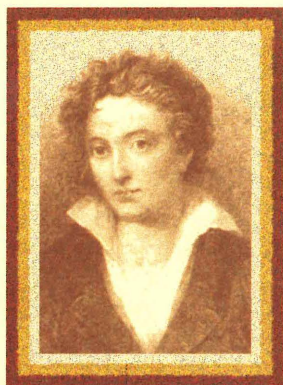


El platonismo romántico de Shelley



Patricia Cruzaleguí Sotelo



Patricia Cruzalegui nació en Lima en 1955 y falleció prematuramente en Barcelona en 1997. Dueña de sólidos conocimientos de la lengua inglesa, y con estudios de francés e italiano, obtuvo su bachillerato en filosofía en 1977 en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Al año siguiente se trasladó a la Universidad de Barcelona para proseguir estudios de griego clásico. En España publicó la traducción de *Una boda en Brownsville* de Isaac Bashevis Singer, y buen número de artículos dedicados a autores ingleses. Con el estudio «El platonismo romántico de Shelley», bajo la dirección del conocido escritor y catedrático José María Valverde, obtuvo la licenciatura en Filosofía por la Universidad de Barcelona en 1983. Gracias a dos becas obtenidas en 1992 y 1994 pudo realizar investigaciones en Inglaterra, en las bibliotecas Bodleyana, en Oxford, y Widener, en Harvard, que culminaron en su ambicioso estudio «La experiencia platónica en la Inglaterra decimonónica» con el que obtuvo el doctorado por la Universidad de Barcelona en 1995.

La Pontificia Universidad Católica del Perú ha acogido, como se merecía, este estudio bien meditado y de inspirada escritura de una de sus alumnas más distinguidas.

*El Platonismo Romántico
de Shelley*

El Platonismo Romántico de Shelley

ANA PATRICIA CRUZALEGUI SOTELO



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FONDO EDITORIAL 2001

Primera edición: marzo 2001

El Platonismo Romántico de Shelley

Copyright 2001 por el Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Av. Universitaria, cuadra 18, San Miguel

Telefax: 460-0872. Teléfonos 460-2870, 460-2291, anexos 220 y 356

E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal: 1501012001-1030

Derechos Reservados

ISBN: 9972-42-389-1

Impreso en Perú - Printed in Peru

A MI MADRE

«I Write very much for young men between
twenty and thirty, as at that age, and younger,
I Wanted to feel that any poet I cared for
—Shelley let us say— saw more than he told of,
had in some sense seen into the mystery».

William BUTLER YEATS

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| PRESENTACIÓN | 13 |
| INTRODUCCIÓN | 19 |
| CAPÍTULO 1 | |
| El visionario | 25 |
| Un racionalista del siglo XVIII y un platonizante nebuloso | 34 |
| La educación de un platonista | 46 |
| CAPÍTULO 2 | |
| Alastor o el espíritu de la soledad | 55 |
| CAPÍTULO 3 | |
| El himno a la belleza intelectual | 75 |
| Mont Blanc | 89 |
| Algunas observaciones sobre el «Poder Invisible» | 106 |
| CAPÍTULO 4 | |
| El platonismo romántico | 119 |

EL PLATONISMO ROMÁNTICO DE SHELLEY

| | |
|---|-----|
| CAPÍTULO 5 | |
| La defensa de la imaginación | 139 |
| I. Las tres grandes influencias: Peacock, Sidney y Platón | 139 |
| II. Los dilemas de Platón acerca de la poesía | 143 |
| III. La <i>Defence of Poetry</i> | 152 |
| | |
| CONCLUSIÓN | 173 |
| | |
| BIBLIOGRAFÍA | 175 |
| | |
| PRODUCCIÓN LITERARIA DE PATRICIA CRUZALEGUI SOTELO | 181 |

PRESENTACIÓN

I

La autora del presente estudio nació en Lima en 1955 y falleció prematuramente en Barcelona en 1997. Dueña de sólidos conocimientos de la lengua inglesa, y con estudios de francés e italiano, obtuvo su bachillerato en filosofía en 1977 en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Al año siguiente se trasladó a la Universidad de Barcelona para proseguir estudios de griego clásico. En España publicó la traducción de *Una boda en Brownsville* de Isaac Bashevis Singer, Premio Nobel correspondiente a 1978,¹ y buen número de artículos dedicados a autores ingleses. Con el estudio *El platonismo romántico de Shelley*, bajo la dirección del conocido escritor y catedrático José María Valverde, obtuvo en Filosofía por la Universidad de Barcelona en 1983, la licenciatura.

Luego, gracias a dos becas obtenidas en 1992 y 1994 pudo realizar investigaciones en Inglaterra, en las bibliotecas Bodleyana, en Oxford, y Widener, en Harvard, que culminaron en su ambicioso estudio *La experiencia platónica en la Inglaterra decimonónica* con el que obtuvo el doctorado por la Universidad de Barcelona en 1995.

¹ DYLAN Thomas & John DAVENPORT. *La muerte del canario del rey*. Traducción de Patricia Cruzalegui Sotelo. Barcelona: Montesinos Editor, 1981; y BASHEVIS SINGER, Isaac. *Una boda en Brownsville*. Traducción de Juan del Solar y Patricia Cruzalegui Sotelo. Barcelona: Editorial Bruguera, 1983.

II

Dos pasiones pueden discernirse en los escritos de Patricia Cruzalegui Sotelo: la académica y la poética, es decir, razón e imaginación. La locura atribuida a los poetas no se diferencia tanto de la cordura atribuida a los filósofos si ambos se dedican a sus respectivos oficios con entrega. Sin embargo, el más grande de los filósofos expulsó a los poetas de su ciudad perfecta y muchos poetas han tenido, y tienen, cierta desconfianza por los trabajos del pensamiento cuando este pretende ser riguroso. Como por ahí dijo alguno acerca del gran pensador griego «Platón, fuertemente disociado entre la episteme y la poiesis, optó, conforme iba madurando tanto física como espiritualmente, por aquella en detrimento de la segunda, pero esa opción le quedó siempre como un torturante aguijón, pues se sabía él mismo un poseso inspirado con los dones más brillantes de la verdadera poesía».

La querella, pues, entre poesía y filosofía es tan eterna como el fuego o el agua; pero lo que casi nunca se comenta es la amistad e interpenetración de ambas. Nunca podrá leerse *El banquete* o *Así habló Zaratustra* sino como verdadera poesía. Igualmente, en la *Commedia*, el *Bagavad Gita* o *De Rerum Natura* siempre se encontrará la filosofía y religiosidad más profundas escritas por el hombre. Recordemos que, por su parte, William B. Yeats consideraba el *Prometheus Unbound* de Shelley como un libro sagrado en la acepción religiosa del término.

III

En *El platonismo romántico de Shelley*, Patricia Cruzalegui Sotelo desarrolla su estudio en cinco partes. En la primera, una introducción a lo que un crítico llamó «the nascend mind of Shelley», estudia las creencias del poeta tomando en consideración sus lecturas y su desarrollo intelectual en lo que puede considerarse el desarrollo de su primera fase ideológica. Para ello escoge el poema *Queen Mab*, su primera obra de importancia, no solo desde el punto de vista poética sino también intelectual, por las valiosas y extensas notas que lo acompañan. Las líneas conductoras que desarrolla Shelley en *Queen Mab* son confrontadas con las ideas de algunas obras de Platón. Según Patricia

Cruzalegui, Shelley es un platonizante nebuloso que «sirviéndose de imágenes y símbolos platónicos, persigue objetivos neoplatónicos o, al menos, de índole más emocional y mística que el platonismo».

El importante poema *Alastor*, en el que se contrastan los niveles y relaciones entre la necesidad humana de amor y de los lazos sociales y la búsqueda de la verdad postrera y el amor ideal, se estudia en la segunda parte. *Alastor*, a diferencia de *Queen Mab*, obra un tanto viciada por sus fines didácticos, es uno de los primeros grandes poemas de Shelley no solo por su concepción del viaje espiritual realizado por el poeta protagonista del mismo, sino también por su espléndida ejecución y equilibrio a través de los 720 versos que lo conforman. Patricia Cruzalegui no solo realiza una exégesis brillante y ejemplar sino que también comenta acertadamente su acento poético que proviene del gran romántico William Wordsworth, como poema de la naturaleza profunda que constituye *Alastor*. Los comentarios al poema enriquecen las observaciones precedentes a *Queen Mab*, sobre todo del Shelley poeta. Sin embargo, las relaciones o aproximaciones a Platón disminuyen en pro del pensamiento de Plotino que, según la autora, embarga a los pensadores de la época.

La parte dedicada a *Alastor* es el gozne perfecto para que Patricia Cruzalegui nos traslade a la parte tercera de su estudio dedicada a dos importantes poemas de Shelley escritos en 1816: «Hymn to Intellectual Beauty» y «Mont Blanc». Quizá el ceñido comentario de ambos poemas constituya la parte más profunda y enjundiosa de todos sus acercamientos a la poesía de Shelley, precisamente por su carácter minucioso y de interpretación de sentido de los mismos, en versos que no se doblegan con facilidad. Estudiados estrofa por estrofa, la dilucidación de Patricia Cruzalegui se destaca no solo por su profundidad sino también por su elegancia y sabios elementos críticos. Su conclusión es nuevamente la influencia indirecta de Plotino, o de un Platón tamizado por Plotino de acuerdo con la concepción del «poder invisible» en Shelley. A este último tema Patricia Cruzalegui le dedica sutiles y penetrantes observaciones en un apartado final.

La cuarta parte del estudio está dedicada a aproximaciones más generales que permiten seguir un hilo conductor correlativo con las obras

poéticas de Shelley. Así, se comentan un soneto y los notables versos finales del acto tercero del *Prometheus Unbound*, el poema más grandioso del poeta inglés, debido a que ambos textos se encuentran ligados temáticamente por la imagen del velo que separa la vida de la muerte en la concepción de Shelley. De igual forma se realizan aproximaciones generales, siempre con relación a su platonismo, de tres poemas de la mayor importancia en la obra del poeta inglés: *The Sensitive Plant*, *Epipsychidion* y *Adonais*.

La última parte, «La defensa de la imaginación», estudia *A Defense of Poetry*, el más conocido de los escritos en prosa de Shelley. Patricia Cruzalegui examina su origen suscitado por *The Four Ages of Poetry* de Thomas Love Peacock, gran amigo de Shelley. El escrito de Peacock, más bien de corte satírico, provocó en forma instantánea la respuesta de Shelley en *A Defense of Poetry*. Sin embargo, su publicación solo se produjo en forma póstuma en 1840 en el volumen *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments* bajo el cuidado de Mary Shelley.

Patricia Cruzalegui contrasta *A Defense* con el tratado de Peacock que, como bien observa «determina el orden expositivo y el tema central de la *Defense*», pero la parte primordial de su examen consiste en relacionarlo con varios diálogos de Platón como *Ion*, *Gorgias*, *Apología*, *Symposium*, *Fedro* y de la controvertida *República*, entre otros. Igualmente, sitúa el tratado de Shelley como una de las poéticas fundamentales del movimiento romántico inglés.

Hacer de paladín de la poesía representó para el espíritu caballeresco y apasionado de Shelley la oportunidad de decir de una sola vez lo que había estado salpicando en sus prefacios y practicando en sus poemas: la vocación de eternidad de la poesía.

IV

Percy B. Shelley no es un desconocido en el Perú. Fue traducido en forma exquisita por escritores como Manuel González-Prada, Enrique A. Carrillo y Manuel Beltroy. Ha sido leído por poetas como José María Eguren, César Vallejo, Raúl Deustua y Javier Sologuren. Fue comentado por ideólogos como Francisco García Calderón y José

Carlos Mariátegui, y Mercedes Gallagher de Parks le dedicó un ensayo en su libro *Mentira azul*.²

Sin embargo, faltaba un estudio de la hondura y amplitud como *El platonismo romántico de Shelley* para mostrar, a través de la obra de este poeta, la importancia de las afinidades y diferencias de la poesía y de la filosofía, quizá los más importantes logros creados por el hombre en un universo que no parece pertenecerle. Ya lo dijo el mismo Shelley en forma memorable: «The desire of the moth for the star».

El estudio de Patricia Cruzalegui destaca notoriamente por sus calidades de fina penetración interpretativa, mediante un método adecuado para las exigencias hermenéuticas que reclaman los poemas y escritos en prosa de Shelley; por su capacidad para descubrir afinidades entre Shelley, el espíritu de la época y las remotas fuentes griegas en sus ceñidos análisis, hondos y penetrantes, de algunos de los mejores poemas de Shelley; evidencia también una fina intuición en sus lecturas y análisis que su método interpretativo confirma a la vez que un envidiable dominio de las fuentes de la época de Shelley.

V

Patricia Cruzalegui extendería luego sus investigaciones sobre la cultura británica del siglo XIX y vertería sus conocimientos en un espacio mayor en el monumental estudio *La experiencia platónica en la Inglaterra decimonónica*.³ Mientras tanto la Pontificia Universidad Católica del Perú ha acogido, como se merecía, este estudio bien meditado y de inspirada escritura de una de sus alumnas más distinguidas.

Ricardo SILVA-SANTISTEBAN

² Estos acercamientos a la vida y la obra del poeta inglés los he comentado en el artículo «Shelley en el Perú», publicado en *Alma Mater*. Revista de Investigación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos n.º 2. Lima, julio de 1992, pp. 99-106.

³ Este estudio, escrito originalmente en catalán, ha sido ya traducido por el profesor Pau Gilibert Barberà y es de esperarse que pronto se publique.

INTRODUCCIÓN

Muchos han reconocido el platonismo de Shelley, pero pocos han profundizado en él. El objetivo de este trabajo es describir su gestación y distinguir sus matices en la obra del poeta. De manera más general, trataremos de señalar algunas de las deudas que la poesía romántica tiene contraídas con la filosofía.

En los países anglosajones, que es donde más se ha estudiado a Shelley, existen cuatro posturas, insuficientemente desarrolladas, sobre el contenido filosófico de su obra poética:

- 1) La primera, más bien superficial y poco elaborada, tiene como exponentes más representativos a Matthew Arnold, poeta y profesor de filosofía muerto el siglo pasado, y a T. S. Eliot, poeta y crítico literario de este siglo. Ambos enfatizan su disconformidad con la calidad poética de Shelley. El primero atribuye esta opinión a lo que considera sus desquiciamientos filosóficos y una poesía «tampoco enteramente sana»; y el segundo, a la oscuridad y desorden, incompatibles con el oficio de un buen poeta, que encuentra en la manera en que Shelley se acerca a la filosofía. Para ambos, el entusiasmo del poeta por la abstracción es cosa de adolescencia y sugieren que ni como poeta ni como filósofo, llegó a realizarse, porque, para lograrlo, «habría de ser virtualmente dos hombres distintos».¹

¹ ELIOT, T. S. *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Seix Barral, 1968, p. 111.

- 2) La segunda postura, representada por Harold Bloom y Leonard Trilling, destacados estudiosos del romanticismo inglés, aprecia favorablemente la poesía de Shelley, pero prefiere evitar todo filtro filosófico en la crítica de su obra. Ambos autores sostienen que, a pesar de tratarse de un poeta profético y religioso que juega peligrosamente en los límites de la poesía, su «contexto debería encontrarse en las tradiciones de la poesía y no en la filosofía o la política».²
- 3) La tercera considera, al igual que la cuarta, la opción por un poeta extra-estético. No se detiene ante la cautela de Bloom y sostiene que hay una activa influencia de Platón en el pensamiento y obra de Shelley. Esta idea se sustenta en la creencia, atribuida a Shelley, en un reino de las esencias, en sus continuas alusiones a Platón, en su empleo de símbolos platónicos, en su manifiesta inclinación por la filosofía y en la importancia que para los estudios clásicos tiene su celebrada traducción de *El banquete* en la Inglaterra del siglo XIX. Esta posición, en realidad la más difundida de las cuatro, tiene entre sus seguidores al filólogo clásico James A. Notopoulos, al filósofo Alfred North Whitehead, al crítico Neville Rogers, al helenista Sir Maurice Bowra y al crítico de arte Hugh Honour.
- 4) La cuarta postura es similar a la anterior, pero enmarca el platonismo de Shelley en su contexto romántico. Se trataría, entonces, de un platonismo marcado por el traslado del criterio de verdad en el arte desde la sumisión a las leyes de la naturaleza y la razón, de las que el poeta era un intérprete, hasta la nueva fe en la imaginación que convirtió al poeta romántico en un creador a semejanza de Dios. Esta circunstancia histórica e ideológica habría hecho que la poesía romántica sea más compatible con la lectura neoplatónica y renacentista de Platón. En ese sentido, se postula que, si bien Platón fue de una relevancia decisiva en la metafísica de Shelley, se trata

² BLOOM, Harold. *Los poetas visionarios del romanticismo inglés*. Barcelona: Barral Editores, 1974, p. 273.

de «un Platón visto, obviamente, desde la perspectiva de los comentadores e intérpretes neoplatónicos y del Renacimiento». ³ Esta posición considera que Plotino, cuya obra Shelley no leyó, es un complemento indispensable y, en la práctica, dominante de su poesía. No perdamos de vista el hecho de que el neoplatonismo enalteció la poesía y consideró que esta no se limitaba a imitar el mundo sensible, sino que, en el clímax de la contemplación, se integraba con las ideas arquetípicas y luego las plasmaba en los objetos de su arte corrigiendo la naturaleza si era preciso.

El profesor de literatura M.H. Abrams, el filósofo y escritor Carl Grabo, y el poeta William Butler Yeats son los representantes más significativos de esta postura.

Pensamos que esta última propuesta es la más adecuada porque se adapta mejor a la realidad de Shelley, que es, en todo caso, un poeta atípico o *poet-philosopher* —como él mismo se llamaba—. Somos conscientes de que un terreno común para la filosofía y la poesía es muy resbaladizo y de que, como decía F. Schlegel, «la poesía no puede ser criticada sino por la poesía», ⁴ si lo que se pretende es establecer un diálogo y no una discusión desigual. Sin embargo, creemos que ignorar la presencia del platonismo en la obra de Shelley por respetar su condición de poeta y señalarle unas fronteras infranqueables con el discurso filosófico, sería, desde la filosofía, una negligencia mal disimulada.

Shelley no es un pensador y asimiló la filosofía como poeta. Decía de Platón que era esencialmente un poeta y, aunque estudió el griego clásico para leer los diálogos platónicos sin intermediarios, el resultado de sus apasionadas lecturas filosóficas se reflejó más en la magia del microcosmos metafísico que creó para sí, que en la elaboración de un pensamiento filosófico. Por esa misma razón, no se puede hablar, en rigor, de *platonismo* sin

³ ABRAMS, M. H. *El espejo y la lámpara (teoría romántica y tradición crítica)*. Barcelona: Barral Editores, 1975, p. 227.

⁴ MARI, Antoni (ed.). *El entusiasmo y la quietud (antología del romanticismo alemán)*. Barcelona: Tusquets Editores, 1979, p. 137.

más, porque se trata, primero, de un poeta del siglo XIX y, segundo, porque, en un período como el romántico, sería simplificar el problema allí donde existen varios elementos concomitantes. Calificar la filosofía que cultivó Shelley de neoplatónica es también inexacto, porque era a Platón a quien él leía, incluso cuando leía a San Agustín o los comentarios filosóficos de Coleridge. No obstante, las primeras lecturas de Platón que hizo en la adolescencia fueron las traducciones inglesas del *Ficino* británico, Thomas Taylor. Este, que se movía por los círculos literarios londinenses de la época, era gran conocedor del orfismo, y sostenía que la única interpretación posible de Platón era la neoplatónica, ya que, según él, existía en el discípulo de Sócrates una doctrina mística legible entre líneas y comprensible solo para los iniciados. Estas traducciones venían acompañadas de extensos estudios preliminares y de notas en las que Taylor hacía sus exégesis de lo que «verdaderamente había dicho Platón». Shelley, como Thomas Love Peacock y Samuel Coleridge, tuvo su primer acceso al platonismo a través de las brumas y la magia de Taylor, quien le hiciera concebir un Platón extrafilosófico.

Lo anterior nos pone sobre aviso de lo difícil que es aplicar categorías demasiado rígidas a la obra de un autor. Es preferible utilizar otro tipo de rigor en las definiciones cuando la situación aparece indeterminada y, por esto, ni platonismo a secas ni neoplatonismo son categorías que convengan a la obra de Shelley, sino, como dijo M. H. Abrams, un platonismo romántico.

En la medida en que no existen trabajos originales o exhaustivos en lengua castellana sobre la poesía inglesa, este trabajo constituye un aporte para la interpretación de esta en nuestros medios académicos. Por lo demás, Shelley es casi un desconocido entre nosotros y, aparte de algunas traducciones aisladas y alguno que otro estudio, entre los que cabría destacar el *Shelley and Calderón And Other Essays* escrito originalmente en inglés, de Salvador de Madariaga, no ha sido mayormente difundido en los círculos intelectuales hispánicos, que, en todo caso, han mostrado siempre mucho más interés por el romanticismo alemán.

Por otro lado, Shelley es el menos conocido del trío generacional que formó con Keats y Byron. Esa falta de popularidad tal vez se deba a sus

devaneos filosóficos y a su constante uso de abstracciones, aunque no haya sido demasiado extraño en esa época integrar el pensamiento filosófico al poético. Novalis decía de la filosofía que era «la teoría de la poesía: nos muestra qué es la poesía; nos enseña que la poesía es Una, y ella, Todo».⁵ Mary Shelley, esposa del poeta, cuenta la indecisión en la que este se debatió en su primera juventud por tener que elegir entre la metafísica o la poesía; ganó esta última, pero Shelley encontró, en Platón, la arquitectura idónea para construir el marco idealista de sus imágenes y, en el *noús* platónico, el arquetipo de la nueva concepción del genio poético.

Este trabajo es un pequeño homenaje que desde la filosofía desearíamos hacerle a Shelley, porque fue su curiosa asimilación de esta lo que primero despertó nuestro interés en su poesía.

Hemos desarrollado el libro en cinco apartados:

- 1) Una introducción al mundo espiritual del poeta (sus creencias y contradicciones) y algunos comentarios acerca de las especulaciones sobre la idea de Dios que desarrolla en *Queen Mab*, su primer poema de importancia.
- 2) Una aproximación a *Alastor o El Espíritu de la Soledad*, su gran poema de búsqueda que marca la transición hacia el reposo que encontraría en sus composiciones de Chamonix.
- 3) Un análisis de *Hymn to Intellectual Beauty* y *Mont Blanc* que describen la iluminación que vivió Shelley en el mencionado valle suizo al descubrir a la «deidad inmortal que mora en la profundidad del pensamiento humano».
- 4) Un estudio de algunos fragmentos de la última poesía de Shelley que, tras haber traducido y estudiado a Platón, expresan el asentamiento definitivo de su platonismo.
- 5) Algunas observaciones sobre la poética elaborada por Shelley en *Defence of Poetry* y su relación con el *Ión* de Platón, referencia crucial del poeta al escribir dicho tratado.

⁵ HUCH, Ricarda. «Novalis y algunos de sus fragmentos». *Revista Escorial*, vol. I, 1943, p. 280.

Quisiera aclarar que, si no he utilizado en este trabajo el largo poema de Shelley *Prometheus Unbound*, considerado como un texto fundamental para el estudio de su platonismo, es porque, dada su extensión y las referencias políticas que contiene, hubiera cambiado la orientación de este trabajo.

No he seguido de forma especial a ninguno de los intérpretes mencionados, pero esta modesta investigación no hubiera podido realizarse sin las líneas de interpretación abiertas por ellos. Solo nos queda decir que, si en algo contribuimos al estudio del platonismo romántico de Shelley, es en la medida en que, como dijo Auguste Prévault, «jamais deux personnes n'ont lu le même livre, ni vu le même tableau».⁶

⁶ HONOUR, Huhg. *El romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 27.

CAPÍTULO 1

El Visionario

El 18 de julio de 1816, M.G. Lewis llega a Villa Deodati, casa en la que había vivido Milton durante su estancia en Ginebra y que entonces ocupa Lord Byron. Por estos años, Lewis, apodado *El Monje*, ya era reconocido como uno de los grandes autores de la novela gótica. La noche de su llegada, conoce a John W. Polidori y al matrimonio de los Shelley, vecino y contertulio habitual de Byron. La conversación, que sabemos giró en torno a fantasmas y acontecimientos sobrenaturales —temas habituales en la época y favoritos del círculo de Byron—, debió enriquecer de alguna manera el proyecto del *Frankenstein* de Mary Shelley; *El Vampiro*, que Polidori publicaría tres años más tarde en dudosas circunstancias; y las experiencias e inquietudes que Byron y Shelley constantemente intercambiaban sobre el misterioso «mundo de las tinieblas».¹

Además de la novela que le valió el sobrenombre de *El Monje* (*The Monk*) y un puesto destacado en la literatura de su tiempo, Lewis había publicado, en 1801, las antologías *Tales of Wonder* y *Tales of Terror* que contenían poemas sobre fantasmas, demonios, cementerios y osarios. En estas dos obras reunía ejemplos de baladas antiguas y modernas en las que autores ingleses y alemanes intimaban con lo macabro.

¹ HOLMES, Richard. *Shelley the Pursuit*. Londres: Quartet Books, 1976, p. 344.

Byron, por su parte, habría estado leyendo «a copy of a very rare collection of German horror stories, translated under the title of *Fantasmagoriana*»² y hacía solo un mes había escrito con reminiscencias de sus lecturas de la Señora Radcliffe, de Lewis y del *Sturm und Drang*:

—Oh Earth!

Where are the past? and wherefore had they birth?

The dead are thy inheritor— and we

But bubbles on thy surface; and the key

Of thy profundity is in the grave,

The ebon portal of thy peopled cave.³

Polidori, médico acompañante de Byron e interesado en los fenómenos de locura e insomnio, participaba con mucho entusiasmo en las conversaciones que sobre galvanismo, la obra de Erasmus Darwin y el principio de la vida sostenían Shelley y Byron, cuando especulaban acerca de la posibilidad de crear vida artificial construyendo una criatura autómata. No se sabe si en estas elucubraciones se mencionaron las investigaciones de Jacques Vaucanson, Francois Quesnay, Jean Baptiste Rodier y Julien de la Mettrie,⁴ quienes, entre otros, intentaban realizar el sueño del hombre «hecho por el hombre». Lo que sí es probable es que Mary Shelley, a pesar de insistir⁵ en que el tema del *Frankenstein* se lo inspiró un sueño, pudo haber tenido conocimiento directo, o a través de su marido, de los experimentos que se realizaban en Francia con el propósito de crear un ser vivo.

En su cuaderno de notas, Shelley escribió apuntes de cuatro historias que había contado *El Monje*, y las calificó de *all grim*. Durante el encuentro en cuestión, no habría dejado de hacerle preguntas sobre «los misterios del oficio». Sin embargo, quedó sumamente sorprendido al oír que ni

² *Ib.*, p. 328.

³ BYRON, G. G. (Lord). *The Poetical Works*. Nueva York: D. Appelton & Comp., 1857, p. 575.

⁴ PRAZ, Mario. *Introductory Essay to Three Gothic Novels*. Londres: Penguin Books, 1968, pp. 28-30.

⁵ *Ib.*, p. 30.

Lewis ni al parecer Byron creían en fantasmas: «in the very face of reason that none could believe in ghosts without also believing in God».⁶

El tema macabro había fascinado a Shelley desde siempre, pero nunca había considerado la posibilidad de que una creencia en el más allá fuera equivalente a un teísmo. Su afición por los objetos de terror no era poco usual en la época, pero lo suyo era espontáneo y a veces, incluso, rayaba en lo enfermizo.

Entre 1809 y 1810 había comenzado un «extravagant romance»⁷ titulado *The Nightmare*. En 1810 publicó *Zastrozzi, a Romance*; en 1811 publicó *St. Irvyne or the Rosicrucian: A Romance*; y en 1814 comenzó *The Assassins*, que nunca terminó. Desde niño había sentido interés por el gótico, no solo para leerlo en las ediciones de la *Minerva Press* que compraba cuando era un colegial, sino también para ejercerlo asustándose y gozando en asustar a sus hermanas, costumbre que luego sofisticó en un recurso para seducir y fascinar a las mujeres.

El tema del hombre «that from his earliest youth had been driven by curiosity, a desire of unveiling the latent mysteries of Nature»,⁸ aparece en *The Wandering Jew*, a través del personaje de Ginotti, y anticipa al que luego sería el héroe gótico más famoso de la historia, Victor Frankenstein: «Both are driven on by an ambition to gain intellectual power over Nature. Both dabble in metaphysics».⁹

El Shelley juvenil, fuertemente atraído por lo siniestro, sentía una profunda vocación por recrearse en lo recóndito, en aquello que Mario Praz denomina como el placer ambivalente del sadismo, ese «je ne sais quoi»¹⁰ que, desde luego, es bastante más intenso que lo claro o evidente. En *St. Irvyne*, la descripción que el personaje de Eloisa hace de su impresión de

⁶ HOLMES. Ob. cit., p. 344.

⁷ SEED, David. «Shelley's Gothic in St. Irvyne and after». En: ALLOT, Miriam (ed.). *Essays on Shelley*. Liverpool: Liverpool University Press, 1982, pp. 39-70.

⁸ Ib., p. 49.

⁹ Ib., p. 52.

¹⁰ PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica)*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969, pp. 115 y ss.

Nampere es muy significativa: «His countenance of excessive beauty even but dark, emanated with an expression of superhuman loveliness, not that grace which may freely be admired, but acknowledged in the inmost soul by sensations mysterious and before unexperienced».¹¹ La belleza a la que Shelley desea llegar no es ni la belleza *superficial* ni la *del alma*, sino que quiere penetrar a través de lo que esta belleza le pueda *sugerir*. Es este abismo de misterio el que hay que atisbar, y lo primero que se ve es la propia emoción o «el estado de suspensión ante ese objeto que le excede y sobrepasa».¹²

En su ensayo *On Love*, escrito probablemente el mismo año de su encuentro con Byron y Lewis, elabora una definición muy particular del amor: «It is that powerful attraction towards all we conceive or fear, or hope beyond ourselves [...]».¹³ Indudablemente, esta concepción del amor como una tendencia hacia aquello de lo que carecemos tiene un marcado acento platónico. Poco sorprende esta característica en un Shelley que más tarde traduciría *El banquete* y afirmarí­a que fue el diálogo que más cabalmente comprendió. Sin embargo, el amor era también para Shelley sinónimo de búsqueda: el viaje del alma que Plotino compara con el de Ulises,¹⁴ que se dirige incansable a casa. Shelley concibe el amor como la atracción hacia lo sublime e ilimitado para intentar aprehenderlo: una búsqueda incesante por llegar a la satisfacción total.

Shelley, que había ventilado su ateísmo por los patios de Eton y Oxford, cree en las historias extraordinarias —de allí su éxito con *The Cenci*— y en los fantasmas, pero le preocupa que Byron y Lewis le llamen la atención para *prevenirle* de que creer en fantasmas y en la inmaterialidad del alma implica creer en una realidad trascendente que podría llamarse Dios. Sin embargo, queda poco convencido con ese razonamiento, pues afirma: «I do not think that all persons who profess to discredit these visitations really discredit them, or if they do in daylight are not admonished by the approach of loneliness and

¹¹ SEED. Ob. cit., p. 56.

¹² TRIAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1982, p. 23.

¹³ SHELLEY, Percy B. *Selected Poetry, Prose and Letters*. Londres: The Nonesuch Press, 1951, pp. 974-5.

¹⁴ PLOTINO. *I. 6. On Beauty*, vol. 1. Cambridge: Harvard University Press, 1966-1988, p. 257.

midnight to think more respectably of the world of shadows». ¹⁵ Es evidente que, lo que para Byron y Lewis no era más que un *divertimento*, para la sensibilidad de Shelley era el encuentro constante con el asombro y el terror.

En 1812 había escrito a William Godwin, su *guía intelectual* de entonces, que había pasado de lector a escritor de romances y que, antes de haber cumplido los 17 años, había escrito dos. No obstante, a raíz de su lectura del *Political Justice* de Godwin, se había dado cuenta de la *irrealidad* en la que había estado viviendo y descubría que «in this universe of ours was enough to excite the interest of the heart, enough to employ the discussions of Reason». ¹⁶ No era la primera vez que Shelley negaba su atracción por el misterio de los *romances* y, más que esta, su naturaleza exquisitamente propensa al *awe* ¹⁷ y al *astonishment*, ¹⁸ incluso más allá del control de su voluntad.

Durante el mes de junio de 1816, dos meses antes del mencionado encuentro con Lewis, los Shelley, Claire—la hermana de Mary—, Byron y Polidori habrían hablado tanto de autómatas, espíritus y fantasmas, que decidieron intentar escribir cada uno un cuento de terror que luego leerían al resto del grupo. Shelley no escribió el suyo y, entre su situación inestable con su mujer y su cuñada, los conflictos de Polidori con Byron y Mary, y el ambiente cargado de fantasías góticas y narraciones extraordinarias, «se fue hundiendo en un estado de morbosidad y opresión». ¹⁹ Y, un día, en versión de Polidori, «Twelve o'clock really began to talk ghostly, Lord Byron repeated some verses of Coleridge's *Christabel*, of the witch's breast, when silence ensued, and Shelley suddenly shrieking and putting his hands to his head, ran out the room with a candle». ²⁰ Al llegar Byron a la parte

¹⁵ HOLMES. Ob. cit., p. 344.

¹⁶ SEED. Ob. cit., p. 63.

¹⁷ La palabra refiere una especie de terror o pánico mezclado con un sentimiento de veneración y respeto. Aquí significa el sentimiento que un hombre puede sentir ante Dios o un ser que lo sobrepase.

¹⁸ La palabra refiere el asombro ante lo inesperado. En este caso significa la postración mental ante una presencia inconcebible.

¹⁹ HOLMES. Ob. cit., p. 328.

²⁰ Ib.

del poema en que la hechicera Geraldine se desviste para acostarse, dejando al descubierto un seno deforme y mármreo, a Shelley, que se encontraba mirando a su esposa, le vino a la memoria una historia sobre una mujer que tenía ojos en vez pezones. La idea le horrorizó hasta el paroxismo.

Ese mismo mes reconoce en el *Hymn to Intellectual Beauty* que

While yet a boy I sought for ghosts and sped
Through many a listening chamber, cave and ruin,
And starlight wood, with fearful steps pursuing
Hopes of high talk with the departed dead.²¹

y refiriéndose al presente, añade:

[...] even now
I Call the phantoms of a thousand hours.²²

Para Shelley, las oscuridades y peligros son más que un placer emocional: son su modo de vivir y de acercarse al fenómeno de la vida. La inquietud de su búsqueda está, en buena parte, impulsada por la urgencia de una angustia que lo mantenía en un estado de permanente desasosiego y alteración nerviosa. Él mismo lo confiesa en un poema dedicado a una de las mujeres que amó:

Less oft is peace in Shelley's mind,
Than calm in waters, seen.²³

No creo que Matthew Arnold esté demasiado desencaminado cuando afirma que el Shelley hombre, al igual que el Shelley poeta, no está del todo en sus cabales. Lo inaceptable de esta afirmación es que Arnold

²¹ SHELLEY, Percy B. *Poetical Works*. Oxford: Oxford University Press, 1975, p. 531.

²² *Ib.*

²³ *Ib.*, p. 669.

concluye: «Of his poetry, I have not space now to speak».²⁴ Durante mucho tiempo, la imagen del hombre mantuvo al poeta en la sombra.

Estos *fits of phantasy* los proyectó Shelley en toda su obra, intentando quizás purgar así el propio pánico, en una especie de catarsis. Pese a ello, nunca pudo calmar su estado psíquico y la *enfermedad gótica* lo persiguió hasta la muerte. Una de sus alucinaciones más impresionantes la tuvo unos días antes de morir, aunque la idea ya había aparecido en su *Prometheus Unbound*. En versión de Mary, Shelley vio su propia imagen salirle al encuentro en la terraza y preguntarle: «How long do you mean to be content?». ²⁵ No sabemos qué impacto hizo en Shelley esta visión, pero no es la única en la literatura inglesa de la época de Melmoth. *El errabundo* se encontró a sí mismo en una pesadilla, pero el susto le borró cualquier posibilidad de goce; el soñar en vida con el propio espectro era para Melmoth una maldición tan terrible como, una vez muerto y en las llamas del infierno, soñar que se está vivo.²⁶

El tratamiento literario que dio Shelley a la misma circunstancia en el *Prometheus* fue bastante más sereno y filosófico. Este cuidado quizá se deba a que, como pensaba Burke, lo sobrecogedor produce placer solo cuando no nos toca muy de cerca.²⁷

The Magus Zoroaster my dead child,
Met his own image walking in the garden.
This apparition, sole of men, he saw.²⁸

Lo sobrenatural nos conduce ahora hasta lo asombroso. Shelley, inspirado en la filosofía platónica, proporciona una respuesta para sus *obstinate questionings*:

²⁴ ARNOLD, Matthew. *Poesía y poetas ingleses*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1950, p. 147.

²⁵ HOLMES. Ob. cit., p. 727.

²⁶ MATURIN, Charles. *Melmoth the Wanderer*. Londres: Penguin Books, 1977, p. 321.

²⁷ BOULTON, J. T. (ed.). *Edmund Burke, A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1958, p. 46.

²⁸ HOLMES. Ob. cit., p. 495.

For know there are two worlds, of life and death:
 One that which thou beholdest; but the other
 Is underneath the grave, where do inhabit
 The shadows of all forms that think and live.²⁹

En *Alastor*, que estudiaremos más adelante, el reflejo de un rostro en el fondo oscuro e insondable de un pozo es comparado con las premoniciones de muerte que tiene el alma cuando al soñar con su tumba se ve a sí misma allí: «as the human heart,/ Gazing in dreams over the gloomy grave,/ Sees it's own treacherous likeness there».³⁰

Su interés en la novela de Mary iba más allá de la colaboración solidaria; no solo aportó sus personajes, sino que él mismo estaba implicado en la historia, en el espejo de Ginotti y, por lo tanto, en el mismo Frankenstein: «Darkness had no effect upon my fancy; and a churchyard was to me merely the receptacle of bodies deprived of life, which from being the seat of beauty and strength, had become food for the worm».³¹ Partiendo de la teoría de Coleridge que afirma que lo que diferencia a un poema de una composición en prosa es el objetivo propuesto y la combinación de sus elementos,³² nosotros seguiremos la propuesta de Mario Praz de establecer un modesto paralelo entre este pasaje del *Frankenstein* y el siguiente de *Alastor*. De esta forma podremos notar cómo ambos exploradores han hecho de los cementerios y osarios sus laboratorios espirituales.

El poeta habla así a la Tierra:

I have watched
 Thy shadow, and the darkness of thy steps,
 And my heart ever gazes on the depth
 Of thy deep mysteries. I have made my bed

²⁹ Ib.

³⁰ SHELLEY, *Poetical Works...*, p. 531.

³¹ SHELLEY, *Mary. Frankenstein*, cit. por PRAZ, Mario. *Three Gothic Novels*. Londres: Penguin English Library, 1979, p. 312.

³² COLERIDGE, Samuel. *Biographia Literaria*. Londres: s.e., 1907, cap. XIV.

In charnels and on coffins, where black death
Keeps record of the trophies won from thee,
Hoping to still these obstinate questionings
Of thee and thine.³³

Las lecturas del joven Frankenstein también tienen su correlato en Shelley: el monstruo se cultivaba leyendo *Las penas del joven Werther* de Goethe, las *Vidas paralelas* de Plutarco y el *Paraíso perdido* de Milton, libros de cabecera de Shelley. Además, se había iniciado en la alquimia y la magia con autores como Alberto Magno y Paracelso, para de allí pasar a una concentración científica más seria. De esta manera sigue un poco la trayectoria intelectual que Shelley confía a Godwin: «from romance to philosophy». Victor Frankenstein, pues, aparte de deleitarnos, nos informa sobre el Shelley de entonces, y comprobamos que, para su vocación omnisciente, tuvo Mary el modelo más cercano. El monstruo se describe a sí mismo como un ferviente estudioso de los *secrets of nature*, como el héroe solitario de *Alastor*. Pero, lo más interesante para este estudio es la coincidencia, tanto en el poeta como en Frankenstein, del afán fáustico de conocimiento con un trato casi familiar con el mundo de los espíritus. Este trato con lo sobrenatural indica la dirección que seguiría la obra de Shelley. Su preocupación estética, su vivencia de lo siniestro y sus esfuerzos por desentrañar los misterios de lo sobrenatural dan como resultado esa extraña aleación *poet-philosopher*, en la que el artista parece disfrutar más vagando por entre las tinieblas de la «still cave of the witch Poesy [...] like a Poet hidden / In the light of thought».³⁴ Y es que para Shelley la vida está constituida por el misterio que puede percibir desde su sensibilidad de poeta.

El Shelley que en 1816 sostiene su creencia en la inmaterialidad del alma y en el mundo de los espíritus, aunque no así en la existencia de Dios, había recorrido un largo camino para entonces. Desde sus primeras

³³ SHELLEY. *Poetical Works...*, p. 16.

³⁴ *Ib.*, p. 602.

un sector de la crítica que desde el principio se sintió molesta por este poeta diletante. El propio Keats, actual paradigma del *poeta de la poesía* en Inglaterra, le escribió en una ocasión —no sin malicia— para exhortarle a que fuera más artista y a que pusiera todo su ahínco en la poesía. Además, devolviéndole anteriores impertinencias, añadió: «The thought of such discipline must fall like cold chains upon you, who perhaps never sat with your wings furled for six months together».³⁷ Pero incluso Keats, que para Eliot «en el sentido apropiado para el poeta [...] tenía una mente filosófica»,³⁸ había recibido insultos por su *Endymion*, porque para la crítica resultaba tan incomprensible como la obra de Shelley.

Sin embargo, Shelley podía convivir con sus contradicciones, y el primer ejemplo de ello es *Queen Mab*, una obra escrita entre 1812 y 1813, cuando tenía veintiún años. Con el subtítulo de *A Philosophical Poem with Notes*, Shelley abarca en estas notas desde la política hasta la astrología, pasando por el ateísmo, la religión, la necesidad, las pasiones, el conocimiento y el matrimonio. Se trata de una recopilación de citas y reflexiones sobre Bacon, Plinio, Spinoza, los enciclopedistas franceses, Lucrecio, el Corán, etc.³⁹ El citado poema, fruto de sus tempranos devaneos intelectuales, resulta pesado de leer por el acervo excesivo de información y la dispersión de la misma; sin embargo, dibuja la imagen del *poet-philosopher* que se atribuye a su autor, ese joven con insaciables deseos de saber y de llenar espacios interiores. Estos anhelos juveniles nos recuerdan la pregunta latente, aunque el contexto sea otro, en *The Monk*: «What if the self is insatiable?».⁴⁰

Notopoulos⁴¹ asegura que Shelley ya tenía en su haber varias lecturas de Platón y, aunque *Queen Mab* no sea muy representativo del platonismo

³⁷ KEATS, John. *Letters*. Oxford: Oxford University Press, 1979, p. 390.

³⁸ ELIOT. Ob.cit., p. 114.

³⁹ SHELLEY. *Poetical Works...*, p. 800.

⁴⁰ KINSLEY, James y Howard ANDERSON. «Introducción». En: LEWIS, Matthew. *The Monk*. Cambridge: Oxford University Press, 1980, p. XVI.

⁴¹ NOTOPOULUS, James A. *The Platonism of Shelley. A Study of Platonism in the Poetic Mind*. Durham: North Carolina USA: Duke University Press, 1949, pp. 175 y ss.

más bien dramático que desarrollará después —en el que su afición por la magia y por la metafísica está más cohesionada—, podemos vislumbrar en algunos de sus pasajes pequeños relámpagos que anuncian la intensidad que luego desplegará.

Se trata de un poema muy largo en el que Queen Mab, especie de hada o «diosa que conduce al hombre vidente a través de todas las ciudades»,⁴² lleva en su etéreo carro a la supuesta muerta Ianthe y le anuncia:

Spirit! who hast dived so deep;
Spirit! who hast soared so high.⁴³

...

— to me'tis given
The wonders of the human world to keep.⁴⁴

...

And it is yet permitted me, to rend
The veil of mortal frailty, that the spirit
Clothed in it's changeless purity may know
How soonest to accomplish the great end.⁴⁵

Aquí aparece, por primera vez, el símbolo del velo al que recurrirá con frecuencia en su obra posterior y que representa la imperfecta visión humana de la vida cuando aún no se ha caminado por «the wanderings of careful thought».⁴⁶ Es interesante observar que Shelley no hace que la heroína descubra por sí misma la verdad que está a punto de conocer, sino que esta se le revela. El hada descorrerá el velo de la realidad ante los ojos

⁴² PARMÉNIDES. «El proemio». En: KIRK, G. S. y J. E. RAVEN (eds.). *Los filósofos presocráticos*. Madrid: Gredos, 1969, p. 374.

⁴³ SHELLEY. *Poetical Works...*, p. 765.

⁴⁴ Ib.

⁴⁵ Ib.

⁴⁶ NOTOPOULUS. Ob. cit., p. 328.

intelectuales de Ianthe, pues antes de subir esta ha dejado su cuerpo como si fuese un vestido:

Sudden arose
Ianthe's Soul; it stood
All beautiful in naked purity.⁴⁷

...

Each stain of earthliness
Had passed away, it reassured
It's native dignity, and stood
Immortal amid ruin.⁴⁸

El alma debe separarse del cuerpo para una ocasión tan importante. Como en el *Fedón* 81b, toda huella terrenal debe borrarse si el alma quiere conocer lo que le es semejante, esa última realidad llamada *spirit*.

Spirit of Nature! thou,
Imperishable as this scene,
Here is thy fitting temple!⁴⁹

La relación microcosmos-macrocosmos es aún algo asimétrica en *Queen Mab*. Entre el alma del hombre y el *Soul of Nature* no se establece todavía una fusión que parezca tocar la fibra más íntima del poeta, pues el alma de Ianthe, el *alter-ego* de Shelley, está concentrada en oír la revelación, y el asombro impide que transmita sus propias emociones. Sin embargo, la relación está planteada, y descubriremos que efectivamente Shelley intenta demostrar la tesis que más tarde discutirá con *el monje Lewis* y Byron: se puede creer en la inmortalidad del alma sin tener que creer en Dios.

⁴⁷ SHELLEY. *Poetical Works...*, p. 764.

⁴⁸ *Ib.*

⁴⁹ *Ib.*, p. 766.

La religión, entendida como *religatio* entre «the perception of the relation in which we stand to the principle of the universe»,⁵⁰ solo puede realizarse con una condición: el principio que rige al universo debe ser un ser orgánico, modelo y prototipo del hombre. Si no se cumple esta condición, la relación entre el hombre y este principio sería inexistente. El hombre debe poder acercarse al universo como si ambos fueran dos imanes que, por ser iguales o complementarios, inevitablemente se acoplan, como la imagen del «arroyo que desemboca en el arroyo» concebida por Wordsworth.⁵¹

Aunque Shelley leyó y tradujo el *Tractatus Theologico-Politicus* de Spinoza, no creemos que pueda establecerse una correlación directa entre su posición y la de este filósofo. Esta última se ensambla perfectamente en un sistema en el que el hombre participa de los dos atributos que podemos conocer de Dios —el pensamiento y la extensión—, ya que estos se hallan unidos en él mismo y en la naturaleza. De esta manera, la concepción de Spinoza hace expresamente divino al hombre, quien es parte de la substancia única e impredicable que es el caos no personal. Así, tanto la naturaleza como el hombre sería divina, ya que se conciben como átomos de un Todo que no les sobrepasa y del que son partes imprescindibles. Shelley no era un filósofo y, por tanto, su elaboración es muy poco rigurosa, pero sí podemos señalar que prefiere no optar por una demarcación de lo divino y que, más aún, su naturaleza iconoclasta le impide divinizar. Todo esto no evita que anotemos la gran influencia que tuvo Spinoza en la literatura romántica. Shelley debió absorber sus ideas del propio ambiente de la época y de sus lecturas, en especial la que hizo de la *Biographia Literaria*, en la que Coleridge interpreta el panteísmo de Spinoza como una evolución del *bén pân* heraclíteo.⁵² Era común en la época que los intelectuales incursionaran en una nueva

⁵⁰ Ib., p. 811.

⁵¹ WORDSWORTH, William. «The Prelude». BLOOM, Harold y Lionel TRILLING. *The Oxford Anthology of English Literature. Romantic Poetry and Prose*. Oxford: Oxford University Press, 1963, pp. 743-5.

⁵² NOTOPOULUS. Ob. cit., p. 158.

religiosidad sin Dios y llegaran a «sostener una especie de misticismo del mundo o de la materia».⁵³

La inmortalidad del alma, en la que Shelley siempre creyó, se deduce de la eternidad del alma del mundo. Si el mundo es inmortal, el hombre también lo es. Sin embargo, solo es inmortal aquella parte de ambos que no está expuesta a la corrupción. En el *Timeo* 30 d, Platón afirma que el mundo es un animal perfecto en su unidad y que la cabeza del hombre (sede de su alma) es una imitación de la forma esférica del mundo. Si el alma del mundo es eterna, la del hombre también ha de serlo:

Worthy a soul that claims
It's kindred with eternity.⁵⁴

Shelley entiende y aprecia la unidad entre cuerpo y alma que observa en el hombre y en el mundo, pero esta es soluble al igual que en el platonismo. Recordemos que cuando emprende el viaje iniciático

Suddenly arose
Ianthe's Soul.⁵⁵

y cuando acaba

The Body and the Soul, united then,
A gentle start convulsed Ianthe's frame.⁵⁶

La indivisibilidad de la *substancia* Naturaleza es inexistente para Shelley. Él cree escindibles el cuerpo y el espíritu; sin embargo, no afirma su incompatibilidad. Por esta razón, la naturaleza, fuente de contemplación,

⁵³ TIERNO GALVÁN, Enrique. «Introducción». En: SPINOZA, Baruch. *Tratado teológico político y tratado político*. Madrid: Tecnos, 1966, s.p.

⁵⁴ SHELLEY. *Poetical Works*, p. 769.

⁵⁵ *Ib.*, p. 764.

⁵⁶ *Ib.*, p. 800.

solo adquiere carácter divino cuando el hombre la percibe y se conecta con ella de espíritu a espíritu. No obstante, para lograr esta sintonía entre el Espíritu del universo y el del hombre, es indispensable que aquel se halle inmerso en un organismo sensible como el cuerpo humano; solo así puede establecerse la comunicación de forma natural. Si el hombre llega al espíritu del mundo que lo rodea, es después de haber disfrutado de una visión, cuerpo a cuerpo, de ese mismo mundo. Esta visión lo impulsaría hacia la belleza intelectual, ya que *ópsis tón adélon tà phainóména*.

Así, si no nos descarnamos un poco, el mundo se convertiría en una vivencia cuyo grado de realidad se hallaría limitado por nuestro olvido de la dimensión espiritual que existe en nosotros y en él. En otras palabras, el mundo se convertiría en aquello que no es:

Soul of the Universe! Eternal Spring
 Of life and death, of happiness and woe,
 Of all that chequers the phantasmal scene
 That floats before our eyes in wavering light,
 Which gleams but in the darkness of our prison
 Whose chains and massy walls
 We feel but cannot see.⁵⁷

La caverna platónica fue una imagen que siempre fascinó a Shelley y que encaja con ese ambiente brumoso de las cuevas que siempre le gustó recrear. Las tinieblas y los fantasmas son como *visitations* que interpretar, anuncios de una inmaterialidad aún mayor que se revela cuando somos conscientes de la oscuridad en que vivimos. Pero esta *darkness of our prison* no es absolutamente ciega; es como la oscuridad neoplatónica en la que «Dio ha posto la sua dimora».⁵⁸ En la *Expulsión de la Bestia Triunfante*, Isis le dice a Momo que las tinieblas no serían tales para los hombres si conociesen las tinieblas.⁵⁹ Porque,

⁵⁷ Ib., p. 786.

⁵⁸ DELLA MIRANDOLA, Pico. *De ente ed uno*. Florencia: Ed. Nazionale dei Classici del Pensiero Italiano, 1942, p. 411.

⁵⁹ BRUNO, Giordano. *Mundo, magia y memoria*. Madrid: Taurus, 1973, p. 208.

en realidad, la tiniebla es la luz más potente que existe, aquella en donde el misterio se manifiesta. De ahí que, para Shelley, sea en la oscuridad que el hombre abandone sus posturas escépticas y se rinda ante la evidencia del poder espiritual.

Este *platonizante nebuloso* es el Shelley que, sirviéndose de imágenes y símbolos platónicos, persigue objetivos neoplatónicos o, al menos, de índole más emocional y mística que el platonismo. La caverna de la alegoría de Platón, de donde hay que salir para ver el sol que distinguirá los originales de sus reflejos, parece ser la morada preferida de Shelley, y el único lugar desde el cual se puede seguir a esa luz escurridiza y parpadeante *which gleams but in the darkness of our prison*. Dicho de otro modo, sería como la *tempestuous loveliness of terror* de la *Medusa* que Shelley creyó de Leonardo y que, bajo la oscuridad de su propia belleza sombría, sintió latir la energía vital de un alma dentro del alma.

El visionario conoce ese meollo último al que su éxtasis llega cuando su goce estético no puede ser ya mayor. Este hecho queda magníficamente reflejado en estas líneas de *Queen Mab*, que, en realidad, podrían dirigirse a cualquiera:

If solitude hath ever led thy steps
To the wild ocean's echoing shore,
And thou hast lingered there,
Until the sun's broad orb
Seemed resting on the barnished wave.⁶⁰

Pero, a pesar de la belleza e intensidad de la escena, hay una escalada aun mayor:

And yet there is a moment,
When the sun's highest point
Peeps like a star o'er ocean's western edge.⁶¹

⁶⁰ SHELLEY. *Poetical Works...*, p. 766.

⁶¹ *Ib.*

Es a partir de esta visión sublime que Shelley puede salir de la caverna hacia eso que lo envuelve e impacta. Como él mismo dijo, el amor con las alas de la fantasía transportará al poeta hasta la presencia que se manifiesta como ausente en la visión:

Then has thy fancy soared over the earth,
And furled it's wearied wing
Within the Fairy's fane.⁶²

Allí, en el templo del hada, el poeta ve con «Spirit's intellectual eye/ It's kindred beings» y se remonta por encima de la limitación de la materia para contemplar el inconcebible universo «cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado».⁶³

Después de haber visto la «ditle light/ That twinkled in the misty distance», el espíritu de Ianthe, al igual que el prisionero de la caverna de Platón que ha sido iniciado (*República* 540), debe volver a su vida anterior para dar testimonio de su verdad ante los hombres.

[...] return,
Surpassing Spirit, to that world, where thou
Art destined an eternal war to wage
With tyranny and falsehood, and uproot
The germs of misery from the human heart.⁶⁴

En una carta a Hookham de enero de 1813, Shelley afirma que no quiere ser didáctico —lo volverá a decir en 1818 en el prólogo a su *Prometeo*— y que la parte especulativa del poema *Queen Mab* será extensamente explicada en las notas. No obstante, y de manera natural, esta obra contiene en germen casi todos los elementos que constituyen un poema del romanticismo inglés y, en ese sentido, resulta útil para este estudio, a pesar de su dispersión. La reivindicación

⁶² Ib.

⁶³ BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial, 1979, p. 171.

⁶⁴ SHELLEY. *Poetical Works...*, p. 799.

del rol de la imaginación y la fantasía ya aparece en este poema, escrito en su etapa más racionalista. Las dos capacidades mencionadas serían concebidas como caminos alternativos al *nous* platónico y, por lo tanto, medios para conocer los caminos que conducen a la casa del padre. Todo aquello que emocione al hombre y lo eleve por encima de la rutina de la cotidianidad es poético,

When fancy at a glance combines
The wondrous and the beautiful,
So bright, so fair, so wild a shape.⁶⁵

No obstante, este Shelley que nos dibuja tan delicadas imágenes es el mismo que con rigor e igual pasión nos advierte:

There is no God!
Nature confirms the faith his death-groan sealed.⁶⁶

En la nota correspondiente, Shelley explica que esta negación solo afecta a la creencia en una deidad creadora. La hipótesis de un Espíritu perpetuo, tan eterno como el universo, permanece inalterable.⁶⁷ El espíritu que sostiene a la cadena del ser demuestra, para Shelley, que hay una continuidad que no requiere del acto de creación para ser divina, sino que es divina en su misma sucesión:

Let every part depending on the chain
That links it to the whole point to the hand
That grasps it's term.⁶⁸

Sin embargo, los hombres no dieron tiempo a que los elementos naturales transmitieran su lenguaje y les llamaron dioses para evitarse así la frustración de su ignorancia.

⁶⁵ Ib., p. 764.

⁶⁶ Ib., p. 787.

⁶⁷ Ib., p. 812.

⁶⁸ Ib., p. 787.

The exterminable spirit it contains
Is nature's only God; but human pride
Is skilful to invent most serious names
To hide it's ignorance.⁶⁹

Shelley es implacable en su ataque al cristianismo, pero se ha prestado exclusiva atención a aquello que niega de él descuidando lo que sí acepta. La muerte de Dios, el Dios que gobernaba la vida intelectual y religiosa del mundo occidental, había comenzado su agonía desde la Edad Moderna y, algunos años antes que Shelley, William Blake anunciaba:

Thou art a Man. God is no more.
Thine own humanity learn to adore.⁷⁰

El antropocentrismo ya ocupaba un lugar preferencial desde que el hombre trasladó el criterio de certeza a su propia mente y los poderes de Dios se vieron atenuados. El *credo ut intelligo* había significado un reto para una inteligencia con ansias de expansión y dominio, como la moderna. Pero las decepciones surgidas por las contradicciones políticas y el predominio de los valores utilitarios lograron que el hombre realizara otra revolución copernicana. Habría que acotar que esta revolución se dio, sobre todo, en el ámbito de las ciencias no utilitarias y que supuso desembarazarse de su fe casi ciega en la razón. Este cambio de actitud le dio un espacio a la hasta entonces controlada pasión poética y a la imaginación. El Dios de Blake que, según él, había habitado desde siempre en el corazón del hombre se transformaba en «the creative and spiritual power in man». Dios y la imaginación eran lo mismo.⁷¹ El poeta Shelley, como Jano con su doble faz, «preside todo lo que se abre y también todo lo que se cierra»; y si, por un lado, la fuerza de la imaginación lo llevó a vivir con la

⁶⁹ Ib.

⁷⁰ BLOOM, Harold. *Los poetas visionarios del romanticismo inglés*. Barcelona: Barral Editores, 1974, p. 171.

⁷¹ BLAKE, William. *Complete Writings*. Oxford: Oxford University Press, 1979, p. 793.

magia que él tanto amaba; por otro, la razón le hacía rechazar lo que él creía un engaño a este anhelo humano por lo sublime: la religión establecida, los dogmas fijos e incomprensibles, la moral rígida y el poder político. Al Dios del cristianismo le objeta que no sea inteligible para sus propios devotos. Si el propio Pascal admitía que «Pour dire ce qu'il est, il faut être lui même»,⁷² es verdaderamente imposible conocerlo.

¿Y cómo amar lo que no se conoce? Es indudable que el don de la gracia, que sería la respuesta de Pascal, le resulta aún más incomprensible. Concluye, entonces, que la fe es una pasión que crece cuando se excita y, por tanto, no puede tomarse como testimonio de la existencia de Dios. Nada que no haya sido admitido por la razón puede ser garantía de verdad.⁷³ Es extraño que Shelley manifieste esta opinión, si tomamos en cuenta que en la conversación con Byron y Lewis les echa en cara su soberbia logicista al negar la existencia de fantasmas, aunque, quizá en la soledad de la noche, no se sientan tan seguros. Resulta evidente que el Shelley que no admite la dimensión extra-racional de la fe cristiana es el *Racionalista del siglo XVIII* que sigue agradeciendo a Locke, Hume, Gibbon, Voltaire y Rousseau la abolición de la inquisición en España,⁷⁴ y que no siente la menor simpatía por una religión que ha enajenado al hombre llenándole la cabeza de supercherías y sumisión.

Este aspecto crítico del *Queen Mab* le valió el entusiasmo de los *chartistas* y los líderes de la clase obrera británica,⁷⁵ quienes a través de Richard Carlile editaron su *Queen Mab* varias veces. La obra, incluso, llegó a tener una edición pirata. Pero Shelley, cuyos contactos con la metafísica eran bastante asiduos, no perdió de vista los dos diferentes aspectos del cristianismo que había que considerar: el político y el religioso. De este último se muestra respetuoso, ya que su Dios, como el de los teólogos, representa «the most *awful* and most venerable of names [...] mysteriously and illimitably pervading the frame of things».⁷⁶ La religiosidad del cristianismo, tal como

⁷² SHELLEY. *Poetical Works...*, p. 815.

⁷³ *Ib.*, p. 814.

⁷⁴ SHELLEY, Percy B. «Defense of Poetry». En: SHELLEY. *Selected Poetry...*, p. 1048.

⁷⁵ HOLMES. *Ob. cit.*, p. 660.

⁷⁶ SHELLEY. *Selected Poetry...*, p. 982.

fue concebida originalmente, contenía vivencias de esa *Universal Philosophy*, como llamó a su versión del platonismo.

El Shelley *extra-estético*⁷⁷ ha tenido ocupada a buena parte de la crítica británica de entonces y de ahora. En general, todos concluyen que sus críticas a la religión cristiana eran auténticas, aunque dentro del mismo ámbito del cristianismo; es decir, lo que Shelley le criticaba a parte de la cristiandad eran delitos que el sector más honesto del cristianismo también había denunciado. «His conclusions», dijo Coleridge con cierta complicidad, «Would not have scared *me*[...] I have ever thought that sort of atheism the next best religion to Christianity».⁷⁸

La educación de un platonista

For this I felt —by Plato's sacred light
Of which my spirit was a burning morrow

Shelley⁷⁹

Cuenta Thomas J. Hogg,⁸⁰ el gran amigo y compañero de Shelley en Oxford, que un domingo por la tarde, luego de haber estado *platonizando* durante largas horas sobre la doctrina de la reminiscencia en el *Fedón*, salieron ambos a dar un paseo antes de cenar, cuando, en pleno puente Magdalen, se cruzaron con una mujer que llevaba a un niño en brazos. Shelley se abalanzó sobre la criatura, pero la mujer, con mano firme, lo detuvo; entonces, ante el asombro de ella, él le preguntó si el niño le había contado algo sobre la pre-existencia. Ella, muy compuesta, le respondió que el niño apenas tenía unas cuantas semanas de nacido y que, naturalmente, aún no hablaba. Shelley lamentó que en

⁷⁷ ALLOT, Miriam (ed.). *Essays on Shelley*. Liverpool: Liverpool University Press, 1982, p. 10.
⁷⁸ *Ib.*

⁷⁹ SHELLEY. *Poetical Works...*, p. 450.

⁸⁰ NOTOPOULUS. *Ob. cit.*, p. 37.

tan poco tiempo hubiera perdido el habla; a su entender, si no poseía esa facultad, era porque ya había sido condicionado. Para el poeta, era una certeza que los niños se encontraban más cerca del otro lado del velo que los adultos.

Esta concepción optimista de la niñez, como el estado puro y menos alienado del hombre, la habría leído en algunos poemas del primer romanticismo inglés. William Wordsworth, poeta de la naturaleza, se lamentaba de haber perdido aquel tiempo en que un arroyo, un bosque o una pradera irradiaban para él una luz única y celestial que tenía la intensidad de un sueño. Ahora era distinto y

Turn wheresoe'er I may,
By night or day,
The things which I have seen I now can see no more.⁸¹

Porque para el Wordsworth niño, «to me was all in all».⁸² Hay un estado de conciencia, dice, en la segunda niñez, que nos permite admirar y disfrutar la naturaleza, y a la vez *sentirnos* integrados en ella porque aún estamos cerca del origen. También, en ese sentido, Coleridge sentía el peso de los años acentuando la influencia ambiental y la afección negativa que podían ejercer los problemas personales sobre la sensibilidad del poeta que, ante la sublimidad de un paisaje, puede «see *not feel*, how beautiful they are».⁸³ Abatido por su enfriamiento y su incurable *ennui* romántico, recuerda que

There was a time when, though my path was rough,
This joy within me dallied with distress.⁸⁴

Pero ahora se le están agotando las fuerzas y ni la perspectiva de una visión conmovedora lo estremece:

⁸¹ WORDSWORTH, William. «Ode, Intimations of Immortality from Recollection of Early Childhood». En: BLOOM. *The Oxford...*, p. 176.

⁸² Íd. «Tintern Abbey». En: BLOOM. *The Oxford...*, p. 148.

⁸³ COLERIDGE, Samuel. «Dejection: An Ode». En: BLOOM. *The Oxford...*, p. 276.

⁸⁴ *Ib.*, p. 278.

But ho! each visitation
Suspends what nature gave me at my birth
*My shaping spirit of Imagination.*⁸⁵

Para Wordsworth, la integración en la naturaleza; para Coleridge, una fusión con ella a través de la actividad imaginativa que la re-crea; para Shelley, la posibilidad de desentrañar el eslabón que une la vida a la muerte: para estos románticos ingleses la naturaleza y el espíritu se hallaban completamente cohesionados. Un paisaje brumoso y desierto, con algún castillo asomando en el camino, inspiró más de una producción del género gótico; las praderas verdes, la extensión de los lagos y la densidad de los bosques llamaron a la contemplación y al sobrecogimiento a muchos poetas que huían de Londres al campo en el siglo XIX. Pero lo natural, hasta entonces, fue siempre sinónimo de nobleza y de espiritualidad, y se puede afirmar que los románticos, en su añoranza por volver a la casa del padre en que sus «young breasts breathed more freely»,⁸⁶ prefirieron oír más a Rousseau que a Hobbes o a Sade.

En *Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*, Wordsworth, de manera un poco ambigua, nos ofrece su visión de lo que significa el nacimiento:

Our birth is but a sleep and a forgetting:
...
But trailing clouds of glory do we come
From God, who is our home:
Heaven lies about us in our infancy!
Shades of the prison-house begin to close
Upon the growing Boy.⁸⁷

⁸⁵ Ib.

⁸⁶ NOVALIS cit. por SCHULZ, Gerhard. «The Stranger and the Blue Flower (Some Observation on Novalis)». En: GRIMM, R. y otros. *Romanticism Today*. Boon-Bad Godesberg: Inter Nations, 1973, p. 27.

⁸⁷ WORDSWORTH, William. «Ode, Intimation...». En: BLOOM. *The Oxford...*, p. 178.

Los críticos inmediatamente señalaron el *Fedón* y el *Fedro* como fuentes del contenido de la oda, pero Wordsworth negó rotundamente que hubiera otras concepciones en su poema que no fueran las que él mismo había desarrollado sobre la base de sus vivencias. No obstante, es difícil no sentir la inconfundible presencia platónica en la idea del *olvido* que sobreviene al nacer y de las sombras que van cerrándose alrededor del hombre para la consolidación de ese olvido en la caverna del mundo. Wordsworth leía a Platón y había estudiado en Cambridge, cuna de los estudios platónicos en Inglaterra, pero es posible que fuera la influencia de Coleridge, gran estudioso del neoplatonismo, la que en sus conversaciones le *contagiara* esa creencia en una realidad unitaria que viene de Dios y se dirige a él. A su hijo recién nacido le dice Coleridge:

But thou, my bebe! Shalt wander like a breeze
By lakes and sandy shores...

—so shalt thou see and hear

The lovely shapes and sounds intelligible
Of that eternal language, which thy God
Utters, who from eternity doth teach
Himself in all, and all things in himself.⁸⁸

Shelley, pues, recoge elementos platónicos de forma directa e indirecta, pero es su asimilación y su contexto lo que aquí nos interesa. Estamos de acuerdo con Harold Bloom⁸⁹ en que muchas veces se lee a Shelley como si fuese un platón versificado, cuando sus raíces hay que buscarlas «en las tradiciones de la poesía, no en la filosofía o la política». T.S. Eliot es bastante más severo y sostiene que no solo no conoce «ningún caso de tan completa esquizofrenia»,⁹⁰ sino que afirma que Shelley «tomaba ideas prestadas, pero ideas baratas, y luego las mezclaba con sus propias intuiciones».⁹¹ Es posible

⁸⁸ COLERIDGE, Samuel. «Frost at Midnight». En: Bloom. *The Oxford...*, p. 275.

⁸⁹ BLOOM. *Los poetas...*, p. 273.

⁹⁰ ELIOT. Ob. cit., p. 111.

⁹¹ Ib.

que Shelley no llegase a *producir* ideas y que fuera cierta la opinión de una revista especializada de la época: «Mr. Shelley's thoughts are all feelings»; sin embargo, esas ideas *prestadas* se transmitían con facilidad en su obra y se adecuaban con naturalidad a esta y a las *propias intuiciones* del poeta.

«The intellectual and universal system of which Lionel is a disciple»⁹² es el platonismo que, como el propio Shelley dice, existió desde antes de Platón y que consiste en buscar «in what I see, *the manifestation of something beyond the present and tangible object*».⁹³ Aquellas propias intuiciones de las que habla el señor Eliot son las propias y desorganizadas concepciones filosóficas del poeta. Estas encontraron en la tradición literaria platónica —a la que nos imaginamos no se refiere Eliot con lo de *baratas*— su mejor expresión. El platonismo del Shelley no es, pues, el de Platón. Además, es muy probable que este último haya sido el único verdadero platónico de la historia, en la medida en que cualquiera puede ser platónico desde cierta perspectiva.

«La filosofía es en realidad nostalgia, afán de encontrarse en todas partes como en casa»,⁹⁴ dice Novalis, y es en este sentido que los poetas del romanticismo son filósofos. Desde el momento en que el hombre siente el desasosiego del *ennui* y tiene la seria esperanza de que haya un estado de reposo en el que, como el maestro de los *Discípulos de Sais*, verá todo rebosante de significación y unidad, está dividiendo la realidad en dos planos: uno mayor y otro menor. A esto se le suele llamar *platonismo* y entonces cobra sentido la polémica aseveración de Whitehead de que la filosofía occidental está compuesta de notas a pie de página a la obra de Platón.⁹⁵ Incluso un anti-platonista como Blake enmarca en el platonismo o en «the heathen philosophy which blinds the Eye of Imagination, the Real Man»,⁹⁶ este querer resolver el enigma

⁹² ROGERS, Neville. *Shelley at Work*. Oxford: Oxford University Press, 1956, p. 22.

⁹³ HOLMES. Ob. cit., p. 459.

⁹⁴ MARI, Antoni (ed.). *El entusiasmo y la quietud: Antología del Romanticismo Alemán*. Barcelona: Tusquets Editores, 1979, p. 156.

⁹⁵ WHITEHEAD, A. N. *Process & Reality*. Nueva York: s.e., 1930, p. 63.

⁹⁶ BLAKE. Ob. cit., p. 774.

de la vida con un mapa de la misma. Nunca más crudo ni más preciso Ciorán cuando nos advierte que preferir permanecer en el interior de la caverna y eliminar la mística como escapatoria es un juego peligroso en el que «se mezclan la sabiduría, la amargura y la farsa».⁹⁷ Es seguro que Shelley, como romántico, prefiriera caer en la otra farsa, en la farsa idealista que él creyó el *desenmascaramiento* de la realidad. Todavía entonces se quería esperar la inmortalidad como un destino inevitable, y el recién estrenado escepticismo moderno no se liberaba aún de su tradición protestante neoplatónica. Aceptamos, pues, que un poeta, por motivos vitales más que científicos, se acerque al pensamiento en una época que no podía prescindir de la reflexión filosófica, como lo prueba la literatura de entonces que abundó en profesionales y también en aficionados al saber y que, como Friedrich Schlegel, reconocían que «la plenitud de la cultura la encontrarás en nuestra poesía más alta, pero la profundidad de la humanidad, búscala *cerca* de la filosofía».⁹⁸ Es este *cerca*, este espacio *entre*, el que conducirá a Shelley al platonismo. Este acercamiento estará matizado con objetivos particulares: más que saber, sentir que se sabe; más que ver, sentir (como lamentaba Coleridge ya no le sucedía); más que reflejar, alumbrar; todo esto para finalmente llegar a ese punto de encuentro entre la poesía y la filosofía, que es el *theoreîn* en el sentido más noble de la palabra: la contemplación de todas las cosas en su armonía y justo valor.

Las conclusiones de Santayana resultan de gran sutileza en esta confrontación entre poesía y filosofía: «Such contemplation is imaginative. No one can reach it who has not enlarged his mind and tamed his heart. A philosopher who attains it is, for the moment, a poet; and a poet who turns his practised and passionate imagination on the order of all things or on anything in the light of the whole, is for the moment a philosopher».⁹⁹

⁹⁷ CIORÁN, E. M. *Adiós a la filosofía*. Madrid: Alianza Editorial, 1980, s.p.

⁹⁸ MARI. Ob. cit., p. 139.

⁹⁹ HILL, John Spencer (ed.). *The Romantic Imagination: A Selection of Critical Essays*. Londres: The Macmillan Press, 1977, pp. 182-3.

Se dan en Shelley entonces —y en esto sigo a Notopoulos— un *platonismo* natural, un *platonismo* indirecto y un *platonismo* directo, i.e. 1) una inclinación a creer que no todo lo que brilla es oro y a ir en pos del precioso metal —«which those who live/ Call Life: though unreal shapes be pictured there»— que no podremos encontrar en el mundo si no elevamos un poco el vuelo, aunque al final no pasemos de ser, a juicio de Arnold, más que unos ángeles *ineficaces* que agitamos en el vacío nuestras *alas luminosas*. Shelley, no obstante, creía en la capacidad de altura de las alas de la imaginación que podían, según él, dirigir la mente a dondequiera que esta fuese; 2) una tradición de autores que en mayor o menor medida buscaban lo mismo que él, aunque los caminos fuesen muy diferentes. Es quizás ese deseo de profundidad lo que los une y liga a la cadena; y 3) una lectura directa de Platón que, aunque leído a la luz de interpretaciones posteriores, le dejó la sensación de que el Sócrates que Platón proyectaba era el hombre *philos beautôi*, el hombre que, al no escatimar medios para hacer de su vida el acto más verdadero posible, consiguió atar todos los cabos y ser *heís ek pollôn, a man out of many*. A todo esto debe unirse un lenguaje de símbolos que Shelley ya manejaba incluso antes de su lectura de Platón: la afición por los velos, las luces y las sombras, los ríos y, sobre todo, las cavernas. Estas cavernas que aparecen como lugares de iluminación y revelación por ser el testimonio más claro del misterio en el que estamos inmersos sin más salida aparente que el propio *noûs* —la imaginación, para Shelley— son imágenes que aparecen de modo tenaz en su poesía y que le acercaron a Platón por esa alegoría que desde luego venía de una tradición mucho más antigua.

Shelley leyó a Platón por primera vez en Eton, con el Dr. James Lind, entre los años 1808 y 1810, aproximadamente a los 17 años. Se cree que el primer diálogo que leyó fue el *Banquete*, que posteriormente tradujo y comentó en 1818, pero no fue sino hasta su estimulante contacto con Thomas Love Peacock, gran estudioso del helenismo y también por las constantes presiones de Godwin, que se decidió a leer el texto griego para tener así contacto con el original, pues ya se había convencido, como lo demostraría luego en su *Defence of Poetry*, de que

la traducción siempre conlleva una interpretación. Pero había transcurrido casi ocho años de intensas lecturas de un Platón traducido por Thomas Taylor, *the English Ficino*.¹⁰⁰

Hay que tener en cuenta que Platón, visto con mucha reserva por los académicos de Oxford, no entró en el programa de las *Litterae Humaniores* de la Universidad de Oxford hasta 1847, y las lecturas de su obra no eran asesoradas ni mucho menos discutidas en clase. Shelley y Hogg, pues, leían las traducciones de Taylor por su cuenta, sin ser conscientes de que, a pesar del inmenso mérito de este traductor en *tiempos difíciles*, su interpretación de Platón venía filtrada por el neoplatonismo que cultivaba y que Shelley asimiló tanto que hasta se volvió vegetariano gracias a sus lecturas de las introducciones, notas y conclusiones que abundaban en las ediciones de Taylor. Por otro lado, pero yendo hacia lo mismo, las lecturas de los clásicos que hacía Shelley (Chaucer, Dante, Spenser, Milton, Petrarca, Alberto Magno, Wieland y otros más) estaban impregnadas de un platonismo cristiano que irradiaba las influencias de Proclo, Gemisto Pletón y la Academia Florentina, que había estado a punto de elevar a los altares al *divino Platone*.

Así, Shelley y los románticos ingleses leen a un Platón destilado por el atractivo filtro neoplatónico y, casi sin querer, asimilan un neoplatonismo que, a excepción de Coleridge, no habían leído directamente.

Hasta aquí la situación personal de Shelley. Acerca del contexto continental, este culto de la naturaleza como mediadora entre el espíritu del hombre y el espíritu del mundo es un fenómeno que se dio especialmente en los países anglo-sajones a través de la continuidad de la tradición neoplatónica del protestantismo. Para Calvino, la naturaleza exterior era la prueba de la suprema bondad de Dios y es a esa religiosidad que se volcaron los románticos al ver que la razón no respondía a todos los interrogantes. El neoplatonismo arraigó más en el norte de Europa que en el sur y produjo, en el siglo XIX, una actitud mística más espiritualizada que la del catolicismo y, por tanto, una lectura de Platón

¹⁰⁰ NOTOPOULUS. Ob. cit., p. 52.

más dada a la contemplación de lo natural. «La poesía, como todo lo que existe de divino en el hombre, está encadenada a cierta época y a cierto lugar», nos dice lúcidamente Jean Paul Sartre. «La poesía y el romanticismo del Norte, son como un arpa eólica agitada por las tempestades de la realidad, en que los rugidos se convierten en sonos melodiosos, pero en que vibra una dulce melancolía y, aún a veces, el grito desgarrador del sufrimiento».¹⁰¹

Shelley, pues, con todas estas circunstancias alrededor de sí, lee a Platón, y es evidente que este Platón *místico* le entusiasma, pero cuando en 1818, ya en Italia, traduce el *Banquete*, lo que empieza siendo un ejercicio filológico, acaparó de tal modo su atención que durante meses no hace más que traducir y leer a Platón, y muchos de sus poemas y escritos son recreaciones de estos textos. A pesar de su contacto directo con la obra de Platón, la estela neoplatónica de sus primeras lecturas, unida a su propia inclinación y a las influencias culturales y ambientales de la época, logran, como veremos más adelante, un platonismo en poesía, que admite una realidad objetiva y subjetiva a la vez, que deja un gran margen a la emoción y al *plater*, que ve al Uno y al Bien como un proyector que ilumina, como una fuente desbordante de luz que emana de la propia alma del poeta, y al acto de creación poética como una imitación de los arquetipos y no de sus reflejos. Un platonismo plotiniano, podría decirse, pero inspirado siempre en Platón, o como sostiene M. H. Abrams, un *platonismo romántico*.¹⁰²

¹⁰¹ MARI. Ob. cit., p. 73.

¹⁰² ABRAMS, M. H. *El espejo y la lámpara (Teoría romántica y tradición crítica)*. Barcelona: Barral Editores, 1975, pp. 227 y ss.

CAPÍTULO 2

Alastor o el espíritu de la soledad

Shelley escribió *Alastor* en el año 1815. Este mismo año, luego de una reunión en casa del crítico Leigh Hunt, Horace Smith comentó su agradable impresión de Shelley y afirmó: «His principal discourse, was, however, of Plato».¹ No se conoce con exactitud qué diálogos estaba leyendo el poeta entonces, pero la vena filohelenista ya se había apoderado de él y, a falta de mejor título, acepta el título que le sugiere Peacock, *Alastor*.² Esta palabra significa, como sustantivo, «demonio de la venganza» y, como adjetivo, «perseguido por los dioses», «agitado por las furias».

El poema es un viaje espiritual hacia sí mismo protagonizado por el propio autor —como ocurre en gran parte de los poemas románticos— y narra la búsqueda de un joven poeta por el ideal de belleza y compañía que guarda dentro de sí. Esta belleza se manifiesta en dos esferas: primero, en la naturaleza, que es un vestigio de una belleza ideal aún superior que ella misma y de la que Shelley nos dice en su prefacio: «The magnificence and beauty of the external world sinks profoundly into the frame of his conceptions, and affords to their modifications a variety not to be exhausted»; y, segundo, en un deseo sexual narcisista por una mujer con

¹ HOLMES, Richard. *Shelley The Pursuit*. Londres: Quartet Books, 1976, p. 360.

² *Ib.*, p. 302.

quien hace el amor en sueños y que surge el día en que la contemplación solitaria no le basta y el héroe pasa de su pasión por la naturaleza a la que llama *Mother*. Esta mujer idealizada y ansiada es su contraparte femenina y el autor la concibe en estas palabras: «Conversant with speculations of the sublimest and most perfect natures, the vision in which he embodies his own imaginations, unites all of wonderful, or wise, or beautiful, which the poet, the philosopher, or the lover could depicture». Consumido por su pasión irrealizable, el héroe busca hasta que se convence de que su arquetipo no es de este mundo y, abatida su alma delicada y sensible por esta frustración, «he descends to an untimely grave». La relación entre el título y el poema no es muy grande. En su prefacio, Shelley plantea dos tipos de aislamiento: la soledad del poeta y el gregarismo del hombre vulgar. El autoaislamiento del poeta «was avenged by the furies of an irresistible passion pursuing him to speedy ruin».³ El poeta es castigado por su soledad y muere joven; en cambio, el hombre insensible, misántropo que a nada ni a nadie quiere, «those whose hearts are dry as summer dust, / Burn to the socket».⁴⁵ Sin embargo, esta doble situación de injusticia del destino apenas si es tratada en el poema que se concentra casi exclusivamente en la soledad poética. El espíritu de la soledad que, según Peacock, fue tratado en la obra como un espíritu maligno, aparece más bien como el *kakodaimon* que persigue al Poeta hasta que lo aniquila, y este persigue a su vez al ideal femenino, impulsado por una desesperada ansiedad que ha venido a perturbar su tranquilidad.

Es tal la fuerza que ejerce sobre él la mujer arquetípica, que aunque otras se acerquen, no le atraen; su soledad, cultivada durante tanto tiempo, regresa como un *boomerang* contra él y, aunque quiera romperla, ya no puede. La imaginación no llega a doblar ni a la materia ni al destino y, por eso, hay que trascenderlos. *Alastor* es un *cul de sac* sin soluciones, que al final nos deja al etéreo y casi angelical héroe atrapado por unas culpas que no son del todo claras. Las constantes imágenes y palabras extraídas de las obras de Wordsworth y Coleridge hacen pensar que Shelley los tenía muy

³ SHELLEY, Percy B. *Poetical Works*. Oxford: Oxford University Press, 1975, p. 14.

⁴ Shelley extrajo este verso de la obra *The Excursion I-II* de Wordsworth.

⁵ Ib.

en mente en el espíritu *naturalista* del poema y en el planteamiento de su reto al mismo; y es quizás esa intención de desafío inacabado la que oscurece por momentos el poema. Al año siguiente, en Chamonix, Shelley encontrará su verdad y las *obstinate questionings* del *Alastor* recibirán una respuesta y un tratamiento en el *Hymn to Intellectual Beauty* y en *Montblanc*, los cuales terminarán de perfilar su estilo *platónico*. No obstante, el juvenil *viajero mental* había emprendido ya la partida en *Alastor*.

El epígrafe al inicio del poema es la conocida frase de San Agustín en la que este nos dice que estaba enamorado del amor aunque no tuviese aún a qué o quién amar.⁶ Esta cita es significativa porque anticipa el talante de la búsqueda: la inseguridad respecto al objeto deseado. Siete años más tarde, en una carta a Gisborne, Shelley afirma que uno siempre está amando, ya sea una cosa u otra, pero «the error, and I confess it is not easy for spirits cased in flesh and blood to avoid it, consists in seeking in a mortal image, the likeness of what is perhaps eternal».⁷ Este error, que repetirá con más experiencia en *Epipsychidion*, es el que lamentará dramáticamente el *alter-ego* de Shelley en *Alastor* y el que lo arrastrará a una muerte prematura.

El poema, de claro acento *wordsworthiano*, comienza con una invocación a la Tierra y luego pasa a pedirle cuentas:

If no bright bird, or gentle beast
I consciously have injured, but still loved
And cherished these my kindred; the forgive
This boast, beloved brethren, and withdraw
No portion of your wonted favour now!

Pareciera haber una alusión al *Rhyme of the Ancient Mariner* de Coleridge, en el que un marinero es castigado con terribles experiencias porque mató a un albatros. Esa es justamente la enseñanza del poema: hay que amar todo lo vivo si queremos seguir sintiendo la presencia benigna de Dios en

⁶ «Nondum amabam, et amare amabam, quareban quid amarem, amans amare». En: AGUSTÍN DE HIPONA. *Confesiones*. s.d.

⁷ HOLMES. Ob. cit., p. 639.

nosotros. El autor de *Alastor*, que a nadie ha hecho daño, se cree entonces con derecho a pedirle a la naturaleza que le revele su verdad. Es muy posible que este pequeño dardo lo lanzara Shelley contra el anti-intelectualismo de Wordsworth que sostiene que es en la naturaleza donde el hombre se realiza y estima que revelar este hecho es la misión didáctica de la poesía. Shelley, por su parte, ama a la naturaleza como cualquier romántico, pero, como vimos en *Queen Mab*, sin desprender de este amor la subjetividad de la imaginación que lo elevaría hasta la subjetividad del espíritu de la naturaleza.

Luego de esta invocación pasa a declararle cómo la ha amado:

—I have watched
Thy shadow, and the darkness of thy steps,
And my heart ever gazes on the depth
Of thy deep mysteries.

La vida sensual, la naturaleza como dato sensible, es vista como un mundo de sombras ante las que el explorador mantiene haber estado siempre en guardia. Esta oscuridad del enigma de la vida es lo que la hace peligrosa, y la extraña y tenaz presencia de la muerte es causa de que toda pregunta por la existencia vaya aparejada de una inquietud y curiosidad por la corrupción. Todo el ambiente de la indagación se realiza en la noche y, como expusimos en la primera parte, siempre en la unión de muerte, tinieblas, angustia y saber. Para ver mejor, el poeta no quiere salir, como el iniciado de la caverna platónica, sino que su búsqueda es más bien en sentido inverso: baja hasta el fondo sin fondo de las profundidades tenebrosas y allí hace su lecho, «In charnels and on coffins». Pero la naturaleza es incommovible y aunque el poeta no desiste en su búsqueda a pesar del miedo que le inspira tanto mutismo e impenetrabilidad, ella no descorre el velo:

In lone and Silent hours,
When night makes a weird sound of it's own stillness,
Like an inspired and desperate alchymist

Staking his very life on some dark hope,
 Have I mixed *awful* talk and asking looks,
 With my most innocent love.

El contraste entre el *awful* (tremendo, sublime, imponente) y el *innocent* es muy característico del género gótico y acentúa así la transparencia y pureza del inocente, quien, a pesar de su pequeñez e ingenuidad, no teme enfrentarse a lo más grande. Quizás esté aquí el avance respecto a *Queen Mab*: la iniciativa del poeta a buscar él solo. Sin embargo, aún depende más de la naturaleza que de su propia imaginación, y está dando vueltas alrededor de la caverna como un cachorro enjaulado llorando por salir:

And moveless, as a long forgotten lyre
 Suspended in the solitary dome
 Of some mysterious and deserted fane,
 I wait thy breath, Great Parent.

Los escenarios son realmente artísticos; podríamos muy bien visualizar la olvidada lira —o arpa eólica romántica— en la bóveda de un templo abandonado, cubierta de polvo y humedad, detenida como en una morada provisional que se coge a mitad de camino, en espera de que algún viento taña sus cuerdas y la transporte hasta su hogar definitivo. Luego de estas reflexiones pasa Shelley al asunto de su poema: la trágica muerte de un joven poeta al que se referirá como *el Poeta*, que como él «vivió, cantó y murió» en soledad; la narración se desarrollará entonces en tercera persona, aunque es evidente que sigue hablando de sí mismo y que el dramático fin de su personaje es el motivo para exigirle al Espíritu de la vida una explicación. Este *Poeta* (*alter-ego* de Shelley) vivió en contemplación casi religiosa de la naturaleza, desde su más tierna infancia. Como el prisionero de la caverna, había vivido en ella de por vida, aunque con más conciencia que los encadenados platónicos —observamos que las *conversiones* de Shelley son más bien evoluciones— e incluso, «The fountains of divine philosophy/ Fled not his thirsting lips». Esta filosofía divina, la que pregunta por el origen del ser, ha de ser el *universal system* de Lionel, i.e., su platonismo.

Sin embargo, a pesar de su sensibilidad y de su integración con lo natural, empieza a sentir angustia y desasosiego, y al igual que Shelley, «he left/ His cold fireside and alienated home/ To seek strange truths in undiscovered land». El sentimiento de alienación también lo asocia Novalis con el frío, como añorando quizás el calor irrecuperable del vientre materno perdido al nacer. Esta figura del hombre como extraño en el mundo, como el animal fuera de casa, es esencial al romanticismo y Shelley siempre lo asoció con el encierro forzoso en la caverna de la ignorancia.

A pesar de que la salida del frío e inhóspito hogar para ir en pos de tierras vírgenes libera al Poeta, su búsqueda no conoce tregua ni su marcha se intimida,

—Where the secret caves
Rugged and dark, winding among the spring
Of fire and poison, inaccessible
To avarice or pride.

Bloom encuentra en la imagen de las *secret caves* una alusión a las cuevas por donde corre el río sagrado el *Kubla Khan* de Coleridge; pero nosotros creemos que, en este, las cuevas «measureless to man» parecen ir por debajo de la tierra, pues el río desemboca «Down to a sunless sea». Quizá la visión de Coleridge tuvo lugar en plena profundidad del sueño o trance de opio.⁸

Pero recordemos que Shelley está constantemente jugando con las analogías. Nosotros creemos con Yeats⁹ que para Shelley una caverna representa algo más que la vida en la tierra: implica una existencia marcada por unos límites, un encierro. En su prosa, Shelley es más explícito: «thought can, with difficulty visit the intricate and winding chambers which it

⁸ SHELLEY, P. B. «Nota introductoria al *Kubla-Khan*». En: BLOOM, Harold y Lionen TRILLING. *The Oxford Anthology of English Literature: Romantic Poetry and Prose*. Oxford: Oxford University Press, 1973, p. 254.

⁹ YEATS, William Butler. *The Philosophy of Shelley's Poetry & The Prometheus Unbound*. En: *Ideas of Good and Evil*. Londres: s.e., 1906, p. 86.

inhabits. It is like a river, whose rapid and perpetual stream flows outward [...]. The caverns of the mind are obscure and shadowy; or pervaded with a lustre, beautiful and bright indeed, but shinning not beyond their portals».¹⁰ Estas cavernas y laberintos son la vida misma y el proceso mental que la acompaña.

Estamos de acuerdo con Notopoulos en que la interpretación *shelleyana* de la caverna de la *República* no es necesariamente neoplatónica, sino romántica. Esta hipótesis implica un grado de interpretación muy personal de parte del poeta. Werner Jaeger¹¹ explica esta representación en Empédocles como la reacción del alma que ha caído desterrada «a esta abovedada cueva» de dolor y que, al ignorar su origen, se siente en la oscuridad —de allí el llanto y el trauma del nacimiento en los niños—. Nosotros aventuraríamos que la metáfora de la caverna, aparte de referir el universal símbolo órfico del huevo o cueva como origen del mundo, puede representar los momentos más cruciales de la vida: un niño es engendrado en un vientre y un muerto es enterrado en una fosa. La caverna es vista como un enlace entre el vientre materno, que hemos conocido como cálido y cómodo, y la muerte, de la que la frialdad y dolor del mundo es una preparación. Los misterios del sueño y la vigilia, de la vida y de la muerte, del cuerpo y del alma, del macho y la hembra, los vamos concibiendo como laberintos dentro de ese espacio mental que es tan hermético como la placenta, pero cuya lógica ignoramos. Las luces o el fuego que puede haber dentro, solo nosotros los vemos, pero ¿cómo conocer el camino que conduce a la salida o la entrada? Y, además, ¿qué son realmente esos accesos, a dónde van? No en vano, Giambattista Piranesi fue uno de los grandes pintores del gótico; las escaleras serpenteantes y los pasillos insondables, caóticamente entreverados en sus *Carceri d'Invenzione*,¹² son la expresión pictórica más profunda del mundo de la psiquis. El danés Jorgen

¹⁰ NOTOPOULUS, James A. *The Platonism of Shelley: A Study of Platonism and The Poetic Mind*. Durham: Duke University Press, 1949, p. 332.

¹¹ JAEGER, Werner. *La teología de los primeros filósofos griegos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 149.

¹² CLARK, Kenneth. *The Romantic Rebellion*, s.d.: Omega Books, 1923, s.p.

Andersen¹³ advierte que hay un pasaje aún inexplorado entre los aguafuertes de Piranesi y las retumbantes bóvedas de la novela gótica, a lo que nosotros añadiríamos una extensión hasta los misterios de la mente en las oscuras cuevas del romanticismo.

El héroe de *Alastor*, pues, en medio de unos *paisajes del alma* verdaderamente estremecedores (islas tenebrosas, volcanes en erupción, ríos de fuego, cavernas con piedras preciosas incrustadas, pero prácticamente ningún ser humano a la vista —cumpliéndose así el diagnóstico de Jean Paul de que la pintura «llega por completo al romanticismo, cuando produce paisajes y no hombres»¹⁴— consume su aún auto-suficiente soledad, alentado por su inagotable capacidad de «love and Wonder» que le lleva a seguir caminando por una especie de mágico país de las maravillas: «His wondering step/ Obedient to high thoughts, has visited/ The *awful* ruins of the days of old». El Poeta aún no se pierde en el laberinto. No ha encontrado el *camino* pero continúa con la certeza de que se está dirigiendo hacia alguna parte con su intuición sensitiva e intelectual como única brújula. Como lo describe Sófocles en una frase que conmovió tanto a Shelley, lo conduce «to many ways in the wanderings of careful thought».¹⁵ Ni siquiera ceja *el Poeta* cuando

— the moon

Filled the mysterious halls with floating shades,
Suspended he that task, but ever gazed
And gazed, till meaning on his vacant mind
Flashed like strong inspiration, and he saw
The thrilling secrets of the Brith of Time.

El explorador encaja progresivamente pieza con pieza, tramo con tramo, y es su propia inspiración, y no un Espíritu revelador, la que le inicia

¹³ PRAZ, Mario. *Introductory Essay to Three Gothic Novels*. Londres: Penguin Books, 1968, p. 16.

¹⁴ MARI, Antoni (ed.). *El entusiasmo y la quietud: Antología del romanticismo alemán*. Barcelona: Tusquets Editores, 1979, p. 57.

¹⁵ NOTOPOULUS. Ob. cit., p. 328.

en los secretos del origen del tiempo, porque *Julian* (Shelley) —como, según Yeats, haría todo místico— responde: «Where is the love, beauty, and truth we seek/ But in our mind?». ¹⁶

Sin embargo, el poeta, que, a raíz de su amor por la naturaleza, va desarrollando un deseo por la mujer, comienza a sentir que le hace falta que alguien le tienda un hilo a su inspiración para guiarla por la red de laberintos, y aparece su Ariadne, una versión femenina del mismo Poeta: «Her voice was like the voice of his own soul/ Heard in the calm of thought». Ella, como la vida, se presenta cubierta por un velo que la hace en parte inasequible y más atractiva a los ojos del Poeta, pues significa otro misterio más que descubrir. Su voz lo transporta, pero lo que dice más aún:

Knowledge and truth and virtue were her theme,
And lofty hopes of divine liberty,
Thoughts the most dear to him, and poesy,
Herself a poet.

De repente un ardor se apodera de su delicado cuerpo, se acerca al Poeta que, fascinado, percibe y comparte su deseo, y tras unos instantes de vacilación en los que pasa de la contemplación del alma de la joven a sus miembros,

—yielding to the irresistible joy,
With frantic gesture and short breathless cry
Folded his frame in her dissolving arms.
Él conoce por primera vez la intensidad de la unión sexual.

En *Alastor*, Shelley describe más los detalles físicos que los psíquicos, pero en *Laon and Cythna* se hace más explícito lo que para el poeta-explorador de sensaciones es la experiencia del organismo:

Was it one moment that confounded thus

¹⁶ YEATS. Ob. cit., p. 70.

All thought, all sense, all feeling, into one
Unutterable power...?¹⁷

Es con el orgasmo que el sentimiento de alienación desaparece momentáneamente. La separatividad del aislamiento, el Yo y la soledad quedan atrás y, al desbordarse la emoción en el clímax, se llega por lo menos a atisbar la posibilidad de liberación e infinitud. Novalis comparaba el acto sexual con la muerte como aproximaciones al estado de repatriación definitiva del alma que, en el furor de su éxtasis, corre como si fuese un río hasta el océano de la vida, hasta Dios, de donde vino, y con fuerza arrasadora retorna al mundo del hombre «y el espíritu del supremo anhelo se sumerge en nuestro torbellino».¹⁸

El acto sexual, pues, es parte de la búsqueda; es una de las maneras en que el espíritu sale de sí mismo, de la jaula de su conciencia, para degustar algo de lo sublime, que invariablemente lo sobrepasa. Es por eso que los brazos de la joven en *Alastor* son *dissolving* porque ella tiene el poder de lograr derretir la personalidad de su amante para que se vuelva durante unos instantes, «One with Nature». Pero, la violencia del trance lo despierta: ella no existe; fue una gaseosa aparición durante un sueño mientras él descansaba en el valle de Cachemira. Sin embargo, aunque sea en sueños, el héroe ya ha sido herido por la pasión y se lanza tras el fantasma de esa joven para consumir su deseo en la realidad. Es entonces cuando todos los elementos se entremezclan: Sueño, Muerte y Sexo.

Does the dark gate of death
Conduct me to thy mysterious paradise,
O, Sleep?

A través de la muerte aspira llegar al impenetrable mundo del sueño para reunirse, eternamente, con su amada. La generación y la extinción

¹⁷ HOLMES. Ob. cit., p. 395.

¹⁸ NOVALIS. *Himnos a la noche: Enrique de Ofterdingen*. Madrid: Editora Nacional, 1975, p. 282.

se tocan, así como la irrealidad onírica y la realidad de su amor. Todo carecerá de sentido sin ella, pero la búsqueda es inútil: es como la irrecuperable imagen sobre la superficie de un río en el cual hemos arrojado una piedra. Coleridge diría «Then all the charm/ Is broken».¹⁹ Sin embargo, la obsesión del héroe es demasiado real: «At night, the Passion came/ Like the fierce fiend of a distempered dream». Lo que había sido un *lovely dream* se convierte en pesadilla; las furias castigan su soledad dejándole jadeante de deseo y de dolor. En su triste y errabundo andar, encuentra a un cisne y, por primera vez, abre su corazón y le dice casi con envidia: «Thou hast a home,/ Beautiful Bird; thou voyagest to thine home». Esto es precisamente lo que le falta: ya perdió su ubicación y Ariadna se ha llevado el hilo, dejándolo completamente perdido. En cambio, el cisne tiene casa y compañera: «thy sweet mate will twine her downy neck/ With thine, and welcome thy return». Mientras el cisne tiene un sentido en la vida, la integración del poeta con la naturaleza parece escaparse por ese agujero que le dejó la aparición de la joven. ¿De qué sirve su superioridad moral frente al cisne si no puede superar su soledad? Aquí hay todo un cuestionamiento a los valores de la poesía de la naturaleza de Wordsworth y del Coleridge de las *Lyrical Ballads*. La naturaleza, aunque bella, no es perfecta y sus elementos son solo «the voice of these inexplicable things»; pero pretender vivir solo de ella es una ilusión y luego el espectro de esa quimera perseguirá al hombre cuando la realidad se burle de sus sueños. Así, le dice a Wordsworth —según Mary— en un poema que le dedicó ese mismo año:

Ah! wherefore didst thou built thine hope
 On the false earth's inconstancy?
 Did thine own mind afford no scope
 Of love, or moving thoughts to thee?²⁰

¹⁹ SHELLEY. «Nota introductoria...», p. 254.

²⁰ «To – Oh! there are spirits». En: SHELLEY. *Poetical Works...*, pp. 525-6.

Y las siguientes líneas podrían aplicarse perfectamente al propio Shelley que critica duramente a los *Lakistas* porque él mismo fue su seguidor y *Alastor* fue una especie de obituario poético que afortunadamente no llegó a acertar con su futuro:

Yes, all the faithless smiles are fled
Whose falsehood left thee broken-hearted;
The glory of the moon is dead;
Night's ghosts and dreams have now departed.²¹

Shelley tiene confianza en su tendencia hacia la abstracción. Insistimos una vez más: la naturaleza, como todo, participa en una tercera presencia que es espiritual y que Shelley, como aficionado al platonismo, concibe como eterna e inmutable; ahora bien, este poder espiritual se deja intuir o descifrar por medio de los signos que deja sobre la tierra, que, de un modo más bien plotiniano, son sus emanaciones. Shelley no seguirá a Platón en la búsqueda de los arquetipos que se reflejan en las sombras; él buscará las sombras, que para él son ya abstracciones de los objetos, y las referirá al Uno, en el que, con tono neoplatónico, cree que todo converge. El Poeta de *Alastor* aún no tiene una cosmovisión tan definida como la que acabamos de explicar, pero intuye que la que tenía en ese entonces era incompleta y no lo llevaba por buen camino. En efecto, condujo a Wordsworth a la deserción de su noble causa consagrada antes a la «verdad y la libertad»;²² a Coleridge a la crisis; y a su héroe a una muerte inútil. Pero no renegará de su personaje; como antes dijimos, Shelley cree en las evoluciones, no en los cambios abruptos, y lo mismo que le dice a los *lakistas* podría aplicarse a su *Poeta*: «Thine own soul still is true to thee,/ But changed to a foul fiend through misery». Este joven, que cree en sus convicciones con la más pura honestidad, ha caído en un pecado original, por decirlo de algún modo, y va siendo consciente de que su paraíso no es

²¹ Ib.

²² Ib., p. 526.

completo y de que la vida no es siempre justa si nos dejamos llevar mansamente por ella. Entonces descargará su rencor contra el cisne:

And what am I that I should linger here,
With voice far sweeter than thy dying notes,
Spirit more vast than thine...?

El sentimiento religioso de búsqueda segura y contemplación serena se desestabiliza y surge el desencanto: «A gloomy smile/ Of desperate hope wrinkled his quivering lips». Al prescindir de la mística, nos había dicho Ciorán, queda la amargura, la sabiduría y la farsa. El poeta sonríe amargamente, seguro de que sabe que el sueño «With doubtful smile mocking it's own strange charms», le está mirando burlón, como el coqueto *Prince of love* de Blake,²³ que retoza feliz al ver que las alas doradas de sus víctimas no vuelan, porque han perdido la libertad de elegir.

Se sume el héroe en un profundo abatimiento y su entorno lo acompaña: «not a sight/ Or sound of *awe* but in his own deep mind». Un impulso siniestro se apodera de él, va a encuentro del *awe*, de lo tremendo, de ese miedo poderoso que según Collins todo lo conocía: los dos lados del velo, las sombras y los originales, y se apodera de los hombres para empujarlos a cruzar «th'unreal scene/ While Fancy lifts the veil between».²⁴ Desea embarcarse el *Poeta* al encuentro de la muerte, en la oscuridad de un mar embravecido

For well he knew that mighty Shadow loves
The slimy caverns of the populous sleep.

La muerte es ahora llamada *Shadow*, posiblemente por lo desconocida. No se pretende establecer ninguna identidad entre ambos sustantivos, pues la sombra, como opuesta a la luz, oculta en lugar de mostrar; sugiere

²³ SHELLEY, P. B. *Song*. En: BLOOM. Ob. cit., p. 15.

²⁴ COLLINS, William. «Ode to Fear». En: PENN, Robert y Albert ERSKINE (eds.). *Six Centuries of Great Poetry*, s.d., pp. 300-1.

y no dice; es un poder absolutamente enigmático, como enigmáticas y desconocidas son las sombras de la caverna, aunque no ejercen el dominio indiscutible de la mayor sombra de todas que es la muerte. Y así, entre aguas turbulentas, «Following his eager soul, the wanderer/ Leaped in the boat».

El héroe, esta vez, comienza su segundo viaje en el agua. Yeats observa las dos posibles significaciones del uso de la imagen del bote. Por un lado, afirma que «Water is his great symbol of existence, and he continually meditates over it's mysterious source»; y, por otro, que la mente es vista por Shelley también como un flujo (recordemos que «it is like a river, whose rapid and perpetual stream flows outward»²⁵). Es el eterno movimiento del agua lo que la asemeja al caudal de los pensamientos que no tiene la inmutabilidad del poder espiritual. Al despertar, «One wandering thought pollutes the day» y, al dormir, «A dream has power to poison sleep», pero a la mente dormida la llama *dark flood*, negro diluvio, inundación que anega todos nuestros pensamientos, haciendo un mundo dentro de nuestro mundo. A la mente consciente, en cambio, no la compara a una catarata sino con un *stream of thought*, unas aguas dirigidas hacia algún lugar que, en el Poema, es la muerte. Comienza el último viaje del Poeta y, como Ulises en la metáfora de Plotino,²⁶ su alma emprende la vuelta a casa en una embarcación como el piloto de su humanidad. En medio de una terrible tempestad, el botecito se sigue manteniendo a flote:

The little boat
Still fled before the storm; still fled like foam
Down the steep cataract of a wintry river.

Esta descripción causa esa sensación como de impotencia y pequeñez que se experimenta cuando se está en presencia de algo sublime que devora con su grandeza, pero entonces surge la conciencia, en el hombre, de su

²⁵ NOTOPOULUS. Ob. cit., p. 332.

²⁶ PLOTINO. *Eneada I. 6 On beauty*. Cambridge: Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1966-1988, s.p.

superioridad intelectual y, al recuperar el ánimo la pequeñez, se olvida para crecer tanto como el objeto de la contemplación al que el alma alcanza y se une. El botecito no naufraga; a pesar de la violencia de las olas, el mar no puede con él y, aunque una inmensa catarata lo oculta entre su espuma, lo devuelve intacto a un río que venía a desembocar a ese mar, «As if that frail and wasted human form,/ Had been an elemental God». Sin embargo, no logra mantenerse allí y los tumbos lo lanzan ora al mar ora al río, en continua oscilación.

Todo este paisaje tempestuoso nos sugiere las batallas que se han de estar librando en la mente del Poeta, quien, sin embargo, logra continuar a pesar de las dificultades o, como diría Keats, «Of all the unhealthy and o'er darkened ways made for our searching»;²⁷ al héroe de *Alastor* no le sobrevendrá la muerte en el agua, como ocurrió con su autor.

Cuando el Poeta cree que está a punto de sucumbir, una ola lo arroja con tal fuerza fuera del enfurecido mar que el héroe grita triunfante a su amante por fin: «I have beheld/ The path of thy departure. Sleep and death/ Shall not divide us long!». En su vertiginoso y descontrolado paso se da conque «A cavern there/ Yawned», y por ella ingresa. A nosotros nos resulta de singular interés la imagen del *bostezo* de la caverna. Shelley había leído el *Banquete* e indudablemente reparó en la mención que hace Fedro (Smp. 178 b) del fragmento de Hesíodo referente al *cháos* que etimológicamente no guarda relación con el *ántron hypóstegon* de Empédocles ni con el *spélaion* de Platón (*República* 514 a); sí, en cambio, podría tener algo que ver con la idea en sí: la palabra *cháos* significa *hendidura* u *bondonda*, y está emparentada con el verbo *chásko* que en sus formas usuales puede usarse como «abrir desmesuradamente la boca», «abrir una herida», «bostezar», «abrirse una caverna», «la tenebrosa cueva abovedada del mundo». Para Hesíodo, este *cháos* sería el *origen de la vida* y estaría compuesto por espacio comprendido entre el cielo y la tierra, antes de que estos existieran. Al respecto Olof Gigón concluye: «Del mismo modo se expresan Feréquides de Siros (VS 7B 6 y A8) y Empédocles (31 B120) y esta manera

²⁷ KEATS, John. *Letters*. Oxford: Oxford University Press, 1976, p. 55.

inhabits. It is like a river, whose rapid and perpetual stream flows outward [...]. The caverns of the mind are obscure and shadowy; or pervaded with a lustre, beautiful and bright indeed, but shinnig not beyond their portals».¹⁰ Estas cavernas y laberintos son la vida misma y el proceso mental que la acompaña.

Estamos de acuerdo con Notopoulos en que la interpretación *shelleyana* de la caverna de la *República* no es necesariamente neoplatónica, sino romántica. Esta hipótesis implica un grado de interpretación muy personal de parte del poeta. Werner Jaeger¹¹ explica esta representación en Empédocles como la reacción del alma que ha caído desterrada «a esta abovedada cueva» de dolor y que, al ignorar su origen, se siente en la oscuridad —de allí el llanto y el trauma del nacimiento en los niños—. Nosotros aventuraríamos que la metáfora de la caverna, aparte de referir el universal símbolo órfico del huevo o cueva como origen del mundo, puede representar los momentos más cruciales de la vida: un niño es engendrado en un vientre y un muerto es enterrado en una fosa. La caverna es vista como un enlace entre el vientre materno, que hemos conocido como cálido y cómodo, y la muerte, de la que la frialdad y dolor del mundo es una preparación. Los misterios del sueño y la vigilia, de la vida y de la muerte, del cuerpo y del alma, del macho y la hembra, los vamos concibiendo como laberintos dentro de ese espacio mental que es tan hermético como la placenta, pero cuya lógica ignoramos. Las luces o el fuego que puede haber dentro, solo nosotros los vemos, pero ¿cómo conocer el camino que conduce a la salida o la entrada? Y, además, ¿qué son realmente esos accesos, a dónde van? No en vano, Giambattista Piranesi fue uno de los grandes pintores del gótico; las escaleras serpenteantes y los pasillos insondables, caóticamente entreverados en sus *Carceri d'Invenzione*,¹² son la expresión pictórica más profunda del mundo de la psiquis. El danés Jorgen

¹⁰ NOTOPOULUS, James A. *The Platonism of Shelley: A Study of Platonism and The Poetic Mind*. Durham: Duke University Press, 1949, p. 332.

¹¹ JAEGER, Werner. *La teología de los primeros filósofos griegos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 149.

¹² CLARK, Kenneth. *The Romantic Rebellion*, s.d.: Omega Books, 1923, s.p.

Andersen¹³ advierte que hay un pasaje aún inexplorado entre los aguafuertes de Piranesi y las retumbantes bóvedas de la novela gótica, a lo que nosotros añadiríamos una extensión hasta los misterios de la mente en las oscuras cuevas del romanticismo.

El héroe de *Alastor*, pues, en medio de unos *paisajes del alma* verdaderamente estremecedores (islas tenebrosas, volcanes en erupción, ríos de fuego, cavernas con piedras preciosas incrustadas, pero prácticamente ningún ser humano a la vista —cumpliéndose así el diagnóstico de Jean Paul de que la pintura «llega por completo al romanticismo, cuando produce paisajes y no hombres»¹⁴— consume su aún auto-suficiente soledad, alentado por su inagotable capacidad de «love and Wonder» que le lleva a seguir caminando por una especie de mágico país de las maravillas: «His wondering step/ Obedient to high thoughts, has visited/ The *ansful* ruins of the days of old». El Poeta aún no se pierde en el laberinto. No ha encontrado el *camino* pero continúa con la certeza de que se está dirigiendo hacia alguna parte con su intuición sensitiva e intelectual como única brújula. Como lo describe Sófocles en una frase que conmovió tanto a Shelley, lo conduce «to many ways in the wanderings of careful thought».¹⁵ Ni siquiera ceja *el Poeta* cuando

— the moon
 Filled the mysterious halls with floating shades,
 Suspended he that task, but ever gazed
 And gazed, till meaning on his vacant mind
 Flashed like strong inspiration, and he saw
 The thrilling secrets of the Brith of Time.

El explorador encaja progresivamente pieza con pieza, tramo con tramo, y es su propia inspiración, y no un Espíritu revelador, la que le inicia

¹³ PRAZ, Mario. *Introductory Essay to Three Gothic Novels*. Londres: Penguin Books, 1968, p. 16.

¹⁴ MARI, Antoni (ed.). *El entusiasmo y la quietud: Antología del romanticismo alemán*. Barcelona: Tusquets Editores, 1979, p. 57.

¹⁵ NOTOPOULUS. Ob. cit., p. 328.

en los secretos del origen del tiempo, porque *Julian* (Shelley) —como, según Yeats, haría todo místico— responde: «Where is the love, beauty, and truth we seek/ But in our mind?».¹⁶

Sin embargo, el poeta, que, a raíz de su amor por la naturaleza, va desarrollando un deseo por la mujer, comienza a sentir que le hace falta que alguien le tienda un hilo a su inspiración para guiarla por la red de laberintos, y aparece su Ariadne, una versión femenina del mismo Poeta: «Her voice was like the voice of his own soul/ Heard in the calm of thought». Ella, como la vida, se presenta cubierta por un velo que la hace en parte inasequible y más atractiva a los ojos del Poeta, pues significa otro misterio más que descubrir. Su voz lo transporta, pero lo que dice más aún:

Knowledge and truth and virtue were her theme,
And lofty hopes of divine liberty,
Thoughts the most dear to him, and poesy,
Herself a poet.

De repente un ardor se apodera de su delicado cuerpo, se acerca al Poeta que, fascinado, percibe y comparte su deseo, y tras unos instantes de vacilación en los que pasa de la contemplación del alma de la joven a sus miembros,

—yielding to the irresistible joy,
With frantic gesture and short breathless cry
Folded his frame in her dissolving arms.
Él conoce por primera vez la intensidad de la unión sexual.

En *Alastor*, Shelley describe más los detalles físicos que los psíquicos, pero en *Laon and Cythna* se hace más explícito lo que para el poeta-explorador de sensaciones es la experiencia del organismo:

Was it one moment that confounded thus

¹⁶ YEATS. Ob. cit., p. 70.

All thought, all sense, all feeling, into one
Unutterable power...¹⁷

Es con el orgasmo que el sentimiento de alienación desaparece momentáneamente. La separatividad del aislamiento, el Yo y la soledad quedan atrás y, al desbordarse la emoción en el clímax, se llega por lo menos a atisbar la posibilidad de liberación e infinitud. Novalis comparaba el acto sexual con la muerte como aproximaciones al estado de repatriación definitiva del alma que, en el furor de su éxtasis, corre como si fuese un río hasta el océano de la vida, hasta Dios, de donde vino, y con fuerza arrasadora retorna al mundo del hombre «y el espíritu del supremo anhelo se sumerge en nuestro torbellino».¹⁸

El acto sexual, pues, es parte de la búsqueda; es una de las maneras en que el espíritu sale de sí mismo, de la jaula de su conciencia, para degustar algo de lo sublime, que invariablemente lo sobrepasa. Es por eso que los brazos de la joven en *Alastor* son *dissolving* porque ella tiene el poder de lograr derretir la personalidad de su amante para que se vuelva durante unos instantes, «One with Nature». Pero, la violencia del trance lo despierta: ella no existe; fue una gaseosa aparición durante un sueño mientras él descansaba en el valle de Cachemira. Sin embargo, aunque sea en sueños, el héroe ya ha sido herido por la pasión y se lanza tras el fantasma de esa joven para consumir su deseo en la realidad. Es entonces cuando todos los elementos se entremezclan: Sueño, Muerte y Sexo.

Does the dark gate of death
Conduct me to thy mysterious paradise,
O, Sleep?

A través de la muerte aspira llegar al impenetrable mundo del sueño para reunirse, eternamente, con su amada. La generación y la extinción

¹⁷ HOLMES. Ob. cit., p. 395.

¹⁸ NOVALIS. *Himnos a la noche: Enrique de Ofterdingen*. Madrid: Editora Nacional, 1975, p. 282.

se tocan, así como la irrealidad onírica y la realidad de su amor. Todo carecerá de sentido sin ella, pero la búsqueda es inútil: es como la irrecuperable imagen sobre la superficie de un río en el cual hemos arrojado una piedra. Coleridge diría «Then all the charm/ Is broken».¹⁹ Sin embargo, la obsesión del héroe es demasiado real: «At night, the Passion came/ Like the fierce fiend of a distempered dream». Lo que había sido un *lovely dream* se convierte en pesadilla; las furias castigan su soledad dejándole jadeante de deseo y de dolor. En su triste y errabundo andar, encuentra a un cisne y, por primera vez, abre su corazón y le dice casi con envidia: «Thou hast a home,/ Beautiful Bird; thou voyagest to thine home». Esto es precisamente lo que le falta: ya perdió su ubicación y Ariadna se ha llevado el hilo, dejándolo completamente perdido. En cambio, el cisne tiene casa y compañera: «thy sweet mate will twine her downy neck/ With thine, and welcome thy return». Mientras el cisne tiene un sentido en la vida, la integración del poeta con la naturaleza parece escaparse por ese agujero que le dejó la aparición de la joven. ¿De qué sirve su superioridad moral frente al cisne si no puede superar su soledad? Aquí hay todo un cuestionamiento a los valores de la poesía de la naturaleza de Wordsworth y del Coleridge de las *Lyrical Ballads*. La naturaleza, aunque bella, no es perfecta y sus elementos son solo «the voice of these inexplicable things»; pero pretender vivir solo de ella es una ilusión y luego el espectro de esa quimera perseguirá al hombre cuando la realidad se burle de sus sueños. Así, le dice a Wordsworth —según Mary— en un poema que le dedicó ese mismo año:

Ah! wherefore didst thou built thine hope
 On the false earth's inconstancy?
 Did thine own mind afford no scope
 Of love, or moving thoughts to thee?²⁰

¹⁹ SHELLEY. «Nota introductoria...», p. 254.

²⁰ «To – Oh! there are spirits». EN: SHELLEY. *Poetical Works...*, pp. 525-6.

Y las siguientes líneas podrían aplicarse perfectamente al propio Shelley que critica duramente a los *Lakistas* porque él mismo fue su seguidor y *Alastor* fue una especie de obituario poético que afortunadamente no llegó a acertar con su futuro:

Yes, all the faithless smiles are fled
Whose falsehood left thee broken-hearted;
The glory of the moon is dead;
Night's ghosts and dreams have now departed.²¹

Shelley tiene confianza en su tendencia hacia la abstracción. Insistimos una vez más: la naturaleza, como todo, participa en una tercera presencia que es espiritual y que Shelley, como aficionado al platonismo, concibe como eterna e inmutable; ahora bien, este poder espiritual se deja intuir o descifrar por medio de los signos que deja sobre la tierra, que, de un modo más bien plotiniano, son sus emanaciones. Shelley no seguirá a Platón en la búsqueda de los arquetipos que se reflejan en las sombras; él buscará las sombras, que para él son ya abstracciones de los objetos, y las referirá al Uno, en el que, con tono neoplatónico, cree que todo converge. El Poeta de *Alastor* aún no tiene una cosmovisión tan definida como la que acabamos de explicar, pero intuye que la que tenía en ese entonces era incompleta y no lo llevaba por buen camino. En efecto, condujo a Wordsworth a la deserción de su noble causa consagrada antes a la «verdad y la libertad»;²² a Coleridge a la crisis; y a su héroe a una muerte inútil. Pero no renegará de su personaje; como antes dijimos, Shelley cree en las evoluciones, no en los cambios abruptos, y lo mismo que le dice a los *lakistas* podría aplicarse a su *Poeta*: «Thine own soul still is true to thee,/ But changed to a foul fiend through misery». Este joven, que cree en sus convicciones con la más pura honestidad, ha caído en un pecado original, por decirlo de algún modo, y va siendo consciente de que su paraíso no es

²¹ Ib.

²² Ib., p. 526.

completo y de que la vida no es siempre justa si nos dejamos llevar mansamente por ella. Entonces descargará su rencor contra el cisne:

And what am I that I should linger here,
With voice far sweeter than thy dying notes,
Spirit more vast than thine...?

El sentimiento religioso de búsqueda segura y contemplación serena se desestabiliza y surge el desencanto: «A gloomy smile/ Of desperate hope wrinkled his quivering lips». Al prescindir de la mística, nos había dicho Ciorán, queda la amargura, la sabiduría y la farsa. El poeta sonríe amargamente, seguro de que sabe que el sueño «With doubtful smile mocking it's own strange charms», le está mirando burlón, como el coqueto *Prince of love* de Blake,²³ que retoza feliz al ver que las alas doradas de sus víctimas no vuelan, porque han perdido la libertad de elegir.

Se sume el héroe en un profundo abatimiento y su entorno lo acompaña: «not a sight/ Or sound of *awe* but in his own deep mind». Un impulso siniestro se apodera de él, va a encuentro del *awe*, de lo tremendo, de ese miedo poderoso que según Collins todo lo conocía: los dos lados del velo, las sombras y los originales, y se apodera de los hombres para empujarlos a cruzar «th'unreal scene/ While Fancy lifts the veil between».²⁴ Desea embarcarse el *Poeta* al encuentro de la muerte, en la oscuridad de un mar embravecido

For well he knew that mighty Shadow loves
The slimy caverns of the populous sleep.

La muerte es ahora llamada *Shadow*, posiblemente por lo desconocida. No se pretende establecer ninguna identidad entre ambos sustantivos, pues la sombra, como opuesta a la luz, oculta en lugar de mostrar; sugiere

²³ SHELLEY, P. B. *Song*. En: BLOOM. Ob. cit., p. 15.

²⁴ COLLINS, William. «Ode to Fear». En: PENN, Robert y Albert ERSKINE (eds.). *Six Centuries of Great Poetry*, s.d., pp. 300-1.

y no dice; es un poder absolutamente enigmático, como enigmáticas y desconocidas son las sombras de la caverna, aunque no ejercen el dominio indiscutible de la mayor sombra de todas que es la muerte. Y así, entre aguas turbulentas, «Following his eager soul, the wanderer/ Leaped in the boat».

El héroe, esta vez, comienza su segundo viaje en el agua. Yeats observa las dos posibles significaciones del uso de la imagen del bote. Por un lado, afirma que «Water is his great symbol of existence, and he continually meditates over it's mysterious source»; y, por otro, que la mente es vista por Shelley también como un flujo (recordemos que «it is like a river, whose rapid and perpetual stream flows outward»²⁵). Es el eterno movimiento del agua lo que la asemeja al caudal de los pensamientos que no tiene la inmutabilidad del poder espiritual. Al despertar, «One wandering thought pollutes the day» y, al dormir, «A dream has power to poison sleep», pero a la mente dormida la llama *dark flood*, negro diluvio, inundación que anega todos nuestros pensamientos, haciendo un mundo dentro de nuestro mundo. A la mente consciente, en cambio, no la compara a una catarata sino con un *stream of thought*, unas aguas dirigidas hacia algún lugar que, en el Poema, es la muerte. Comienza el último viaje del Poeta y, como Ulises en la metáfora de Plotino,²⁶ su alma emprende la vuelta a casa en una embarcación como el piloto de su humanidad. En medio de una terrible tempestad, el botecito se sigue manteniendo a flote:

The little boat
Still fled before the storm; still fled like foam
Down the steep cataract of a wintry river.

Esta descripción causa esa sensación como de impotencia y pequeñez que se experimenta cuando se está en presencia de algo sublime que devora con su grandeza, pero entonces surge la conciencia, en el hombre, de su

²⁵ NOTOPOULUS. Ob. cit., p. 332.

²⁶ PLOTINO. *Eneada I. 6 On beauty*. Cambridge: Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1966-1988, s.p.

superioridad intelectual y, al recuperar el ánimo la pequeñez, se olvida para crecer tanto como el objeto de la contemplación al que el alma alcanza y se une. El botecito no naufraga; a pesar de la violencia de las olas, el mar no puede con él y, aunque una inmensa catarata lo oculta entre su espuma, lo devuelve intacto a un río que venía a desembocar a ese mar, «As if that frail and wasted human form,/ Had been an elemental God». Sin embargo, no logra mantenerse allí y los tumbos lo lanzan ora al mar ora al río, en continua oscilación.

Todo este paisaje tempestuoso nos sugiere las batallas que se han de estar librando en la mente del Poeta, quien, sin embargo, logra continuar a pesar de las dificultades o, como diría Keats, «Of all the unhealthy and o'er darkened ways made for our searching»;²⁷ al héroe de *Alastor* no le sobrevendrá la muerte en el agua, como ocurrió con su autor.

Cuando el Poeta cree que está a punto de sucumbir, una ola lo arroja con tal fuerza fuera del enfurecido mar que el héroe grita triunfante a su amante por fin: «I have beheld/ The path of thy departure. Sleep and death/ Shall not divide us long!». En su vertiginoso y descontrolado paso se da conque «A cavern there/ Yawned», y por ella ingresa. A nosotros nos resulta de singular interés la imagen del *bostezo* de la caverna. Shelley había leído el *Banquete* e indudablemente reparó en la mención que hace Fedro (Smp. 178 b) del fragmento de Hesíodo referente al *cháos* que etimológicamente no guarda relación con el *ántron hypóstegon* de Empédocles ni con el *spélaion* de Platón (*República* 514 a); sí, en cambio, podría tener algo que ver con la idea en sí: la palabra *cháos* significa *bendidura* u *hondonada*, y está emparentada con el verbo *chásko* que en sus formas usuales puede usarse como «abrir desmesuradamente la boca», «abrir una herida», «*bostezar*», «*abrirse una caverna*», «la tenebrosa cueva abovedada del mundo». Para Hesíodo, este *cháos* sería el *origen de la vida* y estaría compuesto por espacio comprendido entre el cielo y la tierra, antes de que estos existieran. Al respecto Olof Gigón concluye: «Del mismo modo se expresan Feréquides de Siros (VS 7B 6 y A8) y Empédocles (31 B120) y esta manera

²⁷ KEATS, John. *Letters*. Oxford: Oxford University Press, 1976, p. 55.

de concebir las cosas influye a caso más adelante, en la parábola de la caverna de la *República* de Platón». ²⁸

No pretendemos *descubrir* que Shelley haya seguido la evolución de la alegoría de la caverna desde sus orígenes —además, en 1815 no era aún un experto traductor del griego—, pero sí señalar una, cuanto menos, hermosa y significativa coincidencia. El *cháos*, lo que existió primero para Hesíodo, es ese espacio original entre ambos labios de la caverna, la primera señal de vida y su sustrato. *El Poeta*, que penetra con su bote al interior de la cueva que se abre ante él como una boca, reingresa al origen de la vida, al vientre de la madre naturaleza; porque se dirige hacia la muerte. Pero antes de perderse, realizará su última contemplación de ese Espíritu de la Naturaleza, que no llegó a saciar su sed de amor y omnicomprensión, porque en el Shelley mágico, como en Porfirio y tantos otros, las iluminaciones le sobrevienen al hombre entre las tinieblas de una cueva.

El bote encuentra su ruta, «pursued/ The windings of the cavern», y, cuando vuelve a salir a la luz, los árboles se abrazan entre sí como queriendo prolongar el encierro de la cueva. La agüerida marea sacude al bote que cae en un minúsculo y milagroso espacio estático de agua que se encuentra al borde de un precipicio: «Shall it sink/ Down the abyss?». No, esta vez, el viento lo lanza a un arroyo, última etapa de su travesía. Las plantas a ambos lados de este riachuelo han tejido sobre él un techo claro-oscuro, la luz se cuela por entre las flores y toda la vegetación convive en exquisita armonía. Muy cerca hay un bosquecillo cuyos árboles emanan «A soul-dissolving odour, to invite/ To some more lovely mystery». El ambiente es ahora amoroso. La naturaleza va preparando el más cálido lecho de muerte para su hijo. Allí, como Melmoth, como Zoroastro, como el propio Shelley, *el Poeta* ve su imagen reflejada en el agua. El agua de vida, del flujo de los pensamientos, le permite despedirse de su rostro y de sus ojos:

—His eyes beheld

Their own wan light through the reflected lines

²⁸ GIGON, Olof. *Los orígenes de la filosofía griega*. Madrid: Gredos, 1971, p. 30.

Of his thin hair, distinct in the dark depth
 Of that still fountain; as the human heart,
 Gazing in dreams over the gloomy grave,
 Sees it's own tracherous likeness there.

Pero el temor no lo inhibe porque «A Spirit seemed/ To stand beside him», esperando su partida. Ese espíritu parece haber tomando cuerpo en todos los elementos que le rodean, oscureciendo las sombras, agudizando el silencio, para iniciar su discurso «Held commune with him, as if he and it/ Were all that was, only [...]».

Cuando el poeta levanta su vista pensativa, se encuentra con dos ojos que como estrellas le llaman y parecen revelarle que la mente llega a convertirse en aquello que contempla. En un ambiente que nos recuerda a Plotino, el alma del Poeta irá alcanzando esa similitud con el Espíritu que le permitirá su fusión en él, para ser «One with Nature». Así que «Obedient to the light/ shone within his soul, he went, purguing [...]», tras esos ojos que le llaman con una luz que es de la misma calidad que la suya propia. De *noûs* a *noûs* llega hasta donde el Alma del mundo lo conduce: al riachuelo que retoza, ríe, calla y pugna por abrirse paso. Luego de haber visto su rostro reflejado en el pozo, su alma se identifica con el riachuelo: la naturaleza y él son de la misma estirpe y, aunque como el arroyo, no conozca aún su camino, va recuperando su fusión con el macrocosmos y se siente más aliviado. Cuando comprende que el riachuelo es un medio más del que el Espíritu se sirve para llamarlo, exclama:

O stream!

Whose source is inaccessible profound
 Whither do thy mysterious waters tend?
Thou imagest my life. Thy darksome stillness,
 Thy dazzling waves, thy loud and hollow gulfs,
 Thy searchless fountain, and invisible course
Have each their type in me.

Y con angustia le pregunta:

What oozy cavern...
 Contains thy waters...
 Tell where these living thoughts reside, when stretched
 Upon thy flowers my bloodless limbs shall waste
 I' the passing wind!

El riachuelo no le responde, pero el Poeta comprende que debe de seguirlo; sin embargo, un cambio se produce en el escenario. El caudal del arroyo crece, las flores y los aromas desaparecen y en torno de sí se levantan rocas y sombras. De repente, aparecen muchos arroyos, vigorosos todos, que van a parar a un gran río que a su vez desemboca en un vacío inconmensurable. Todo en medio de truenos y relámpagos que sustituyen las finas melodías que antes oía:

The howl,
 The thunder and the hiss of *homeless streams*
 Mingling it's solem song, whilst the broad river

...

Fell into that immeasurable void.

Estos arroyos, huérfanos como él, vienen a formar parte de un Todo insondable que no conoce identidades. Al inclinarse a mirar el precipicio, alcanza a ver, entre las sombras y las retorcidas malezas, un tranquilo recoveco con agradable vegetación que tenía por techo la curvada bóveda del cielo («blue cavern mould») que la iluminaba con sus astros: «It was a tranquil spot, that seemed to smile/ Even in the lap of horror». Este pequeño remanso, al igual que el que antes encontrara en pleno mar, limita entre el reposo y el terror del abismo. Así, el alma del *Poeta* está ahora mismo en la frontera entre la pureza de su alma y su conciencia, y el Misterio que está a punto de conocer. Este trocito de tierra es virgen, como los parajes que él buscaba para su soledad. Solo ha conocido sus pasos: «One human step alone, has ever broken/ The stillness of it's

solitude». Del mismo modo, su alma solo conoció una fatal interrupción de su soledad, pero en el hombre, el daño es irreparable, mientras que el remanso seguirá conviviendo con el vacío al lado. Como al Hyperion de Keats, el espíritu parece decirle al Poeta que la arena de su corta vida se agotará esa misma hora, y que él sabe bien que la tempestuosa Muerte no detendrá su inexorable carrera: «When on the threshold of the green recess/ The wanderer's footsteps fell, he knew that death/ Was on him». El colosal *Skeleton* de la muerte espera para conducir sus aguas al río. El poeta se echa, acomoda su cabeza sobre una piedra y por fin recupera su paz interior:

Yet feeble and more feeble, calmly fed
The stream of thought, till he lay breathing there
At peace, and faintly smiling.

Lo último que vio fue la luna y, cuando sus ojos se apagaron, los cielos oscurecieron de improviso; un viento frío y cortante barrió la tierra; y el autor lamenta su muerte como haría años después con *Adonais*. Ni la resucitadora alquimia de Medea «dream/ Of dark magician in his visioned cave». Las bestias, los insensibles, las plantas, todo vive, menos él, y entonces, en su afán por acercarse a su héroe:

Thou canst no longer know or love the shapes
Of this phantasmal scene, who have to thee
Been purest ministers,

pero que son mientras «Now thou art not».

El héroe se lamentaba ante el cisne porque este, a pesar de no tener inteligencia, tiene un amor y él no. Ahora Shelley está perplejo porque a su personaje no le queda ni la vida mientras que hasta el más ínfimo gusano la disfruta. No hay forma terrestre de expresar tanto dolor, «And all the shows o' the world are frail and vain». Y parafraseando a Wordsworth concluye diciendo que es un pesar demasiado profundo para el llanto.

Alastor es un bellissimo poema que hoy mismo adquiere aún más vigencia por la figura juvenil y errante de su protagonista, y su solitaria

vocación de eternidad en escenarios naturales; pero las siguientes búsquedas de Shelley no serán tan frustrantes. Tres años antes, en 1812, le había escrito a Elizabeth Hitchener, *su hermana espiritual*, que él sí creía en la inmortalidad del alma, pero el *porqué* no se lo podía explicar por carta claramente. Al año siguiente de *Alastor*, en 1816, se sentirá Shelley menos perdido. Harold Bloom²⁹ habla de una *revelación* deslumbrante en el valle de Chamonix, donde encontrará su mito y su técnica poética definitivos. El vigoroso tono dramático de *Alastor* y su decidida búsqueda por una presencia espiritual, que intuía pero desconocía, ya marcan un paso importante. Sin embargo, su posterior hallazgo de ese Poder Espiritual como una fuerza inmanente y trascendente a la Naturaleza constituyó en él una fe que le dio mayor solidez y unidad a su poesía. La muerte de *Adonais*, en 1821 (Keats, en la vida real), es llorada pero tiene un sentido: su presencia se siente y se distingue en la luz y en la oscuridad, en la hierba, en la piedra y en todo lo que constituye una huella de ese Espíritu del que *Adonais* ahora muerto, forma parte, «Spreading itself where'er that Power may move/ Which has withdrawn his being to it's own».³⁰ Y en 1822 con la *sophrosyne* del que con convicción espera su acceso a la inmortalidad como poeta que ha mantenido un leal trato con el infinito, le dice a su amigo Edward Trelawny:

With regard to the great question, the System of the Universe, I have no curiosity on the subject. I am content to see no further into futurity than Plato and Lord Bacon. My mind is tranquil: I have no fears and some hopes. In our present gross material state our faculties are clouded—When Death removes our clay coverings the mystery will be solved.³¹

²⁹ BLOOM, Harold. *Los poetas visionarios del romanticismo inglés*. Barcelona: Barral Editores, 1974, pp. 284 y ss.

³⁰ SHELLEY. *Poetical Works...*, p. 441.

³¹ ROGERS, Neville. *Shelley at Work*. Oxford: Oxford University Press, 1956, p. 145.

CAPÍTULO 3

El himno a la belleza intelectual

¡Detente, bella aparición, detente!

Thomas Moore¹

No existen evidencias de que Shelley estuviese leyendo a Platón en junio de 1816, fecha en que escribió el *Hymn to Intellectual Beauty*. Sin embargo, Mary había leído entonces los himnos de Spenser y, entre ellos, *An Hymne of Heavenly Beantie*.² Este hecho haría legítimo suponer que Shelley la haya precedido en su lectura.

El título del poema no es tampoco una frase que aparezca en las obras de Platón, pero resulta significativo observar que, cuando en 1818 realiza su traducción del *Banquete*, la frase *all'epì tò poly pélagos tetramménos toú kalou* es interpretada como «would turn towards the wide ocean of intelletual Beauty» (Smp. 210 b y ss.), lo que significa que asoció su propia experiencia de la belleza espiritual con la de Platón, dado que la palabra *noetiké* no aparece en el original y ninguna otra traducción de relieve la considera. Es posible que Shelley haya interpretado el *theorón* que sigue a continuación de

¹ MOORE, Thomas. *El epicureo*. Buenos Aires: Austral, 1951, p. 62.

² NOTOPOULUS, James A. *The Platonism of Shelley: A Study of Platonism and The Poetic Mind*. Durham North Carolina: Duke University Press, 1949, p. 196.

la frase como la contemplación mental de la belleza que él llamó intelectual. La frase tiene lugar cuando Diótima expone a Sócrates «el método de abordar las cuestiones eróticas o de ser conducido por otro: empezar por las cosas bellas de este mundo teniendo como fin esa belleza en cuestión, y, valiéndose de ellas como de escalas, ir ascendiendo constantemente» (Smp. 211 a-d). Luego de apreciar la belleza de los objetos particulares, es necesario que el hombre «vuelva su mirada a ese inmenso mar de la *belleza y su contemplación* la haga engendrar muchos bellos y magníficos discursos y pensamientos en inagotable filosofía» (Smp. 210 d).

Esta identificación que hace Shelley de su propia experiencia de la belleza con la que encuentra en Platón nos da la clave para comprender que el *Hymn* es más la expresión de su *asombro* ante la imponente belleza de los Alpes suizos, a la que reacciona con su más puro y definido platonismo (natural y adquirido), que el resultado inmediato del estudio de un determinado diálogo.

La frase «Intellectual Beauty» es el título literal del capítulo octavo de la *Enéada V* de Plotino, pero sabemos ya que Shelley no había leído a Plotino. Carl Grabo asegura que tampoco se encuentra en las traducciones de Taylor³ y que la frase más cercana a esta que aparece en sus versiones es «intelligible Beauty». No obstante, en 1813, Shelley leyó el *Agathon* de Wieland y lo releyó en 1814,⁴ valiéndose en ambos casos de la traducción francesa de F. D. Pernay. Este menciona, en tres ocasiones, a la belleza intelectual: primero, como algo no susceptible de excitar la pasión sexual; segundo, como causa de la belleza exterior; y, tercero, como un objeto afín a las apetencias del alma. En cualquier caso, el concepto platónico de belleza intelectual le era familiar de forma directa e indirecta y será este al que se refiera al interpretar la belleza de Chamonix como un presagio de otra superior.

Su excursión por los lagos le había llenado el alma de una nueva fe y es quizás por eso que la conversación con Byron y Lewis, dos meses después, le afectó sobremanera. Ya Southey, en 1811, le había advertido que no

³ NOTOPOULUS. Ob. cit., p. 197.

⁴ Ib.

debía considerarse ateo, pues en realidad él creía que el universo era Dios. Pero para Shelley, la palabra Dios no era suficiente: «I tell him I believe that God is another signification for the Universe. Southey agrees in my idea of the Deity, the mass of infinite intelligence – I, *you* and *he* are constituent parts of this immeasurable whole».⁵

Shelley cree en los fantasmas como espíritus que existen y que constituyen la gran mente universal, *la mass of intelligence*, pero su deidad, la que persigue en *Alastor*, no tiene nada que ver con la religión antropomorfa ni con el dios creador considerado en aquella discusión de la noche del 18 de agosto. Sin embargo, Lewis y Byron, a pesar de no acertar con la connotación negativa que para Shelley tenía la palabra *God*, tuvieron razón al presentir que quien interpreta el Todo desde la metafísica no puede prescindir de una entidad trascendente.

I.

El *Hymn* nos introduce en el tema desde el primer verso:

The Awful shadow of some unseen Power
Floats though unseen among us.

Cada palabra resulta crucial para comprender la sutileza del poema. El *unseen* nos revela lo que Shelley quiere decir con *intellectual*: más allá de los sentidos (espiritual), pero sin depender de un arquetipo particular de belleza en algún *tópos ouranikós*. Así como le dice a Southey que su *dios* es una significación más del universo, también le dice que la belleza es un atributo más del Poder. Pero qué poder y por qué esta palabra. En *Queen Mab*, Shelley identificaba al espíritu de la naturaleza con un poder absolutamente autosuficiente y con la necesidad:

Spirit of Nature! all-sufficing Power
Necessity! Thou mother of the world!

⁵ HOLMES, Richard. *Shelley The Pursuit*. Londres: Quartet Books Ltd., 1976, p. 100.

En la nota correspondiente a este fragmento explica que la doctrina de la Necesidad sostiene que la experiencia enseña que hay una cadena de causas y efectos que se repiten indefectiblemente.⁶ Esto demuestra que hay ciertos hechos que no pueden ser distintos de como se presentan, lo cual no impide que el hombre desarrolle su libre albedrío. Esta condición es posible, porque, en contraste con el hombre, no hay ningún ser que sea plenamente libre al modo humano. La necesidad incluye a la voluntad que impulsa al animal racional, que es el hombre, a actuar de una u otra manera. Y, aunque Platón no nos explica con rigurosidad qué entendía por necesidad, en el mito al final del libro X de la *República* nos dice que todas las esferas giran por obra de la *ananké* «pero la virtud no está sujeta a dueño y cada cual podrá poseerla en mayor o menor grado según la honre o la desdeñe. Cada cual es responsable de su elección. ¡La Divinidad no es responsable!» (R. 617 e). Esta concepción platónica de la Necesidad en el mito de Er como motor, ley y orden del mundo, pero no determinante de las responsabilidades humanas, es anterior a la de Shelley, quien había leído una traducción de la *República* en 1812.⁷ Sin embargo, es Aristóteles quien nos ayuda a aclarar lo que es la Necesidad en sí y que, al despojarla de su carácter mitológico, nos acerca a Shelley. En su *Arte Poética*, Aristóteles utiliza este concepto para explicar que la poesía como *mimesis* debe de contar las cosas tal como *podrían suceder* dentro del ámbito de lo posible *tá dynatá* (Po. 1454 b), ateniéndose a la ley de probabilidad o *necesidad tó anankaion*. Además, concede a la *anánke* categoría de universal: «por Universal entiendo cómo una persona de un tipo determinado actúa o habla en cada ocasión según la ley de probabilidad o necesidad».⁸

Shelley ha observado que existe esta *ley* casi inmutable por la cual el viejo tiene más experiencia que el joven, la fuerza podrá más que la debilidad, etc. Esta necesidad, madre del mundo, es equiparada al Poder absoluto que en el mismo *Queen Mab* es definido como *id quo potest*,⁹

⁶ SHELLEY, P. B. *Poetical Works*. Oxford: Oxford University Press, 1975, p. 809.

⁷ NOTOPOULUS. Ob. cit., p. 606.

⁸ ARISTÓTELES. *Theory of Poetry and Fine Art*. New York: Dover Publications Inc., 1951, s.p.

⁹ SHELLEY. Ob. cit., p. 810.

aquello que puede producir un determinado efecto. Esta facultad la comparten desde las piedras hasta la mente del hombre. Ahora bien, esta concepción mecanicista y práctica que Shelley heredó del ambiente de observación científica de su época fue sufriendo una evolución en el poeta. Este desarrollo lo llevó a profundizar en lo que ese poder de la Necesidad significa para abstraerlo de su carácter de *ley de la vida* y de su parangón con el espíritu de la inconstante naturaleza.

En el prefacio a *Alastor* nos habla de un Poder¹⁰ (con mayúscula) que oscurece a los iluminados para despertarlos a una percepción aún más exquisita de la que ya tenían, y que condena a los insensibles a una larga y emponzoñada agonía. Esta fuerza parece ser el amor que en su ensayo *On Love* también es definido como Poder. ¿Es el amor este Poder invisible cuya sombra flota entre nosotros? Sí y no. El amor es el lado subjetivo de ese Poder, es su sombra *en* nosotros, la forma en que queremos llegar a él.¹¹ Pero, en otra parte de su prosa de entonces, Shelley asegura con firmeza que «es infinitamente poco probable que *la causa de la mente, es decir, de la existencia, sea similar a la mente*». Por lo tanto, reconoce la existencia objetiva del Poder y, del mismo modo que Platón pasó a apuntar en el *Sofista* 247 a-d que la Potencia (*dynamis*) es lo verdaderamente *real* y lo que condiciona a los entes, desplaza la importancia que le otorga a la Necesidad para concentrarla en un Poder que se manifiesta en el hombre en tanto hombre, como fuerza subjetiva y objetiva a la vez, y que se eleva por encima del carácter mecánico de la *Necesidad* del *Queen Mab* y de las fluctuaciones de la naturaleza.

Este *Power* oculto flota invisiblemente entre nosotros, emana de las majestuosas montañas que Shelley admiró en Chamonix y se manifiesta allí como una sombra terrible. ¿Por qué como una sombra? Porque es indeterminado. Él utiliza la frase «some unseen Power» (algún poder oculto) y, como no es evidente sino se hace presente en la ocultación, le da el calificativo de *sombra* que hereda de sus lecturas de Platón y la tradición platónica. Esta sombra es un reflejo del original, pero, a pesar de que Platón

¹⁰ *Ib.*, p. 14.

¹¹ SHELLEY, P. B. *Selected Poetry: Prose and Letters*. Londres: The Nonesuch Press, 1951, p. 974.

le diría que no añore a las sombras pues no valen la pena, Shelley se lamenta de que esta nos visite «with as inconstant wing/ As summer winds that creep from flower to flower». La sombra de ese Poder no se prodiga al hombre y Shelley se aleja aquí de las sombras platónicas: estas no merecen tanta atención porque no tienen suficiente realidad. Él considera que lo valioso de las sombras es el enigma que encierran; son como templos que guardan el precioso tesoro de la vida: «Dear, and yet dearer for its mystery».

Esta primera estrofa nos ha presentado los principales elementos: hay un gran Poder, más bien abstracto e invisible, que se manifiesta al hombre como una sombra terrible. El hombre no puede ver a este Poder; pero sí sentir su impresión de asombro ante él cuando flota entre nosotros, pues aparece en medio de este variado mundo. ¿Por qué es *anful*? Por el momento porque es misterioso, ya que una sombra cuyo original no se puede ver no deja de ser algo siniestro. Este Poder indeterminado existe fuera de nuestras mentes: «visiting/ this various world», y existe dentro de nosotros en la medida en que lo percibimos: «It visits with inconstant glance/ Each human heart and countenance». Pero no siempre reparamos en su presencia y entonces sus visitas nos parecen demasiado breves y añoradas: «Like memory of music fled». Recordemos que no es el Poder mismo, sino su sombra —que promete una realidad desconocida—, lo que sentimos; y la percepción de ese Poder nos acerca a la realidad cuando algún fenómeno nos conmueve por su gracia y su misterio. Entonces ¿dónde está la realidad? En todo aquello a través de lo cual el Poder se manifiesta, pero parece haber un ámbito supremamente real que ha de ser el del Poder mismo en lo inteligible.

Podemos desde ahora observar que Shelley adoptará del platonismo la seguridad de que el mundo de los sentidos es un reflejo de un mundo espiritual superior, pero Shelley como poeta llega a atisbar ese mundo de modo emocional sin ninguna disciplina ni método; además, hasta el momento, solo ha hablado de la sombra, reservándose el original para la siguiente estrofa.

II.

Este Poder es el *Spirit of BEAUTY*, que consagra un pensamiento o un cuerpo humano con solo irradiar sobre él su belleza. Pero este espíritu de la Belleza se envuelve en la sombra; es así como el Poder se hace *visible* a

nosotros en su invisibilidad o, como dije antes, la belleza es solo un aspecto de él mismo. Como intermediario entre el Poder Invisible y el hombre, Shelley le suplica al Espíritu de la Belleza-Sombra que pregunte por qué las cosas aquí abajo son tan imperfectas:

Ask why the sunlight not for ever
 Weaves rainbows o'er yon mountain-river,
 Why aught should fail and fade that once is shown,
 Why fear and dream and death and birth
 Cast on the daylight of this earth
 Such gloom, —why man has such a scope
 For love and hate, despondency and hope?

La ansiedad del poeta-explorador de *Alastor* será inmortal, pero es posible dividir la poesía de Shelley en antes y después de Chamonix; y, en esta última situación, podemos ver que ahora sí le merece confianza su interlocutor. El *mundo-ideal* será la clave para que Teseo encuentre la salida del laberinto, y, en cuanto que la sombra es un reflejo y está al alcance humano, se le puede implorar que *pregunte* por todo aquello que agobia al hombre: lo efímero de la vida, el miedo, la muerte, la confusión del sueño, el dolor y las pasiones.

Pero hay una pregunta que pertenece más a la angustia del Shelley-Poeta que a la del Shelley-Hombre: ¿por qué todo pierde su brillo y su valor una vez mostrado? Plotino expone el mismo problema en su capítulo sobre la *Belleza Intelectual*: «todo lo que sale fuera pierde; la fuerza es menos fuerte, el calor menos caliente y la belleza menos bella». ¹² La razón sería que la belleza reside en la *forma ideal* y, al salir de la mente del artista que la ha conocido en su contacto con los arquetipos, pierde intensidad. Shelley no conoce esta respuesta, pero la presiente, y atribuirá el motivo al incontrolable e inabarcable mundo de la imaginación como veremos en la *Defence of Poetry*, donde plantea esta carrera desigual entre la mente, la actividad y la imaginación.

¹² PLOTINO. «Eneada V.8. On Intellectual Beauty». En: Encyclopaedia Britannica, 1952.

Keats sugiere la idea, delicadamente, en su *Ode on a Grecian Urn*: «Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter».¹³ El romanticismo, en su añoranza objetiva y subjetiva por una realidad superior, cree que todo aquello que es *uttered*, que es expulsado del sagrado templo de la inspiración (depósito divino en el hombre), pierde su grandeza original; y esta puede ser una razón para que el platonismo literario haya cundido en la época como refugio ante la frustración generada por la incapacidad de plasmar las bellezas concebidas por la mente inspirada. Este fue el caso de la interrupción del *Kubla Khan* por la *persona de Porlock*, y Coleridge nunca pudo terminar de recomponer la visión.¹⁴ Shelley, por su parte, se estrella contra este obstáculo una y otra vez. Esto lo lleva a decir en el ensayo *On Life*: «How vain it is to think that words can penetrate the mystery of our being!».¹⁵ Del mismo modo en que la belleza natural es una sombra de la intelectual, y esta, a su vez, del Poder, la poesía es una sombra de la inspiración, que, para Shelley, es nuestro rasgo más sagrado. Vayamos por donde vayamos, incluso en la poesía (el arte más espiritual), nos encontramos con una sombra, y, como los misterios de la caverna le atraen tremendamente, Shelley le ruega a la sombra que le visite más a menudo: «Why does thou pass away and leave our state,/ This dim vast vale of tears, vacant and desolate?».

III.

Estas *obstinate questionings* nunca han recibido respuesta y entonces el hombre, como vemos en *Queen Mab*, se las ingenia para inventar los nombres más serios con que ocultar su ignorancia: «Therefore the names of Demon, Ghost, and Heaven,/ Remain the records of their vain endeavour». Ya conocemos la crítica de Shelley al cristianismo popular que él calificó como superstición religiosa, pues no responde, como diría Nietzsche, más que a

¹³ KEATS, John. *Poetical Works*. Oxford: Oxford University Press, 1976, p. 209.

¹⁴ SHELLEY, P. B. «Nota introductoria al *Kubla Khan*». En: BLOOM, Harold y Lionel TRILLING. *The Oxford Anthology of English Literature: Romantic Poetry and Prose*. Oxford: Oxford University Press, 1973, p. 254.

¹⁵ SHELLEY. *Selected Poetry...*, p. 974.

los «pobres de espíritu»,¹⁶ mientras que, a los que se debaten entre las contradicciones de la vida y de la muerte, en la desesperación de la duda, del azar y la inestable mutabilidad, estas respuestas no responden, pues los problemas cruciales no se resuelven con dogmas ni con palabras.

Thy light alone –like mist o'er mountains driven,
 Or music by the night–wind sent
 Through strings of some still instrument,
 Or moonlight on a midnight stream,
 Gives grace and truth to life's unquiet dream.

Cuanto haya de bello en el mundo relativo se deriva del mundo ideal y, como en Platón, esta belleza intelectual se ve con los ojos del alma que, al dirigirse a los objetos en los que brilla la verdad, siente arder en ella una luz. En este sentido, las sombras vienen a advertir que la claridad del mundo es aparente y que, después del *daylight*, llega la noche de los enigmas indescifrables. Las sombras, en este caso, representan la intercepción de la luz que en la naturaleza no tiene realidad plena por un cuerpo extraño que es la muerte y todas las *inexplicable things*. Pero existe otra sombra y, ante su aterradora presencia, las demás se opacan. Esta sombra se acoge al otro significado de la palabra «shadow»: «an unreal appearance; a delusive semblance or image; a vain and unsubstantial object of pursuit. Often contrasted with *substance*».¹⁷ Esta otra sombra es *espectro* del Poder invisible que, al descubrirse el rostro, nos deja sentir, con la intensidad de una luz, la fuerza de ese Poder que con su belleza «trae gracia y verdad al inquieto sueño de la vida». Observamos que Shelley compara esa luz siempre con lo tenebroso: las brumas sobre los picos, la música que algún viento nocturno sopla desde un instrumento inmóvil, y la luz de la luna sobre un arroyo a media noche. La sombra es la luz, porque, aunque no sea ella misma ese Poder, es una presencia que nos lo augura. Novalis compartió

¹⁶ NIETZSCHE, Federico. *Crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 54.

¹⁷ *The Shorter Oxford English Dictionary*.

este culto a la luz de la oscuridad cuando en los *Himnos a la Noche*, le pregunta: «¿Qué es lo que ocultas bajo tu manto, que con fuerza invisible, toca mi alma? ¡Qué pobre y pequeña me parece ahora la luz! ¡Qué alegre y bendita la despedida del día! Más celestes que aquellas centelleantes estrellas, nos parecen los ojos infinitos que abrió la Noche en nosotros. Ellos penetran las honduras de un espíritu que ama [...] dulce y amable sol de la Noche [...] siento una fe eterna, una inmutable confianza en el cielo de la Noche, y en la luz de este Cielo». ¹⁸

Para Shelley, la conmoción que le produce esos atisbos de la sombra del Poder invisible son mucho más iluminadores que la claridad de las palabras, embellecen las cosas y tranquilizan el alma. Debemos distinguir tres tipos de sombras: 1) las de la caverna que ocultan a la realidad superior; 2) las que ensombrecen la aparente simplicidad de la vida, i.e. los opuestos: nacimiento-muerte, sueño-vigilia, etc.; y 3) la Sombra que proyecta algo de la unidad de una presencia espiritual soberana que engloba todo lo demás y sabe lo que pasa. A estas tres clases de sombras corresponderían tres escalas ascendentes de realidad: la vida cotidiana, que en *Mont Blanc* llamará *el Universo de las cosas*, ¹⁹ los misterios de la vida, entre los que se encuentran la mente humana, la muerte, las *inexplicable things*, y, finalmente, la belleza intelectual o Sombra del Poder invisible que nos permite, si bien no conocer, al menos sentirnos no tan extraños con las otras dos y percibir la unidad que les subyace.

IV.

El Amor, la Esperanza y la propia Estima son, según Bloom, las alternativas *shelleyanas* a la trilogía moral cristiana de Fe, Esperanza y Caridad. Pero Shelley, en la que es considerada la estrofa central del poema, otorga a estas virtudes la susceptibilidad de ser contempladas a la luz de la belleza espiritual, siguiendo también en esto, aunque de forma indirecta, a Plotino,

¹⁸ NOVALIS. *Himnos a la noche-Enrique de Ofterdingen*. Madrid: Editora Nacional, 1975, pp. 48-9.

¹⁹ SHELLEY. *Poetical Works...*, p. 532.

quien nos dice que nada hay tan verdadero ni tan bello como el rostro de las virtudes, como la visión que de sí mismo tiene el hombre justo. Pero ¿por qué son bellas estas cualidades? Por lo mismo que son verdaderas, porque dan felicidad y, sobre todo, porque son puras. La maldad es para Plotino sinónimo de mezcla; en cambio la bondad, de pureza. Y Shelley, acerca de estas cualidades, nos dice lo siguiente: «Love, Hope, and Self-esteem, like clouds depart/ And come, for some uncertain moments lent». Por esto, el hombre, en la estrofa III, «has such a scope/ For love and hate, despondency and hope?»; porque estas virtudes no las tiene de forma permanente ni la belleza lo visita con la frecuencia deseada, ya que, si así fuera, «Man were immortal, and omnipotent,/ Didst thou, unknown and awful as thou art,/ Keep with thy glorious train firm state within his heart.»

Esta contingencia de la belleza es la que la hace impura y no le permite al hombre que las cualidades que se hallan por encima de los sentidos se asienten en él para siempre; de estar en estrecho contacto con el Espíritu invisible, sería como los dioses; pues superaría las sombras del mundo sensible, los misterios se atenuarían y viviría en la misma dimensión divina de la Gran Sombra en el corazón de la unidad. Pero la mutabilidad en la que gira el hombre le impide constancia e integridad en sus afectos, que se encienden solo cuando el Espíritu los impulsa; pero se apagan cuando los abandona: «Thou messenger of sympathies,/ That wax and wane in lovers' eyes». El Espíritu Invisible es también un Poder de amor; recordemos que el amor es esa necesidad que nos impulsa a ir tras el modelo de belleza que concebimos y que creemos afín a nuestra alma. Cuando el amor falla, el Poeta de *Alastor* muere; pero mientras amemos, podremos captar los signos que la Belleza Intelectual nos envía. Sin embargo, fallamos y, en 1821, Shelley seguirá lamentando en *Mutability*: «Virtue, how frail it is!/ Friendship how rare!/ Love, how it sells poor bliss/ For proud despair!».²⁰ Pero el hombre, concluye, se repone tan fácilmente como se hunde. Y, al lado de las veleidades de los afectos, este Espíritu «that to human thought art nourishment,/ Like darkness to a dying flame!» también dirige lo más

²⁰ Ib., p. 640.

inteligible en el hombre: su pensamiento, su exhausto meditar que necesita el estímulo de la oscuridad para tomar cuerpo, para excitar su curiosidad intelectual. La invocación se dirige al Espíritu mismo: «Depart not as thy shadow came,/ Depart no –lest the grave should be,/ Like life and fear, a dark reality». El poeta le ruega al Espíritu que no huya, pues de ese modo no se desvanece su esperanza de que la muerte le depare una mejor vida. En el primer verso de la estrofa se queja de que la esperanza es efímera y, al final, comprendemos que lo es porque el hombre puede muy bien creer de la muerte lo que conoce de la vida: *una negra realidad*.

V.

Como Wordsworth, Shelley recuerda sus primeros años en los que «I sought for ghosts, and sped/ Through many a listening chamber, cave and ruin,/ And starligh wood, with fearful steps pursuing/ Hopes of high talk with the departed dead». Esta búsqueda no queda invalidada, pero fue infructuosa porque no tenía dirección, como vimos en *Alastor*. De igual modo, las respuestas convencionales del cristianismo y la política conservadora no establecen ningún diálogo entre el hombre y el universo: «I called on poisonous names with which our youth is fed;/ *I was not heard— I saw them not—*». Tampoco su fe en la naturaleza le llegó a satisfacer; fue la llegada a él de esta sombra la que le tendió el hilo conductor de forma violenta e INESPERADA: «Sudden, thy shadow fell on me;/ I shrieked, and clasped my hands in ecstasy!». La *conversión*, desde un estado de *docta ignorancia* hasta la revelación del Poder invisible, no es solo el producto de una evolución intelectual, sino también de la conmoción del éxtasis.

Shelley se aleja nuevamente de Platón, para quien el paso de la frontera entre la *dóxa* y la *epistème* se logra con una ascensión gradual y calmada, a fin de evitar el impacto de la luz al salir de la caverna; y se acerca a Plotino, quien nos habla de un *shock* de felicidad o fuerte impresión que sufren los *enamorado de lo invisible* cuando tienen contacto con la belleza intelectual.²¹

²¹ PLOTINO. *Eneada I.6.4. On Intellectual Beauty*. Cambridge: Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1966-1988.

VI.

Shelley, como poeta, se siente una especie de sacerdote de este Espíritu: «I vowed that I would dedicate my powers/ To thee and thine —have I not kept the vow?». Estos dos versos nos permiten observar el progreso respecto de *Alastor*: en la segunda estrofa de este último, Shelley le explica a la Tierra —Espíritu de la Naturaleza o Necesidad en que creía entonces— que había buscado *la verdad* en los lugares más lúgubres, «A la espera de calmar estas empecinadas preguntas/ Sobre ti y los tuyos, forzando a algún fantasma solitario,/ Tu mensajero, a que nos cuente la historia/ De lo que somos». Lo que sucedía entonces es que el intermediario —la Tierra— no sabía a quién transmitir las preguntas del poeta, quien a la fuerza buscaba sin encontrar; cuando vemos que la Sombra, el Espíritu de la Belleza, aparece de forma inesperada y le muestra al poeta el derrotero a seguir. Aparentemente nada ha cambiado, pues «with beating heart and streaming eyes, even now/ I call the phantoms of a thousand hours», y las sombras de los grandes misterios no han sido descubiertas ni goza Shelley de una contemplación permanente de la Sombra, pero la ha visto y, como el iniciado de la caverna platónica, se preocupa por la situación general de ignorancia, «With hope that thou wouldst free/ This world from its dark slavery». El Espíritu puede escuchar la invocación de Shelley y tiene acceso al torbellino de su inspiración, que se queda corta y pobre en el papel: «That thou —O awful LOVELINESS,/ Wouldst give whate'er these words cannot express».

VII.

El poema concluye en una atmósfera casi irreal y de recogimiento: «—there is a harmony/ In autumn, and a lustre in its sky,/ Which through the summer is not heard or seen,/ As if it could not be, as if it had not been!»

La iluminación, digamos religiosa, que está viviendo Shelley hace que lo que lo rodea sintonice con el lustre de su propia alma, porque la precaria visión de la Sombra del Poder invisible no es la única revelación que ha tenido: las mudables manifestaciones naturales de Espíritu han dejado de paso al Poder mismo, y este a su vez ha llegado a Shelley a través de su

imaginación, el único instrumento que lo elevará por encima de lo contingente: «Thus let thy power, which like the truth/ Of nature on my passive youth/ Descended, to my onward life supply/ Its calm». Aquí es donde radica la verdadera diferencia: el salto desde la pasividad en la recepción de la verdad, hasta la actividad del Poder. Shelley partió de los objetos naturales, que son sombras, para llegar a saber, como le dijo a Wordsworth, «que las cosas se marchan para no volver jamás». ²² No obstante, conocer la verdad de la naturaleza lo integraba en ella, pero no le permitía crear otro mundo dentro de ese mundo. Ahora quiere algo más que la verdad: quiere que ese Poder invisible penetre en él para ser como él. Shelley no pide ya la contemplación receptiva de la belleza tal como se da en el *Banquete*, sino que anhela, como Plotino, *ser* más que *ver*. ²³

La calma que emana del Poder la quiere Shelley para sí, porque él le rinde culto a la belleza Intelectual del Poder y a todo aquello en lo que esta se asiente. ¿Por qué *calma*? Porque solo con serenidad podrá su imaginación ejercer las virtudes de *Propia-Estima*, la fe y confianza en sí mismo; de *Amor*, sin cuya fuerza no podrá desear nada; y de *Esperanza*, como el aliento que basado en su seguridad personal y el impulso del amor, mantendrá encendido el menguante ánimo «a este buen aventurero de emociones».

La búsqueda ruinosa del *Alastor* no fue un fracaso tan grande, la esperanza visionaria de quien «los hechizos del Espíritu han conminado/ A temerse a sí mismo y a amar a toda la humanidad», ha logrado que se deshaga de su demonio vengador, y que se resarza de su muerte espiritual con la nueva dignidad cobrada. Las cadenas del *Alastor* han sido desplazadas por las del temor propio: la divinidad de la imaginación gobernará desde ahora la vida de Shelley y se convertirá en una coraza que nunca volverá a quebrarse porque es del mismo linaje que el Espíritu del mundo. Esto le permitirá amar a todos, ya que abre el corazón a cualquier posibilidad.

²² SHELLEY. *Poetical Works...*, p. 526.

²³ RIST, J. M. *Plotinus: The Road to Reality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977, p. 221.

Podemos decir, entonces, que el *platonizante nebuloso* encontró en la afinidad entre el Poder invisible y su imaginación su más firme identidad romántica.

Mont Blanc

The article of faith nearest to my heart
is the absolute impersonality of the Deity.

Samuel Coleridge²⁴

Se dice que, ante la visión del Mont Blanc, Thomas Moore se convenció de la existencia de Dios y Shelley de su inexistencia.²⁵ Como ellos, muchos poetas románticos experimentaron fuertes emociones, religiosas y estéticas, en su contemplación de la montaña. Frederika Brum le había dedicado un himno dirigido a Klopstock; Coleridge sus *Lines before Sunrise*; Moore, Byron, Wordsworth, versos reverentes y delicados; y Shelley, que acababa de invocar a la evasiva belleza intelectual del Chamonix, se acerca al espíritu invisible mismo que emana del Mont Blanc y de estas meditaciones nace uno de sus poemas *à clef* más filosóficos e intrincados.

El poeta, al enfrentarse con el poder aplastante del gran pico, siente admiración y temor, «One would think that Mont Blanc, like the god of the Stoics, was a vast animal, and the frozen blood forever circulated through his stony veins»,²⁶ y, a diferencia de Moore, ve en esta manifestación de lo *divino* su gran impenetrabilidad y hermetismo. El Poder no es necesariamente bueno ni malo, ni, como dice Wordsworth,²⁷ fiel si no hay equívoco. El Poder es estas tres cosas y, recordando que Peacock²⁸ estaba escribiendo un poema astrológico sobre los mitos zodiacales del señor Newton para afirmar la supremacía de Ahriman —o el poder del frío y la

²⁴ COLERIDGE, Samuel. *Biographia Literaria*. Londres: s.e., 1907, s.p.

²⁵ HOLMES. Ob. cit., p. 340.

²⁶ Ib., p. 341.

²⁷ COLERIDGE, Samuel. «Tintern Abbey». En: BLOOM. *The Oxford...*, p. 149.

²⁸ HOLMES. Ob. cit., p. 341.

muerte sobre Oromazes, poder del calor y de la vida—, le escribe para transmitirle la experiencia y su tendencia a creer que Buffon²⁹ podría estar en lo cierto cuando sostiene que la naturaleza se autodestruye inexorablemente.

El lento pero firme paso del glaciar hacia el valle, pisando uno por uno los pinos que incrustados en él pugnan por salvarse, le hizo ver la tiranía de la naturaleza contra sí misma y la comparó con el dualismo indio en el que Peacock creía: la lucha simultánea entre las fuerzas de la vida y de la muerte.

Do you who assert the supremacy of Ahriman imagine him throned among these desolating snows, among these places of death and frost, sculptured in this their terrible magnificence by the unsparing hand of necessity.³⁰

No es que Shelley compartiese la creencia de Peacock, pero la distancia e imperturbabilidad del glaciar le sugirieron que la naturaleza podría ser así: un dios maligno o, mejor aún, un animal con un organismo y mecanismo propios que, con respecto al hombre, se comportaría como un *deus otiosus*. Es curioso que Claire Clairmont —hermanastra de Mary y al parecer amante de Shelley— escribiera en 1821, bajo la indudable influencia del poeta, «A great Poet resembles Nature —he is a creator and a destroyer, he presides over the birth & death of images, the prototypes of things the torrent of his sentiments should flow like waves one after the other».³¹ Hay que aceptar la malevolencia de la naturaleza para reconciliarse con ella misma y las posibilidades de bien y mal que nos brinda. Debemos comprender que ella es un símbolo de *la Fuerza secreta de las cosas*, a partir de la cual, como vimos en el *Hymn*, se inspiran nuestros pensamientos. Además, *es la mente humana el último y principal foco de atención del poema*, la que le da valor y dignidad a la naturaleza, porque, gracias a esta energía que despierta en ella, el Poder invisible y su Belleza intelectual tienen sentido, y su *ateísmo* encuentra en el mundo natural un fundamento irrefutable.

²⁹ Ib.

³⁰ Ib., 340.

³¹ Ib., 628.

Hay alguna literatura sobre el *Mont Blanc*. Wasserman³² ve en él una posible asimilación poética del idealismo subjetivo de Berkeley, pero matizado por una fe en el mundo exterior; Harold Bloom³³ niega categóricamente que deba emparentarse al *Mont Blanc* con el platonismo o con alguna filosofía de su tiempo, señalando que sus fuentes se podrían encontrar en el gnosticismo y en las corrientes del cristianismo herético. Nosotros nos atreveríamos a proponer una interpretación más bien ecléctica (rasgo que creemos característico de Shelley, ya que resulta difícil imaginarlo entregado a una sola posibilidad, aunque no a un único pensamiento). Nos apoyaremos en su propia prosa cuando en sus *wanderings of careful thought* quede confuso el objetivo de sus símbolos.

I.

La primera estrofa nos conduce hasta el paisaje filosófico del *Mont Blanc*:

The everlasting universe of things
Flow through the mind, and rolls its rapid waves,
Now dark—now glittering—now reflecting gloom.

El mundo de las cosas comparado al eterno devenir del flujo heraclíteo atraviesa la mente y tiene en ella todo un movimiento propio. Pero, ¿qué cosas son estas? Aparentemente nos plantea dos realidades: la de las cosas y la de la mente que es penetrada por aquella otra realidad. Ahora bien, ¿es la realidad de las cosas la que presenta las *reflections of gloom*? En su *Essay on Life*, Shelley dice: «By the word *things* is to be understood any object of thought, that is, any thought upon which any other thought is employed, with an apprehension of distinction».³⁴ Entonces, esa realidad de la que habla Shelley ¿es solo subjetiva? En su *Essay on Morals* nos dice: «It imports

³² WASSERMANN, Earl R. «Mont Blanc». En: RIDENOUR, George M. *Shelley, A Collection of Critical Essays*. Nueva Jersey: Prentice-Hall Inc., 1965, pp. 69-103.

³³ BLOOM, Harold. *Los poetas visionarios del romanticismo inglés*. Barcelona: Barral Editores, 1974, p. 287.

³⁴ SHELLEY. *Selected Poetry...*, p. 974.

little, whether *thought* be distinct from *the object of thought*. The use of the words *external* and *internal*, as applied to the establishment of this distinction, has been the symbol and the source of much dispute. This is merely an affair of words and as the dispute deserves, to say, that when speaking of the objects of thought, we indeed only describe one of the forms of thought—or that, speaking of thought, we only apprehend one of the operations of the universal system of beings». ³⁵

Aunque no pueda liberarse de la tendencia psicologizante de la tradición empírica, hay un intento de conciliar ambas realidades: la externa y la subjetiva. En el *Essay on Life* afirma que, a pesar de que se ha resistido a aceptarle, no puede evitar admitir que es de aquellos «who assert that nothing exists but as it is perceived».

En su intento por anular la separatividad y por enaltecer el poder de la mente humana que es parte de la Mente Única, Shelley no quiere hablar de una realidad que exista sin nuestra intervención, ni de una mente que sea la única responsable de la realidad; sin embargo, en el poema hará un intento de disgregación artificial de este acto mutuo (sujeto-objeto) que era para él la existencia. A pesar de que el mundo existe en la medida en que es percibido, no necesitó del hombre para llegar a ser, ya que «the basis of all things cannot be, as the popular philosophy alleges, mind, is sufficiently evident. Mind, as far as we have any experience of its properties, and beyond that experience how vain is argument! cannot create, it can only perceive».

El mundo circundante navega a través de nuestra mente, pero Shelley nos dice en otro lugar: «Mind or existence». La existencia corresponde a la mente que interpreta a cada instante lo que vive, como la obra de arte al que la ve. La única manera de que algo exista es que sea percibido: «the difference is merely nominal between those two classes of thought, which are vulgarly distinguished by the names of ideas and of external objects». El hombre, ser pensante, no puede hablar del ser de las cosas sin implicarse a sí mismo, pero su mente no las crea: estas dependen de él para existir, aunque no para ser ni para llegar a ser. Existir y ser guardan una proporción semejante a la

³⁵ WASSERMANN. Ob. cit., p. 73.

que media entre lo óntico y lo ontológico. El problema de las causas que Coleridge plantea en su himno al Mont Blanc, «Who sank thy sunless pillars deep in Earth?»,³⁶ Shelley lo concibe como un juego de la mente que interpreta el mundo a su imagen y semejanza.

El hombre sabe que cada pensamiento deriva de otro y cree que el mundo ha sido hecho de la misma manera, pero, según Shelley, cómo llegó a ser no importa, ya está aquí y nosotros en él como parte de un conglomerado en el que, el poeta asegura, no hay ningún cabo suelto. Lo subjetivo y lo objetivo existen como unidad, lo que cambia es el objeto de nuestras percepciones. El tú y el yo son solo diferentes instantes de una sola mente universal. Así pues, ese mundo que fluye llega a un lugar «where from secret springs/ The source of human thought its tribute brings/ Of waters».

La mente recibe su caudal de unos manantiales secretos que se encuentran en aquel paraje donde desemboca el río; este, a su vez, «como cúpula de cristal policromo», le da al paraje resplandor y forma. La mente recoge de allí sus pensamientos, pero, en medio de este escenario visto desde fuera, ella es pequeña y su fluir no le pertenece del todo, pues avanza «with a sound but half its own,/ Such as a feeble brook will oft assume/ In the wild woods, among the mountains lone». Ese sonido que la mente comparte con los bosques y en la soledad de las montañas es suyo solo a medias porque la realidad también es mental solo parcialmente; lo subjetivo tiene un gran contenido objetivo y este tiene que atravesar «through the mind» para existir. En todo caso, la realidad exterior bombardea constantemente a la mente en una dimensión «Where waterfalls around it leap for ever,/ Where woods and winds contend, and a vast river/ Over its rocks ceaselessly bursts and raves».

II.

Las rocas contra las que el río golpea son parte de ese paisaje, pero ¿de qué lugar se trata? «Thus thou, Ravine of Arve —dark, deep Ravine—/ Thou many—coloured, many—voiced vale,/ Over whose pines, and crags, and caverns sail/ Fast cloud—shadows and sunbeams: *awful scene*».

³⁶ COLERIDGE, Samuel. «Lines before Sunrise». En: *Oxford Standard Authors*. Oxford: Oxford University Press, s.a., p. 378.

Con el barranco encontramos al tercer gran símbolo del poema, y así podemos decir que disponemos de tres de sus grandes elementos: el río Arve, que podría ser el universo de las cosas; el barranco (*Ravine of Arve*), el paraje de donde la mente humana extrae sus aguas que llegan desde el río, es decir la mente universal, *the infinite mass of intelligence*; y, finalmente, el débil arroyo que parece simbolizar a la mente humana individual partiendo del barranco con su propia aunque pequeña identidad. Así, en el *Essay on Life* subraya Shelley: «The words, *I, you, they*, are not signs of any actual difference.. but are merely marks employed to denote the different modifications of the one mind».³⁷ Por ese barranco pasan las cosas más terribles —*awful things*—: las sombras fugaces y los rayos de sol con los que luego tratará la mente individual.

De forma extremadamente sutil y metafórica, Shelley nos ha esbozado el *tema* del poema: la relación del hombre con el mundo y con el Poder invisible. Este, ya sabemos, no se manifiesta a cara descubierta, pero da signos. Uno de ellos sería el pico de Mont Blanc, el elemento transcendente del poema: «Where Power in likeness of the Arve comes down/ From the ice-gulfs that gird his secret throne,/ Bursting through these dark mountains like the flame/ Of lightning through the tempest». Este Poder, según la traducción de Leopoldo Panero³⁸ que seguimos en este verso, se refleja en el Arve «que encarna el misterioso espíritu del monte» y, de ese modo, le llega al hombre. Pero, a veces, este lo confunde con el Poder mismo, porque al ser palpable, el río se asemeja más a él.

La ruta está ya trazada y Shelley asegura que, en su recorrido *remains unchanged*, el Poder desciende desde el pico del Mont Blanc que es descrito como un *trono secreto* y sede invisible —coincidiendo con Coleridge³⁹ quien lo llamó «*crystal shrine Thy habitation from eternity!*»—, y por ese conducto fenoménico, identificado con el Arve, llega hasta la Mente Uni-

³⁷ SHELLEY. *Selected Poetry...*, p. 974.

³⁸ PANERO, Leopoldo (trad.). «Poemas de Percy B. Shelley». *Revista Escorial*, vol. I, 1943, pp. 397-411.

³⁹ COLERIDGE. «Lines Before...», p. 377.

versal, simbolizada por el Barranco. Allí provoca un incendio que luego la mente individual recoge desde sus manantiales secretos.

El Poder reina en un trono *secreto* custodiado por las nieves del Mont Blanc, y es significativo observar que el manantial que surte a la mente de pensamientos es también *secreto*. Y en el Arve, el universo de las cosas bajo el cual el Poder se disfraza, desciende por los golfos de hielo del pico. La procedencia de su espíritu es igualmente *secreta*. Del mismo modo, el Barranco o depósito de Arve, en el que la mente brota, es también *desconocido*. El Arve se forma de las nieves del Mont Blanc y al deslizarse se convierte en río, se derrite. Su espíritu baja de las inmediaciones del pico, pero no se sabe exactamente de dónde ni adónde desemboca. En todo caso, quien está gobernando a la mente y a la materia es el Poder inasequible simbolizado por el glaciar.

El paisaje de la realidad exterior representada por el Arve es oscuro como las montañas o centelleante como un incendio: la oscuridad y la luz de la Belleza Intelectual. Sin embargo, algo cambia en el cuadro: los bosques frondosos y los vientos contenidos que servían de marco al débil flujo del riachuelo de la mente individual pasan a convertirse en vientos desatados que corren a aspirar los aromas y a oír las armonías que ellos mismos provocan al agitar los follajes de los antiguos árboles: «The chainless winds still come and ever came/ To drink their odours, and their mighty swinging/ To hear —an old and solemn harmony». Todo sugiere eternidad —recordemos que el universo de las cosas es *ever lasting*—: los mismos árboles que otrora fueron retoños y los vientos que desde siempre han soplado, por ejemplo. Pero incluso aquí, Shelley se toma el trabajo de plantear una aparente contradicción para disolver la dicotomía sujeto-objeto: la armonía que los vientos van a oír no les pertenece, pero a la vez no podría haber armonía si los vientos no sacudiesen a los árboles. Estos van a oír la vieja música como si les fuese ajena. Del mismo modo, ni la mente es la base de las cosas ni las cosas existen sin la percepción, pero nos alienamos tanto que llegamos a escuchar como si nos fuesen extraños los sonidos que nosotros mismos producimos. La realidad es en verdad un acto simultáneo: lo que la mente conoce a través de la percepción y lo que llega a existir porque así lo experimentamos.

Mont Blanc lo gobierna todo: los pinos, los vientos y el arco iris; este último atraviesa «the aethereal waterfall, whose veil/ Robes some unsculptured image». El velo que llamamos vida es esta vez una película de agua que oculta la imagen que aún no ha sido esculpida. Es difícil saber de qué imagen se trata. Nosotros sugerimos dos posibles interpretaciones:

A. La imagen no esculpida apunta a lo desconocido, no a Dios en sí, sino a la idea que de Dios se ha forjado el hombre y que no acierta con la esencia real del Poder, pues no ha sido concebida aún para adecuarse a la entidad divina. Es interesante observar que en el *Fedro* 252 d, Platón sugiere imaginar que el alma del amado es una estatua que el amante con su amor va adornando y embelleciendo hasta volverla semejante a un dios. Pero aún más cercano a Shelley está Plotino que, en la *Enéada* I. 6, aplica esta metáfora al propio individuo que quiera embellecer y llenar de verdad su espíritu: si la belleza de una estatua depende de su forma, el filósofo debe esculpir la imagen de su espíritu puliendo aquí y allá, trabajando en su estatua hasta que la gloria divina de la virtud resplandezca sobre él, hasta que vea «al autodomínio instalado en majestuoso trono». Del mismo modo en que Plotino, refiriéndose al arte, afirma que al esculpir una estatua el artista traslada su arquetipo mental hasta la piedra, Shelley parece sugerir que la humanidad no se ha dirigido claramente al objeto de su búsqueda, pues en ese caso hubiese podido penetrar a través de la cortina de agua y empezar su obra sobre la imagen.

B. La estatua cubierta por el velo no ha sido esculpida porque no ha sido hecha, es decir, no es obra de ningún artífice, sino que existió *causa sui*, de un modo muy distinto al que estamos habituados.

Sin embargo, nos inclinamos por la primera interpretación, pues creemos que Shelley hubiese enfatizado la eternidad de la estatua con una intención distinta a la de solo asignarle el carácter referido por el término *unsculptured*, que significa «sin esculpir» pero que no niega la posibilidad de estar dispuesto a recibir forma.

El escenario se desliza ahora hacia el mundo de la mente y del sueño. Este mundo es como un anticipo de la eternidad y obra del Poder que emana del Mont Blanc: «The strange sleep/ Which when the voices of the desert fail/ Wraps all in its own deep eternity». El sueño es calificado

como *extraño*, como continuación del río de la vida aun cuando esta duerme. Es extraño porque la eternidad es algo que no podemos comprender nosotros que vivimos en el *fluir* de la mutabilidad. Todas estas *inexplicable things* retumban en las cavernas de la mente universal, pues en el fondo son desde siempre las mismas preguntas: «Thy caverns echoing to the Arve's commotion,/ A loud, lone sound no other sound can tame». En la primera estrofa, la mente es comparada con un riachuelo que, como en *Alastor*, se pierde en la inmensidad y, solitario, emite un sonido casi imperceptible porque se le superponen muchos otros. Al mismo tiempo, el Arve, *el everlasting universe of things*, produce un sonido indolegable. En efecto, sus misterios y causas ocultas son demasiado grandes para la capacidad de las cavernas mentales del *Ravine* que está impregnado de oscuridad.

Y es el propio barranco «the path of that unresting sound» que conduce a la mente del poeta a buscar unas sombras del Poder invisible en el mundo de la imaginación, pues todas estas imágenes las ha elaborado su fantasía en su interacción con los objetos exteriores: «Dizzy Ravine!» Al no obtener respuesta, el barranco trastorna la mente: su capacidad ante la inagotable emisión del universo de las cosas es vertiginosa, así como la oscuridad de sus conceptos. En el *Essay on Life* medita sobre lo mismo: «and what wonder if we grow dizzy to look down the dark abyss of how little we know!» La imaginación del poeta recrea miles de formas: «and when I gaze on thee/ I seem as in a trance sublime and strange/ To muse on my own separate fantasy». Como en anteriores ocasiones, la búsqueda clave se realiza en la introspección y allí «My own, my human mind, which passively/ Now renders and receives fast influencings,/ Holding an unremitting interchange/ With the clear universe of things around».

El intercambio implicado en el proceso de conocimiento es infatigable: el intelecto recibe e interpreta; pero incluso en este aspecto sigue siendo inactivo en tanto que no logra alzar vuelo aún. La mente es pasiva mientras es receptora como en el segundo verso de la primera estrofa de las experiencias. Shelley aclarará que esta vez se trata de *su* mente, de su pequeño mundo particular, que, como el arroyo, no tiene la fuerza de aquello que lo invade pero puede conservar su identidad. El ambiente de la mente es cavernoso y oscuro, en contraste con el de las cosas que se

presenta como el «claro mundo de los objetos exteriores». El mundo es claro porque *es*, tiene un origen y una finalidad; y es oscuro porque la mente no conoce ni esos orígenes ni esa finalidad. Ese *unremitting interchange* es el mundo del pensamiento del que surgen «one legion of wild thoughts» que de repente logran traspasar los muros de la caverna y entonces sus inquietas alas «now float above thy darkness, and now rest». Los pensamientos que resultan de este encuentro son fragmentarios, desorganizados e inestables, porque son, como el hijo de Poros y Penia, una combinación única y mestiza. Esta característica los impulsa a buscar su definición en medio de la oscuridad de sus propias limitaciones hacia la claridad de la iluminación. Como en anteriores ocasiones, vuelve a recurrir a su característico símbolo de la cueva para enmarcar la búsqueda del viajero mental: «Seeking among the shadows that pass by/ Ghosts of all things that are, some shade of thee».

La cueva, dice Yeats, es el lugar de las revelaciones y, parafraseando a Porfirio, dice que es un símbolo «of 'all invisible power; because as caves are obscure and dark, so the essence of all these powers is occult».⁴⁰ Tan buen platonista como Shelley, dice, no puede pensar en la caverna sin referirse a «Plato's cave that was the world; and so good a scholar may well have had Porphyry on 'the Cave of the Nymphs' in his mind».⁴¹ Nosotros estamos de acuerdo con Yeats y no aceptamos la sugerencia de Wasserman de que la *Poesy* representa aquí al verbo griego *poieîn* en su amplia acepción de *obrar* o *actuar cotidianos*. Es verdad que Shelley pudo haber escrito *Poetry* y no *Poesy*, pero en todo caso preferimos *mi poesía*,⁴² versión de Panero, para interpretar que el poeta, al referirse a la suya particular, no quiere darle el nombre genérico y formal de *Poetry* por pudor, y no por otro motivo. Además, hay otro detalle: *Poesy* es el nombre de una bruja (*the witch Poesy*) que en 1820 tendría una cueva en uno de los poemas más bellos del Shelley mágico, *The Witch of Atlas*: «A lady-witch there

⁴⁰ YEATS, William Butler. «The Philosophy of Shelley's Poetry & The Prometheus Unbound». En: *Ideas of Good and Evil*. Londres: s.e., 1903, p. 82.

⁴¹ *Ib.*, p. 81.

⁴² PANERO. *Ob. cit.*, p. 406.

lived on Atlas' mountain/ Within a cavern, by a secret fountain.../ in that cave a dewy splendour hidden/ Took shape and motion: with the living form/ Of this embodied Power». ⁴³ Este extraño ser, que es hermoso, completo, divino y además hermafrodita, «made/ The bright world dim, and every thing beside/ Seemed like the fleeting image of a shade». ⁴⁴ La bruja del Atlas posee la ligereza y la profundidad de la poesía, que germina en medio de la oscuridad de los corazones de los poetas y que, como la cueva del *Mont Blanc*, es *still*, al igual que la serenidad del trono del pico y de todo lo que participe en lo divino en contraste con los alborotados pensamientos del hombre. Así lo vieron también los que conocieron a la bruja, ya que los deleites de la contemplación eran algo habitual en esos días: «And mystic snatches of harmonious sound/ Wandered upon the earth wher'er she past». ⁴⁵

La caverna es, a nuestro modo de ver, de la poesía. Esto implica que para Shelley es el arte más divino que hay y, a la vez —como escribe en la *Defence of Poetry*—, todo buscar y comunicar. Abarca así el sentido amplio del verbo *poieîn*. ⁴⁶ Es por esta razón que, a pesar de la tranquilidad de la propia poesía, los locos pensamientos flotan en su cueva *seeking*, al mismo tiempo que la mente es pasiva al recibir las impresiones de su búsqueda. Es decir, la mente va en pos de la realidad y esta le sale al encuentro, en continua relación de alimentación recíproca. Ahora bien, la cueva está en la oscuridad del humano mundo empírico, así como las cavernas en las que retumba el Arve, de manera que las cosas que se aparecen son *ghosts*, pero «of all things *that are*». Aquí el sujeto y el objeto están fusionados. Los fantasmas son las impresiones que la mente recibe y concibe, pero que corresponden a una entidad exterior, del mismo modo que la catarata con su invisible velo de agua cubre a una estatua sin forma, porque, como a los fantasmas, somos nosotros quienes les atribuimos infabilidad.

Pero hay un punto en el que sigo a Wasserman. El verbo *seek* concentra lo que el concepto de *realidad* es para Shelley: «Since reality resides in

⁴³ SHELLEY. *Poetical Works...*, p. 372.

⁴⁴ *Ib.*, p. 374.

⁴⁵ *Ib.*, p. 383.

⁴⁶ SHELLEY. *Selected Poetry...*, pp. 1024 y ss.

neither subject nor object, but in both simultaneously, it truly resides in the verb, which implicates both subject and object; in the searching, which contains both the searcher and the sought». ⁴⁷ Y es por esta razón que la búsqueda se realiza en el laboratorio platónico de la caverna de la poesía, pues esta es el lugar en que el hombre elabora sus imágenes y desarrolla su actividad mental mientras busca a alguien que sepa lo que pasa: «some shade of thee,/ Some phantom, some faint image». Este buscar solipsista alrededor de nuestro propio círculo —movimiento que el propio Shelley reconoce no podemos evitar pero sí advertir— nos lleva a no salir del mundo de las propias experiencias, del mundo natural tal como lo percibimos, y ya sabemos que Shelley *descubre* en Chamonix un principio unificador y trascendente de sus impresiones que le permita sobrevolar con mayor firmeza la oscuridad de la caverna para que esos afortunados y liberados pensamientos vayan ascendiendo «till the breast/ From which they fled recalls them». Los pensamientos que de forma caótica concibe el poeta en su *own separate fantasy* y en su *human mind* no le pertenecen completamente, al igual que el sonido del arroyo, porque la mente «cannot create, it can only perceive» y porque *su* mente es solo una de las «different modifications of the one mind». Es entonces cuando supera la *realidad* concebida como búsqueda (*yo-objeto*), y trasciende hasta el principio espiritual de donde su propia mente se deriva y la enfrenta al espíritu de la Belleza Intelectual que exclama: «thou are there!».

El barranco, que simboliza a una mente más universal que la del poeta, sigue en situación de percibir, pero ya no se enreda a este en sus propias trampas, sino que da una especie de salto hacia esta dimensión de la Belleza Intelectual cuya luz es afín a la del intelecto universal del cual su mente es parte. Shelley corroboraría, pues, la afirmación de Novalis: «Toda búsqueda de la Naturaleza realizada por medio de palabras o discursos, todo esfuerzo de este tipo dirigido a encontrar 'la verdad', no consigue más que alejarnos de ella». ⁴⁸

Hasta el momento, por medio de sus imágenes, Shelley nos ha mostrado que la realidad solo puede concebirse como un unidad entre el pensamiento y

⁴⁷ YEATS. Ob. cit., p. 87.

⁴⁸ NOVALIS. *Oeuvres complètes*. París: Ediciones Gallimard, 1975, vol. 1, p. 43.

su objeto, y que la misma esencia *exploradora* del hombre le da la clave de su realidad. No obstante, el Poder o Causa Última no puede ser conocido por la mente que llega solo a localizar su primera percepción y, a partir de ahí, establece una cadena de sucesiones. Sin embargo, los mismos pensamientos que de forma precipitada buscan el Poder y conciben sus propias e imperfectas respuestas, llegan a sobrevolar la oscuridad del barranco. «One legion of wild thoughts, whose wandering wings/ Now float above thy darkness, and now rest». Asumiendo la posibilidad de que se pueda separar los pensamientos y sus objetos exteriores, Shelley mismo llega a comprobar que la mente puede superar la oscuridad de su realidad empírica a través del pensamiento. En efecto, lo hace cuando este rompe el círculo vicioso de la materia y comprende que su intelecto es un fragmento de un Todo que sí puede disfrutar eternamente de la Belleza Intelectual. En adelante, probará con el sueño.

III.

Sin embargo, el sueño, ese extraño preámbulo de la muerte, no tiene bien definidas sus fronteras: «do I lie in dream, and does the mightier world of sleep/ Spread far round and inaccessibly/ It's circles?» El sueño es más poderoso (*mightier*) porque, durante su imperio, hay un ensayo de ruptura con el mundo de la existencia; es subjetividad pura, mientras que el mundo-río o múltiple permanece ignorado por la mente que en la dimensión onírica «Wraps all in it's eternity». No obstante, estas visiones tampoco las sentimos tan nuestras pues son parte de nuestra naturaleza que nosotros no hicimos; recordemos que fue en un sueño que el Poeta de *Alastor* conoció a su dama inencontrable. El universo del sueño es una trampa que alguien nos ha puesto y que solo se puede atravesar por medio de la muerte: «Has some unknown omnipotent unfurled/ The veil of life and death?» Por tanto, y aunque rompa la relación establecida entre la mente humana y el mundo fenoménico, sigue sin proporcionarnos la pista para intuir siquiera lo que hay detrás del velo. En contraste con la inactividad del mundo exterior, los pensamientos se suceden sin control cuando el hombre duerme y, lo que podría para él ser un augurio de aquello que ignora pero quiere saber, se convierte con su misterioso origen en una irrealidad más alienante aún: «For the very spirit fails/ Driven like a homeless

cloud from steep to steep/ That vanishes among the viewless gales!» De la elevación psíquica del sueño, Shelley pasa a elevar la vista hasta el glaciar que por toda respuesta le impone su indiferente majestuosidad: «Far, far above, piercing the infinite sky,/ Mont Blanc appears, —still, snowy and serene—». El glaciar está lejos del bullicio y la actividad: «A desert peopled by storms alone»; y el paisaje ha ido girando gradualmente desde el *Universo de las cosas* al de la mente y, finalmente, ahora al propio glaciar y sus retoños. En aquellas *formas horribles* y *Siluetas de otro mundo*, donde no habita el hombre, el poeta descubre que el universo no es concéntrico: existen varios elementos que prescinden del hombre y que no fueron hechos para él aunque solo su mente pueda teñir de unidad con el pensamiento. Las dudas y eternos misterios que componen la existencia son la realidad del poder supremo en nosotros: hay que aceptar la inconstancia de la naturaleza y su dureza para reconciliarse con ella. Del mismo modo, hay que admitir que la *capacidad negativa* es el estado más honesto y más auténtico ya que el poder así lo enseña en su mutismo:

None can reply — all seems eternal now.
The wilderness has a mysterious tongue
Which teaches awful doubt, or faith so mild.

El *awe* inspirado por el glaciar podría cesar sin la terrible duda e incertidumbre que, según Novalis es la causa de ese terror. Este mismo hace que la vida se convierta en un acto apasionado, en una enfermedad para la que Keats propone como único remedio la *negative capability*,⁴⁹ la difícil capacidad de poder convivir con las dudas y misterios sin forzar a la mente a dar una respuesta; no por negligencia ni mucho menos, sino por autenticidad. Recordemos que uno de los criterios determinantes para juzgar la calidad de un poema en el período romántico era la sinceridad del poeta consigo mismo: el romanticismo con su acento *pesimista* resulta de un vigoroso realismo en este aspecto, es decir, en su manera *escéptica* de aproximarse a la realidad ideal, no para pensar mal o bien, sino para

⁴⁹ KEATS, John. *Letters*. Oxford: Oxford University Press, 1979, p. 43.

suspender el juicio y no por eso sentirnos menos hombres. El racionalismo, según esta escuela, se empeña en autoafirmarse constantemente pero se engaña; pues, aunque el hombre se empeñe como Shelley en «unravel this mystery[...] to find the clue which even the bewildered explorer of the cavern cannot reach»,⁵⁰ no hará más que alejarse de su objetivo. En nombre de Dios y del poder invisible se ha emponzoñado a la juventud —nos dijo Shelley en el *Hymn*—, pero este tiene voz suficiente para «repeal/ Large codes of fraud and woe». Aunque Shelley era un espíritu mucho más inquieto y nervioso que Keats, también él, como romántico, clama porque se acabe la farsa burguesa de las definiciones absolutamente postizas: la imperturbabilidad y el hermetismo del Poder deberían de acabar con los mitos erigidos en torno de sí. Es por esta razón que en la estrofa anterior, cuando el hombre deja de buscar al Espíritu con su código prejuiciado y empírico, lo encuentra. El poder se oculta tras el transparente velo de agua y, de ese modo, se protege de nuestro alcance, garantizando que la existencia o acto mutuo (sujeto-objeto) se cumpla y que la estatua permanezca sin esculpir al otro lado del velo, para de este modo mantener al hombre en constante búsqueda. Shelley no ve maldad en esto, ya que, según él, no sucede por un designio moral, sino por Necesidad: el Poder no es antropomorfo y nuestras categorías no le acomodan. Pero esta terrible realidad «is not understood/ By all, but which the wise, and great and good/ Interpret, or make felt, or deeply feel». La naturaleza es la escuela más liberal que hay y, a pesar de creer en la fuerza inexorable de la Necesidad, Shelley, como Platón, cree que «la divinidad no es responsable» (R, 617 e), pues no *maneja* voluntariamente al hombre y le ha proporcionado la imaginación que lo hace de alguna manera creador como ella. El Bien y el Mal *no* existen fuera de la caverna, pues el dios de Shelley nunca habló de eso ni de nada.

IV.

Shelley, sabemos, no había leído a Plotino, pero concibe a su Poder con ciertas semejanzas al Uno —aunque sabemos que este era esencialmente el

⁵⁰ HOLMES. Ob. cit., p. 64.

Bien e incluso lo sobrepasaba—, sobre todo en la confluencia de todas las cosas en Él y en su total diferencia con todo lo cognoscible:

Power dwells apart in it's tranquillity
Remote, serene and inaccessible.

Mientras todo tiende a la muerte, el poder confirma su eternidad con cada destrucción. Ese mismo terror a la muerte que guió sus primeros pasos literarios y que luego sofisticó gradualmente en principios como la Necesidad, el Espíritu de la Naturaleza y el Poder Invisible vuelve con fuerza para pintar el rostro aterrador del Poder reflejado en el valle de Chamonix. El lento descenso de los glaciares es comparado con el furtivo arrastrarse de las serpientes: «The glaciers creep/ Like snakes that watch their prey, from their far fountains». La naturaleza es un enemigo potencial del hombre y actúa para su despecho y mofa. Sin embargo, el hombre no quiere darse por vencido y evita enfrentarse a su verdadera identidad instituyendo, en nombre de ese Poder, *los voluminosos códigos del fraude y la aflicción*. El universo puede transformarse en *a city of death*, pero la destrucción llega hasta todos los entes, más allá de la comunidad de hombres; así que Shelley corrige: «Yet not a city, but a flood of ruin».

Como el Poder, la destrucción lo abarca todo pero también da vida a todo: si el Arve, o universo de las cosas, es producto de las nieves derretidas de los glaciares, y estos son a su vez emanaciones del Mont Blanc, ambos poseen una única esencia siendo solo diferentes momentos de la misma que cobijan y nutren a los pinos y al barranco con las aguas del río, animando ese *perpetual stream* que llamamos existencia, pero también llega el instante devastador y todo vuelve a empezar otra vez. Esto nos fomenta la ilusión de que se trata de dos fuerzas diferentes: la del Bien y la del Mal como las divinidades indias de Peacock, pero ambas tienen un solo origen y lo que cambia es el orden en que acontecen. No obstante, «so much of life and joy is lost», porque el hombre vive esperando que llegue el día en que el ciclo fijo e inexorable marque su odiado camino de retorno hacia ese Poder que desconoce pero que presiente como aniquilación.

El proceso de exterminio culmina con el hombre, tentación de la, a veces, cruel naturaleza: «The race/ Of man, flies far in dread; his work and dwelling/

Vanish, like smoke before the tempest's stream,/ And their place is not known». Shelley se desliza por el fondo del lodo, cada vez, con mayor intensidad hasta que ya no queda más que destruir: todo es fango y trizas. De repente, el tono del poema de un vuelco y el terror muda en energía, el ciclo cambia: «Below, vast caves/ Shine in the rushing torrent's restless gleam... and one majestic River.../ Rolls it's loud waters to the ocean waves». Prácticamente, sin ninguna transición, el poema vuelve a su inicio: el barranco y el mundo de la existencia, tema de sus dos primeras estrofas. Pero la devastación y el dramático fin de todo lo viviente, transformados ahora en escenario de energía y vitalidad, solo nos afectan a nosotros —como la destrucción del jardín de la *Sensitive Plant*⁵¹ que estudiaremos más adelante—, ya que Mont Blanc sigue reinando en medio del cielo, mientras los efectos de sus emanaciones cumplen un recorrido que ontológicamente empezó en Él, pero que se expresó primero en los glaciares, luego en el río, en el barranco y, finalmente, en el arroyo.

V.

Luego de estas escalofrantes visiones, el poeta con la fuerza moral de su pensamiento puede volver frente al glaciar y levantar la vista, a pesar de tantas tinieblas e infortunios, y

Mont Blanc yet gleams on high: —the power is there
The still and solemn power of many sights
And many sounds, and much of life and death.

El Poder está verdaderamente simbolizado por el pico: él, aunque nadie alcance a ver sus nieves en la cima, sigue existiendo, remoto, inasequible, trascendente y brutal:

The secret strength of things
Which governs thought, and to the infinite dome
Of heaven is as a law, inhabits thee.

⁵¹ SHELLEY. *Poetical Works...*, p. 596.

El *thee* va dirigido al pico y no al Poder, pues este es invisible; pero ¿podría establecerse este diálogo entre los fenómenos naturales y el hombre si sus elaboraciones imaginativas no le diesen sentido a sus percepciones?

And what were thou, and earth, and stars and sea
If to the mind's imaginings
Silence and solitude were vacancy?

La respuesta sería negativa. Si bien el poeta no llega hasta la *secret strength of things* a través del conocimiento o de la experiencia, sus *imaginings* le permiten volar «above thy darkness», y la misma pregunta podría hacersele al Poder al que Mont Blanc simboliza: ¿qué sería de ti si a través de la imaginación el hombre no sacara nada de tu silencio? La soledad y mutismo del Poder hablan mucho al no decir *nada* y la imaginación solitaria, una vez aislada de lo empírico, puede imaginar lo invisible y despojar al mundo empírico de su engañosa contingencia. El retiro de Chamonix ha permitido a Shelley atisbar los misterios del Poder Invisible.

A la violencia y grandeza del Mont Blanc, el poeta responde con la violencia interior de la imaginación. El glaciar se yergue ante él, pero él le da una nueva vida; y así, el proceso recíproco de la percepción (mente individual-cosas), o de la contemplación (Mente Universal-Belleza Intelectual, a través del alma minúscula o «epipsychidion»),⁵² fluye indefinidamente.

Algunas observaciones sobre el «Poder Invisible»

Los poemas de Chamonix —el *Hymn to Intellectual Beauty* y el *Mont Blanc*— describen dos aspectos diferentes de una misma impresión: la majestuosidad y el misterio del *Poder Invisible*, simbolizado por la belleza del pico del *Mont Blanc*. El primer poema reclama la presencia de la Sombra del Poder de

⁵² Cfr. SHELLEY, P. B. «Essay on Love». En: SHELLEY. *Selected Poetry...*, p. 974 e íd. *Poetical Works...*, p. 421.

una manera más bien emocional y se duele de que al poeta no se le concedan más visiones de la Belleza Intelectual; el segundo, extremadamente complejo, elabora toda una ontología en la que el Poder, en razón de su trascendencia, no puede ser caracterizado por ninguno de los atributos de la realidad sensorial, aunque exista a causa de ella. En el *Hymn* se habla de una sombra; en *Mont Blanc* de un símbolo al que siempre hay que mirar hacia arriba, lo que señala su carácter eminentemente metafísico. Ambos poemas describen el mundo del hombre ya sea como un valle de lágrimas o como una corriente de muerte, y la omnipotencia del Poder es contrastada con la inseguridad humana que no puede siquiera controlar la propia vida. Los valores morales, considerados de origen cristiano, son cuestionados en el *Hymn*, ya que todos los criterios de conducta y las explicaciones teológicas son para Shelley un montaje del hombre que en su ignorancia pretende engañarse y, lo peor de todo, engañar, como las tiranías tienen al Dios dictatorial, al infierno y al cielo como lema, según las notas del *Queen Mab*.⁵³

Entonces, ¿cómo llegar a conocer el Poder? No se le puede conocer del todo; tanto en el *Hymn* como en *Mont Blanc*, la imagen del Poder le llega al hombre ya sea cuando el Intelecto Universal absorbe la mente del individuo o cuando este, suspendiendo todo juicio, se abre para recibir alguna señal de la Belleza Intelectual: «Sudden, thy shadow fell on me;/ I shrieked, and clasped my hands in ecstasy!» Esta violenta conmoción también surge en *Mont Blanc* «and when I gaze on thee/ I seem as in a trance sublime and strange». Sin embargo, el saldo no queda claro: ¿habla Shelley de una unión mística con el Poder? Bloom puede tener razón, en parte, al atribuir el origen de *Mont Blanc* a raíces gnósticas, ya que, al parecer, Shelley postula que el Poder nunca llegará a conocerse por su misma esencia hermética y que solo se le puede contactar a través del éxtasis. No obstante, Shelley no parecía profesar ninguna religión, como no fuera la propia, y, en este punto, nosotros señalaríamos una serie de influencias que pueden ayudarnos a esbozar esta religiosidad filosófica que experimentaba.

⁵³ SHELLEY. *Poetical Works...*, p. 785.

En 1816, en el *Hymn*, nos dice: «While yet a boy I sought for ghosts»; la influencia gótica y el retorno a la incertidumbre del misterio en una época que se estaba volviendo escéptica ante la crisis de los valores racionales establecidos, le afectan profundamente. La mente no puede con todo, e incluso ella misma es un misterio, sino ¿cómo explicar las alucinaciones y la locura? Coleridge, y sobre todo Wordsworth, le habían dicho: «Nature never did betray/ The heart that loved her»,⁵⁴ y Shelley les creyó encarnando en la Naturaleza su sed de trascendencia.

Queen Mab, escrito en 1812, época del entusiasmo *wordsworthiano*, con un talante más bien político-contestatario, muestra a un Shelley de posiciones firmes aunque dispersas: la religión oficial es una excusa para que el hombre no busque más, no se inquiete y, sobre todo, para que no piense. Los gobiernos compran la libertad de sus pueblos y dan a cambio una respuesta que cualquier buen observador podría desbaratar. Dios se encuentra en nuestra relación con la naturaleza, que demuestra, dentro de sus cambios, un ritmo fijo y espontáneo; por lo que «Nought may endure but Mutability».⁵⁵ Pero la época del *Queen Mab* fue una época feliz. Su *côté* revolucionario hace que las *obstinate questionings* del poema se contenten con una convicción más racional de la que posteriormente adoptaría. Es cuando se siente solo que reaccionará, como en la carta que escribió a Hogg al haber sido expulsado de Oxford: «what strange being I am, how inconsistent, in spite of all my boasted hatred of self – this moment thinking I could so far overcome Nature's law as to exist in complete seclusion, the next, shrinking from a moment of solitude, starting from my own company as it were that of a fiend, seeking anything rather than a continued communion with self—Unravel this mystery».⁵⁶ Es su propia mente, su «own human mind», la que le intriga y quiere llegar hasta el centro de ella en *Alastor* a través de la Naturaleza. Sin embargo, la soledad le llevaba frecuentemente a la depresión y, a pesar de habérsela impuesto durante mucho tiempo como la única situación propicia para la creación

⁵⁴ COLERIDGE. Ob. cit., p. 149.

⁵⁵ SHELLEY, P. B., «Mutability». En: Íd. *Poetical Works...*, p. 523.

⁵⁶ HOLMES. Ob. cit., p. 64.

y autoconocimiento, la maraña en que queda atrapado en el *Alastor* marcará el fin de dos búsquedas: la solipsista y la veneración de la Naturaleza, que venía filtrada de la primera. La naturaleza es bella pero ella misma es un efecto que cumple como un soldado sus propias leyes; ella no puede dar razón de fenómenos como la vida, la muerte, el sueño o el pensamiento, y, aunque Shelley sostenga que las respuestas a estas preguntas no deben concretarse, era un especulador empedernido que quería, por lo menos, no perderse en el bosque equivocado, sino, ya que nunca encontraría la verdad, por lo menos rondarla de cerca. Desde niño tiene la sospecha de que el mundo encierra una clave, y los fantasmas góticos que merodeaban los pasillos y bodegas de los castillos y campiñas de Inglaterra se convirtieron en las sombras de la caverna que descubrió con el Doctor Lind al leer a Platón,⁵⁷ quien, como él, desconfiaba de todo lo circundante. La respuesta de Wordsworth no le satisfizo: el incompleto mundo natural fue identificado por Shelley con el de la existencia sensorial, en que la mente percibe pasivamente. El Poeta de *Alastor* muere antes de descubrir si iba o no bien encaminado, y aquí radica su importancia: representa un retroceso frente al tono concluyente del *Queen Mab*, pero propicia el carácter escéptico del *Mont Blanc* y su dedicación más inclusiva a desentrañar los misterios que excitan a su poesía. La desesperación absolutamente real del *Alastor* y su inevitable soledad, incluso después de haber renunciado a ella, encontrará una luz en el valle de Chamonix. Ya no será la Necesidad o la Naturaleza o la soledad del Yo su *ábrete Sésamo*, sino más bien todo eso, pero inconcluso y dependiente de algo más: existe un ser que sí hace las cosas, pero que no podemos aprehender, y llegar a él será el objetivo del poeta. El mundo es una huella, pero no es que haya un original completo del mismo: el Poder supremo lo ha emanado de algún modo y nosotros lo percibimos cuando la belleza natural, o cualquier otra gran impresión, nos obnubila con su presencia y nos deja deseosos de penetrarla con mayor intensidad. Como en el *Banquete*, al no ser completos, tendemos hacia lo que sí lo es, y ante la majestuosidad del *Mont Blanc* hay que rendirse.

⁵⁷ NOTOPOULUS. Ob. cit., p. 30.

Coleridge había dicho: «Who *would* be, Who *could* be an atheist in this valley of wonders!»⁵⁸ Hasta Shelley sucumbió, pues la *confirmación* de su ateísmo fue más bien la definitiva configuración de *su* Dios. Todo comienza a encajar, y como en el jardín de la *Sensitive Plant*, cada ente, como las plantas, «was interpenetrated / With the light and the odour its neighbour shed». El hombre y las cosas son una unidad, y las mentes entre sí también lo son. De esta manera, forman un todo que depende de otro aún mayor, el Poder Invisible. Aunque guarde gran similitud con el Poder de *Queen Mab*, Shelley ahora *sabe* menos de Él que entonces; ya no lo definirá con tanta precisión y el acentuado panteísmo de aquel temprano poema ha menguado.

El *Hymn y Mont Blanc* son poemas religiosos dedicados a su deidad trascendente, pero también a las cosas a través de las que Él se manifiesta, como la belleza del glaciar de Chamonix. A diferencia del dios cristiano, este Espíritu no se puede comunicar con la humanidad, ya que —como había dicho Shelley en el *Queen Mab*— era necesario que creador y criatura fuesen ambos seres orgánicos para poder establecer una comunicación. Sin embargo, a pesar de que el Poder no es cognoscible, por su mismo carácter remoto y ajeno al hombre, Shelley se ha convertido en su sacerdote, diferenciándose menos del sentimiento teísta que criticó en su adolescencia: «I vowed that I would dedicate my powers/ To thee and thine —have I not kept the vow?» Lo único a lo que no es ajeno el Poder, y aquí reside su vulnerabilidad, es a la capacidad que tiene la imaginación de llegar hasta él. El mundo y la realidad, incluida la mente, no tienen gran valor, ya que su existencia es dependiente y limitada pero inversamente: aquí confluyen todas las estrofas del poema. Es esa misma mente con esos pensamientos, que él llamó cosas, la que permite al hombre sobrevolar el universo con las alas de la imaginación para impregnar al mundo con la sombra de una esencia divina que ha presentado en «a trance sublime and strange» y que pertenece a la fuente inagotable del Poder.

Al inicio de esta reflexión nos hemos preguntado si Shelley habla de una unión mística con el Poder. Ahora es evidente que no; cuando habla de

⁵⁸ *Oxford Standard Authors*, p. 377.

éxtasis se refiere, como el común de los mortales, al goce estético, al sexual o a la conmoción ante un placer sublime; y aunque el mundo de los sentidos le inspire menos respeto que las abstracciones, no lo rehúye. Shelley no sigue organizadamente ninguna *scala mystica*, sino que alcanza la visión de la sombra del poder a través de la emoción ante el espectáculo del valle alpino. Ningún éxtasis le será suficiente y, una vez superado el trance, Shelley vuelve a debatirse en un mar de dudas, tanto que a su muerte un diario británico publicó: «Now he knows if there is a God»; un místico no dudaría tanto.⁵⁹

Hay quienes han querido ver en este Poder rasgos de la idea del Bien de Platón. Pero incluso haciendo a un lado la indiscutible connotación ética de las Ideas —que contrasta con la amoralidad del Poder—, el itinerario del alma hasta la platónica idea del Bien es gradual y calculado, mientras que Shelley como poeta nos habla de una conmoción: «I shrieked, and clasped my hands in ecstasy!» Por otro lado, la idea del Bien es fuente de conocimiento y verdad, pero el Poder de Shelley es causa de todo: vida y muerte, amor y odio. Es, en todo caso, más concreto como fuente, y Shelley no sentirá pudor en admitir que el Poder no es necesariamente bueno, ahorrándose así el lastre que arrastra Platón por su tratamiento inacabado del origen del mal y la fealdad. Además, Platón no toleraba el concepto de infinitud en el Uno, que consideraba como acabado y único, siendo la infinitud un defecto; mientras que el Poder *shelleyano* no tiene límites y por esto ninguna cualidad se le puede adjudicar. Personalmente creemos que aquí, como en otros puntos, Shelley sigue indirectamente la tradición del Uno neoplatónico; para la cual, el *infinito* no es sinónimo de multiplicidad.

Luego de haber reflexionado acerca de las influencias y trayectorias de Shelley para llegar al descubrimiento de su principio trascendente, podemos volver a Bloom y tratar de comprender mejor por qué le adjudica influencias gnósticas a *Mont Blanc*. Después del entusiasmo un tanto místico y desordenado de Shelley, el Poder tiene marcadas características plotinianas y semejanzas con el Uno; lo que sucede es que Bloom, probablemente harto de la superficialidad con que gran parte de la crítica califica

⁵⁹ ROGERS. Ob. cit., p. 227.

de platonismo sin más todo aquello que aparezca oscuro en Shelley —que es por cierto muchísimo—, no quiere ni oír hablar de nada que pueda referir a Platón o sus seguidores, y prefiere tomar un atajo como el del gnosticismo, que es un fenómeno mucho más religioso que filosófico y, por tanto, un terreno menos resbaladizo. Es muy probable que Bloom haya pensado en la carta de Shelley a Peacock en que aquél recuerda la doctrina india de los principios de Vida (Oromozes) y de Muerte (Ahriman) en la que su amigo cree y que le pareció encontrar también en el Mont Blanc; pero Shelley nunca dio muestras de gran interés por el orientalismo y no creo que haya sido este una influencia dominante. Sí, en cambio, había para entonces (1816) leído a Platón, al mismo Taylor (sobre platonismo), a Alberto Magno, a Paracelso, a Aristóteles, a Petrarca, a Espinoza, a Dante, a Kant, a Goethe, a Wordsworth, a Spenser, a Milton y a San Agustín,⁶⁰ de quien citó unas líneas de sus *Confesiones* como epígrafe a su *Alastor*.

En su *Essay on Christianity* muestra su conocimiento de la literatura cristiana, y es quizás en estas lecturas que se inspiró al esbozar la naturaleza del Poder Invisible que permanece «Through time and change unquenchably the same». No pretendo establecer un riguroso paralelo entre el Uno de Plotino y el Poder de Shelley, entre otras cosas porque no sería realista; pero sí señalar algunas similitudes que para nosotros son clara evidencia de la influencia neoplatónica que Shelley recibió. Resumiendo, podríamos decir que el Uno es infinito, mientras los demás seres son finitos; es creador, los demás son criaturas; es enteramente él mismo y puramente acabado en todo, los demás son impuros; el Uno no puede ser más que como es, los demás son contingentes; el Uno está más allá del Ser porque existe infinitamente, los demás no; y además, «Todos aquellos que se han acercado a él saben con certeza que no cabe atribuirle el pensamiento».⁶¹ Haciendo a un lado la complicada supraontología del Uno, las demás características se adecuarían al Poder Invisible y estamos seguros de

⁶⁰ NOTOPOULUS. Ob. cit., p. 613.

⁶¹ PLOTINO. *Enéada VI*. Buenos Aires: Aguilar, 1975, p. 333.

que Shelley hubiese encontrado afinidad con Plotino de haberlo leído. Curiosamente, este definió al Uno también como *Poder dýnamis tón pánton*.⁶² «Por tanto, el Uno —dice Plotino— no será ninguno de los seres, sino que será anterior a todos ellos. ¿Qué es entonces? *La potencia de todas las cosas*. Si este principio no existiese, nada existiría: ni la totalidad de los seres, ni la inteligencia, ni la vida primera, ni ninguna otra. Digamos que se halla por encima de la vida».⁶³ También Shelley nos dice que Mont Blanc se yergue por encima del Arve, símbolo de la existencia, y que reside en un trono secreto absolutamente inasequible; sin embargo, da continuamente ser, como *La fuente romana* de C. F. Meyer que no se agota nunca y cuyo mecanismo de emanación es un *ceaseless motion*, aunque él sea inmóvil: «Still and solemn».⁶⁴

La naturaleza para Shelley no tenía un ser propio y sus devaneos no se comprenderían si uno no fuese consciente de que ella es objeto de una fuerza superior que la controla. Plotino ya había aclarado «que el primer motor no es la naturaleza»: esta no tiene ni pies ni manos, dijo; sino que es trabajada desde fuera por un poder: «Esta potencia de que hablamos ha de ser totalmente inmóvil»,⁶⁵ y además no puede ser corporal.

Como origen de todo, el Uno no puede tener atributos ni contornos: la luz es el origen del color, pero ella misma es incolora y las melodías imperceptibles engendran a las perceptibles. Shelley también vio en el Poder Invisible e Insonoro «The still and solemn power of many sights,/ And many sounds». Es esta la razón de que el Poder deba ser infinito para mantener el *everlasting universe of things* y no agotarse. Nosotros conocemos la realidad de la causa, la podemos concebir, porque damos ese nombre a las percepciones que conocemos como primeras en un orden de sucesión, pero el Arve y los glaciares se derivan del Uno como emanaciones diferentes de la idea de creación; todo —dice Plotino— «fluye de Él

⁶² Íd. *Enéada III*. Buenos Aires: Aguilar, 1975, p. 217.

⁶³ Ib.

⁶⁴ MEYER, C. F. cit. por HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 65.

⁶⁵ PLOTINO. *Enéada III...*, p. 202.

como de una fuente. Imaginad para ello una fuente que no tuviese otro principio; daría su agua a todos los ríos, pero sin que por ello se agotase; al contrario, permanecería con su mismo caudal, en tanto los ríos salidos de ella, confundirían primero su curso antes de seguir el suyo particular, una vez conocido por cada uno, adonde le llevará la corriente». ⁶⁶ Por esta misma razón, el barranco de *Mont Blanc*, simbolo de la Mente Universal, conoce bien el rumbo del río Arve: «Thou art the path of that unresting sound».

Plotino asegura que «Todo nos invita a remontar a la unidad», ⁶⁷ y Shelley, en el *Hymn*, agoniza por una visión de la Belleza Intelectual que es como una *awful shadow* que invisiblemente envuelve a la tierra. También la belleza del Uno plotiniano es terrible: *belikon horôn kállos*, ⁶⁸ es asombrosa, característica cuya importancia Shelley conoció bien, incluso desde *Queen Mab*: «When fancy at a glance combines/ The wondrous and the beautiful». ⁶⁹ El alma al contemplar la Belleza del Uno sufre una conmoción superior al placer ante la belleza física. El salto del alma hasta el Uno —observa Plotino— debe ser violento: «si no experimenta ni retiene en sí misma esa pasión propia del amante que encuentra descanso en la visión del objeto amado», ⁷⁰ no llega al Uno porque algo la ha retenido impidiendo el éxtasis, el *trance sublime* de Shelley. Plotino llega a hablar de una danza, de un rapto, en el que el hombre «ya no disponía de su ser que, arrebatado o poseído de entusiasmo, se elevaba a un estado de tranquila calma». ⁷¹ También Shelley vio el éxtasis como un camino hacia la serenidad: «Thus let thy power [...] to my onward life supply/ Its calm». El poeta sabía de lo efímero del éxtasis y temía un nuevo exilio del Espíritu de la Belleza cuyo vuelo inconstante lo dejaba sin aliento y a la espera de una nueva *visitación*. Plotino conocía de sobra la situación y teorizó al respecto: «¿Cómo, por

⁶⁶ Ib., p. 217.

⁶⁷ Íd. *Eneada VI...*, s.d.

⁶⁸ RIST. Ob. cit., pp. 21 y ss.

⁶⁹ SHELLEY. *Poetical Works...*, p. 764.

⁷⁰ PLOTINO. *Eneada VI...*, p. 389.

⁷¹ Ib., p. 404.

tanto, no permanece en ese mundo? Sin duda porque no ha salido del todo de él. Pero llegará el momento en que la contemplación será continua y no se verá turbada por ningún obstáculo proveniente del cuerpo. No es ciertamente la parte de nosotros mismos que ve la que se encuentra impedida, sino otra parte». ⁷²

En ambos casos, el Poder y el Uno son indefinibles positivamente, y así Plotino encuentra que «en verdad no hay nombre que convenga al Uno»: ⁷³ este, como el Poder, es inefable, pero ambos autores intentan transmitir su experiencia, y Plotino se resigna a participar en el imperfecto mundo de las palabras: «no se puede decir ni describir. Pero con todo, tratamos de manifestarlo y de escribir sobre Él, en el curso de nuestra ascensión», ⁷⁴ pero debemos ser conscientes de que incluso al llamarlo *causa* le estamos atribuyendo un accidente y «hablando con propiedad, no podríamos decir del Uno todas estas cosas» ⁷⁵ que Shelley llamó las *human mind's imaginings*.

Al describir sus conclusiones, estos dos autores, tan extraños entre sí en el tiempo y en la profesión —aunque de temple menos distantes—, se separan y cada cual vuelve a retomar su camino: Plotino, que ama sobremanera al Uno, logra vivir en comunión con Él. Es un místico y por más desconocido que sea su Uno, él ha llegado al punto en que dice que «no dejamos parte ninguna nuestra, que no entre en contacto con Dios»; ⁷⁶ por lo tanto, no le resulta tan ajeno ya que en la contemplación se funde totalmente en Él. No lo cree capaz de mal, ya que el mal es solo la ausencia del bien. El Uno es absolutamente libre y *existe* porque quiere (*Enéada* VI.8). La Necesidad es un modo de su voluntad y de ella se producen las emanaciones en un proceso generativo tan libre como el Uno (*Enéada* VI.18). En la *Enéada* V (V.1), Plotino señala, es cierto, que el Uno —como el Poder Invisible— ni afirma (*prosneúsantos*) ni desea (*boulethéntos*) nada fuera

⁷² Ib., p. 402.

⁷³ Ib., p. 388.

⁷⁴ Ib.

⁷⁵ Ib.

⁷⁶ Ib., p. 402.

de sí mismo; Trouillard lo ve en este caso como un Poder *en términos voluntarios*.⁷⁷ Lo anterior se explica porque el Uno es como es y porque es por su voluntad que la emanación brota de la Necesidad que es su manera de expresarla. No es este el lugar para profundizar en el complicado tema de la emanación del Uno, pero, si bien su omnipotencia y soberana voluntad es muy afín a la *unknown omnipotence* de Shelley, que ejerce su propio poder «in scorn of mortal power», este lo vió más allá del bien y del mal y, por lo tanto, sin responsabilidad moral por la muerte y la desgracia que siembra como resultado de su misteriosa necesidad creadora en la naturaleza. Plotino tampoco le atribuye responsabilidad moral al Uno, pero sobre la base de que el mal no es inherente a Él, como sí es el caso del Poder de Shelley, que si bien está más allá del mal moral, no deja de contenerlo. El uno de Plotino tiene absoluta plenitud y el mal es ausencia, lo que no puede existir en el Uno. Shelley le temía al Poder porque nunca lo conoció demasiado; no era tanto amor como admiración lo que por Él sentía y la tranquilidad que le irradiaba era la de estar inmerso en el *secreto*, por más terrible que este fuera. No quedaba otro remedio que aceptar al Poder tal como es, «So solemn, so serene, that man may be, / But for such faith, With nature reconciled».

El silencio del Poder Invisible debía, según Shelley, servir como ejemplo de lo que la conducta humana debía ser: escéptica, serena, observadora, amplia, sospechosa y crítica. Y esta actitud cautelosa fue compartida por los románticos y, en especial, por Keats, que, como habíamos visto, la llamó *Negative Capability*: «That is when man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason».⁷⁸ Keats, como Shelley, defendía la negación del ego porque de ese modo el hombre se empecinaría menos en encontrar respuestas definitivas en las que apoyarse: «I am sometimes so very sceptical».⁷⁹ La inteligencia se fortalece cuando no tiene que decidirse sobre algo y

⁷⁷ RIST. Ob. cit., pp. 82-3.

⁷⁸ KEATS. Ob. cit., p. 43.

⁷⁹ Ib., p. 70.

continúa así estimulando su *half knowledge*⁸⁰ porque la otra mitad se encuentra en el *unremiting interchange* que Shelley señaló como la unidad compuesta por el sujeto y el objeto. La imaginación vuela cuando vive entre dudas y misterios, sin la acosante necesidad de fundamentar todo lo que concibe. Por esta razón, la imaginación le da valor a todo, incluso al Poder, pues del silencio de este y de su indeterminación puede elaborar toda su recreación del mismo. Sin la capacidad negativa para tolerar lo invisible, la mente no puede penetrar en el misterio de las sombras de la caverna a fin de intuir la belleza de la verdad. Esta capacidad, la esencia de la imaginación, para Shelley y los románticos, era como el ojo del alma y podrían haber dicho de ella, como Plotino al estar en presencia de lo sublime, «Lo que realmente es más puro ha de contemplarlo el alma [...] por lo que hay de primero en ella».⁸¹

⁸⁰ BATE, W. J. «Keats's Negative Capability». En: HILL, John Spencer. *The Romantic Imagination: A Selection of Critical Essays*. Londres: The Macmillan Press, 1977, p. 209.

⁸¹ PLOTINO. *Enéada VI*..., p. 387.

CAPÍTULO 4

El platonismo romántico

I.

El *Sonnet* y un fragmento del *Prometheus Unbound: el símbolo del velo*

Hacia 1818, Shelley es ya un serio aficionado al platonismo:¹ en julio traduce el *Banquete*; en agosto, parte del *Fedro*; en octubre y noviembre, algunos libros de la *República*; y al final del mismo año, comienza su traducción del *Menexeno*. A esto habría que añadir sus comentarios y fragmentos sobre Platón y el discutido *A discourse on the Manners of the Greeks Relative to the Subject of Love*.²

Antes de emprender su traducción del *Banquete*, Shelley escribió un pequeño soneto al que simplemente tituló *Sonnet* y que refleja en tono amargo la acentuada influencia que sus intensas lecturas de Platón estaban ejerciendo sobre su poesía. El *Sonnet* es una recreación de la caverna platónica en la que el poeta advierte energicamente:

Lift not the painted veil which those who live

¹ NOTOPOULUS, James A. *The Platonism of Shelley: A Study of Platonism and the Poetic Mind*. Durham North Carolina: Duke University Press, 1949, p. 229 y HOLMES, Richard. *Shelley the Pursuit*. Londres: Quartet Books, 1976, pp. 414-49.

² En este ensayo, Shelley trató sobre la homosexualidad griega con mucha libertad, y su esposa intentó que no se publicara completo.

Call Life: though *unreal shapes* be pictured there
 And it but mimic all we would receive
 With colours idly spread.

Shelley va bastante más allá que en sus anteriores poemas, al negarle realidad a las sombras de la caverna; pero lo sorprendente es que supera en dualismo al propio Platón que nunca habla de irrealidad al referirse a este mundo, sino de menos ser. En la *dóxa*, hay menos realidad que en la *epistéme* que es plena realidad por ser verdad pura. Shelley se muestra muy radical en el soneto, quizás debido a su apagado estado de ánimo.

Aquellos que viven llaman vida a todo un montaje irreal que, como una película en colores, les hace creer que es la realidad. El miedo y la esperanza, sentimientos que Plotino había asociado con la búsqueda del Uno, acechan en la boca de la caverna, pues el alma, como dijera este, «al no verse ayudada por ninguna impronta, resbala entonces fuera de ese objeto y teme no poseer nada»,³ o espera demasiado y se inventa miles de quimeras que no siempre corresponden a la verdad tras el velo:

behind lurk Fear
 And Hope, twin Destinies, who ever weave
 Their shadows o'er the chasm, sightless and drear.

El *chasm* (boca o bostezo de la caverna; espacio entre el cielo y la tierra, entre lo mortal y lo divino) está a su vez cubierto por toda la ignorancia humana que no logra esculpir esa estatua que tras el velo de agua esperaba en Mont Blanc que se le diese forma. Así como la forma hace al objeto y sin esta no existe, así el hombre es también responsable de las sombras de la caverna porque él mismo contribuye a que estas se difundan, proyectando sus propias inquietudes que luego confunde con la realidad permanente, cuya verdadera identidad desconoce. Shelley en su *Essay On Christianity* había dicho «Every human mind has what Bacon calls it's *idola specus*

³ PLOTINO. *Enéada Sexta*. Buenos Aires: Aguilar, 1975, p. 386.

—peculiar images which reside in the inner cave of thought. These constitute the essential and distinctive character of every human being; to which every action and every word have an intimate relation».⁴

Lo extraño es el tono pesimista con que Shelley describe la posibilidad de rasgar el velo. Pide que *no* se descorra: «I know one who had lifted it— he sought/ For his lost heart was tender, things to love,/ But found them not, alas». El esconder su identidad tras una tercera persona es un recurso muy utilizado por Shelley para protagonizar *de incógnito* sus poemas. La referencia parece ser al héroe de *Alastor* quien no buscaba solo *la verdad*, sino también *things to love*, y no encontró nada. La conclusión es pesimista porque no encuentra al amor verdadero tras el velo ni se encuentra a gusto en la caverna: «nor was there aught/ The world contains, the which he could approve». Se pinta a sí mismo como un *splendour among shadows* que, como Cristo, buscó un sentido a esta oscuridad: «a bright blot/ Upon this gloomy scene, a Spirit that strove/ For truth, and like the Preacher found it not».

Aunque escrito en 1818, el *Sonnet* se asemeja más a la búsqueda ruïnosa del *Alastor* que a la iluminación de *Mont Blanc* o del *Hymn*. Lo que puede suceder es que Shelley, como ya había dicho en el *Hymn*, estuviese pasando por una situación de esterilidad espiritual, ya que sus visiones de la belleza no eran constantes. Un mal momento o una depresión pueden cegar al hombre que, entonces, impregnado de sus *idola specus*, no concluye nada del silencio y de la soledad del Poder Invisible. Recordemos el final de *Mont Blanc* en que el poeta le pregunta al pico-Poder qué sería de Él si la imaginación poética no sacara nada en limpio de su impenetrabilidad. Como Coleridge, llegará Shelley a descubrir que la imaginación depende de la situación emocional por la que se esté pasando: si hubiera problemas, el silencio y la soledad del Espíritu de las cosas caerían en el vacío.

II.

Mucho más optimista es el siguiente pasaje del *Prometheus Unbound* en que se trata también el símbolo del velo. Habla aquí el *Spirit of the Hour*, quien

⁴ SHELLEY, P. B. *Selected Poetry: Prose and Letters*. Londres: The Nonesuch Press, 1951, p. 995.

narra la repercusión que en la tierra ha tenido la liberación de Prometeo, y el descubrimiento del velo no es tratado con aprehensión, sino como lo preferible:

The painted veil, by those who were, called life,
Which mimicked, as with colours idly spread,
All men believed or hoped, is torn aside;
The loathsome mask is fallen, the man remains
Sceptreless, free, uncircumscribed, but man
Equal, unclassed, tribeless and nationless,
Exempt from awe, worship, degree, the king
Over himself [...].

Con la triunfal llegada de Prometeo se rasgó el velo y con él se borró *todo lo que los hombres creían o esperaban*. Ya no hay reflejos, sino realidades. Pero la variante de estas líneas es la identificación del mal con el velo: *loathsome mask*. El mal es algo irreal y efímero: desaparece al caerse las máscaras. Como en Platón y en Plotino, para Shelley el mal no tiene identidad propia ni mayor permanencia que la de su superposición al Bien, es decir que es la ausencia de Bien.

Es interesante observar que Shelley tradujo y subrayó el fragmento 379 c-d de la *República* en que Platón se aproxima al problema del mal: «Por lo tanto la divinidad, puesto que es buena, no es causa de todas las cosas, como se afirma generalmente, sino de algunas cosas que suceden a los hombres, pero no de la mayoría de ellas [...] no se han de atribuir aquéllos (los males) a ningún otro autor, pero en algo distinto de la divinidad debemos buscar la causa de nuestros males». Por esto, la Necesidad (*ananké*) no se responsabiliza de las acciones de los hombres en el mito de Er, ni existen dos tinajas con destinos buenos y malos, como había dicho Homero.⁵

Mont Blanc mismo no afirma ni niega. Para Shelley, pues, como para Platón y Plotino, la eliminación del mal se encuentra al alcance del hombre:

⁵ HOMERO. *Iliada*, s.d., cap. XXIV, pp. 527 y ss. Además, cfr. *República* 379d.

él es responsable ante sí mismo de rasgar el velo de la ignorancia. El poeta se limita a señalar un camino, no por afán didáctico, sino por solidaridad, por si alguien lo escucha, ya que, como indicó en el prefacio a su *Prometheus Unbound*, los principios de conducta razonados y meditados son como semillas que se arrojan al viajero que recorre el camino de la vida: si este es un inconsciente, las pisará, aunque lleven en sí la posible cosecha de su felicidad.

Descorrer el velo implica que el hombre se recupera: el moderno fuego prometeico reivindica el triunfo de la voluntad humana y el ocaso de los prejuicios, de los miedos y las sumisiones: «but man/ Passionless? —no yet free from guild or pain».

El platonismo humanista de Shelley no pide ascetismo, sino libertad para que la verdad surja en toda su pureza y magnitud. Pero, ¿qué es la verdad? Algún romántico dijo que se encontraba en el fondo de un pozo sin fondo. El otro lado del velo tiene muchas posibilidades, pero lo más seguro es que se abra como un abismo en el que incluso, a primera vista, el hombre, como en el *Sonnet*, no encuentra nada o, como en el *Prometheus*, pueda leer los signos del infinito y encontrarse a sí mismo allí. En todo caso, el optimismo de Shelley en este poema será irrepetible y siempre dejará caer su incertidumbre ante lo que pueda haber más allá de la mortalidad, «dest the grave should be,/ Like life and fear, a dark reality».

III.

En *The Sensitive Plant*, escrito entre junio y agosto de 1820, Shelley cuenta la historia de una pequeña planta que vivía en un hermoso jardín en el que toda la vegetación se transmitía mutuamente calor. Una misteriosa dama cuidaba del jardín, pero un día muere y las fuerzas del mal se apoderan de él. De esta forma, las plantas inician una lenta e irreversible agonía que las conduce finalmente a la extinción. Este es el argumento del cuento-poema, pero lo prodigioso es su conclusión: «Whether the sensitive plant [...]. Now felt this change, *I cannot say*». Y así comienza a poner en duda toda la historia hasta el punto de afirmar acerca de la muerte de la dama-dios que «I dare not guess». De esta manera y desbaratando todo el dramático fin de la planta protagonista y sus compañeras, concluye:

[...] in this life
 Of error, ignorance, and strife,
 And we the shadows of the dream,
 It is a modest creed, and yet
 Pleasant if one considers it,
 To own that death itself must be,
 Like all the rest, a mockery.

Vuelve el escepticismo de Shelley. A veces diera la impresión de ser un Platón despojado de la reconfortante esperanza de un mundo de las Ideas que lo acoja después de muerto: la realidad es un sueño y todo parece pero no es. No obstante, siempre acaba confirmando la teoría de Borges acerca de la inmortalidad y asumiéndose como uno de aquellos hombres que «se saben de algún modo inmortales, aunque se juzgan contingentes y efímeros».⁶

El poema se desbarata cuando nos enteramos de que nada ha cambiado en realidad (ni el jardín, ni la dama-dios, ni las formas, ni los aromas); todo se mantiene en su mismo estado. El pavoroso fin fue en realidad pura fantasía: «Tis we, tis ours, are changed; not they». Esta misma idea aparece en *Adonais* a la muerte de Keats: «Peace, peace! he is not dead [...], «Tis we».⁷ A Shelley parece obsesionarlo la mudanza del mundo empírico y elabora miles de alegorías para manifestarlo. Esta idea nos lleva a interpretar la conclusión del poema del siguiente modo: la planta sensitiva, protagonista del poema, podría ser el hombre virgen que no existe en nuestra sociedad; el jardín, el universo; y la dama, como el mismo dijo, «Was as God is to the starry scheme». Al morir la idea de Dios, amorosa y delicada como era, el mundo oscurece y se ve colmado de sombras; el afecto desaparece y la realidad se divide en vida y muerte. En otras palabras, la muerte acecha la vida por todos lados. Las cosas no han cambiado; los hombres hemos teñido de sombras y tejido todo tipo de motivos en el *chasm* del *Sonnet*, en ese espacio intermedio del caos entre lo efímero y lo permanente. Y, a partir de ahí, hemos inventado una historia

⁶ BORGES, Jorge Luis. *El hacedor*. Madrid: Alianza Editoria, 1972, p. 34.

⁷ SHELLEY, P. B. *Poetical Works*. Oxford: Oxford University Press, 1975, p. 440.

del mundo como la que Shelley nos cuenta, creando toda una quimera alrededor de *lo invisible*, que no llega a acertar con su verdadera naturaleza y que hace que la estatua al otro lado del velo permanezca sin esculpir. En la *Enéada* VI, Plotino dice que el Uno sigue permaneciendo en sí mismo a pesar de que nosotros lo sentimos de diferentes formas: «hablando con propiedad, no podríamos decir del Uno todas estas cosas, y más bien deberíamos tratar de expresarnos como si lo viésemos desde el exterior, unas veces desde cerca, otra desde lejos»,⁸ pero siempre conscientes de que quienes se mueven somos nosotros y no el Uno. Al error, la ignorancia y la guerra del jardín después de la muerte de la dama, Shelley, en su última estrofa, contraponen el amor, la belleza y el deleite como entidades indestructibles:

For love, and beauty, and delight,
There is no death nor change: their might
Exceeds our organs, which endure
No light, being themselves obscure.

Shelley sí cree en un reino de las esencias, aunque su pesimismo a veces parezca ocultarlo. El amor, la belleza y el deleite son ideas incorruptibles e inmutables, pero que, al ser expresadas por el hombre, son de algún modo corrompidas. La contemplación y el conocimiento de estas esencias son difíciles porque nos sobrepasan. En la *República*, Platón nos plantea lo mismo: «La vista no es el Sol, ni tampoco el órgano en que se produce, que llamamos ojo» (R. 509 d). No es sino hasta que la idea del Bien confiere verdad a los objetos y al alma, que adquirimos la capacidad de conocer al ser inteligible. Plotino, refiriéndose al sol y a la belleza primera, afirma que para verlos el alma debe parecerse a ellos: lo semejante conoce a lo semejante. Y en 1817, el mismo Shelley nos sorprendió con esa línea tan neoplatónica del *Prince Athenase*: «The mind becomes that which it contemplates».⁹ La *epoché* del Poder Invisible debe servir de ejemplo a la mente: más vale la

⁸ PLOTINO. Ob. cit., p. 388.

⁹ SHELLEY. *Poetical Works...*, p. 192.

duda, las propias tinieblas o la *capacidad negativa* de Keats, antes que ignorar que la inmutabilidad no se encuentra entre nosotros.

IV.

El *Epipsychidion*¹⁰

En 1820, Shelley escribe, en plena estancia italiana, un poema autobiográfico, en el que, dada su temática, prefiere refugiarse en el habitual recurso suyo de valerse de una tercera persona. De esta dice: «His life was singular; less on account of the romantic vicissitudes which diversified it, than the ideal tinge which it received from his own character and feelings». Su *alter-ego* muere en Florencia y supuestamente deja este manuscrito que Shelley presenta como ajeno y que en principio se niega a firmar, temeroso de que su mujer protestara porque pusiera en evidencia la retahíla de amoríos que en clave aparecen en el poema.

Epipsychidion es efectivamente la historia sentimental del poeta y la contraparte madura de su ingenuo e inexperto explorador de *Alastor*. De esta forma, se libera de su soledad y no le falta compañía; pero ahora busca en la mujer ese complemento espiritual que en su ensayo *On Love* llamó el anti-tipo y que representa el medio para llegar a esa unidad platónica a la que aspira.¹¹ Al final, este proyecto se trunca: ni el amor ni el sexo le permitirán el acceso a la plenitud de su realización, «the error —le dice a J. Gisborne— is seeking in a mortal image, the likeness of what is perhaps eternal».¹²

Cuando Shelley escribía *Epipsychidion*, había emprendido la traducción del *Ión* y posiblemente del *Gorgias*, de la *Apología*, del *Critón*, de las *Leyes* y del *Timeo*.¹³ Una de los detalles que llama primero la atención en esta obra es su título. Usa como nombre para esta una palabra que como tal no existe en griego y que es una construcción que, a falta de mejor nombre, James A. Notopoulos llama *el partitivo genitivo platónico*.¹⁴

¹⁰ Ib., p. 411.

¹¹ Íd. *Selected Poetry...*, p. 974.

¹² HOLMES, Richard. *Shelley the Pursuit*. Londres: Quartet Books, 1976, p. 639.

¹³ NOTOPOULUS. Ob. cit., pp. 275 y ss.

¹⁴ Ib., p. 279.

Antes del final del poema, aparece una pauta para interpretar el título: se habla ahí de un alma dentro del alma, «a soul within the soul».¹⁵ Shelley había hecho construcciones similares antes. Su primo Tom Medwin cuenta que, en 1811, Shelley, que llevaba un *Dream Journal*, había decidido que existían dos clases de sueños: los frénicos y los psíquicos,¹⁶ pues le había sucedido en una ocasión el estar soñando plácidamente cuando, de pronto, otro sueño invadió su mente, siguiendo así dos historias paralelas. Pensó entonces que era «a dream within a dream» y, por los efectos aterradores que tuvo en él, la impresión debió ser escalofriante. De esta manera, llegó a la conclusión de que el alma y la mente eran entidades diferentes, pero nunca escribió detalles sobre su teoría.

Esta experiencia del alma dentro del alma como algo siniestro viene emparentada a la del rostro reflejado en el espejo, que Otto Rank¹⁷ interpretó como la del primer doble, «primitivamente una medida de seguridad contra la destrucción del Yo, un enérgico mentís a la omnipotencia de la muerte». El propio Freud¹⁸ habla de «cuánto los poetas se lamentan de que en la entraña humana moran dos almas» para llamar la atención sobre dos de los tres elementos de su esquema del aparato psíquico: el Yo y el Ello. No descarto el que Shelley, refugiando su identidad en terceros —sin evitar por esto el protagonismo—, y viéndose física y espiritualmente «como si fuese un objeto [...] capaz de auto-observación»,¹⁹ viviera también en su poesía esta constante esquizofrenia atípica que le aquejaba entre el asceta y el egocéntrico, entre el macho y la hembra, entre la vida y la autodestrucción. Probablemente, él podría haber procurado inconscientemente prolongarse a través de sueños, alucinaciones, espejos o una mujer, que, a fin de cuentas —como en *Alastor*—, fuera su propia versión femenina, y que en *Epipsychidion*, es Emily, su antitipo, él mismo sublimado.

¹⁵ SHELLEY. *Poetical Works...*, p. 421.

¹⁶ HOLMES. Ob. cit., p. 65.

¹⁷ FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. Barcelona: Pequeña Biblioteca Calamos Scriptorios, 1979, p. 24.

¹⁸ Ib.

¹⁹ Ib.

Esta interpretación revela una concepción del amor semejante a la que Aristófanes sostiene en el *Banquete* (*Smp.* 192 b-e): un sentimiento generado por dos cuerpos que comparten una sola alma, porque ancestralmente eran un solo ser. La idea no es nueva en Shelley y hay realmente muchos ejemplos de ella en sus cartas. La palabra *psychidion* es el diminutivo de *psyché* que se forma en griego con el sufijo *idion* y quiere decir «almita».²⁰ La expresión aparece en Luciano,²¹ a quien Shelley leyó entre 1816 y 1818, y es una manera cariñosa de llamar al alma. Pero es también algo más. En su *Essay on Love*, Shelley dice que en el fondo de nuestra naturaleza intelectual vemos el arquetipo de todas las bellezas y excelencias que el hombre puede concebir; este arquetipo es como una especie de miniatura desprovista de todo lo malo. Esta microscópica alma refleja lo que de bueno tenemos internamente: «a mirror whose surface reflects only forms of purity and brightness; a soul within the souls», que traza entorno a su paraíso particular un círculo en el que no se atreven a penetrar ni el dolor ni la maldad. Este es el microcosmos del Todo que llevamos en nosotros y es el eslabón de amor entre los hombre y el universo. Tendemos a buscar en el exterior lo que satisfaga a esta alma médula del alma y modelo de perfección al que aspiramos se corresponda nuestro antitipo.

Visto el significado de *psychidion*, nos queda por ver *epí*. El Liddell-Scott²² lo traduce en términos generales como «sobre», «acerca», «apoyado en», «entre», «por», etc. Habría muchas lecturas posibles, pero Notopoulos²³ sugiere optar por el uso que en la tradición poética se ha hecho de la preposición y nosotros seguimos su sugerencia. En este sentido, la palabra en cuestión se debería interpretar como *epithálamos* o *epinykion* que significa «en honor de», «en ocasión de». Se trataría entonces de un homenaje al alma en miniatura, al *noûs* shelleyano dentro del alma intelectual.

²⁰ LIDDELL-SCOTT. *Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford Clarendon Press., 1968. Además, Wieland en su *Aghaton* se refiere a *psycharion* con el nombre de «kleine psyche». Cfr. NOTOPOULUS. Ob. cit., p. 280.

²¹ Ib. y NOTOPOULUS. Ob. cit., p. 276.

²² LIDDELL-SCOTT. Ob. cit., s.p.

²³ NOTOPOULUS. Ob. cit., p. 277.

El poema está lleno de símbolos platónicos, directos e indirectos, así como de alusiones a las distintas amantes en quienes buscó apasionadamente su antitipo. Emilia Viviani, prisionera en un convento por no querer casarse con el novio que su familia le impusiera, era entonces el amor secreto de Shelley, y a la que entonces consideró como el vehículo más sagrado e idóneo para su amor:

Seraph of Heaven! Too gentle to be human,
 Veiling beneath that radiant form of Woman
All that is insupportable in thee
 Of light, and love and immortality.

Ella es comparada con el Sol platónico: su luz es demasiado hiriente para la vista —recordemos la conclusión de *The Sensitive Plant*—, porque nuestros órganos no pueden tolerar el resplandor sobrecogedor de la idea del Bien. Como a la Belleza Intelectual, de la que Emilia parece ser la encarnación, le pide que borre de su canto «All of it's much mortality and wrong». Emilia es la pasión con que soñó en *Alastor* y que no creyó encontrar en la realidad: «Youth's vision thus made perfect Emily». En todo instante, enfatiza la fusión espiritual y sexual: ambos, como gemelos de la misma madre, comparten un mismo corazón, «Blending two beams of one eternity!». Al amor, esta acción recíproca y universal que tiende a la unidad, Novalis la cohesionó de modo semejante: «Yo soy tú»; pero para Shelley no es suficiente decirle a su amada: «I am thine», pues esta frase todavía entraña distancia. Una unidad mayor sería expresada por él con la frase: «I am a part of thee».

Ella es ella más todos los ideales que él le adjudica, todos los trascendentes en que él cree y que lo conducirán hasta el Poder Invisible. Emilia refleja «That beauty [...] which penetrates and clasps and fills the worlds» y, como es invisible en su resplandor, es «Scarse visible from extreme loveliness». La llama esposa, hermana y, también, piloto de su alma, hasta entonces desorientada y *starless*. Siente que debió de recorrer con ella el viaje de la vida desde el principio, como si fuese la sombra de la Idea que es ella: «A shadow of that substance, from its

birth». Él es lo efímero, lo dependiente; y ella, lo permanente, la sustancia, lo que se para con sus propios pies, y lo que le daría a él sostén y realidad.

En el amor, las diferencias se anulan «Such difference without discord» y, como el amor es siempre una carencia, Emilia, que es el Amor mismo, le hace ver que la creencia en un solo amor es vulgar e irracional —reaparece su *côté* contestatario—, porque además la capacidad amorosa —lo vimos en el *Essay on Love*— es inagotable. Adapta, así, la teoría a su praxis y concluye en uno de sus versos más citados e ingeniosos: «True Love in this differs from gold and clay,/ That to divide is not to take away». Estudiando sus amores se puede concluir con cierta permisividad que Shelley fue fiel a su proyecto de amor: «I think one is always in love with something or other; the error [...] consists in seeking in a mortal image, the likeness of what is perhaps eternal». ²⁴ El objeto de su amor fue siempre ese minúsculo yo dentro del Yo que era para él su garantía de inmortalidad.

La filosofía que, como consideró el romanticismo alemán, penetra en lo más profundo de la humanidad sirvió a Shelley para consolar su desesperanza y, a diferencia de Keats, que en ocasiones viera en la filosofía un contacto pétreo y castrante, Shelley la adoptó como guía de vida: «And in that best philosophy, whose taste/ Makes this cold common hell, our life, a doom/ As glorious as a fiery martyrdom».

Shelley pasará luego a recordar su juventud como un proceso espiritual de tránsito desde la oscuridad hasta la luz: «Then, from the caverns of my dreamy youth/ I sprang, as one sandalled with plumes of fire». Se le concede la visión de su *Epipsyche* que luego su propia mortalidad vuelve a cubrir. El poeta entonces no puede penetrar el velo de oscuridad ni ceja en su impulso de ir tras ella; entonces una voz le dice: «O thou of hearts the weakest;/ The phantom is beside thee whom thou seekest». Al preguntar *Where*, el eco del mundo repitió sus palabras indefinidamente y por respuesta recibió el silencio. Se desespera por saber

²⁴ Cfr. HOLMES. Ob. cit., p. 69.

a dónde se ha fugado el alma de su alma; una noche cerrada la ha envuelto: «That world within this Chaos, mine and me,/ Of which she was the veiled Divinity». Esto lo sume en la más oscura desorientación. Emprende entonces la búsqueda de su alma minúscula en distintas mujeres que le ofrecen las posibilidades del amor carnal, intelectual, filial, etc; pero, cuando la última luz se apaga y su alma se pierde en un mar de tinieblas hasta la llegada de Emily, «This glorius One/ Floated into the cavern where I lay,/ and called my Spirit». Ella es un espejo a través del cual él puede conocer esa pequeña partícula que es como un alma dentro del alma y emprender a su lado el largo viaje de la vida, ya que el hombre, «a traveller from the cradle to the grave», necesita unirse a su arquetipo en esa cópula espiritual y física con que soñó en *Alastor*. De este modo, podrían vivir juntos en una isla que, como el jardín de la *Sensitive Plant*, representaría un estado natural de máxima y sana compenetración.

And every motion, odour, beam, and tone,
 With that deep music is in unison:
 Which is a soul within the soul —they seem
 Like echoes of an antenatal dream—.

Este estado de unidad e integración se puede haber conocido antes de nacer y, siguiendo a Platón, Shelley dirá que nos es familiar al modo de un sueño muy remoto que tuvo lugar en algún espacio situado entre el cielo y la tierra, entre el mar y el aire, en el límite de este mundo. Quiere lograr con Emilia esa unión absolutamente sólida e inquebrantable que logre disipar sus identidades, pero sin perder el goce que la conciencia del hecho les brinde: «Let us become ... Conscious, inseparable, one [...] and by each other, till to love and live/ Be one». La fusión se desarrolla en dos planos: el de la comunicación entre dos personas, «Harmonizing silence without a sound», y el de la comunicación física del orgasmo, «We shall become the same, we shall be one». Con estos éxtasis y trances orgásmicos, muy lejos está Shelley de la discreta e intelectual iluminación dialéctica de Platón. Se acerca en todo caso a una

tradición de poesía metafísico-erótica²⁵ muy enraizada en Gran Bretaña y representada significativamente por John Donne.

Mucho se ha hablado de la vida sexual de Shelley²⁶ y gran parte de la crítica se ha inclinado a interpretar sus coitos poéticos como metáforas de una unión puramente espiritual a la manera de los místicos.²⁷ Evidentemente, este no es el caso de Shelley, y los detalles que da son abundantes en caricias, miembros y aproximaciones carnales: «Our breath shall intermix, our bosoms bound,/ And our veins beat together». Pensamos que muchas veces los estudiosos quieren resolver las contradicciones de los objetos de su estudio por su propia cuenta y riesgo: el rótulo de *platónico* no puede tomarse literalmente, menos aún en la Europa del siglo XIX. Al respecto son ilustrativos los temas de la liberación de Prometeo y el descender del velo en la obra de Shelley. En ellos se tematiza el volverse del hombre hacia el Espíritu una vez liberado de la superstición. Sin embargo, frente a esta liberación el poeta se pregunta: «Passionless? —no, yet free from guilt or pain».²⁸ Otro hecho ilustrativo es que en sus notas a *Queen Mab*, había defendido ardientemente la libertad sexual y siempre sostuvo que, cuanto más inteligente y liberada fuera la mujer, mayor satisfacción obtendría y proporcionaría.²⁹

El *Epipsychidion* vuelve a plantear el sexo como un medio de llegar a ese estado de éxtasis y trance que supera el abismo de la separatividad. Siguiendo en cierto modo el camino inverso al de John Donne, quien llega a la plenitud del goce sexual sin justificación y como resultado de la

²⁵ Es interesante lo que el propio Shelley afirma en la *Defense of Poetry* respecto a los poetas eróticos: «It is not what the erotic poets have, but what they have not, in which their imperfection consists». En: SHELLEY. *Selected Poetry...*, p. 1038.

²⁶ HOLMES. Ob. cit., p. 821 y BOSTETTER, Edward E. «Shelley and the Mutinous Flesh». En: WOODINGS, R. B. (ed.). *Shelley, Modern Judgements*: Londres: The Macmillan Press, 1968, pp. 241-52.

²⁷ Edward E. Bostetter remite a WHITE, Newman I. *Shelley*. Nueva York: s.e., 1940, p.443, como defensor de la tesis del *amor espiritual* en Shelley.

²⁸ SHELLEY. *Poetical Works...*, p. 253.

²⁹ *Ib.*, pp. 806-8 y cfr. con «The freedom of women produced the poetry of sexual love». SHELLEY, P. B. «Defense of Poetry». En: SHELLEY. *Selected Poetry...*, p. 1043.

interpenetración espiritual,³⁰ Shelley en muchas ocasiones expresó su esperanza de alcanzar la unidad cósmica por medio del coito y llegar por medio de este a una dimensión superior con la mujer amada, que representaría la prueba más palpable de que la unidad existe como intuyera el Poeta soñador de *Alastor*, y como dijera en *Love's Philosophy* en 1819: «Nothing in the world is single;/ All things by a law divine/ In one spirit meet and mingle./ Why not I with thine?».³¹

Es cierto que, como *poet-philosopher* e intelectual, sofisticó la unión sexual y la dotó de una transcendencia metafísica de gran importancia en el proceso de búsqueda, pero esto no implica que ignorase el aspecto propiamente erótico del asunto, sin tener por ello que traicionar su platonismo, que, como hemos dicho antes, es un platonismo romántico. La integración del sexo a la búsqueda del alma como un milagroso hilo de Ariadna que conduciría a la casa del Padre fue usual en el romanticismo y, aunque entonces en Inglaterra no se teorizase tanto como en Alemania sobre el tema, Shelley hubiera querido firmar la clara y honesta concepción de Novalis: «En el acto sexual el alma y el cuerpo se tocan. Es un fenómeno químico o galvánico, o eléctrico o ígneo. El alma devora al cuerpo (y lo asimila) instantáneamente. El cuerpo recibe al alma (y la da a luz) instantáneamente».³²

Sin embargo, a pesar de que Shelley encuentra que el abismo es insalvable («Spirit within two frames, oh! Wherefore two?»), queda un pequeño resquicio por el que las almas se escapan: «I pant, I sink, I tremble, I expire!» La frustración de *Alastor* se repite, pero esta vez no esperará soñar para recibir su recompensa: la realidad ha sido consumada y le ha resultado decepcionante. La muerte ya no será el acceso al sueño prometedor, sino la recompensa más poderosa en la vida de un hombre, el orgasmo definitivo: «Love's very pain is sweet,/ But its reward is in the world divine/ Which, if not here, it builds beyond the grave».

³⁰ DONNE, John. *The extasie*. Londres: Penguin Books, p. 55. Cfr. BOSTETTER. Ob. cit., s.p.

³¹ SHELLEY. *Poetical Works...*, p. 583.

³² HUCH, Ricarda. «Novalis y algunos de sus fragmentos». *Revista Escorial*, I, 1943, pp. 272-3.

V.

Adonais (Un homenaje a la muerte de John Keats)³³

Al igual que el *Epipsychidion*, el *Adonais* coincide en la muerte como la única auténtica liberación. Escrito en 1821, en homenaje al fallecido John Keats, este poema recrea el *Lamento por Adonis* del poeta bucólico Bion que lloraba la muerte prematura del otoño, personificado «como un amable joven cortado en la flor de su fuerza y su belleza». ³⁴ Es necesario observar que Shelley consideró a *Adonais* (alteró la terminación 'nis' por la de 'nais' con fines métricos) su *least imperfect poem* y admitió que para el tema central del poema, la relación entre el mundo temporal y el eterno, se había inspirado en la *República* y en el *Fedón* platónicos.

Desde que dios iluminó el Caos en la primera mañana del mundo, «all baser things pant with life's sacred thirst». Nada ni nadie quisiera el exterminio mortal, pero, al final, la muerte no conoce diferencias, como en el amor: «Great and mean/ Meet massed in death». Shelley justifica la muerte de Adonais (Keats) como su merecido tránsito a la realidad única de la muerte: «I would give/ All that I am to be as thou now art!» La impresión que le ha causado la muerte de Keats (un año antes que la suya) parece ser una dramática premonición de su propio fin, y una preparación anímica y filosófica para incluso desear, como Sócrates, morir con la deseada seguridad de que encontrará en la muerte su anhelada realización: «But I am chained to Time; and cannot thence depart!».

El contraste entre lo permanente y lo efímero se acentúa cuando Shelley enfatiza que la muerte de Keats se debió al *shock* que le produjo la dura crítica del *Quarterly Review* tras la publicación de su *Endymion*. Shelley contrastó la vocación de inmortalidad del poeta con la actitud grosera y corta de vista de la crítica. Keats, a quien no había admirado en vida, se convirtió en un *godlike mind* que remontó vuelo por encima de las nubes, pero que sucumbió al desmoronamiento moral que los pobres de espíritu provocaron en él, hundiéndolo en «the spirit's awful night». No obstante, la

³³ SHELLEY. *Poetical Works...*, p. 444.

³⁴ HIGHET, Gilbert. *La tradición clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 194.

muerte devolverá el espíritu de Adonais a su verdadero hogar: «Dust to the dust! but the pure spirit shall flow/ Back to the *burning fountain* whence it came,/ A portion of the Eternal, which must flow/ Through time and change, unquenchably the same». Aquel pecho divino que en *Mont Blanc* recupera al espíritu del hombre que le pertenece es una fuente ardiente. La imagen es evidentemente neoplatónica, así como el fuego indestructible del que Plotino habla en *Sobre la belleza*³⁵ no se apaga nunca. Entonces resulta que lo que llamamos vida es en realidad muerte, pues aquí todo parece que se transforma. En cambio, la muerte es la permanente realidad y corresponde mejor a esa claridad que erróneamente llamamos vida o vigilia: «Peace, peace! He is not dead, he doth not sleep—/ He hath awakened the dream of life». Los muertos somos nosotros que jugamos a vivir, pero, como el Quijote, luchamos contra nuestras propias alucinaciones: «Tis we, who lost in stormy visions, keep/ With phantoms an unprofitable strife». Adonais, en cambio, ha abandonado esta tumba en el mismo instante en que físicamente entró en ella: «He has outsoared the shadow of our night/ And that unrest which men miscall delight».

Muriendo, Adonais ha logrado abolir la muerte. Esta ya no es un acto triste: «He lives, he wakes- 'tis Death is dead, not he». Parafraseando al propio Keats podríamos decir que morir es un acto excelso. Platón puso en boca de Sócrates unas reflexiones sobre la vida y la muerte que bien pudieron haber inspirado a Shelley las suyas: «La vida —le dice Sócrates a Calicles— es un asunto extraño. Sabes, no me sorprendería que Eurípides tuviera razón al decir: “Quién sabe si la vida es muerte y la muerte vida”. Y quizás nosotros mismos estemos muertos» (*Gorgias* 429e). Pero esta inversión de los atributos de la vida y de la muerte, o de la vigilia y el sueño, ya la había sugerido el propio homenajeado en una carta a su amigo Reynolds. En esta también afirma que teme caer en meros sofismas por recurrir a lo que parece ser ya un lugar común en la literatura romántica, aunque para él aún tiene sentido esa combinación oriental que logra que la tiniebla se vaya a la

³⁵ PLOTINO. *Enéada I.6.13 On Beauty*. Cambridge: Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1966-1988.

otra orilla y sea luz; la ignorancia, saber; y el reposo, actividad, pues aunque no lo parezca «he's awake who thinks himself asleep».³⁶

Shelley no juega demasiado con estos enigmas y quizás por eso, cuando los utiliza, no carecen de frescura y sinceridad. Al afirmar que la muerte es vida o que las tinieblas son luz, siente que ha hecho una verdadero descubrimiento, un aliento más que le señala que la causa no está perdida. Temiendo sucumbir a la desesperanza, recurre a todos los argumentos que defienden una vida en la ultratumba con un optimismo a veces frágil. La muerte —dice— es una niebla muy baja que no logra opacar el resplandor que oculta, y no le cabe duda, al igual que a Platón, que es «una liberación y separación del alma con respecto al cuerpo» (*Fedón* 67d-e). Sin embargo, Shelley no está seguro de la inmortalidad personal de Adonais: «He wakes or sleeps with the enduring dead/ Thou canst not soar where he is sitting now». Adonais vive en cuanto que la muerte es para Shelley, como para Novalis y Schelling, «más que una separación, una esencificación, en la cual solo lo accidental muere, pero lo esencial, lo que es propiamente del hombre, será conservado, ya que nadie en vida aparece tal cual es cabalmente. Por un lado, viene el terror de la muerte y, por otro, el consuelo».³⁷ Schelling tenía una idea de la muerte más interesante aún que la que expusiera en el fragmento que acabamos de citar: aparte de la separación entre el alma y el cuerpo, veía la vida y la muerte como diferentes clases del Ser situados sobre diferentes planos de la existencia, pero unidas en un mismo todo ontológico como dos diferentes estados del mismo.³⁸

Aunque no hubiese leído a Schelling, Shelley ya conocía la *Biographia Literaria* de Coleridge y sabía de las interpretaciones idealistas que sobre la muerte habían esbozado los románticos alemanes. En esa dimensión superior de la vida o de la existencia, dice de Adonais: «He is made one with Nature: there is heard/ His voice in all her music». La influencia

³⁶ KEATS, John. *Letters*. Oxford: Oxford University Press, 1976, p. 67.

³⁷ Cit. por BENZ, Ernst. *Les Sources Mystiques de la Philosophie Romantique Allemande*. París: Librairie Philosophique, 1981, p. 61.

³⁸ *Ib.*

panteísta es aquí evidente. Ya Spinoza había postulado que, al morir el hombre, pierde su identidad, ya que, como afirma en la *Ética* (V, Prop. XXI),³⁹ «El alma no puede imaginar nada ni acordarse de las cosas preteritas sino mientras dure el cuerpo». Por esta razón, solo aquella partícula del alma que pertenece a la esencia de Dios es eterna, mientras que el alma individual que vive en el tiempo y en el espacio desaparece con el cuerpo. Shelley era un gran lector de Spinoza y ese mismo año lo había releído y traducido, al igual que el *Fausto* de Goethe, y no sería raro que lo tuviese presente al concebir el alma *del alma* (*epipsychidion*) de Keats como disuelta en el pecho divino que la engendró. La influencia de Spinoza se refuerza si observamos que el destino individual de Adonais-Keats se ignora: ha vuelto al inmutable Espíritu creador y en su seno es ya inmortal. Recordemos, sin embargo, que «Thou cans not soar where he is sitting now» y, posiblemente, su prolongación se realice como parte del Ser universal al que ha vuelto. En la tranquilidad de su trono secreto y remoto, Adonais sigue proyectando su presencia: «He is a presence to be felt and known/ In darkness and in light, from herb and stone, Spreading it self where'er that Power may move/ which has withdrawn his being to its own». También sigue haciendo poesía aunque no esté sobre la tierra, pues desde el Poder dirige y domina a la existencia con amor: «He is a portion of the loveliness/ Which once he made more lovely».

La naturaleza tiende hacia lo bello, como vimos al inicio del poema, y los árboles, animales y hombres quieren —conscientes o no— asemejarse a Adonais y al firmamento del que hoy es parte. Si todo esto ofrece la muerte ¿por qué no buscamos refugio a la sombra de una tumba? El mismo Shelley intenta convencerse de que la muerte es un futuro prometedor y no una temible incertidumbre: «What Adonais is why fear to become?». Y luego culmina esta ardorosa apología de la muerte con uno de sus pasajes mas justamente celebrados y considerados como «la mejor expresión epigramática de platonismo en la poesía inglesa»:

³⁹ SPINOZA. *Ética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 259.

The One remains, the many change and pass;
 Heaven's light forever shines, Earth's shadows fly;
 Life, like a dome of many-coloured glass,
 Stains the white radiance of Eternity.⁴⁰

Cumple así Shelley la última fase en la evolución de su principio trascendente que ha ido progresando en abstracción: la Necesidad, luego la Naturaleza, el Poder y finalmente el Uno que simboliza a la inmutable eternidad reflejada en el Mont Blanc.

Sin negar ninguna de las dos realidades, Shelley contrasta la simplicidad del Uno con la multiplicidad del mundo fenoménico. La vida «as a dome of many coloured glass» mancha la blancura radiante de la eternidad, pero la mancha es de hermosos colores y no implica negación de la blancura. Al fin y al cabo, el blanco absorbe todos los colores de la eternidad y los reduce a uno solo. El azul cielo de Roma, las flores, las ruinas, las estatuas, toda la cúpula de cristal policromo,⁴¹ incluso los poemas, no alcanzan a reflejar lo que sus arquetipos proyectan. Cada criatura es un espejo del fuego que le dio vida y al que continuamente añora. Incluso aquí están presentes la Belleza, el Amor, el Bien; y ni siquiera la maraña de la existencia que el hombre y la bestia han tejido las oculta: hay que tratar de llegar a esas primeras causas.

De repente, Shelley siente que su invocación ha sido oída: la barca se mueve y la cúpula policroma que solo la muerte hace trizas se empieza a quebrar mientras el alma de Adonais, como una estrella, resplandece inmortal en el ocaso. Shelley realiza en el poema su suicidio filosófico, cumpliendo así la máxima que proclamó en él: «Die,/ If thou wouldst be with that which thou dost seek!/ Follow where all is fled!» Lo familiar y conocido deben abrir paso a lo misterioso, a ese Uno al que Shelley se dirigiría tan solo un año más tarde.

⁴⁰ SHELLEY, P. B. *Selections of Poetry and Prose*. Londres: Hutchinson Educational, 1968, p.261.

⁴¹ Íd. *Adonais y otros poemas*. Madrid: Editora Nacional, 1978, p. 47.

CAPÍTULO 5

La defensa de la imaginación

(Algunas observaciones sobre *Defense of Poetry*)

Y, así, al azar de poesía inquieta,
Descuidado de real y de sujeto,
Vas inventando el Mundo, tú, Poeta,
Libre él ya de confin y de secreto.

Martín Adán¹

I. Las tres grandes influencias: Peacock, Sidney y Platón²

La influencia de Peacock sobre Shelley se hace verdaderamente patente en la *Defence of Poetry*,³ y es necesario recordar que, sin la intervención de aquel, posiblemente Shelley no hubiese redactado este ensayo. En el invierno de 1821, cuando Shelley se encontraba de excelente ánimo tras haber escrito el *Epipsychidion*, Peacock le escribe a Pisa y le cuenta que ha publicado un artículo sobre la decadencia de la poesía inglesa en el primer número del *Literary Miscelany*. Se trata del artículo titulado «The Four Ages

¹ ADÁN, Martín. *Obra poética*. Lima: Edubanco, 1980, s.p.

² PEACOCK, Thomas Love. *The Four Ages of Poetry*. Londres: H.F.B. Brett Smith, 1921 y SHELLEY, P. B. «Defense of Poetry». En: Íd. *Selected Poetry: Prose and Letters*. Londres: The Nonesuch Press, 1951.

³ SHELLEY. Ob. cit., p.14.

of Poetry». En la misma carta le transmite lo esencial de su crítica. Esta podría centrarse en dos aspectos: un ataque contra el espíritu de las llamadas ciencias útiles que pretendían —y pretenden— apartar la atención de las *belles-lettres* por no considerarse prácticas ni rentables, y otro contra las excentricidades de los escritores románticos, en especial de los *poetas de los lagos* (*lakistas*) o *poetas de la naturaleza*, que habían logrado acaparar una atención desmesurada.

El artículo se presenta bajo la forma de una ingeniosa sátira que, a primera vista, podría desorientar al lector desprevenido, pues Peacock no arremete contra los utilitaristas directamente, sino que los ridiculiza desde dentro, aparentando compartir su posición. Sin embargo, la sonrisa irónica de Peacock no logra ocultar su propio veneno: un intelectual brillante y serio como él no dejaba de lamentar que las ciencias físicas, morales y políticas hubieran dejado a la poesía sin auditorio digno. En ningún caso trata de justificar este abandono, sino, más bien, de intentar explicarlo. Los *poetas románticos*, según su perspectiva, habían llevado a la poesía al más humillante descrédito ante las mentes pensantes de la época que no se habían dejado impresionar con aureolas como la plebe. Además, los *poetas de la naturaleza* habían creado leyendas en torno de sí y habían asumido poses muy poco respetables «passing the whole day in the innocent and amiable occupation of going up and down hill, receiving poetical impressions, and communicating them in immortal verse to admiring generations».⁴ Un espíritu inconformista y crítico como el suyo no toleraba el paternalismo y condescendencia casi clerical que los *lakistas* ostentaban para con los jóvenes *poetas*, ni la difusión de un estilo casi enfermizo que, en lugar de cumplir su cometido de retirarse a la región de los lagos para admirar a la naturaleza en toda su verdad, la habían deformado por completo «converting the land they lived in into a sort of fairyland, which they peopled with mysticisms and chimaeras».⁵ La ambigüedad de su sátira no permite ubicar en dónde exactamente acaba la sorna y comienza

⁴ Ib.

⁵ PEACOCK. Ob. cit., s.p.

su crítica y autocrítica, pero lo cierto es que Shelley, que conocía sobradamente la calidad intelectual y artística de su amigo —aunque también su escepticismo *falstaffiano* respecto a la afición por la metafísica de sus contemporáneos románticos—, emprende la defensa de su idealismo poético con entusiasmo y sin el menor rencor.

Lo primero que hace Shelley mientras espera que el artículo le llegue desde Florencia es leer la clásica *Apologie for Poetry* que escribiera Sir Phillip Sidney⁶ —un precursor del platonismo literario en Inglaterra— en 1579 y advertirle a Peacock que «your anathemas against poetry itself, excited me to a sacred rage, or “*caloëthes, Scribendi*”, of vindicating the insulted Muses». ⁷ En efecto, Peacock veía el estado desvariante de la poesía como el resultado de una concepción sobrenatural y casi báquica de la misma, cuya primera edad, la de *Hierro*, es representada por la figura del bardo: «who is always ready to celebrate the strength of his arm, being first duly inspired by that of his liquor». ⁸

A la *Edad de Hierro* sucede la de *Oro*, respresentada por Homero y seguidamente por Píndaro, Alceo, Esquilo y Sófocles. La poesía alcanza su máximo esplendor en esta época. Después, solo logrará, a lo más, repetir el ciclo, pero no superarlo.

En tercer lugar llega la *Edad de Plata*, que se dedicará a recrear la Edad de Oro, como hiciera Virgilio, o a crear un nuevo estilo cómico, didáctico y satírico al modo de Menandro, Aristófanes, Horacio y Juvenal. La civilización está en auge y el bárbaro poeta tiene cada vez menos que ofrecer al mundo. La poesía inicia un inevitable descenso que la conduce hasta la *Edad de Latón*, que pretende resucitar a las edades de Hierro y Oro, rechazando la discreción y conocimiento de la Edad de Plata. Esta primera Edad de Latón podría estar representada por Nono, autor de la *Dionisiaca*.

Estos ciclos se repiten, aunque con diferentes características, continuamente. Peacock situó a la literatura de su tiempo en una prematura y

⁶ SIDNEY, Phillip. *Apologie for Poetrie*. Oxford: Oxford University Press, 1955, s.p.

⁷ NOTOPOULUS, James A. *The Platonism of Shelley: A Study of Platonism and the Poetic Mind*. Durham North Carolina: Duke University Press, 1949, p. 368.

⁸ PEACOCK. Ob. cit., p. 4.

desastrosa Edad de Latón, cuyos principios —según él— son los siguientes: «The highest inspirations of poetry are resolvable into three ingredients: the rant of unregulated passion, the whining of exaggerated feeling, and the cant of factitious sentiment».⁹

Ante esta dura amonestación a la tendencia romántica y a lo que Wordsworth muy característicamente llamó «the spontaneous overflow of powerful feelings»,¹⁰ no es de extrañar que Shelley haya reaccionado con *ira sagrada*. Sin embargo, en la mencionada carta del 15 de febrero de 1821 le transmite a Peacock lo que se considera el factor fundamental de la *Defence*: «I was at that moment reading Plato's *Ion* which I recommend you to reconsider».¹¹

Si bien es altamente recomendable tener presente —muchas veces se olvida— que *The Four Ages of Poetry* determina el orden expositivo y el tema central de la *Defence*, y recordar que el modelo dejado por Sidney sirvió a Shelley para familiarizarse con el uso de los clásicos a fin de hacer una apología más contundente, es más imprescindible aún ser conscientes de que Platón es tanto el caballo de batalla (con el *Ión*) como el contendiente (con la *República*) a lo largo de la obra.¹²

La importancia del artículo de Peacock estriba en que esboza con gran aproximación el panorama literario del romanticismo Inglés, pero, sobre todo, en que toca un tema que difícilmente hubiéramos imaginado fuera tan polémico ya a principios del XIX. Este hecho vendría a ser un indicador de la definitiva instalación de la crisis de las letras en la sociedad. Por este motivo, las reacciones de Peacock y Shelley a lo que este último llamó el *espíritu de la época*, refiriéndose a los vacíos espirituales y políticos que los grandes imperios estaban sembrando en sus pueblos, tienen hoy una gran vigencia y siguen provocando ecos.

⁹ *Ib.*, p. 17.

¹⁰ WORDSWORTH, William. «Preface to Lyrical Ballads». En: BLOOM, Harold y Lionel TRILLING. *The Oxford Anthology of English Literature: Romantic Poetry and Prose*. Oxford: Oxford University Press, 1973, p. 593.

¹¹ NOTOPOULUS. *Ob. cit.*, p. 369.

¹² HIGHT, Gilbert. *La tradición clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 193.

En cuanto a Sidney, su importancia en la *Defence* de Shelley reside sobre todo en que refleja el rol secundario que la pasión imaginativa estaba sufriendo en el Renacimiento y su injusta comparación con las entonces florecientes filosofía e historia. Haciendo gala de un buen conocimiento de Platón, Aristóteles, Horacio y la literatura clásica, Sidney implanta en pleno siglo XVI la consideración, hasta entonces poco difundida, de los méritos literarios de Platón, y demuestra cómo la filosofía tuvo su origen y modelo en la poesía.¹³ Este hecho prueba, dice, que el reciente desprestigio de la poesía radica en que se le atribuyen culpas y funciones que no le corresponden. La huella de Sidney está presente en la *Defence* y es el precedente de apología más inmediato con que contó Shelley para emprender su entusiasta batalla.

Platón es el eje del tratado. Shelley estaba convencido de que lo que aquel pedía del filósofo, también lo podía satisfacer el poeta si se aclaraba antes lo que realmente era la poesía. El propio Platón lo había demostrado indirectamente con su arte. No obstante, el tema no es sencillo, y no podemos decir sin más que Shelley adoptó el *Ión* solo porque allí se expande Platón en su teoría de la divinidad de la poesía. Shelley tuvo que enfrentar al Platón que condenaba a la poesía rotundamente con el Platón que parece sentir por ella un mínimo de respeto en razón de su carácter sagrado y superracional.

II. Los dilemas de Platón acerca de la poesía

A grandes rasgos, el *Ión*¹⁴ es un diálogo que nos conduce hasta la figura del poeta a través de la del rapsoda, que Platón nos presenta como un ser que no puede dar razón de la *téchne* de su oficio. Es cierto que en el *Gorgias* (448c y ss.) Platón le atribuye a la *téchne* el conocimiento de los procedimientos, más no el de las causas y, por tanto, no espera aparentemente de *Ión* una disertación sobre la esencia de la poesía, sino el establecimiento de

¹³ SIDNEY. Ob. cit., p. 3.

¹⁴ PLATÓN. *Ione*. Roma: Edizione Sormani, s.a., e Íd. *The Collected Dialogues*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

una comparación entre Homero —especialidad de Ión— y Hesíodo —el otro gran poeta— (Ión 531a). Es obvio, sin embargo, que esta comparación supone ciertas nociones de lo que es la poesía en general, que Ión, por supuesto, no posee. Sócrates cierra el diálogo e Ión —que juega su papel con más honestidad de lo que parece— asiente que la poesía no es un arte ni mucho menos una ciencia (Ión 532c) y que se produce desde otros cauces: una musa o divinidad se apodera del alma del poeta (Ión 534a-e) y le transmite los mensajes que aquel expresa o transcribe y que, por el mismo hilo magnético, el rapsoda reproduce. No hay nada, pues, que aprender del poeta ya que su función no se puede enseñar y en ella no intervienen para nada ni el intelecto ni la experiencia.

Ya en la *Apología* Platón había manifestado la opinión que le merecía la poesía. En su recorrido por las ciencias y artes de su ciudad en busca de alguien que conociese mejor el propio oficio, tras interrogar a los poetas, dice: «decidí que no era por sabiduría que escribían su poesía, sino por una especie de *instinto o inspiración* similar a la que llamamos en los visionarios y profetas que emiten todos sus mensajes sublimes sin saber lo que significa» (*Apología* 22 b-c).

Pero esta supremacía de la inspiración que en principio se pensó que Platón había expuesto por primera vez,¹⁵ había sido señalada antes por Demócrito, quien con firmeza dijo «que sin locura (*manía*) nadie puede ser un gran poeta» (*Demócrito* 714, 68 B17 y B18), y por Píndaro, quien sostuvo la superioridad de la *phýá* (genio congénito) sobre la *téchnē*.¹⁶ Lo que sí era nuevo en el planteamiento de Platón era la radicalidad con que afirmaba que no era por *sophía* que los poetas creaban sus obras; pero no solo

¹⁵ «Como se ha puesto de relieve recientemente, es a Demócrito más bien que a Platón a quién debemos asignar el dudoso mérito de haber introducido en la teoría literaria esta concepción del poeta como un hombre separado de la humanidad común por una experiencia interna anormal». En: DODDS, E. R. *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 87.

¹⁶ Dice a Trimasarco de Egina: «Longer than deeds liveth the word whatsoever it be that the logue, by the favour of the Graces, draweth forth from the depth of the mind». En: PÍNDARO. *The Odes of Pindar*. Cambridge: Loeb Classical Library, 1978, p. 347.

dice, como sus antecesores, que la *manía* les era esencial, sino que no sabían nada, no poseían en absoluto *sophía* ni tenían intervención alguna en lo que decían.¹⁷ Esta consideración se agrava si precisamos el significado que entonces tenía la palabra «*sophía*».¹⁸ En época de Sócrates y Pericles, los *sophoi* no eran necesariamente filósofos, ni los ancianos venerables que hoy imaginamos: la palabra «*sophía*» era equiparada a la «*téchne*» y significaba destreza, habilidad o técnica aplicable a cualquier oficio. A. E. Taylor¹⁹ afirma, incluso, que la *téchne* o la *sophía* era considerada superior a la *phýá* y por ella se juzgaba al poeta. Por tanto, Platón no invierte el orden de prioridad, como hicieran Demócrito y Píndaro, sino que elimina a la *téchne* que ni siquiera es la sabiduría de las causas, sino la mínima pericia que permite atribuirle cierto mérito personal al poeta y el galardón que podría distinguirlo.

El *Menón*, otro diálogo de su primera etapa, solo añade un dato más: el de que «[los poetas y adivinos] en efecto, inspirados por la divinidad, *dicen desde luego la verdad y con profusión*, pero no saben nada de lo que dicen» (99d). Los poetas dicen *la verdad*; el arrebato no solo les proporciona bellos discursos, sino también la verdad, aunque Platón mantenga que no es por mérito de ellos.

Si Platón hubiera mantenido esta concepción en diálogos posteriores, no hubiera sido tan difícil seguirlo, pero en el *Banquete* (233a-d) «obligó a reconocer (a Agatón y a Aristófanes) que era propio del mismo hombre saber componer tragedia y comedia, y que el que con arte es poeta trágico, también lo es cómico». Este reconocimiento implica toda la profesionalidad que le exigía a Ión, pero que, concluyó, un poeta o un rapsoda no podían tener.

Las contradicciones se agudizan, y en la *República* (484c-d) nos sorprende con la siguiente afirmación: los ciegos «no pueden, *como hacen los pintores*, volver sus miradas hacia esa verdad pura, y después de contemplarla con la mayor atención, atenerse constantemente a ella para establecer en

¹⁷ Véase en su totalidad el libro décimo de la *República*.

¹⁸ La explicación de Herman Fränkel es muy útil. Véase BLACKWELLS, Basil. *Early Greek Poetry and Philosophy*. Oxford: s.e., 1975, Cap. IV.

¹⁹ TAYLOR, A. E. *Plato, the Man and his Work*. Londres: Methuen & Co., 1967, p. 38.

este mundo las normas de lo hermoso, lo justo y lo bueno». Estas líneas pudieron haber sido firmadas por Plotino,²⁰ pues en poco se diferencian de su posición respecto al arte; pero, desde luego, resultan muy extrañas en Platón, que, apenas en 379d, había hablado de las insensateces de los poetas, y en el famoso libro X 603 b dice que la poesía, «la pintura y, en general, todo arte de imitación realiza su obra muy lejos de la verdad y que asimismo, tiene comercio, relación y amistad, con aquella parte de nosotros más alejada de la razón, y que no se propone nada sano ni verdadero».

Suponiendo que 484c-d (*República*) haya sido un lapsus, podríamos resumir esta primera aproximación al problema de la poesía en Platón en uno único: la imitación —sin proyectarnos sobre la importantísima repercusión histórica de esta, que merecería un estudio aparte—.

Al arte, Platón, por un lado, lo concibe como pictórico, en cuyo caso imita a la realidad fenoménica visual, como sucede en el ejemplo de la cama (R. 596b, ss.); pero la cama que el artista pinta es a su vez copia de un arquetipo superior que este no conoce —razón por la que puede ser expulsado de la pólis—, ni le da a Platón la oportunidad de conocer, pues está convencido de que este es inservible para los fines didácticos que se ha propuesto en la *República* y que antiguamente se atribuía al arte. A Platón, eminentemente político, no le preocupa que el pintor en sí esté alejado en dos grados de la realidad, sino que el conocimiento que puede proporcionar es el de la más pobre *eikasía* (la imagen de la imagen). El discípulo, que a duras penas puede darse cuenta de que vive en una caverna y que lo que ve en ella son sombras y no realidades absolutas, se perdería por completo si tuviera que conocer el mundo y concluir que existe una supra-realidad de las Ideas partiendo de una copia de tercera mano (quién sabe si deformada). La contienda entre la poesía y la filosofía es muy antigua, dice, sobre todo porque esta busca la verdad y aquella, el placer; y el placer, lo sabemos por el *Filebo* (67a), ocupa un quinto lugar en la escala de valores de Platón, «a pesar de lo que piensen los adivinadores» (*Phlb.* 67b).

²⁰ PLOTINO. «Eneada V.8, I». En: *Encyclopaedia Britannica*, 1952, pp. 239 y ss.

Por otro lado, *Smp.* 205c-d distingue a la poesía de las demás artes (*la relativa a la música* y al arte métrica) tal como hoy la concebimos, y esta (que es la que nos ocupará) presenta dos medios de actividad diferentes: 1) la *imitación* de las costumbres de los hombres y del mundo fenoménico (R.), y 2) la *inspiración divina* o el trance a través del cual la divinidad transmite al poeta sus secretos.

Pero ambas funciones, ¿van siempre juntas? Normalmente sí, pero la combinación es indeseable para Platón pues él parte de la base de que toda imitación tiene por objeto lo mudable que es ya de por sí negativo: «el carácter irascible se presta a múltiples y variadas imitaciones. En tanto que el reflexivo y sosegado, siempre igual a sí mismo, no es fácil de imitar ni de comprender, en caso de ser imitado, sobre todo por la multitud» (R. 604e), porque es un estado que ignora, y el fin de toda imitación es el placer. Pero lo grave del placer es que partiría a la ciudad en dos: los que lo disfrutan y los que sufren porque lo anhelan, ya que la Musa placentera «riega y alimenta lo que debería de secarse poco a poco» (R. 606d) siempre que queramos ser mejores y más felices. Si a esto le añadimos que «el poeta imitativo no es naturalmente propenso al principio racional del alma, ni su talento se esfuerza en ajustarse a este principio» (R. 605a), no haría falta seguir leyendo para saber que Sócrates lo desterrará junto con el pintor de su ciudad ideal, a menos que el poeta se atenga a invocar himnos a los dioses y a cantar elogios a los hombres de bien. Deja, sin embargo, una puerta abierta en espera de que surja la fórmula que reconcilie su reprimida pasión de poeta con su profunda vocación de filósofo, y concluye haciendo un llamamiento a los poetas, «defensores de la poesía y amantes de ella para que nos demuestren, si pueden, que la poesía no solo es agradable, sino también *útil* para el gobierno de las ciudades y para el régimen de la vida de los hombres» (R. 607d).

Recapitulando, podríamos afirmar que la poesía imitativa:

- 1) copia las copias que son mudables y pasajeras;
- 2) es irracional, ya que no es producto de una elaboración intelectual sino sensual; y
- 3) tiene como fin agradar, no enseñar.

Además, el placer no es *útil* y degrada, mientras que la enseñanza es beneficiosa.

Entonces, la poesía imitativa no sirve para nada bueno en la *República* platónica.

Por lo tanto, si la poesía falsea la realidad, no obra con la razón; más bien es degradante porque al agradar al hombre le provoca la ilusión de estar satisfecho y no lo impulsa a elevarse. Además, es inútil porque en nada beneficia, y es un placer popular y superficial que no puede tener cabida en la polis.

Pero aún queda otro aspecto que explicar: ¿En qué estima tenía Platón a la inspiración divina del poeta? ¿Expresa este sus propios sentimientos aunque no pueda luego dar cuenta de ellos, o realmente las musas lo habitan? Si lo que busca la filosofía es la contemplación, ¿no sería el éxtasis del poeta un modo de llegar hasta ella?

Ya conocemos el argumento del *Ión*: es necesario por lo menos que «el rapsoda haga de intérprete frente a su auditorio del pensamiento del poeta; y esto es imposible de lograr si no se conoce lo que el poeta dice» (*Ión* 530b-c). Pero no es fácil que el rapsoda pueda comprender la poesía del poeta, ya que este depende de la musa que le inspira y él a su vez inspira al rapsoda que culmina la cadena magnética fascinando al público, ignorante como el mismo poeta de lo que dice o recita. «Los poetas no son más que intérpretes de los dioses, poseídos, cada uno de ellos por la divinidad que le ha sido asignada» (*Ión* 534e). Si no es el poeta responsable de sus actos poéticos porque la divinidad habla a través de él, entonces por qué fallan los poetas. La respuesta la da Platón en R. 379c: «La divinidad, puesto que es buena, no es causa de todas las cosas» y, mucho más atrás, refiriéndonos a la necesidad, habíamos visto un fragmento de la *República* que indicaba que «la virtud no está sujeta a dueño [...] ¡La Divinidad no es responsable!» (617e).

Entonces, no siempre la divinidad es la que posee al alma del poeta, pues si este —como sucede a veces con Homero— se equivoca, dios no está hablando a través de él. Los himnos a los dioses y los cantos a la virtud son las únicas cosas que pueden inspirar los dioses y desde el *Ión* hasta el *Fedro*, Sócrates no se contradice: «por esta razón la divinidad les priva de sentido y se sirve de ellos como ministros, como vaticinadores y

profetas divinos, a fin de que nosotros los oyentes comprendamos que no son ellos quienes pronuncian revelaciones tan valiosas, encontrándose, como están, fuera de sus cabales, sino que es el mismo dios el que habla y se manifiesta por este medio» (*Ión* 534c-d).

Todo parece indicar que esta poesía sacra es verdaderamente divina para Platón, que rechaza la imitación del mundo de los sentidos, pero no la transmisión del mensaje suprarracional, que además le había tentado desde siempre, y que otorga al Sócrates próximo a la muerte, quien toma prestadas unas fábulas de Esopo en el *Fedón* para invocar a dios, pues sabía «que el poeta —si quiere llegar a ser poeta del todo— debe componer sobre la base de mitos y de cosas verdaderas» (*Fedón* 61b). Las cosas verdaderas no tienen relación con el *enthousiasmós* sino con la *mímesis* que cuanto más se acerque al hombre más perderá, según Platón, en intensidad, aunque gane en aparente cordura.

Existe la locura poética, la *manía* de las musas de que nos habla en el *Fedro*, pero, si esta se deja arrastrar por el poder sagrado de la inspiración, no se rebajará a imitar las acciones de los hombres. Es cuando dios no habla en boca del poeta que la poesía no merece ser admirada, pues pierde su carácter netamente suprasensorial. Y, al parecer, es por este motivo que «aquél que sin la locura de las musas llegue a las puertas de la poesía, convencido de que por los recursos del arte habrá de ser un poeta eminente, será uno imperfecto, y su creación poética, la de un hombre cuerdo, quedará oscurecida por la de los enloquecidos» (*Fedro* 224e).

No solo no puede tener conocimiento el poeta, sino que no debe: la *téchne* que en la Apología y en el *Ión* se echa en falta a los poetas, aquí es incluso relegada. La imagen de *Ión* tiene que venir refrendada por las alusiones a la poesía tal como aparecen en los demás diálogos, pues de por sí este no ofrece demasiado material teórico sobre la figura del poeta y podríamos quedarnos en la mera sátira humillante para *Ión* —así, por ejemplo, lo entendió Goethe—,²¹ pero que a nuestro entender no es el

²¹ «Ion, famous, admired, creowned and well-paid, was to be exposed in all his nakedness». En: GOETHE, J. W. *Plato als Mitgenosse einer chirstlichen Offenbarung*, s.d., 1976, p. 323.

propósito central del diálogo. El *Ión* le creó a Platón muchos enemigos entre los poetas, que se irritaron sobremanera por la ridiculización del rapsoda-poeta, pero esta supuesta sátira bien podría reflejar al «alma tierna y virginal» (*Fedro* 244d) a la que las musas despiertan y llenan de un báquico transporte. Tengamos en cuenta que Platón gustaba de caracterizar al individuo como representante de una profesión; *Ión* es, pues, el típico rapsoda, el hombre que no sabe lo que dice, ni por qué lo dice, pero que puede muy bien, como los poetas, caer en la trampa de creer que es un creador. *Ión* cree saber de estrategia porque Homero habla de generales, pero, al intentar explicarse, se traba y no puede salir del enredo en que Sócrates le mete al recriminarle que debió ofrecer sus servicios al ejército griego si tanto sabe de milicia. El poeta, el músico y el rapsoda que se salgan de las limitaciones que les ha impuesto el azar de su naturaleza receptiva y mediadora harán el ridículo como *Ión*, pero, si cumplen con su papel de *medium*, entonces, como predijo Diótima —otra poseída— en el *Banquete*, les competirá a ellos el establecer el sagrado vínculo entre los dioses y los hombres en esa misma dimensión demoníaca del amor, o, como en el *Fedro*, será suyo el honroso papel de cantar «celebrando los mil hechos de los antiguos y educar a la posteridad» (*Fedro* 245a).

De algún modo vamos atando cabos y la honestidad que observamos al principio en *Ión* se ve reforzada por la de su presumible personalidad *tierna e inocente* que, como en la definición del poeta que hace Keats —«it is not itself—it has no self—it is everything and nothing—it has no character»—,²² le permite interpretar todos los cantos que la divinidad quiera transmitir.

Podríamos concluir, entonces, que si el poeta imita al mundo sensorial, será condenado por Platón, que no quiere malas influencias entre los ciudadanos; si, en cambio, es sumiso a la inspiración divina, dirá, como en el *Menón*, *toda la verdad*, porque no es él quien habla, sino dios.

Aunque pueda por momentos resultar un diálogo antipático, Platón no se propone en el *Ión* burlarse del rapsoda ni del poeta. La aparente

²² KEATS, John. «Carta sobre *the poetical character*». En: *Íd. Letters*. Oxford: Oxford University Press, 1980, p. 157.

estupidez de Ión contrasta con la ingenuidad de sus preguntas respecto de las limitaciones de su profesión y el ardor con que sostiene que Homero es su tema, pero sin poder explicar por qué. Sostenemos que lo que Platón pretende en el diálogo es demarcar el campo de la poesía; trazar sus alcances y sus fronteras; diferenciarla de la filosofía —quizás para intentar convencerse de que no era poeta o, por el contrario, de que ambas actividades, la de filósofo y poeta, bien llevadas no se interferían—; y advertir de sus riesgos con el ejemplo. Sin embargo, esto no resuelve las contradicciones, y la confusión de Platón en el tema nos proyecta su oscuridad, y deja a Aristóteles la tarea de continuar la teoría literaria que sugirió en el *Banquete* (233a-d) y que otorgaría a la mimesis poética mayor rigor científico; y a Plotino, la de aprovechar la oportunidad de reivindicar a la poesía —que dejó abierta Platón en la *República* (607d)— como una imitación de primera mano del reino de las esencias, y completar así la concepción positiva del arte tal como apareció en la *República* 484c-d.

Diógenes Laercio resalta el hecho de que Platón fue el primero en introducir el estilo del *diálogo* en los escritos filosóficos y que «ejerció asimismo la pintura, y compuso primero ditirambos, después cantos y tragedias». ²³ Acerca de sus escritos religiosos, las leyendas dicen que él los escondía bajo la cama y un día los quemó. Es muy posible que su indecisión —respecto a dónde colocar a la poesía dentro del panorama cultural de su polis ideal— se originara en su constante tensión entre la lealtad a la educación del pensamiento y su sospecha de que la irracionalidad de la poesía —cuyos *bellos efectos* confesó admirar en el *Fedro*— (*Phd.* 60c y ss.) no fuera compatible, a pesar suyo, con su compromiso filosófico.

No es fácil olvidar la aprehensión de Sócrates en el *Fedro*, cuando, después de señalar que existen en el alma dos principios rectores (el apetitivo y el intelectual), advierte en tono culpable y quizá temiendo que el rapto del éxtasis ahuyente a la parte racional de su alma, que su discurso lo está arrastrando «por un trance de inspiración divina» (238c). Al final, acabará culpando a Fedro por «haberlo arrojado premeditadamente» en brazos de las ninfas.

²³ DIÓGENES LAERCIO. *Vidas de filósofos*. Madrid: Aguilar, 1964, p. 151.

Y puede que también la envidia que siente por la condición de rapsoda de Ión, socarronamente manifestada al inicio del diálogo, no sea tan descabellada, sobre todo cuando más tarde revela, en el *Fedón*, que el Sócrates próximo a la muerte había tenido durante años la misma e inquietante visión que en sueños le exhortaba: «Oh Sócrates, practica el arte de las musas».

III. La *Defence of Poetry*²⁴

Después de esta larga introducción a los factores que determinaron la redacción de la *Defence*, nos queda por saber qué lectura hizo Shelley del Ión. En primer lugar, hay que recordar que, para cuando Shelley lo leyó, ya conocía gran parte de los diálogos de Platón y había traducido algunos de ellos; por lo que, aunque menciona al *Ión* de forma especial —ya que cuando lo escribió Peacock lo estaba estudiando y, además, es junto con el *Banquete* el diálogo más citado por Sidney—, no es esta la única fuente platónica de la *Defence*.

A primera vista, el entusiasmo de Shelley por el *Ión* da la impresión de que se acercó a Platón con una reverencia casi ingenua, ya que no comenta el sarcasmo y la ambigüedad del diálogo; pero este juicio es cierto solo a medias. Aunque proyectó en Platón su propia apreciación creadora de la poesía —más afín en todo caso a Plotino—, Shelley no se privó de señalar las deficiencias que pudiera observar en su maestro, como hiciese en sus notas sobre la *República*, libro que calificó de «the greatest repository of important truths of all the works of Plato», pero que no tuvo escrúpulos en considerar «replete with considerable errors of speculation».²⁵ No solo se sirve del *Ión*, sino que pretende responder a las objeciones morales que Platón hiciera a la poesía y continuar la reivindicación de la *mimesis*, como hiciera Plotino.

La *Defence of Poetry*²⁶ es un tratado de unas diez mil palabras, según Richard Holmes, y es solo la primera de tres partes que planeó originalmente. Las

²⁴ SHELLEY, P.B. *Selected Poetry, Prose and Letters*. Londres: The Nonesuch Press, 1951, pp. 1023-55.

²⁵ NOTOPOULUS. Op. cit., p. 501.

²⁶ HOLMES, Richard. *Shelley the Pursuit*. Londres: Quartet Books, 1976, pp. 642-6.

dos restantes versarían sobre el estado de la literatura inglesa de su época, pero no los llegó a realizar.

La *Defence of Poetry* es en realidad la defensa del concepto romántico de poesía que se diferencia esencialmente del clásico y neoclásico por la soberana prioridad que le otorga a la imaginación. Esta última siempre ha sido el motor de los artistas, pero es quizás en el romanticismo que su exaltación por encima de la razón y de los encantos naturales llega a su clímax. La metáfora de W. B. Yeats,²⁷ que señala el giro hacia este nuevo centro con el de un «espejo que se vuelve lámpara», es de lo más ilustrativa. En lugar de esperar las percepciones y transmitir las luego, el romántico prefiere comentarlas sin preocuparse por si estas se adecuan o no a los fenómenos que describen. La razón no será desdeñada, pero sí subordinada a un principio orgánico que los románticos creen que es la única manera de acercarse a lo divino. De esta manera, rompen las barreras de lo *posible* y de la finitud. «What the imagination seizes as beauty must be truth»,²⁸ dijo Keats, creando así un nuevo criterio de certeza que algunos interpretan como el nombre improvisado de un nuevo tipo de filosofía que correspondería, también, a un nuevo intelecto o razón romántica que reaccionaba contra la mecanización del pensamiento y su afán por comprobarlo todo. Blake consideraba que la razón brindaba una subjetividad limitadora. Es, pues, incorrecto imaginarse al romanticismo como una época de absoluta anarquía artística.²⁹ Esta no era, en todo caso, su finalidad. La poesía del Romanticismo se convierte en una institución casi divina que pretende trascender las sensaciones y pensamientos para vislumbrar al infinito en todas las cosas. La expresión concreta no basta; lo que convence engaña: el artista debe conscientemente evocar más que decir, es decir, darle trabajo a la facultad imaginativa de sus lectores.

²⁷ Cit. por ABRAMS, M.H. *El espejo y la lámpara (Teoría Romántica y tradición crítica)*. Barcelona: Barral Editores, 1975, epígrafe y pp. 60 y ss.

²⁸ KEATS, John. *Letters*. Oxford: Oxford University Press, 1979, p. 37.

²⁹ BLAKE, William. *Complete Writings*. Oxford: Oxford University Press, 1979, p. 98.

El *ennui* (abatimiento o hastío muy difundido en esta época *femenina*)³⁰ encontraba como única salida el universo espiritual. Y, si afirmamos que el Romanticismo, a pesar de sus grandes dosis de subjetividad, pretendía superarla, es porque el viaje que el poeta emprendía tenía una meta que, en la mayoría de los casos, se encontraba dentro, pero también fuera de este *universo de las cosas*. Es verdad que en su propio espíritu, pero, de ningún modo, en su sola subjetividad. La soledad del poeta era, ella misma, manifestación de una presencia, de la fuerza de un Poder del que él era una pequeña parte, «an atom to the Universe». En realidad, era el deseo de integración con el todo el que impulsaba al poeta romántico a no sentirse solo y, al mismo tiempo, disfrutar de su soledad. Es allí a donde quiere llegar Novalis cuando dice «a casa, siempre a casa»,³¹ porque el romántico en esta caverna no encuentra su morada. La imaginación, empero, le hace sublimar su frustración mostrándole que este mundo es una analogía de esa *casa*, excitándole el alma a nuevas e incesantes visiones, para que lo cotidiano no se agote. No en vano el Quijote fue uno de los personajes clave del período romántico: el loco que cree en sus alucinaciones y que hace un mundo dentro del mundo, que ve —como dice Blake— «A world in a Grain of Sand/ And a Heaven in a Wild Flower».³²

Por esta razón, Shelley abre su *Defence* afirmando que existen dos clases de acción mental: la razón y la imaginación.³³ Y desde la primera página, la metáfora de Yeats se cumple literalmente: la razón concadena pensamientos; la imaginación opera sobre ellos. Esta operación consiste en darles color *con su propia luz* y componer a partir de ellos más pensamientos que contengan dentro de sí el principio de su propia integridad. De esta forma, cada

³⁰ «In no other century was woman such a dominating figure, the very essence of rococo being a feminine delicacy— just because of this the 18th century had 'les nerfs' à fleurs de peau». En: PRAZ, Mario. *Introductory Essay to Three Gothic Novels*. Londres: Penguin Books, 1968, p. 9.

³¹ NOVALIS. *Oeuvres complètes*. París: Editions Gallimard, 1975, p. 238.

³² Cit. por BOWRA, Maurice (Sir). *The Romantic Imagination*. Oxford: Oxford University Press, 1980, p. 13.

³³ SHELLEY. Ob. cit., p. 1023.

pensamiento tiene vida propia: «one thought fills immensity», afirmaba Blake.³⁴ No es el caso de la razón que contempla a las relaciones en tanto tales considerando no la integridad de los pensamientos sino los resultados generales a los que estos conducen. La razón es *tò logízēin*, la imaginación, en cambio, *tò poieîn*. La razón respeta las diferencias; la imaginación, las similitudes. Aquella analiza; esta sintetiza. Shelley concluirá: «Reason is to the imagination as the instrument to the agent, as the body to the spirit, as the shadow to the substance».³⁵ Esta capacidad sintética de la imaginación se la pudo haber sugerido la *Biographia Literaria*³⁶ de Coleridge, pero, mientras este subordina la función imaginativa de síntesis a las leyes del entendimiento, Shelley la exalta y, como Novalis, la independiza.³⁷ La imaginación es la sustancia; la razón es la sombra. Tampoco precisó Shelley —como sí hiciera Coleridge— que la imaginación no es un don universal, sino solo una especie de gracia concedida a todos aquellos a quienes es dada. Sin embargo, no ignoró el hecho. En *Alastor* vimos cómo el poeta muere joven y los insensibles, en cambio, no tiene cuándo irse; aquellos que «are morally dead» no viven ni en el otro mundo ni en este. Por lo tanto, deduciremos que los que carecen de imaginación habitan en las sombras, en el cuerpo, y en un inútil y abandonado instrumento; y sus almas «dry as summer dust», como dijera Wordsworth, «burn to the socket».³⁸

Imaginación y Esencia de la Poesía

La imaginación se expresa por medio de la poesía. Shelley distingue en ella un sentido amplio y otro estricto, siguiendo en esto a Platón que, en el *Banquete*, señala «que todas las actividades que entran en la esfera de todas

³⁴ BLAKE. Ob. cit., p. 151.

³⁵ SHELLEY. Ob. cit., p. 1024.

³⁶ HOUGH, Graham, s.d. En: HILL, John Spencer (ed.). *The Romantic Imagination. A Selection of Critical Essays*. Londres: The Macmillan Press, 1977, s.p.

³⁷ HUCH, Ricarda. «Novalis y algunos de sus fragmentos». *Revista Escorial*, I, 1943, p. 271.

³⁸ WORDSWORTH, William. «The Excursion I, II». En: BLOOM, Harold y Lionel TRILLING. *The Oxford Anthology of English Literature-Romantic Poetry and Prose*. Oxford: Oxford University Press, 1973, pp. 500 y ss.

las artes son creaciones y los artesanos de estas, creadores o poetas» (25a-c). El hombre, dice Shelley, desde que es niño, quiere prolongar su gozo, expresándolo por medio de gritos o sonidos, como si una lira quisiera acomodar sus cuerdas al viento o a los dedos que la tañen; así, la imaginación del hombre, impulsada por el amor, busca, como decía en el *Essay on Love*, encontrar en las cosas ese *epipsychidion* que se acomode al suyo: la expresión fiel al sentimiento. De igual modo se expresaba Jean Paul cuando decía: «La poesía es como una campana que resuena incluso cuando ya dejó de sonar»,³⁹ y que reproduce el sentir del alma respecto a los objetos sublimes. El hombre y sus placeres se convierten en su propio objeto, y así surgen el lenguaje y las artes imitativas, uniendo, en un solo acto, medio y representación, como es el lápiz al dibujo o la cuerda a la armonía.⁴⁰ En pocos hombres, el orden de su expresión varía, excepto cuando esta aproximación a lo bello es muy grande. Es este el caso de los poetas, en el sentido más noble y universal de la palabra. En la infancia de la sociedad, cada autor es necesariamente un poeta, porque el lenguaje en sí ya es poesía «and to be a poet is to apprehend the true and the beautiful».

En un principio, los poetas son llamados legisladores o profetas y, en esencia, el poeta reúne ambos atributos, y descubre aquellas leyes de acuerdo a las cuales las cosas *deben suceder*. Por esta razón, Shelley les llama profetas —siguiendo la teoría de Aristóteles sobre las leyes de probabilidad que conoce el poeta— «not that I assert poets to be prophets in the gross sense of the word [...] such is the pretence of superstition». El poeta expone las situaciones tal como podrían suceder en la realidad, en ese orden indestructible o Necesidad que dominaban los poetas antiguos «without injuring it as poetry». Es el caso de Esquilo, Job, Dante —ejemplos excelsos— y más aún de los escultores y pintores. Poeta es, entonces, el maestro que vincula en parentesco a lo bello y a lo verdadero con «that partial apprehension of the agencies of the invisible world which is called religion».

³⁹ MARI, Antoni. *El entusiasmo y la quietud: Antología del romanticismo alemán*. Barcelona: Tusquets Editores, 1979, p. 89.

⁴⁰ SHELLEY. Ob. cit., p. 1024.

En realidad, en el sentido amplio, todo lo que tenga que ver con el lenguaje (el color, la forma, los hábitos civiles y religiosos, y la acción en general) es poesía. Poesía como *poiesis*, dijo Platón en el *Banquete*, «es algo muy amplio, ya que ciertamente todo lo que es causa de que algo, sea lo que sea, pase del no ser al ser, lo es» (205a-c); y al crear una situación a imagen del orden de las cosas, la *poiesis*, en su significado antiguo, fue la primera poesía.

En su sentido restringido, la poesía expresa los arreglos de lenguaje creados «by that imperial faculty whose throne is curtained within the invisible nature of man».⁴¹ Como en *Mont Blanc*, en donde una estatua sin esculpir se hallaba tras la cortina de agua y el trono del Poder Invisible en algún lugar secreto cerca del pico, Shelley reproduce el macrocosmos en el microcosmos del hombre y este, en las recónditas cavernas de su mente, posee su alma en miniatura que es copia en él del alma del mundo. Esta expresión poética «springs from the nature itself of language», que emana combinaciones como una fuente que a su vez «is arbitrarily produced by the imagination». La imaginación, la poesía y el lenguaje guardan una sucesión semejante a las tres primeras fuentes del ser en Plotino: el *bén*, el *noús* y la *psyché*, y nos ayudan a visualizar casi a la perfección las tres pilas de *La fuente romana* de C. F. Meyer —comentada anteriormente—, que al colmarse se desbordan una en la otra.

Estrechando el círculo, Shelley afirmará que de todas las artes, aquella que se expresa a través del lenguaje literario es la más pura poesía y, en comparación con los demás medios de expresión, es como la luz que refleja, mientras estos son la nube que ensombrece.⁴² El espejo estético es dirigido hacia la llama, la lámpara de la mente que brilla también en el espejo de la poesía y que hasta con su reflejo ilumina, a diferencia de los demás materiales que son pobres sustitutos de la imaginación en el mundo de las expresiones. Shelley se ha vuelto a referir al *Banquete*. Todo el arte no tiene el mismo valor y, conforme la civilización fue desarrollándose, se

⁴¹ Ib., p. 1027.

⁴² Ib., pp. 1027-1028.

independizaron las artes unas de otras. Diótima aclara «que del concepto total de creación se ha separado una parte, la relativa a la música y al arte métrica [...] y a los que poseen esa porción de “creación” [se les llama] poetas» (205c-d).

Pero incluso dentro de la literatura podemos seguir cerrando aún más el círculo y distinguir entre aquellos que se expresan mediante un orden y armonía en su lenguaje, y los que no. Esta uniformidad en el acomodo de las palabras es la métrica. De este modo, se hacen vanas las pretensiones de la traducción.⁴³ La observación es importante porque traducir era una de las pasiones de Shelley, que no por eso dejaba de reconocer sus limitaciones para plasmar en otro idioma los sonidos del original —«The plant must spring again from its seed, or it will bear no flower»—.⁴⁴ Sin embargo, como ya había dicho Aristóteles en su *Arte de la Poesía* (Po. 1447b), la métrica no hace al poeta.

Shelley afirmará que «Plato was essentially a poet —the truth and splendour of his imagery, and the melody of his language, are the most intense that it is possible to conceive».⁴⁵ De este modo, la poesía, expresión del placer más elevado que la imaginación pueda concebir, es verdadera e intensa. La obra de Platón cumple y sobrepasa estos requisitos. Siguiendo parcialmente el ejemplo que este presenta en el *Ión*, Shelley atribuye a este la libertad de la improvisación literaria, pues lo que este buscaba era una armonía de pensamiento que vistió con la forma de sus diálogos.

Pocos poetas son capaces de desnudar completamente la luz de la verdad que proyectan.⁴⁶ Esta, como el sol fuera de la caverna, puede impactar la vista, por lo que la poesía que transmite su visión de los arquetipos deberá, como decía Nietzsche, avanzar con pasos de paloma⁴⁷ para adaptar «this planetary

⁴³ Ib.

⁴⁴ Ib.

⁴⁵ SHELLEY. Ob. cit., p. 1029.

⁴⁶ Ib., p. 1032.

⁴⁷ Cit. por SÁNCHEZ PASCUAL, Andrés. «Introducción». En: NIETZSCHE, Federico. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial, 1972 y NIETZSCHE, Federico. *Ecce Homo*. Madrid: Alianza Editorial, p. 17.

music, for mortal ears». Los diálogos platónicos, melodiosos y altamente imaginativos, no dejan de ser poéticos por no estar escritos en verso; del mismo modo Skakespeare, Dante y Milton, poetas tradicionales, son filósofos de la calidad más noble, ya que tanto filósofos como poetas «unveil the permanent analogy of things by images which participate in the life of truth».⁴⁸ Shelley intentará conciliar aquel «antiguo desacuerdo entre la filosofía y la poesía» que señaló Platón (R. 607b-c), y su puente será el propio Platón, que le enseñó que existe una *esfera de la verdad* de la que las cosas participan.

El poeta *shelleyano* irá tras la imagen del filósofo platónico y descubrirá el velo de las sombras para llegar a las realidades. Sin embargo, desde el punto de vista poético, esta finalidad no es del todo platónica, aunque el pasaje de la R. 484 se la asigne al poeta. Este imita y en esto es un espejo, pero ¿qué imita? Imita la permanente analogía de las cosas con las Ideas. El espejo que refleja lo que ve se transforma, como la metáfora de Yeats, en lámpara. El reflector de su imaginación le permite trascender *el universo de las cosas* y atravesar el velo para llegar hasta los modelos divinos. Estamos de acuerdo con Abrams⁴⁹ en que, respecto a la poesía, el espejo es a Platón como la lámpara, a Plotino. Esta idea marca así dos diferentes momentos en la historia del arte: el reflejo y la proyección.

En el caso de Platón, imite o sirva de intercambio, el poeta será un espejo que refleja lo que no es básicamente suyo; pero Plotino, en cambio, concretamente en su tratado *Sobre la Belleza Intelectual*, dice que las artes no deben ser desvaloradas con el argumento de que crean imitando a los objetos naturales, pues estos mismos son ya imitaciones. «Debemos entonces reconocer que no ofrecen una mera reproducción del objeto visto, sino que se remiten a las Ideas de donde la naturaleza misma se deriva y, además, gran parte de su obra [la de los artistas] les pertenece», pues la forma «no está en la materia, está en el artista antes de que tome cuerpo en la piedra»⁵⁰ y el artista la capta porque la Idea o principio noético del

⁴⁸ SHELLEY. Ob. cit., p. 1029.

⁴⁹ ABRAMS. Ob. cit., p. 108.

⁵⁰ PLOTINO. Ob. cit., s.p.

objeto se la ha irradiado. Del mismo modo pensó Shelley acerca de los conceptos presentes en la mente subjetiva y en la mente universal, unidas ambas en el alma dentro del alma: «The unchangeable forms of human nature, as existing in the mind of the Creator, which is itself the image of all other minds».⁵¹

El platonismo de Shelley, además de romántico, es a nuestro modo de entender, lo más cercano a un idealismo plotiniano. Insistimos en que somos conscientes de que Shelley no conocía directamente a Plotino, pero sí a San Agustín y, sobre todo, a Coleridge; y que, en la atmósfera romántica, más bien neoplatonista de la época, no es extraño que Plotino, con su confluencia del Todo en el Uno y sus consecuentes emanaciones, su inmersión extática en la contemplación, su anhelo por confundir su identidad en la unidad y su alta estima por la poesía, haya calado en el siglo XIX más hondo de lo que los propios poetas creyeron. La imaginación *shelleyana*, o lo que podríamos llamar la razón imaginativa, puede corresponderse fácilmente con el *noûs* platónico y el Uno plotiniano, que, al alcanzar el *insight* o éxtasis, «acts in a divine and unapprehended manner, beyond and above consciousness».⁵² El auditorio mismo, no solo por cuanto respecta a la actividad imaginativa del poeta, entra en trance cuando oye el canto solitario que el poeta, cual ruiseñor nocturno e invisible, entona en su melancolía. La cadena de imanes del *Ión* platónico también se repite: «the sacred links of that chain have never been entirely disjoined, which descending through the minds of many men is attached to those great minds, whence as from a magnet the invisible affluence is sent forth».⁵³ A los anillos magnéticos, le sigue la cadena del ser que conduce hasta el Uno al que solo la poesía y la filosofía pueden llegar.

Shelley afirma, rescatándolo como Sidney, que Homero dignificó el ropaje humano de la poesía y, de entre sus personajes, elige a tres: Aquiles, por la belleza y verdad de la amistad; Héctor, por su patriotismo; y Ulises, por

⁵¹ SHELLEY. Ob. cit., p. 1030.

⁵² Ib.

⁵³ Ib., p. 1039.

su «persevering devotion to an object». Protege a Homero pero sigue siendo fiel a Platón, ya que estos aspectos son los que este sí aprobaba en la poesía: los elogios a las virtudes. Sin embargo, es posible que le impresionara bastante más la figura de Ulises, que, como dijimos anteriormente, fue evocado en el romanticismo a través de la metáfora de Plotino que comparó el retorno del alma a casa del Padre con el viaje de Ulises de vuelta a casa.⁵⁴

Este es también el viaje del poeta, pero ¿a dónde? A la esfera de las esencias inteligibles del Poder Invisible; recordemos que «a poet participates in the eternal, the infinite and the one».⁵⁵ La contemplación de la Belleza nos conduce hasta ella misma, pero no solo desde afuera, sino que nos convierte en ella, como al leer los versos de Petrarca: «It is impossible to feel them without becoming a portion of that beauty which we contemplate».⁵⁶ Ya en *Prince Athanase*⁵⁷ había aparecido el mismo pensamiento que también se hace presente en su frustrado intento por fundirse con Emilia y que, para Shelley, es más que una metáfora: el alma dentro del alma, como la pequeña marca de divinidad que tiene la mente, integra al hombre en todas las cosas y lo eleva por encima de la separatividad, «The mind becomes that which it contemplates», si no verá todo desde fuera siempre. La poesía es más bien «the interpenetration of a diviner nature through our own».⁵⁸

Peacock tenía razón al comparar los cantos religiosos griegos con la poesía romántica; Shelley afirma que hay una posesión —no es raro en él que siempre andaba rodeado de demonios—, y es también aquí Plotino el precedente romántico más antiguo al describir las etapas de la conversión (*Enéada* V, 8): «en el nivel primigenio de la separación, el hombre está pendiente de su yo, pero al introvertirse, se vuelve dueño de todo, deja de lado el sentido porque la vida separada ya no le interesa y se vuelve uno con la divinidad, aunque puede verla con distancia, si quiere, colocándose afuera [...] pero *convertirse en Él es hallarse en la suprema Belleza*». Naturalmente,

⁵⁴ BLOOM. Ob. cit., p. 4.

⁵⁵ SHELLEY. Ob. cit., p. 1027.

⁵⁶ Ib., p. 1043.

⁵⁷ Íd. *Poetical Works*. Oxford: Oxford University Press, 1975, p. 162.

⁵⁸ Íd. *Defense of...*, p. 1051.

debemos considerar a Plotino como fuente para Shelley de imágenes y sensaciones, pero no de religión, pues, como hemos señalado antes, Shelley no era un místico en el sentido ortodoxo del término, aunque viviera intensamente su religiosidad poética, emparentada más con la magia y la espiritualidad neoplatónica del romanticismo inglés, que con una corriente místico-filosófica determinada.⁵⁹

Su anhelo por liberarse del *yo* se presenta desde la adolescencia cuando lucha por lo que llama *aphilautía*, el no-egoísmo que trató de autoimponerse con una dolorosa y forzada soledad, ya que, creía él, debía superar sus sentimientos individualistas para ser más etéreo, más cósmico: «The words *I*, and *you* and *they*, are grammatical devices».⁶⁰ Sin embargo, el horror que le inspiraba el aislamiento lo llevó a experimentar angustias y pesadillas continuas; por lo que, luego de la conversación con Byron y Lewis aquel verano de 1816, había concluido que los que no creyesen en fantasmas de día, deberían responder a la pregunta de noche y solos.⁶¹

Keats también abogaba por una renuncia al orgullo de la identidad, aunque no veía la vacuidad del *yo* de forma tan siniestra, sino que, como Novalis, sostenía que «Un artista debe poder y querer representarlo todo»⁶² y, para lograrlo, era indispensable la purificante *capacidad negativa*.⁶³ Shelley enfrentará al *yo* con la poesía, diciendo que esta es el Dios y aquel el Mammón del mundo,⁶⁴ pues la poesía no puede estar limitada por las paredes del egocentrismo contrarias a la libertad de la imaginación: «Poetry is indeed something divine. It is at once, the centre and circumference of knowledge [...] at the same time, the root and the blossom of all other systems of thought, it is that from which all springs».⁶⁵

⁵⁹ HOLMES. Ob. cit., p. 64.

⁶⁰ SHELLEY, P. B. «Essay on Life». En: Íd. *Selected Poetry: Prose and Letters*. Londres: The Nonesuch Press, 1951, p. 974.

⁶¹ HOLMES. Ob. cit., p. 344.

⁶² HUCH. Ob. cit., p. 277.

⁶³ KEATS. «Carta sobre...», p. 157.

⁶⁴ SHELLEY. «Defense of...», p. 1049.

⁶⁵ Ib., p. 1050.

La fuerza secreta de las cosas nos llega a nosotros gracias a la imaginación y, ahora, Shelley, transportado él mismo por su propio discurso, confunde poesía e imaginación a la vez; es decir, la imaginación se torna poesía y esta, imaginación: dos procesos simultáneos que se funden en uno «as the form and splendour of unfaded beauty». Y la pregunta final de *Mont Blanc* se repite en la *Defence*: «What were nature, love [...] what were the scenery of this beautiful universe which we inhabit [...] and what were our aspirations beyond it, if poetry did not ascend to bring light and fire from those eternal regions where the owl-winged faculty of calculation dare not even soar?»⁶⁶ La respuesta es la misma: para nosotros solo existe lo que la mente percibe, aunque el Poder Invisible tenga vida propia. Es la imaginación la que lo aprecia, lo enaltece y lo disfruta. Eso a Él no lo afecta; pero en tanto que somos sus emanaciones y, en cierto modo, parte de Él, lo Otro nos es indispensable para conocerlo, y a Él para hacerse conocer en este mundo.

Si en lugar de ser esporádicas y débiles, las visiones de la Belleza Intelectual fuesen perdurables, «it is impossible to predict the greatness of the results»; pero no es así, a la inspiración no la podemos dominar: «A man cannot say, 'I will compose poetry'». Ni los poetas más grandes lo han podido decir, «for the *mind in creation is as a fading coal* which some invisible influence, like an inconstant wind, awakens to transitory brightness; this power arises from within».⁶⁷ Blake había escrito que quien creyera que el genio se adquiría era un tonto;⁶⁸ Coleridge afirmó que el poder de hacer de la naturaleza pensamiento (la imaginación y el genio poético) y del pensamiento naturaleza lo poseían solo unos cuantos y él mismo lo perdía con facilidad; y Keats creyó que el poeta nacía para serlo sin otra finalidad que cumplir su destino, aunque las melodías más dulces son las que nunca han sido escritas. La inspiración es, entonces, un enigma; por eso, dice Novalis, los antiguos consideraban sagrada a la escritura.⁶⁹

⁶⁶ Ib.

⁶⁷ Ib.

⁶⁸ BLAKE. Ob. cit., p. 458.

⁶⁹ HUCH. Ob. cit., p. 279.

En un pasaje magnífico por su delicadeza, Joyce rindió homenaje a esta metáfora *shelleyana* de la mente que como un carbón en extinción se enciende con el combustible del genio poético: «The mind in that mysterious instant, Shelley likened beautifully to a fading coal. The instant wherein that supreme quality of beauty, the clear radiance of esthetic image, is apprehended luminously by the mind which has been arrested by it's wholeness and fascinated by it's harmony, is the luminous silent stasis of esthetic pleasure [...] which Liugi Galvani [...] using a phrase as beautiful as Shelley's, called the enchantment of the heart».⁷⁰

Sin embargo, la inspiración que es ya de por sí sobrecogedora, no puede ser tan fiel a sí misma como creía Platón: «when composition begins, inspiration is already on the decline».⁷¹ Shelley sugerirá una analogía entre las emanaciones del Poder Invisible que, al salir de este, nos llegan como huellas borrosas de su esencia, y las creaciones del poeta: estas no son más que «a feeble shadow of the original conceptions of the poet».⁷² Del mismo modo, el *universo de las cosas* es una sombra imperfecta de lo que el Uno cobija; por esto, la frase de Tasso fascinó a Shelley: «Non merita nome di creatore, se non Iddio ed il Poeta».⁷³ La labor de la imaginación radica en dejarse llevar por la evocación de lo que dice el poeta, presintiendo lo que no dice, así como el filósofo intuye la presencia ausente del motor inmóvil en este mundo variable. Shelley ya había advertido que era absurdo pretender que el lenguaje, rico en sí mismo, pueda con todo plasmar el universo que la imaginación concibe. Y encontramos una idea parecida en A. von Arnim cuando señala que no solo la pasión es la que hace al creador, pues ningún poeta ha podido transmitir su mensaje bajo el dominio de la inspiración, ya que el tiempo y el espacio están en una dimensión inferior a la de los pensamientos y es frustrante ver «¡qué mal se acomoda [la emoción] a ese lento carro del poeta que es la pluma!»⁷⁴. No

⁷⁰ JOYCE, James. *Portrait of the Artist as a Young Man*. s.c.: Granada Publishing, 1982, p. 193.

⁷¹ SHELLEY. «Defense of...», p. 1050.

⁷² Ib.

⁷³ Ib., p. 1052.

⁷⁴ MARI. Ob. cit., p. 221.

obstante, el poeta conoce la grandeza de su intuición poética; ella, como escribiera Novalis, «disuelve existencias extrañas en la suya propia»: ⁷⁵ casa al dolor con el placer y a lo bello con lo horrendo, siempre que el poeta sienta la intensidad que subyace a todo lo que conmueve. La poesía conduce a la verdad que siempre había admirado Shelley y, como la filosofía, «it strips the veil of familiarity from the world, and lays bare the naked and sleeping beauty which is the spirit of the forms». ⁷⁶

El éxtasis romántico, emulando al éxtasis místico, anula las diferencias y conduce al visionario hacia ese instante común en el poeta y en el filósofo, y que solo pueden comprender los que lo experimentan; ese sentir que cada elemento del mundo es como un instrumento de una melodía universal que une entre sí a todas las cosas y que por medio de lo que Coleridge llamó el acto creador del sujeto absoluto *I am*, lleva a proyectar la propia identidad en lo que se contempla y a percibir en la integración «God all in all» ⁷⁷

Shelley siente gran afición hacia la metáfora del velo —ya lo habíamos visto—, porque el descubrir lo velado, que es después de todo el significado del término *alétheia* (el no ignorar o des-olvidar), implica una presencia anterior que no está en evidencia. Es interesante que los griegos equipararan este no-olvido con la verdad, pues denota lo inasequible de ella. Lo verdadero no es lo que se ve, sino lo que hay que rescatar de las oscuras cavernas de la mente que llevan en sí la esencia de las cosas; es necesario recordar lo que se había conocido antes, pero un antes extra-temporal (lo primero) y que se encuentra al descubrir el velo del olvido, de la negligencia y de la rutina. Si la poesía es esto, su fin último converge con el de la filosofía, y Shelley, elaborando su propia teoría filosófico-poética, puede afirmar con convicción que la imaginación «withdraws life's dark veil from before the scene of things». ⁷⁸

Shelley, como Plotino, aprovechó la insinuación de Platón que, al decir como era la poesía imitativa (limitada, superficial, terrenal, vulgar e

⁷⁵ HUCH. Ob. cit., p. 279.

⁷⁶ SHELLEY. «Defense of...», p. 1052.

⁷⁷ COLERIDGE, Samuel. *Biographia Literaria*. Londres: s.e., 1907, p. 174.

⁷⁸ SHELLEY. «Defense of...», p. 1052.

ignorante), dio la posibilidad de concebir cómo no era y cómo podría ser. Esto nos demuestra que Shelley utilizó el *Ión*, además de la *República*, y que estaba dispuesto a mostrarle a su maestro que sus *considerable errors of speculation* no habían considerado que, al ser la poesía algo sagrado, también podía compartir con el filósofo la visión suprema de las Ideas.

Reivindicación de la Poesía

En su prefacio al *Prometheus Unbound*, Shelley decía lo siguiente: «As to imitation, poetry is a mimetic art. It creates, but it creates by combination and representation». ⁷⁹ Esto quiere decir que si las abstracciones poéticas son nuevas, no es porque no hayan existido antes, sino porque el todo que producen en su combinación es una analogía de aquellas fuentes de emoción y pensamiento que las originan. Además, añade que un poeta puede decidir no ser más un espejo de la belleza del mundo visible, pero no podrá prescindir de las imágenes que poetas anteriores hayan creado, ni de la belleza del mundo ideal; pues la mente es «the mirror upon which all forms are reflected, and in which they compose one form». ⁸⁰ El poeta imita sus propias percepciones; es el espejo de su propia alma; y de lo que otras almas poéticas han logrado conocer antes que él. Al acabar el párrafo que contiene la cita anterior escribe: «If this similarity be the result of imitation, I am willing to confess that I have imitated». Es evidente que aquí también se refiere al uso que hizo del *Prometeo encadenado* de Esquilo para su propio *Prometheus* que es una propuesta de continuación de la obra incompleta del poeta griego.

No hay que olvidar la concepción romántica de la imitación y lo que esta representa frente a la sentencia platónica. Ya Aristóteles había dado un paso adelante al elevar la poesía a la categoría de una imitación «que *tiende* a lo universal» (P. 1451b), pero Plotino había acertado antes que él cuando sostuvo que el poeta imita, sí, pero imita lo que el filósofo ve, y da cuenta en un estilo ornamentado y bello de la belleza inteligible. A. W. Schlegel trató el tema directamente. Hay, dice, un sentido noble de la imitación que

⁷⁹ Íd. *Poetical Works...*, p. 206.

⁸⁰ Íb.

sigue el método orgánico de la naturaleza. El arte imita a la naturaleza porque tiene su propio mecanismo; esto es, imita el acto creador de la naturaleza. El poema, como en el símil de Coleridge y Keats, crece, al igual que una planta o un árbol, de forma natural, al antojo de las emanaciones del creador. El arte es un espejo porque sigue el crecimiento y voluntad orgánicos de la naturaleza, y es una lámpara porque su luz es la propia. A. W. Schlegel concluirá: «Así pues la claridad, energía, plenitud, totalidad con las que el universo se refleja en un espíritu humano y con las que este reflejo se refleja a su vez en él, determinan el grado de genialidad, y lo colocan en su estado de dar forma a un mundo».⁸¹

La característica específica del concepto clásico de imitación en los románticos y Shelley es que esta no es más que otro nombre para la libertad y sinceridad expresiva de su autor. El *conócete a ti mismo* socrático será la fórmula que domine la teoría romántica de la poesía. El criterio para juzgar una obra ya no será su adecuación con el objeto imitado ni la acogida de los lectores, sino su adecuación con los sentimientos y el estado mental real del poeta mientras lo compone. La razón de la poesía no vendrá determinada, como en Aristóteles, por las acciones de los hombres que la poesía ha de imitar con verosimilitud ni por los fines neoclásicos dirigidos al público y a la didáctica, sino por la finalidad de dar salida a las armonías que quieren brotar de las vehementes cuerdas en el corazón del poeta y, como el Poder creador, «this power arises from within».⁸²

Para todos los románticos, con excepción de Wordsworth, complacer al público no es ni una meta, ni lo recomendable, y en esto Shelley le prueba a Platón que su poesía es de una calidad superior a la que este consiguió; pues una de las graves inconveniencias que Platón objetaba a la literatura era su adaptación a las preferencias del vulgo. El poeta no aspira ni a complacer —fin que Platón y Aristóteles le designaron— ni a enseñar. Shelley afirmó: «Didactic poetry is my abhorrence».⁸³ Esto no quiere decir

⁸¹ MARI. Ob. cit., p. 145.

⁸² SHELLEY. «Defense of...», p. 1050.

⁸³ Íd. *Poetical Works...*, p. 206.

que la poesía no sea fuente de placer para quien comparta sus visiones — pues Shelley distingue entre placer y complacencia— ni que no estimule al hombre a conocerse a sí mismo y a luchar por una sociedad más justa. La poesía es la causa de todo el bien y el saber que hay en el mundo, y va corrigiendo todo a su paso, iluminándolo con la luz de la imaginación, porque su ámbito es la verdad más profunda.

Platón no llegó a apreciar el medio del que la poesía se vale para ennoblecere a los hombres debido a su concepción mimético materialista de ella. Al afirmar que el arte imita al mundo de las apariencias y no al de las Ideas, se sigue que la obra de arte tiene un rango inferior en el orden de la existencia y, suponiendo que el mundo de las Ideas es la sede máxima de la realidad y del conocimiento y estando alejado el arte dos escalones de la verdad, queda claro que el bien y la belleza le son prácticamente ajenos. Pero si entendemos a la poesía no como la historia o los cuentos que narran hechos aislados y consumados, sino como «the very image of life expressed in its eternal truth»,⁸⁴ comprobaremos que no solo no imita lo que es real a medias, sino que, por el hecho de penetrar hasta las verdades más recónditas tras el velo de la mente y del Poder superior por conocer lo que es perfectamente bello, mejora lo que en este mundo está incompleto: «poetry is a mirror which makes beautiful that which is distorted».⁸⁵

La exquisita sensibilidad de Plotino⁸⁶ le permitió observar esta misma posibilidad que brinda la poesía mimético-espiritual, pues, además de afirmar que los poetas reproducen las ideas a las que los objetos nos remiten, «son ellos los portadores de la belleza y añaden allí donde a la Naturaleza le falta». La poesía, como un hada, embellece todo lo que toca; exalta la belleza de lo bello; y compensa sus carencias. Ella puede hacer una flor si quiere, pero como conoce a la flor ideal, la suya superará a la natural y, de este modo, al trasladar el criterio de verdad a la imaginación del poeta, la *mimesis* se invierte y ahora la naturaleza imitará

⁸⁴ Íd. «Defense of...», p. 1029.

⁸⁵ Ib., p. 1030.

⁸⁶ PLOTINO. Ob. cit., s.p.

al arte y no viceversa. Como dijo A. von Arnim, no podemos pedirle a la poesía «esa verdad que esperamos de la historia»: la fidelidad de la poesía no es de este mundo.⁸⁷ La belleza de un paisaje no la determinará este, sino el modo en que haya ido germinando en la mente poética: es ella, quien, al estar en posesión de la huella divina, determinará lo que las cosas realmente son, porque la inversión de valores hace que la realidad sea lo que Peacock socarronamente llama: *el país de las maravillas*. De ahí, el origen del término *romántico*. Como en los romances, como en los cuentos, este mundo poblado por espíritus, dioses y hadas que habita en el poeta será ahora su verdad.⁸⁸ Nuevamente, A. von Arnim apuntó con lucidez que la nueva poesía del período romántico no podía ser evaluada con los criterios tradicionales: «llamamos videncia de un género superior a la creación poética».⁸⁹

Una vez probada esta *videncia superior*, Shelley procede a demostrarle a Platón que, en el campo de la moral, la poesía es el camino más firme. Habíamos visto cómo en *Mont Blanc* la serenidad e impersonalidad del pico, que no pretendía convencer ni afirmar o negar, podía servir de ejemplo a la sociedad que quiere encerrar a las virtudes en el juego de los juicios y definiciones. El Poder invisible con su silencio deja al hombre en libertad de hacerse a sí mismo, de poder vivir prescindiendo de fórmulas y principios (las *negative capability* de Keats) que coarten el vuelo imaginativo. Así mismo, la poesía no necesita conclusiones definitivas, pero por esto mismo es criticada y el error está en que se le mide con parámetros que le son ajenos: «The whole objection, however, of the immorality of poetry rests upon a misconception of the manner in which poetry acts to produce the moral improvement of man».⁹⁰

La poesía despierta a la mente y la ensancha, ofreciéndole todo un universo de combinaciones y posibilidades; y esto porque ella, como la

⁸⁷ MARI. Ob. cit., p. 95.

⁸⁸ PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica)*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969, pp. 21-3.

⁸⁹ MARI. Ob. cit., p. 95.

⁹⁰ SHELLEY. «Defense of...», p. 1032.

filosofía, funciona con el amor que es el que la impulsa a buscar a sí misma en las demás cosas: «The great secret of morals is love; or a going out of our own nature, and a identification of ourselves with the beautiful which exists in thought, action, or person, not our own».⁹¹ La imaginación nos permite ponernos en el lugar de las demás personas y así evitar el hacer daño, asumiendo en nosotros los dolores y placeres del prójimo. Pero un poeta se equivoca si pretende pasar al papel sus propias ideas sobre el bien o el mal, ya que estas están sujetas al tiempo y al espacio, mientras que la poesía participa de lo eterno. El poeta que contempla la luz *Eleniaca*⁹² de su propia vivencia del Uno no se puede equivocar, pues él deriva sus impresiones de lo más auténtico, deteniendo para sí las inconstantes visitas del Espíritu de las cosas. La poesía hace buenos a los hombres porque no podría ser de otra manera: ella es producto del deseo de integración y creación del que la vive sin proponerse enseñar. Nadie puede ser malo estando en ella.

Los matices de *lo útil*

Si los utilitaristas, a quienes Peacock remeda, llamaron a esto inutilidad, habría que definir qué es lo útil. Y Shelley seguirá nuevamente a Platón para decir que hay dos acepciones de lo útil: a) las cosas que nos hacen falta para satisfacer las necesidades fisiológicas y darnos comodidad; y b) el placer intelectual o beneficio espiritual que Platón llamó *aphélimon* (R. 457b). Los utilitaristas se han basado en esta primera aceptación y no solo no han salido de ella, sino que la han desorbitado, y el poder, al no tomar para nada en cuenta la imaginación, no ha dirigido sus esfuerzos a homogeneizar el reparto de bienes. Unos pocos tienen mucho y la mayoría muy poco. Lo útil desde el punto de vista político es lograr incrementar el capital, explotar cada vez más y, como resultado, «The rich have become richer, and the poor have become poorer».⁹³

⁹¹ Ib.

⁹² Ib.

⁹³ Ib., p. 1047.

Si lo útil es trabajar para que un gran potentado se enriquezca; fomentar una sociedad consumista, alienante y guerrera; reprimir la independencia y sexualidad femeninas; entonces, dice Shelley, la poesía es inútil.

La segunda acepción de lo útil, propia de una sociedad superior y cultivada, que considera indispensable su bienestar espiritual y moral, ha caído en el más profundo olvido. Esta es la verdadera utilidad de la poesía: hacer que el hombre sea un huésped que se sienta en este mundo *como en su Casa*.

No es de extrañar que la voluntad utilitarista, dueña absoluta de la sociedad occidental, se empeñe en desestimar a la poesía. Shelley considera que la inquisición fue abolida en España en parte gracias a las denuncias de poetas e intelectuales. Platón mismo había establecido el principio de igualdad en su polis; las mujeres comenzaban a liberarse. Todo esto, claro está, no podía convencer a los burócratas del poder.

Aunque Peacock determinará desde su artículo los temas que Shelley trataría en la *Defense*, la variedad de los tópicos que Shelley meditó en el tratado llega a ser apabullante. «Reconozco—dijo Shelley en una ocasión—que tengo lo que un filósofo escocés llama: “una pasión por reformar el mundo”». ⁹⁴ La *Defense of Poetry* es un claro espejo de lo que es Shelley: salta de la metafísica a la política con una facilidad más que elástica y, aunque él diga que es así porque para él la diferencia entre teoría y praxis es artificial, la dispersión de su juventud no había tenido aún tiempo para canalizarse. No obstante, la simbiosis entre la poesía, la filosofía y sus inquietudes sociales fue para él una constante aspiración. Platón fue el modelo convincente, un poeta que unía a su talento literario una pasión por la metafísica y la política. Plotino, que indirectamente completara para Shelley el camino que su maestro dejó truncado, es una sombra que atraviesa toda la *Defense of Poetry* anónimamente, dejando a su paso ese halo de infinitud que aportó al platonismo. Pero, a pesar de sus grandes afinidades con Plotino, sería una especulación asegurar que, de haberlo leído Shelley, hubiese sustituido el protagonismo de Platón en sus obras por el del neoplatonismo.

⁹⁴ Íd. *Poetical Works...*, p. 207.

La *Defense*, desordenada y vehemente como es, es una obra irremplazable en la historia de la estética, más por la belleza y la vida que late en sus imágenes, que por su valor como teoría literaria. En este tratado confluyen su anhelo por filosofar sobre la poesía y su ferviente convencimiento del bondadoso poder de la imaginación.

Hacer de paladín de la poesía representó para el espíritu caballeresco y apasionado de Shelley la oportunidad de decir de una sola vez lo que había estado salpicando en sus prefacios y practicando en sus poemas: la vocación de eternidad de la poesía. Al defender la libertad de creación y la intensidad del pensamiento en una época cada vez más alejada del *principio universal de las cosas*, la apología de Shelley se extendió más allá del ámbito poético para abarcar también una defensa de la filosofía.

CONCLUSIÓN

Desde las obsesiones siniestras de la adolescencia, hasta la redacción de la *Defense of Poetry*, el hilo conductor en la biografía espiritual de Percy Bysshe Shelley ha sido su afán por encontrar un principio trascendente que fundamentara la nueva fe que el movimiento romántico profesaba en la capacidad creadora de la imaginación.

Para garantizar la validez de la facultad imaginativa, esta debía diferenciarse del variable y efímero *universo de las cosas*, y ligar al hombre con la dimensión inmutable e infinita de lo sublime a través de la propia esencia intelectual afín a esta.

El primer paso fue para Shelley distinguir lo pasajero de lo eterno: sus propios terrores y espectros le llevaron a creer en alguna inmensidad inconmensurable y siniestra que ensombrecía todo cuando apareciera como llano y evidente.

La alegoría de la caverna de Platón vino a representar mágicamente su concepción del mundo fenoménico, pero también el de los intrincados vericuetos de su mente; y de entre las sombras *claras y distintas*, la certeza racional se alzó frágil y vacilante, sin poder enfrentar los fantasmas de la muerte y los misterios. Por lo que Shelley, como los demás románticos, trasladó el criterio de verdad hacia la imaginación, esa parte de la mente más sensible que analítica, más soñadora que empírica.

La poesía, expresión de esta facultad, puede disolver en sí las contradicciones y polaridades que la razón no pudo conciliar, y al ser vacía, desprejuiciada y cristalina como el agua, puede absorber todas las identi-

dades de las cosas, incluyendo la de Dios que cobra forma en la mente del poeta tal cual es: la inmensidad más inconcebible que existe, a la cual el hombre solo puede llegar con su pensamiento más ilimitado.

El poeta, microcosmos del Espíritu del mundo, sigue los pasos del filósofo y del visionario platónico, que denunció la engañosa presencia de las sombras, Plotino, el cual le concedió al artista acceso al reino de las esencias, y de los demás pensadores y poetas que compartieron el espíritu errabundo de Shelley y que contaron las mismas nostálgicas melodías:

A tone
Of some world far from ours,
Where music and moonlight and feeling
Are one.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, M. H. *El espejo y la lámpara (Teoría Romántica y tradición crítica)*. Traducción castellana de Melitón Bustamante. Barcelona: Barral Editores, 1975.
- ADÁN, Martín. *Obra Poética*. Editado por Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Edubanco, 1980.
- ALLOT, Miriam (ed.). *Essays on Shelley*. Liverpool: Liverpool University Press, 1982.
- ARISTÓTELES. *Theory of Poetry and Fine Art*. Traducción inglesa y notas críticas de S. H. Butcher. Nueva York: Dover Publications, 1951.
- *Poética*. Traducción castellana y notas críticas de José Alsina Clota. Barcelona: Bosch, 1977.
- ARNOLD, Matthew. *Poesía y Poetas Ingleses*. Traducción castellana de A. Dorta. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1950.
- BEGUIN, Albert. *El Alma Romántica y el Sueño (Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa)*. Traducción castellana de M. Monteforte. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- BENZ, Ernst. *Les Sources Mystiques de la Philosophie Romantique Allemande*. Editado por Jean Vrin. París: Librairie Philosophique, 1981.
- BLACKWELLS, Basil. *Early Greek Poetry and Philosophy*. Oxford: s.e., 1975.
- BLAKE, William. *Complete Writings*. Editado por Geoffrey Keynes. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- BLOOM, Harold & Lionel TRILLING. *The Oxford Anthology of English Literature—Romantic Poetry and Prose*. Oxford: Oxford University Press, 1973.

- BLOOM, Harold. *Los poetas visionarios del romanticismo inglés*. Traducción castellana de M. Antolín. Barcelona: Barral Editores, 1974.
- BLUNDEN, Edmund. *Shelley-A Life Story*. Oxford: Oxford University Press, 1965.
- BORGES, J. L. *El Hacedor*. Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- BOULTON, J. T. (ed.). *Edmund Burke, A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1958.
- BOWRA, Maurice (Sir). *The Romantic Imagination*. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- BRUNO, Giordano. *Mundo, Magia y Memoria*. Traducción castellana de Ignacio Gómez de Liaño. Madrid: Taurus, 1973.
- BYRON, G. G. (Lord). *The Poetical Works*. Nueva York: D. Appleton & Comp., 1857.
- *Morir de Pie*. Traducción castellana de Enrique Blanco. Madrid: Ediciones Felmar, 1976.
- CIORÁN, E. M. *Adiós a la Filosofía*. Traducción castellana y selección de Fernando Savater. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- CLARK, Kenneth. *The Romantic Rebellion*, s.c.: Omega Books, 1923.
- *The Romantic Rebellion-Romantic versus Classic Art*. Londres: Futura Publications, 1976.
- COLERIDGE, Samuel. *Biographia Literaria*. Editado por J. Shawcross. Londres: s.e., 1907.
- DIÓGENES LAERCIO. *Vidas de Filósofos Ilustres*. Madrid: Aguilar, 1964.
- DODDS, E. R. *Los griegos y lo irracional*. Traducción castellana de María Araujo. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- ELIOT, T. S. *Función de la poesía y función de la crítica*. Traducción castellana de Jaime Gil de Biedma. Barcelona: Seix Barral, 1968.
- FREUD, S. *Lo siniestro* y HOFFMANN, E. T. A. *El Hombre de Arena*. Traducción castellana de L. López Ballesteros y Carmen Bravo-V. Barcelona-Mallorca: Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius, 1979.
- FRIEDLANDER, Paul. *Plato; The Dialogues (First Period)*. Traducción del alemán por Hans Meyerhoff. Princeton: Bollingen Series, 1973.

- GIGON, Olof. *Los Orígenes de la Filosofía Griega*. Madrid: Gredos, 1971.
- HEIDEGGER, Martín. *Arte y Poesía*. Traducción castellana de Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- HIGHET, Gilbert. *La Traducción Clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- HILL, John Spencer (ed.). *The Romantic Imagination. A Selection of Critical Essays*. Londres: The Macmillan Press, 1977.
- HOLMES, Richard. *Shelley the Pursuit*. Londres: Quartet Books, 1976.
- HONOUR, Hugh. *El Romanticismo*. Traducción castellana de Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- HOUGHTON, Lord. *Vida y Cartas de John Keats*. Traducción castellana de Julio Cortázar. Buenos Aires: Ediciones Imán, 1955.
- HUCH, Ricarda. «Novalis y algunos de sus fragmentos». Traducción castellana de Ramón de Garcíasol. *Revista Escorial*, I, 1943.
- JACK, Ian. *English Literature 1815-1832 (Oxford History of English Literature)*. Oxford: Oxford University Press, 1963.
- JACKSON, J. R. de J. *Poetry of the Romantic Period*. Vol. 4: The Routledge History of English Poetry. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1980.
- JAEGER, Werner. *La Teología de los Primeros Filósofos Griegos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952.
- JOYCE, James. *Portrait of the Artist as a Young Man*. s.d.: Granada Publishing, 1982.
- KEATS, John. *Poetical Works*. Editado por H. W. Garrod. Oxford: Oxford University Press, 1976.
- *Letters*. Edición y selección de Robert Gittings. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- KIRK, G. S. y J. E. RAVEN (eds.). *Los filósofos presocráticos*. Traducción castellana de Jesús García Fernández. Madrid: Gredos, 1969.
- LEWIS, Matthew. *The Monk*. Editado por J. Kinsley & H. Anderson. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- MARI, Antoni (ed.). *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. Barcelona: Tusquets Editores, 1979.
- MATURIN, Charles. *Melmoth the Wanderer*. Editado por Alethea Hayter. Londres: Penguin Books, 1977.

- MAUROIS, André. *Ariel o la Vida de Shelley*. Traducción castellana de I. Polo. Buenos Aires: Editorial Losada, 1944.
- MOORE, Thomas. *El Epicúreo*. Buenos Aires: Austral, 1951.
- MURRY, John Middleton. *Keats*. Nueva York: The Noonday Press, 1962.
- NIETZSCHE, F. *Ecce Homo*. Introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- *Así habló Zaratustra*. Traducción castellana de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- *Crepúsculo de los Ídolos*. Traducción castellana de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- NOTOPOULOS, James A. *The Platonism of Shelley. A Study of Platonism and the Poetic Mind*. Durham: Duke University Press, 1949.
- NOVALIS. *Himnos a la Noche: Enrique de Ofterdingen*. Editado por Eustaquio Barjau. Madrid: Editorial Nacional, 1975.
- *Oeuvres completes*. Editado por Armel Guerne. París: Editions Gallimard, 1975, 2 vols.
- *Book of Nineteenth Century English Verse*. Reunidos por John Hayward. Oxford: Oxford University Press, 1970.
- PANERO, Leopoldo (tr.). «Poemas de Percy B. Shelley». *Revista Escorial*, I, 05, 12, pp. 397-411.
- PEACOCK, Thomas Love. *The Four Ages of Poetry*. Editado por H. F. B. Brett Smith, incluye la *Defense of Poetry* de Shelley y el *Essay on Shelley* de Browning. Londres: s.e., 1921.
- PELICAN GUIDE TO ENGLISH LITERATURE, THE. Vol. 5: From Blake to Byron. Editado por Boris Ford. Londres: Penguin Books, 1980.
- PICO DELLA MIRANDOLA. *De ente ed uno*. Editado por Eugenio Garin. Florencia: Ed. Nazionale dei classici del pensiero italiano, 1942.
- PÍNDARO. *The Odes of Pindar*. Traducción inglesa de Sir John Sandys. Cambridge, Massachusetts: Loeb Classical Library, 1978.
- PLATÓN. *The Republic*. 2 vols. London & Harvard: U.P. William Heinemann, 1969. Edición bilingüe.
- *República*. Traducción de Antonio Camarero. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1973.
- *The Dialogues (First Period)*. Editado por Paul Friedlander. Princeton: Bollingen Series, 1973.

- *El Banquete, Fedón, Fedro*. Traducción castellana de Luis Gil. Madrid: Guadarrama, 1974.
- *The Collected Dialogues*. Editado por Edith Hamilton and Huntington Cairns, incluye las cartas. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- *Ione*. Editado por Salvatore La Rocca. Roma: Edizioni Sormani, s.a.
- PLOTINO. *Enéada V.8. On Intellectual Beauty*. En: *Encyclopaedia Britannica*, 1952.
- *Enéada Sexta*. Traducción castellana de José Antonio Miguez. Buenos Aires: Aguilar, 1975.
- *I. 6. On Beauty*. Vol. I. Editado por A.H. Armstrong. Cambridge: Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1966-1988.
- PRAZ, Mario. *Introductory Essay to Three Gothic Novels*. Londres: Penguin Books, 1968.
- *La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica)*. Traducción de Jorge Cruz. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.
- *Three Gothic Novels*. Editado por Peter Fairclough. Londres: Penguin English Library, 1979.
- PUNTER, David. *A History of The Literature of Terror*. Londres: Longman Group, 1996.
- RIDENOUR, George M. *Shelley, A Coleccion of Critical Essays*. Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1965.
- RIST, J. M. *Plotinus: The Road to Reality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- ROGERS, Neville. *Shelley at Work*. Oxford: Oxford University Press, 1956.
- SCHULZ, Gerhard. *The Stranger and the Blue Flower (Some Observations on Novalis)*. En: Grimm, R. y otros. *Romanticism Today*, pp. 27-43, (Boon-Bad Godesberg, Inter Nations, 1973).
- SHELLEY, P. B. *Selected Poetry, Prose and Letters*. Editado por A. S. B. Glover. Londres: The Nonesuch Press, 1951.
- *Selections of Poetry and Prose*. Editado por Dennis Welland. Londres: Hutchinson Educational, 1968.
- *Poetical Works*. Editado por Thomas Hutchinson. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- *Adonais y otros poemas*. Traducción de Luis Peraile. Madrid: Editora Nacional, 1978.

- SHOREY, Paul. *What Plato Said*. Chicago: The University of Chicago, Press, 1960.
- SIDNEY, Phillip. *Apologie for Poetrie*. Editado por J. Churton Collins. Oxford: Oxford University Press, 1955.
- SPINOZA, Baruch. *Tratado Teológico Político y Tratado Político*. Editado por Enrique Tierno Galván. Madrid: Tecnos, 1966.
- *Ética*. Editado por Óscar Cohan. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- TAYLOR, A. E. *Plato, the Man and his Work*. Londres: Methuen & Co, 1977.
- TRELAWNY, E. J. *Records of Shelley, Byron & the Author*. Harmondsworth: Penguin Books, 1973.
- TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- WALPOLE, Horace *The Castle of Otranto*. En: PRAZ, 1979.
- WIMSATT, William K. y Cleanth BROOKS. *Literary Criticism, A Short History*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1970.
- WOODINGS, R. B. (ed.). *Shelley, Modern Judgements*. Macmillan, 1968.
- YEATS, William Butler. *The Philosophy of Shelley's Poetry & The Prometheus Unbound*. En *Ideas of Good and Evil*. Londres, 1903.

PRODUCCIÓN LITERARIA DE PATRICIA CRUZALEGUI SOTELO

Artículos periodísticos

Publicados en el suplemento de *El Comercio*

1. «El siglo de Picasso a la llegada de Guernica», 25 de octubre, 1981.
2. «Padilla, un cubano fuera del juego», 14 de febrero, 1982.
3. «Rolling Stones: 20 años de un fenómeno musical», 29 de agosto, 1982.

Artículos en revistas literarias. Barcelona

a) Publicados en la revista *Quimera*

«Shelley: Observaciones sobre una estética del terror», n.º 31, pp. 23-27.

«Demonio entre ángeles. El hermano maldito de las Bronte», n.º 85, pp. 12-15.

«Dulcísima criatura. Vida y suicidio de Chatterton», n.º 89, pp.12-17.

b) Publicado en revista *Camp del'Arpa*

«Francis Scott Fitzgerald o la educación de un personaje», n.º 82, diciembre 1980, pp.15-20.

c) Publicado en revista *Hora de poesía*

«Cabellos femeninos y erotismo místico en Dante Gabriel Rosetti», n.º 40-41, pp. 166-176.

- d) Publicado en revista *Confluencias*
«El universo interior en las cabelleras femeninas de Dante Gabriel Rossetti», vol. 1, 1990, pp.50-53.

Nota: Sobre los artículos 5 y 6, la autora de *Pelos*, Luisa Futoransky, editorial Ariel, 1990, p. 82, hace mención de ellos.

- e) Revista de la Universidad de Barcelona. Departamento de Filología Inglesa. Publicación hecha en 3 partes, 1996.
«La propuesta andrógina de Virginia Wollf». Co-producción con Isabel Tornero.

Crítica de obras

1. «Una apología de la poesía» de Sir Phillip Sidney.
Revista *Hora de poesía*, 1987, pp. 27-30.
2. «En torno al mito de Wilde» Critica de la obra «Vida y confesiones»
Revista *Quimera*, n.º 83, p. 72.

Fichas de lectura en revista *Quimera*

Resumen y comentario de obras:

1. «Crónica sobre César» de Carlos Alfaro. Editorial Legasa-Sésamo. Obra de 126 pp., n.º 5, marzo 1981, pp.61-62.
2. «Los presocráticos» de Miguel Morey. Editorial Montesinos. Obra de 93 pp., n.º 7, mayo 1981, pp. 63-64.

Traducción de obras

1. «La muerte del canario del rey» de Dylan Thomas y John Davenport, p. 19 en la sección LIBROS. Se hizo un elogioso comentario de esta traducción.
2. «Una boda en Brownsville» de Isacc Basheris singer. Co-traducción con Juan del Solar, editorial Bruguera, 1982, 252 pp.

Trabajos de investigación

Presentados a la universidad de Barcelona para optar los títulos de Licenciado en Filosofía y Ciencias de la Educación (sección Filosofía) y Doctora en Filosofía y Ciencias de la Educación (filosofía), obteniendo las calificaciones de SOBRESALIENTE y CUM LAUDE, respectivamente.

1. «El platonismo romántico de Shelley», 22 de febrero, 1983.
2. «L'èxperiència platònica en l'Anglaterra del Dinou», 19 de mayo, 1995.

Esta última obra ha sido realizada en idioma catalán y publicada por la Universidad de Barcelona, editorial PPU, SA. (Promociones y Publicaciones Universitarias S.A.), 1998. Las traducciones al inglés y castellano están en vías de publicación.

Este libro se terminó de imprimir
en el mes de mayo del 2001
en los talleres de:

termil
EDITORES IMPRESORES S.R.L.

Teodoro Cárdenas 616 Santa Beatriz, Lima

© 470-5881 Telefax: 4705819

E-mail: termil_impres@terra.com.pe

PRÓXIMAS PUBLICACIONES

Derecho: Cuestiones y perspectivas
Marcial Rubio

*Derecho penal y discriminación
de la mujer*
José Hurtado Pozo (editor)

*El corregidor de Indios en el Perú
bajo los Austrias*
Guillermo Lohmann

El imperio de los Incas
Hidefuji Someda

Ideas sobre aprender (y enseñar)
Derecho en un pre-grado
Serie MAGIS
Marcial Rubio

Introducción al Derecho Laboral
Javier Neves

*Los inicios de la poesía castellana
en el Perú*
Óscar Coello

El estudio de Patricia Cruzalegui destaca por sus calidades de fina penetración interpretativa; por su capacidad para descubrir afinidades entre Shelley, el espíritu de la época y las remotas fuentes griegas en sus ceñidos análisis, hondos y penetrantes, de algunos de los mejores poemas de Shelley; y por una fina intuición en sus lecturas y análisis cuyo método interpretativo confirma a la vez un envidiable dominio de las fuentes de la época de este poeta.

En la medida en que no existen trabajos originales o exhaustivos en lengua castellana sobre la poesía inglesa, este trabajo constituye un aporte para la interpretación de esta en nuestros medios académicos.