

OTRAS LECTURAS ROMÁNTICAS SOBRE CHATTERTON

María LOSADA FRIEND
(Universidad de Huelva)

Aceptado: 8-XII-2006.

friend@uhu.es

RESUMEN: *La nueva corriente revisionista en torno a la consideración de Chatterton como símbolo emblemático del suicidio romántico, encabezada por Groom (1999) y Hays (2005), sirve de punto de partida para este artículo, que contrasta la interpretación del mito en lecturas románticas de Scott, De Vigny, De Quincey y Browning. Un análisis comparativo de sus representaciones de Chatterton prueba que la apropiación del mito y del motivo del suicidio se hace en clave personal e interesada, generando nuevos y significativos textos románticos y manteniendo una tradición que paulatinamente se transforma, como probarán obras más tardías como Middlemarch de George Eliot. Palabras clave: Thomas Chatterton, suicidio, Romanticismo, Scott, De Quincey, Browning, De Vigny, George Eliot.*

ABSTRACT: *New revisionist approaches on Chatterton as emblematic symbol of Romantic suicide (Groom 1999, Hays 2005) establish the basis for this article, which confronts Romantic representations of this myth in works by Scott, De Vigny, De Quincey and Browning. A comparative analysis of their works exposes the personal manipulation of Chatterton's suicide and the construction of these significant Romantic texts that hold a tradition progressively changing in later works as George Eliot's Middlemarch. Keywords: Thomas Chatterton, suicide, Romanticism, Scott, De Quincey, Browning, De Vigny, George Eliot.*

Cualquier alusión al suicidio en el siglo XVIII inglés obliga a mencionar a Thomas Chatterton, un joven autor —entonces poeta y periodista— que, próximo a los dieciocho años, ingirió arsénico en su buhardilla de Holborn (Londres) en 1770, después de haber alcanzado una fama efímera. Con la creación de su personaje ficticio Rowley, un supuesto monje escritor del siglo XV, había conseguido que sus poemas, ingeniosas obras de estilo medieval, circularan entre la intelectualidad inglesa y se publicaran como poemas auténticos. Pero el descubrimiento del fraude y el ataque de personalidades

literarias tan importantes como Robert Walpole cambiaron de dirección una carrera prometedora que se vio truncada por su temprana y trágica muerte.

La juventud y las circunstancias en torno al súbito final del joven dieron lugar a la creación de un icono de impresionante eco que desde entonces ha perfilado a Chatterton como símbolo romántico del poeta malogrado. Su supuesta opción por la muerte voluntaria se interpretó como respuesta rebelde ante una sociedad que no lo comprendía ni sabía valorar su creación. Su suicidio generó un inmenso caudal de escritos, opiniones y debates en torno a una imagen literaria construida en torno al tema del suicidio. Fairer menciona el gran contraste entre la oscura y breve vida del poeta real y su vasta, poderosa y póstuma existencia como figura mítica (Fairer 228).

En realidad, Chatterton se hizo famoso no por su suicidio, sino por la evocación que de éste hicieron célebres autores contemporáneos del poeta y otros muchos de siglos posteriores. Un listado como el de Goodridge (262-292) refleja la enorme difusión que a través de los siglos ha tenido su nombre. Su obra, su vida y su muerte siguen siendo aún hoy motivo e inspiración de obras artísticas.¹ Sin embargo, los estudios sobre el tema de las últimas voces de la crítica (Groom 1999, Heys 2005) prueban el interés revisionista de cariz reivindicativo sobre el autor. Se intenta dejar de lado el dramatismo y el ensalzamiento del mito para centrarse en el ingenio y el valor auténtico de su obra literaria, así como en el análisis del verdadero carácter del supuesto suicida.

La figura de Chatterton ha vuelto a convertirse en el centro de discusión científica desde el foro de los Estudios Románticos de la Universidad de Bristol, donde Groom, ya en la ingente edición del libro de artículos *Thomas Chatterton and the Romantic Culture* (1999), sacó a la luz aspectos desconocidos del poeta. Ha revelado un nuevo ángulo de estudio donde se redefine a un joven Chatterton que accidentalmente encuentra la muerte sin esperarla. También en «The Death of Thomas Chatterton» incluido en el monográfico editado por Heys (*From Gothic to Romantic: Thomas Chatterton's Bristol*), incide en la posibilidad de muerte accidental, desechando el suicidio del autor, algo que en realidad ya expuso de manera original y literaria Peter Ackroyd en su novela *Chatterton* en 1987.²

— Los precursores de la *Chatterton mania* —utilizando el término de MacDonald y Murphy (193)— fueron indudablemente los románticos ingleses, que lo ensalzaron y

¹ He tratado tal tema de manera muy extensa en el capítulo «Reescribir a Chatterton: La pervivencia y transformación del suicidio literario inglés» en el libro recientemente publicado con los profesores Pablo Zambrano, Regla Fernández y Eloy Navarro, *Suicidio y Literatura* (Alfar, Sevilla, 2006), fruto de un proyecto de investigación dirigido por el profesor Zambrano titulado «Suicidio y Modernidad: Nuevas actitudes de la literatura ante la muerte voluntaria» (REF. BFF2000.1262).

² También Meyerstein había hecho alusión a ello apuntándolo como algo prácticamente imposible en artículos del *Times Literary Supplement* («Thomas Chatterton», June 25, 1931, 504 y «Chatterton's Last Days» June 28, 1941, 316).

ansformaron en un conveniente baluarte para la defensa de sus propias situaciones y ras poéticas, tomándolo como ejemplo del esfuerzo poco reconocido. Entre las voces ás conocidas se cuentan las de los grandes románticos como Blake, Wordsworth, Coleridge, Shelley, o Keats, y resulta interesante comprobar cómo el denominador común de sus expresiones reside en realidad en una defensa a ultranza del proyecto individual artístico, del que —a través de Chatterton— destacan el esfuerzo, el sacrificio, la lógica juventud rebelde en los comienzos de un poeta y la influencia indiscutible de una sociedad ajena a la soledad del artista.³

Curiosamente la retórica de los poetas románticos ingleses evitaba juicios morales sobre el hecho del suicidio en sí, considerado entonces delito y castigado como tal.⁴ Resulta pues innegable que sus representaciones de Chatterton, dentro del conocidísimo debate sobre el suicidio en el XVIII inglés, fueran un elemento más que, entre otros, ayudó al lento y progresivo cambio del concepto de suicidio desde finales de siglo, que evolucionaba dejando las connotaciones negativas de lado para dejar paso paulatinamente a una concepción del suicidio como acto libre y voluntario. El suicidio real de Chatterton, convertido en suicidio literario a través de estas voces románticas, coincidió además con el influyente y polémico análisis intelectual de la cuestión de David Hume, *On suicide* (1777) que, entre otros, representaba una nueva forma teórica de argumentar el derecho del suicida con nuevos ejemplos sobre el tema.

Las voces románticas inglesas en defensa de Chatterton crearon la base de la pervivencia de un suicidio romántico muy especial. Se recreaba como suicidio diferente al ocasionado por desencuentros amorosos como el de Werther y se representaba en base al momento de la muerte de Chatterton, glorificando al autor con claves que se han iterado *ad infinitum*: su juventud, su ambición, su agonía o su soledad frente al mundo. Curiosamente, el acto del suicidio en sí constituía en realidad el marco dramático desde donde se ensalzaba la individualidad creadora del poeta. Se evitaba así la condena o la discusión sobre el estado pecaminoso en términos religiosos, morales o legales del suicida. En realidad, tales representaciones románticas dejan entrever una interpretación de Chatterton bajo signos puramente personales que añaden al mito ellas específicas del autor que lo retrata, que evidencia sus ansiedades y experiencias entorno a la naturaleza del proceso creativo. Es por ello que las lecturas románticas

³ Para un estudio comparativo sobre el uso del mito de Chatterton en las voces románticas clásicas puede sultarse: Losada Friend, María, «Romantic Suicide: The Chatterton Myth and Its Sequels», *Actas del I Congreso de Estudios Románticos*, Faculdade de Letras do Porto, Porto, 2003.

⁴ Los estudios de Murray (*Suicide in the Middle Ages*, 1998, 2000) así como los de MacDonald y Murphy (*Wretched Souls. Suicide in Early Modern England*, 1990) ponen de manifiesto el carácter secreto, ilegal y gravemente condenado desde siglos anteriores. De manera similar, Olive Anderson (*Suicide in Victorian Edwardian England*, 1987) prueba que la condena pervivió, aunque transformándose, a lo largo del siglo XIX y principios del XX.

sobre Chatterton son textos complejos muy significativos.

Si bien la tragedia de Chatterton fue aprovechada por los románticos ingleses para dar rienda suelta a una explosión reivindicativa sobre las dificultades del trabajo en solitario y no reconocido del poeta de ingenio, se puede leer además como vía para conocer la transformación paulatina del concepto del suicidio, así como clave para entender comportamientos o actitudes dentro del denominado Romanticismo. Resulta pues necesario rescatar de entre ellas las menos conocidas, otras voces románticas sobre Chatterton que no sólo han contribuido significativamente a su trascendencia como mito suicida, sino que se convierten con ello en indicadores de la complejidad romántica en torno al tema del suicidio, precisamente por surgir de textos donde se revela la transformación de la conciencia artística y el rol individual del autor. Son algunas de éstas las que ocupan el interés del presente estudio.

Walter Scott y *Ivanhoe* (1819).

Era previsible imaginar que para un autor como Scott, interesado en antigüedades escocesas, en el primitivismo y en lo histórico, el personaje de Chatterton marcado por el uso y el abuso de lo antiguo fuera conocido. El punto de unión entre ambos autores resulta interesante ya que prueba que Chatterton sirvió a Scott para reafirmar y justificar la técnica literaria usada en la adaptación de material antiguo, tal y como se pone de manifiesto en el prefacio de una de las novelas más conocidas del autor escocés, *Ivanhoe. A Romance* (1819).

El lugar donde aparece la alusión a Chatterton es la «Dedicatory Epistle» firmada por «Laurence Templeton», un supuesto editor del manuscrito ya utilizado por Scott en *The Antiquary* (1816), que actúa como máscara del propio autor. La dedicatoria va dirigida a un personaje venerable también ficticio, el reverendo Dr. Dryasdust, personaje al que convenientemente da el título de F. A. S. (*Fellow of the Society of Antiquaries*).⁵ Hay que entender que a la hora de escribir *Ivanhoe*, Scott era consciente de que se enfrentaba a un nuevo tema. Conocido como el escritor histórico de costumbres e historias escocesas, *Ivanhoe* constituía para él un nuevo experimento donde se enfrentaba a la representación de un tema puramente inglés, centrándose en el periodo del reinado de Ricardo I. Por ello, convenientemente, la dedicatoria se caracteriza por una retórica cuidada que acentúa un tono de humildad sostenido y que reivindica y justifica las nuevas líneas en las que Scott se atrevía a indagar. Su referencia a Chatterton, por

⁵ Scott ya había utilizado este tipo de estrategia en obras anteriores como en las series *Tales of My Landlord* (1816), donde presentaba la obra como manuscrito encontrado y editado por dos maestros de escuela rurales.

lo tanto, se hace desde un ángulo muy concreto y significativo, que hace entender su particular apropiación del mito suicida para este contexto.

El autor intenta despegarse de toda la carga asignada entonces a las «idle novels and romances of the day» y justifica su obra como un ejercicio nacido del deseo de ilustrar las antigüedades locales de Inglaterra. Habla de su técnica con modestia y se refiere a la obra como «result of my antiquarian researches» (Scott xiii), revelando ser consciente de su rol como recopilador de antigüedades. Por ello quiere dejar clara su posición y su papel dentro de una tradición que ha contado con reconocidos fraudes. Scott revisa los factores de éxito de obras basadas en el pasado que —dice— han sido escritas con rapidez, violando las leyes de la épica y siguiendo un arte que resulta engañoso. El autor critica a aquellos que han querido apropiarse de la historia sin conocerla, de los que han seguido seguir los pasos Macpherson, inventor de los poemas de Ferguson y reconocido, como Chatterton, como fraude literario de gran influencia:

[...] the charm lay entirely in the art with which the unknown author had availed himself, liked a second M'Pherson, of the antiquarian stores which lay scattered around him, supplying his own indolence or poverty of invention, by the incidents which had actually taken place in his country at no distant period, by introducing real characters, and scarcely suppressing real names (Scott xiv).

Frente a esta tradición, dice sorprenderse por no haber encontrado autores interesados en la recopilación de tradiciones y costumbres de la vieja Inglaterra y argumenta largamente sobre la diferencia entre las ventajas del literato historiador escocés e inglés. Intenta justificar su audaz empresa al mezclar la verdad con la ficción (Scott xix). Para ello, su argumento se apoya en la mención de autoridades en la materia, incluyendo a precedentes respetables como Horace Walpole o George Ellis.

Defiende «the very office of an antiquary» (Scott xix) y da prueba de su conocimiento sobre autores interesados en el análisis y recuperación del pasado dentro de la línea literaria, aludiendo así a Galland y a su conseguida traducción de *Arabian Tales*, y condenando los errores de Strutt en *Queen-Hoo-Hall*. Lógicamente, entre los argumentos de esta revisión de la tradición se hace alusión convenientemente a Thomas Chatterton. Scott necesita mencionarlo para hacer ostentación de un conocimiento profundo en la metodología y conseguir el beneplácito del público moderno que lee y disfruta con obras antiguas. Pone como ejemplo a cualquier lector moderno que intenta leer a Chaucer o a otro autor clásico y muestra que a pesar de la dificultad de la grafía obsoleta y del uso anticuado del lenguaje, la obra clásica es merecedora de ser recuperada. Para ello, indica Scott a través de su mediador ficticio Templeton, el lector moderno necesita «some intelligent and accomplished friend» (Scott xix) que le indique las dificultades, le lea en voz alta y le transforme algunas palabras a la ortografía conocida, que lo capacite para entender el humor y la emoción con la que el autor original supo entretener a su época.

Es en este contexto donde el narrador ofrece el ejemplo de Chatterton que falló al intentar imitar lo que admiraba. En realidad Scott expone una crítica peculiar a lo que considera ignorancia del joven poeta por no saber modernizar lo antiguo:

This was the error of the unfortunate Chatterton. In order to give his language the appearance of antiquity, he rejected every word that was modern, and produced a dialect entirely different from any that had ever been spoken in Great Britain. He who would imitate an ancient language with success must attend rather to its grammatical character, turn of expression, and mode of arrangement, than labour to collect extraordinary and antiquated terms, which, as I have already averred, do not in ancient authors approach the number of words still in use, though perhaps somewhat altered in sense and spelling, in the proportion of one to ten (Scott xxi).

Para un lector interesado en las representaciones románticas de Chatterton, esta lectura resulta reveladora puesto que se reinterpreta el mito desde un ángulo muy diferente al ya expuesto por los poetas románticos, aunque manteniendo los pilares a través de los cuales se transmite su figura durante el Romanticismo. Scott no olvida categorizar como desafortunado a Chatterton por su faceta de suicida, reiterando las nociones de piedad y compasión en torno a su muerte súbita. Sigue los pasos sutiles de los románticos y de la tradición que evitando siempre el calificativo de «suicida», optaban por «unfortunate». Scott no entra en disquisiciones espirituales sobre el suicidio del poeta, ni en su personaje, tan sólo está interesado en contemplarlo como elemento de referencia en un comentario muy conveniente sobre las técnicas erróneas en la recuperación del legado histórico medieval.

Es evidente que el interés de Scott por Chatterton reside principalmente en su faceta de escritor del pasado. Pero contrario al ataque directo y demoledor que en su día hizo Horace Walpole, Scott admira al joven y justifica su error por no haber sabido adaptar el pasado al presente.⁶ Scott lo compara con un neófito apasionado por cuestiones de antigüedad y nunca lo presenta como farsante o falsificador. En esta línea parece sin duda recordar la buena opinión que desde la experiencia diera en su día Samuel Johnson sobre el joven.⁷

Scott toma del mito la faceta que le interesa e ignora otras como el suicidio o la obra restante del poeta y así, Chatterton funciona en esta relectura como ejemplo para e

⁶ La relación de Chatterton con Walpole fue extremadamente compleja, ya que el joven de Bristol acudió a él en busca de patronazgo y le envió sus poemas. Walpole admiró en los comienzos la obra de Chatterton para más tarde calificarla de fraude y atacar al autor. Fue sin duda una de las personalidades que estableció las bases para la controversia sobre Rowley. Ver los estudios de Suarez, «“This necessary knowledge”: Thomas Chatterton and the Ways of the London Book Trade», y de Lolla, «“Truth Sacrificing to the Muses”: The Rowley Controversy and the Genesis of the Romantic» en *Thomas Chatterton and Romantic Cultures*, ed. Nick Groom.

⁷ Johnson no quiso entrar de manera exhaustiva en el debate sobre la veracidad o no de los escritos de Chatterton. Sí dejó clara su admiración por el poeta y por su joven ingenio, calificándolo de «cachorrillo» (Baines 172).

contraste, en una clara apología de la autenticidad y el buen hacer del propio Scott como especialista en la interpretación acertada de claves históricas. Templeton se muestra perfecto conocedor de las manipulaciones con la historia y temas antiguos y ello permite a Scott erigirse como entendido y especialista en la historia escocesa e inglesa. Como todas las relecturas románticas de Chatterton, la de Scott no sólo es interesante por el ángulo en el que opta por ver al malogrado poeta inglés, sino por cómo se retrata el autor que lo representa. Scott necesitaba explicar su método de modernización del lenguaje antiguo y su cambio en la elección de un tema histórico diferente. Por ello, la dedicatoria de *Ivanhoe*, tras la mención de Chatterton se transforma en un entramado de consejos sobre la adaptación de material antiguo. Con ello, el romanticismo de Scott se redefine desde un ángulo práctico, donde sus obras quedan justificadas como auténticas, útiles y acertadas en la recuperación del pasado, en la imitación de textos clásicos, en el cuidado con las inconsistencias y en la libertad de las licencias del autor.

Thomas De Quincey y *Notebook of the Confessions of an Opium Eater* (1823).

La interpretación de De Quincey sobre Chatterton y su suicidio es sin duda de cariz romántico, pero está dentro de un romanticismo más comprometido y activo socialmente que el de Scott. Interesado en el debate sobre el suicidio, De Quincey dejó recogido en su *Notebook of the Confessions of an Opium Eater* un interesante ensayo «On Suicide», donde no sólo hace una relectura de Donne y su *Biathanatos*, sino que demuestra que el suicidio se había convertido en uno de los temas candentes en las reflexiones parlamentarias. Anderson (1987) y Gates (1988) lo señalan como representante de las disquisiciones teóricas del suicidio romántico, señalando su contribución al tema a través de certeras críticas a la situación legislativa del periodo. En efecto, las reflexiones de De Quincey incluyen comentarios sobre el suicidio en los animales, aspectos del suicidio humano y todo ello en base a la necesidad de contar con legisladores honestos capaces de controlar las acciones dañinas de los ciudadanos, tal y como indica en una nota a pie de página: «[...] it is the duty of lawgivers not to perpetuate by their institutions the evil which they find; but to presume and gradually to create a better spirit» (De Quincey 105).

Además de mostrar interés por el tema del suicidio, De Quincey dedicó una parte de su diario a rememorar la muerte de Chatterton. Al igual que todos los románticos la fascinación por el joven poeta de Bristol surge sobre todo de los últimos momentos de su vida, justo antes de que el arsénico haga efecto. De Quincey subjetivamente se une al poeta relatando un sueño en el que visualiza el semblante de Chatterton antes del último suspiro. Muchos de los elementos ya evocados en el patrón romántico sobre Chatterton se repiten. Como Wordsworth, incide en la juventud del poeta, aludiendo a

la fragilidad de su brazo casi infantil. Hace hincapié en la soledad y en el abandono en los últimos instantes, pero como nuevo elemento incluye sobre todo el proceso físico de la agonía final, aludiendo al dolor de la muerte, al estado extenuado del joven, a la languidez y la convulsión del cuerpo humano. En su recreación detallada de los síntomas del joven, próximo a la muerte, reconocemos sin duda al propio autor, al De Quincey consumidor y descriptor de los efectos del opio. Una simpatía e identificación personal con Chatterton evita además cualquier condena ni alusión al hecho suicida. De Quincey entra en la nueva etapa de la consideración del suicidio, en la descripción de la desesperación y la soledad inconsolable del artista marginal. El suicidio actúa como marco trágico y dramático, en un segundo plano frente a las razones poderosas e incuestionables de un Chatterton ensalzado (Groom 239).

La intelectualidad y la poética de De Quincey quedan así al servicio de la presentación de Chatterton y de su desesperación, y se alejan de una reflexión intelectual sobre las consecuencias legales o religiosas del acto suicida. De Quincey se aleja del marco jurídico y moral, y en la línea de las recreaciones románticas da un paso más en la dimensión íntima y trágica del retrato del suicidio. Es indicador a través de Chatterton, del paso del concepto tradicional dieciochesco del suicidio a una recreación más solidaria del mismo que caracteriza a muchas representaciones del siglo XIX.

Alfred de Vigny: *Chatterton* y *Sur les oeuvres de Chatterton* (1835).

El Chatterton del autor francés De Vigny se rige sin duda también por la marca de Romanticismo europeo. Responde en primer lugar a la fascinación del escritor francés por la literatura inglesa. Chatterton se convierte en un clásico en las manos de De Vigny, que le da un tratamiento respetuoso similar al que otorga a Shakespeare, cuyos personajes también reescribió (*Othello* y *Shylock*).

Si bien los románticos ingleses hicieron su homenaje personal a través del género poético, la contribución de De Vigny a la imagen de Chatterton es variada, siendo la más conocida su obra dramática en tres actos, representada en el Teatro Francés el 12 de febrero de 1835, donde presenta a Chatterton en su último día de vida en Londres. Pero además, el homenaje personal de De Vigny a Chatterton dejó otros resultados. El autor escribió comentarios a las obras más relevantes del poeta. En *Sur les oeuvres de Chatterton* (1835), seleccionó poemas como «Battle of Hastings» o «English Metamorphoses» y mostró un especial interés en «An excellente Balade of Charitie».⁸ Son estas obras las que De Vigny destaca por revelar la dimensión espiritual del joven Chatterton

⁸ En esto coincidiría con Oscar Wilde, quien la destacó en *De Profundis* como una obra creativa religiosa importantísima (Wilde 111).

(«la puissance de ce jeune de profond esprit» De Vigny 87) y porque constituyen las últimas antes de su muerte («Ce sont les dernières vers qu'il ait écrits, et c'est pour cela que je les ai choisis» De Vigny 96).

Claro exponente de la literatura de sensibilidad, la lectura dramática de Chatterton que hace el autor francés mantiene la sofisticación psicológica que caracterizaba a las novelas sentimentales del momento. Responde además a la preocupación por la nueva función social de la literatura y se genera en un contexto donde las políticas nacionalistas establecían marcas de distinción entre los países europeos. De Vigny, como comprobaremos, se erige como defensor de Chatterton desde Francia, marcando lo que considera una vergonzosa indiferencia de los ingleses con sus propios poetas.

La obra de teatro resulta enormemente significativa. De Vigny mezcla su reinterpretación de Chatterton con citas y alusiones a Shakespeare, fusionando en la obra a quienes considera dos genios de la literatura inglesa y elevando con ello a Chatterton a la altura del clásico inglés. El elemento paratextual que abre la obra es la cita de Shakespeare en inglés: «despair and die» (De Vigny 1) que el autor traduce al francés («désespère et meurs») y que claramente anuncia el tono de dramatismo con el que De Vigny quiere presentar al personaje de Chatterton a lo largo de la obra. A ello le sigue una interesantísima introducción de tipo autobiográfico escrita por De Vigny en la noche del 29 al 30 de junio 1834, en la que además de abrir la reflexión con la cita «Ceci est la question» (De Vigny 3), resume el sentimiento y el deseo que lo han empujado a escribir la obra.

El tono escéptico y pesimista de las reflexiones y el interés genuino por la figura de Chatterton se extrapolan hacia cuestiones del arte creativo y la importancia de la obra artística. De Vigny presenta la obra como «cette ouvrage austère», describiéndola como trabajo continuado de diecisiete noches, como grito angustiado a favor de los poetas. Mucho más directo y duro que los románticos ingleses, establece la definición de tres tipos de hombres existentes en la sociedad entregados a obras de pensamiento para destacar al «l'homme de lettres», «le grand écrivain» y «le poète». Se centra en éste último para explicar la figura de Chatterton, y pide para él comprensión y simpatía («toutes vos larmes, toute votre pitié pour lui!»). Consistentemente deplora la falta de conocimiento de la sociedad sobre la figura de un poeta: «C'est que vous ne savez pas ce que c'est qu'un Poète et vous n'y pensez pas» (De Vigny 3-7).

En realidad, De Vigny ofrece el retrato de un ser débil e inexperto, pero poderoso artísticamente. Todo este preliminar, defensa del poeta y de su función, nos preparan lógicamente para la presentación de Chatterton. A los intentos del poeta para sobrevivir en una sociedad indiferente los denomina «Ces demi-suicides», y razona que el camino elegido por Chatterton era su única elección: «Celui que prit Chatterton: se tuer tout entier; il reste peu à faire» (De Vigny 9). Es precisamente en estas explicaciones donde

observamos que De Vigny se implica de manera más directa que los poetas ingleses en el tema del suicidio. No sólo expone lo ineludible (que Chatterton resultaba criminal según la ley y la religión), sino que expresa su opinión abiertamente sobre el suicidio como acto criminal:

Le voilà donc criminel! criminel devant Dieu et les hommes. Car LE SUICIDE EST UN CRIME RELIGIEUX ET SOCIAL. Qui veut le nier? Qui pense á dire autre chose? ... C'est ma conviction, comme c'est, je crois, celle de tout le monde. Voilà qui est bien entendu. ... Le devoir et la raison le disent. Il ne s'agit que de savoir si le désespoir n'est pas quelque chose d'un peu plus fort que la raison et le devoir (De Vigny 9).

Resulta aun más interesante comprobar que, admitiendo su conocimiento de tal hecho como delictivo en términos religiosos y sociales, incluye la desesperación del individuo como factor a tener en cuenta. Su compasión por Chatterton se impone de una manera más comprometida que la de los ingleses, pero su representación teatral, recargada y distorsionada con muchos tintes románticos, muestra la misma manipulación del mito.

Toda la retórica del prólogo actúa como estrategia de captación de la benevolencia del lector. De Vigny recurre al reconocimiento y descripción de la desesperanza («désespoir extreme»), y hace especial hincapié en diferenciar otros ejemplos de suicidio literario, como el de Werther sin contrapartida real (De Vigny 10). El autor deja claro el argumento de la desesperación en su discurso justificativo del suicidio, lo que indica la transformación del debate, ya que incluye factores más realistas. Su perspectiva compasiva introduce casos de hambre y falta de trabajo e incide en la necesidad de regulaciones sociales: «Cesseons-nous de leur dire: "Désespère et meurs, despoir and die"? C'est au législateur à guérir cette plaie; l'une des plus vives et des plus profondes de notre corps social» (De Vigny 12).

De Vigny, como De Quincey, aunque plenamente asociado a la literatura romántica, es consciente de la necesidad práctica para un tratamiento nuevo y más realista de los problemas. Reconoce un cambio de mentalidad paulatino, e incluye reflexiones sobre la modernidad: «C'est, ce me semble, le temps du drame de la pensée». En su análisis del drama del personaje dice ocuparse de temas humanos: «l'examen d'une blessure de l'âme», con implicaciones tan graves como el suicidio al que denomina «désastre inevitable» (De Vigny 13).

De Vigny sin embargo, enfatiza la dimensión moral del acto de Chatterton, algo que querían ignorar los poetas románticos, pero que considera esencial para entender la obra: «ici, l'action morale est tout» (De Vigny 13). De ahí que continuamente incida en la calidad espiritual de Chatterton, superior al materialismo de la sociedad retratada:

J'ai voulu montré l'homme spiritualiste étouffé par une société matérialiste, où le calculateur avare exploite sans pitié l'intelligence et le travail. Je n'ai point prétendu justifier les actes désespérés des malheureux, mais protester contre l'indifférence qui les y contraint (De Vigny 13).

Juega con términos duros retratando una sociedad de torturadores frente a víctimas (De Vigny 14), o con ejemplos como el de un grupo de niños que ríe a carcajadas en el juego macabro de encerrar al escorpión en un círculo de fuego para contemplar cómo éste decide sacrificarse (De Vigny 10). Frente a ello la simpatía hacia Chatterton es claramente visible. El poeta se representa como «une noble misère» (De Vigny 14) y se explica que la introducción acabe con una dura exhortación a la Inglaterra que ha olvidado a Chatterton. La empatía con el poeta se hace tan evidente que De Vigny se dirige a Chatterton, mostrando además conocer el calificativo que Wordsworth le asignara como joven maravilloso:

Toi que tes compatriotes appellent aujourd'hui merveilleux enfant! Que tu aies été juste ou non, tu as été malheureux; j'en suis certain, et cela me suffit. Âme désolée, pauvre âme de dix-huit ans! Pardonnez-moi de prendre par symbole le nom que tu portais sur la terre, et de tenter le bien en ton nom (De Vigny 14).

La gran diferencia entre la lectura de los románticos ingleses y la de De Vigny es que el autor francés dramatiza la acción incluyendo personajes nuevos en la escena (el cuáquero, John y Kitty Bell, Lord Beckford y Lord Talbot) y añade el elemento nuevo del amor imposible entre Chatterton y Kitty Bell. Se encarga cuidadosamente de presentar al comienzo un *dramatis personae* detallado con un retrato minucioso de cada uno de los protagonistas. Chatterton es la figura a la que más espacio dedica. Apunta su vestimenta en negro durante toda la obra y lo define como mezcla de juventud, palidez y energía. Marca su total desarmonía con el resto: «fier avec les autres, et sur la défensive avec tout le monde» y su carácter intelectual y apasionado («grave et passionnée danst l'accent et le langage!» De Vigny 14-15), y lo describe residiendo en casa de los Bells, donde en una pequeña estancia transnocha trabajando y llora en soledad.

El cuáquero es un personaje creado para la defensa de Chatterton. Es el único, junto con Kitty, que alcanza a comprender la desesperación del poeta. Representación de la prudencia, lo sagrado, la bondad y la serenidad, compadece a Chatterton y se convierte en la voz aliada a la de De Vigny, arrojando metafóricamente al protagonista. Todos los personajes construyen el marco ideal romántico para el funcionamiento de la tragedia. Frente a la ferocidad de Chatterton, a su lucha perpetua, a la complejidad de su dolor y a su resolución de morir, el autor incluye a Kitty como ideal de pureza, ideada como la virgen maternal de Rafael, retrato de la caridad, devoción, abandono, piedad y de grandeza trágica. Y frente a ellos dibuja a los verdugos: John Bell, un egoísta, calculador e insolente, Lord Beckford, un protector bobo y confiado en sí mismo, y

Lord Talbot, un ser sin bondad alguna.

También resultan interesantes los comentarios que hizo el propio De Vigny sobre la primera representación («Sur Les Représentations du Drame joué le 12 février 1835 à la Comédie-Française»), donde además de felicitar a los actores por haber entendido su propósito, reconoce haber logrado sus objetivos: «J'avais désiré et j'ai obtenu... agiter une question sociale, et en faire découler les idées» (De Vigny 84). Explica además, la trama secundaria con la que intenta cargar más a Chatterton de virtudes, en la descripción de un amor imposible, inocente, secreto y un destino trágico:

[...] derrière le drame écrit, il y a comme un second drame que l'écriture n'atteint pas, et que n'expriment pas les paroles. Ce drame repose dans le mystérieux amour de Chatterton et de Kitty Bell; cet amour qui se devine toujours et ne se dit jamais; cet amour de deux êtres si purs, qu'ils n'oseront jamais de se parler, ni rester seuls qu'au moment de la mort [...] (De Vigny 84).

De Vigny, por lo tanto, recrea elementos trágicos y sentimentales de un romanticismo muy personal en el retrato de Chatterton y de su suicidio, pero a la vez su crítica social resulta directa, resolutive y realista. Incide desde el comienzo en la existencia de un contexto real, duro, industrializado que defiende el progreso a costa de todo sentimiento. Presenta obreros reivindicativos que se enfrentan a Bull, señalando sus poderes de señor industrial («Tu es le baron absolu de ta fabrique féodale»), algo que también el cuáquero, ejemplo de bondad cristiana, observa espetándole «ton coeur est d'acier comme tes mécaniques» (De Vigny 24-25). Se exponen intencionadamente los nuevos valores de una sociedad utilitarista, que no da cabida a espíritus poéticos como Chatterton. De ahí que desde el principio todos los elementos apunten hacia un final trágico. El cuáquero adivina el estado miserable del ánimo de Chatterton: «Ton âme te ronge le corps. Tes mains sont brûlantes et ton visage est pâle» (De Vigny 27) y no duda en calificarlo de mártir en muchas ocasiones. Los movimientos crispados y nerviosos del protagonista se combinan con la reflexión de los factores que marcan su desesperación: «Nommez-la comme vous voudrez: La Fortune, la Destinée; que sais-je, moi?!» (De Vigny 38). Esta desesperación va sin embargo combinada con una inocencia y una humildad que buscan la compasión del lector. Por un lado se asocia al protagonista con la bondad e ingenuidad de los niños de los Bell, a los que aconseja vivir sin pensar: «Joue toujours et ne réfléchis jamais» (De Vigny 27). Por otro lado, el propio Chatterton hace de su tarea artística un cometido apasionante: «Je suis ouvrier en livres, voilà tout» (De Vigny 49) y, a diferencia de los románticos ingleses, el Chatterton de De Vigny confiesa abiertamente la mentira de su obra, «l'ouvre d'un moine que n'a jamais existé, et que j'ai nommé Rowley» (De Vigny 31).

Resulta además interesante comprobar cómo quedan rastros en la descripción del suicidio de Chatterton de la concepción del siglo XVIII, en la que se mezclaban asper-

tos de enfermedad y locura,⁹ aunque se van incluyendo factores que responsabilizan a una sociedad culpable. Así, en la escena V, el cuáquero y Kitty hablan del estado de Chatterton y del suicidio como marca de los tiempos:

Il est atteint d'une maladie toute morale et presque incurable, et quelquefois contagieuse; maladie terrible que se saisit surtout des âmes jeunes, ardentes et toutes neuves à la vie, ... d'une société mal construite. Ce mal, c'est la haine de la vie et l'amour de la mort; c'est l'obstiné Suicide (De Vigny 52).

Estas coordenadas que interpretan al suicidio como enfermedad y liberación de una vida cargada de miserias recuerdan al famoso oxímoron con el que Hume definió el suicidio, «fatal remedy» (citado por Price 4). Curiosamente también el cuáquero de De Vigny utiliza definiciones paradójicas, términos contradictorios para hablar del suicidio: «vice presque vertueux, noble imperfection, péché sublime: l'orgueil de la pauvreté» (De Vigny 53).

El acto tercero y final repite el escenario elegido por los románticos ingleses para describir el suicidio de Chatterton en el espacio íntimo y reducido de su habitación, aposento pequeño y pobre, sin fuego, en desorden y con una cama miserable. De este último acto conviene resaltar el gran recitativo de Chatterton con muchas connotaciones interesantes sobre el suicidio, donde se repiten muchas claves de la historia del suicidio y donde no resulta extraña la alusión a Catón, o el hecho de que el propio Chatterton se denomine a sí mismo «romano» (De Vigny 58). Incluye De Vigny el opio como única sustancia ingerida por el autor, sin mencionar el arsénico, y deja que Chatterton comente el suicidio para los estoicos como «sortie raisonnable» (De Vigny 58). Estos momentos últimos dramáticos inciden además en el factor de la fama, tema también tratado por los poetas ingleses. Chatterton imagina el futuro de su nombre: «on le prononcera plus librement après moi» (De Vigny 59) y su desesperación da rienda suelta a comentarios sarcásticos en cuanto a la carrera literaria y artística, sobre todo a las aspiraciones fútiles de aquel que se dedica a las ideas y a escribir («Je comptais sur des idées pour vivre. Quelle folie!» De Vigny 60). Engarza todos sus argumentos sobre el ser escritor, que representa como un sacrificio en una sociedad mecanizada: «Les hommes d'imagination sont éternellement crucifiés, le sarcasm et la misère sont les clous de leur croix» hasta finalizar con el deseo de abandonarlo todo, aludiendo al suicidio de manera eufemística: «Je veux sortir raisonnablement. J'y suis forcé» (De Vigny 60).

Si bien la escena final es de vital importancia y sigue muchos clichés de la tradición mítica del suicidio del poeta, De Vigny incluye nuevos elementos reveladores. En el último diálogo con Kitty, Chatterton justifica la acción suicida como un derecho perso-

⁹ Véase el clásico de Minois: *History of Suicide. Voluntary Death in Western Literature*, The Johns Hopkins UP, Baltimore, 1995.

nal, en un desgarrador «J'en le droit, de mourir» (De Vigny 78), frente a la opinión imperante representada por Kitty, que lo considera un crimen. El efecto de justificación de De Vigny, lógicamente viene de la mano del cuáquero, que dará a Chatterton el calificativo de mártir (De Vigny 81).

Pero además de erigir a Chatterton como ser libre y con derecho al suicidio, De Vigny hizo de su cruzada un empeño casi internacional, tal y como se demuestra en su ataque al pueblo inglés, no sólo en la obra (que denomina «un livre espioaire» De Vigny 102), sino en el ensayo sobre las obras del poeta inglés: «Laissons á Anglaterra le regret de son malheur, et le regret, plus grand peut-être, de la persécution de ses cendres. Ne partageons pas avec elle cette faute dont elle s'est déjà répentie et mesurons le poète à son œuvre» (De Vigny 88). Explota aún más su intención al convertir a Chatterton en un símbolo apoyado por el pueblo francés, al que exhorta con tono nacionalista, para que se convierta en modelo de piedad con casos como los de Chatterton: «Puissions-nous surtout, dans notre France, avoir une pitié qui ne soit pas stérile pour les hommes dont la destinée ressemble à celle de Chatterton, mort à dix-huit ans» (De Vigny 102).

El desarrollo de la obra permite pues comprobar cómo si bien se repiten muchos elementos de la recreación mítica de Chatterton, juventud, inocencia, genio artístico, soledad y desesperación, De Vigny incluye a diferencia de los románticos ingleses consideraciones directas sobre el suicidio, simultaneando la condena y justificación, y sobre todo tratando el tema dentro de un razonamiento contextualizado.

Robert Browning y *Essay on Chatterton* (1842).

Después de la melodramática, sentimental y sentida obra de teatro de De Vigny, volvemos al territorio nacional inglés para redescubrir otra interesante lectura sobre Chatterton, hecha por el poeta Browning, que funde alguna de las claves ya examinadas en autores anteriores. Browning escribió poco sobre Chatterton, pero condensó en tales obras una compasión y admiración significativas considerando a la figura del joven poeta como referente importante. En el poema «Waring» (1842) hace referencia a él como personaje importante del pasado: lo equipara a figuras tan relevantes como el actor Garrick y alaba su ocurrencia en la creación de Rowley. En julio de ese mismo año, su ensayo sobre Chatterton se publica como reseña anónima con el título «Article VIII» en *The Foreign Quarterly Review*.¹⁰ Era el primer número que John Forster

¹⁰ Smalley apunta además referencias de Browning a Chatterton en una carta a Domest de 1845 (*Robert Browning and Alfred Domest*, ed. Frederic G. Kenyon, Londres, 1906, p. 117) y en el «*Essay on Shelley*» (*An Essay on Percy Bysshe Shelley*, ed. W. Tyss Hardem, Londres, 1888, 24).

lanzaba y pudo contar con el trabajo de Browning por su conocimiento del italiano para un comentario sobre una biografía de Tasso. Curiosamente Browning llevó la reseña hacia nuevos y personales derroteros, transformándola en una curiosa revisión y defensa de Chatterton:

It was natural, too, that Browning, who later confessed to having an undue fondness for «morbid cases of the soul» should dispose of Tasso in six paragraphs and turn his talents to making a case for Chatterton along lines characteristic of the dramatic monologues (Smalley 10).¹¹

El ensayo es complicado, da por sentado un conocimiento vasto del lector por el tema y las fuentes que usa. El resultado es una peculiar defensa de Chatterton en base al estereotipo romántico ya establecido, que incluye además una reivindicación de las propias ideas poéticas de Browning. Smalley lo ha calificado como uno de los tres ambiciosos estudios sobre impostores que Browning escribió, siendo los otros «The Return of the Druses y Mr. Sludge» y «The Medium» (Smalley 54).

Desde el comienzo, Browning afirma que parte del objetivo de comparar a Tasso con Chatterton para mostrar la manipulación que ha existido en torno al poeta:

It shall be our endeavour, by extending the application of this text from Tasso to Chatterton, to throw a new light upon a not dissimilar portion of the latter poet's career, and in some degree soften those imputations of habitual insincerity with which the most sympathizing of Chatterton's critics have found themselves compelled to replace the «great veracity» attributed to him by his earliest and most partial biographer (Browning 110).

Sin embargo, el tono subjetivo a lo largo de toda la obra muestra la rendición de Browning ante el suicida que recrea como héroe. En la descripción aprovecha para incluir una defensa abierta y sin tapujos sobre el joven poeta. Parte —al igual que hizo Scott— de una discusión sobre la naturaleza de los impostores, pero en este caso se justifica el origen del genio por la imitación:

Genius almost invariable begins to develop itself by imitation... This done, there grows up a faith in itself... This first instinct of imitation... assumed perforce with Chatterton, whose capabilities were of the highest class, a proportionably bolder and broader shape in the direction his genius had chosen to take (Browning 111).

Además, Browning describe la vida de Chatterton paso a paso, justificando su viaje

¹¹ El trabajo ingente de Donald Smalley probó con contundentes argumentos la pertenencia de tal escrito a Browning, basándose no sólo en evidencias externas, como las referencias de las poetisas victorianas Katherine Bradley y Edith Cooper en sus diarios, sino en rasgos propios del artículo claramente atribuibles a Browning (Smalley 6).

directas que muestran su conocimiento de lo ya dicho por los románticos ingleses. Browning se siente en la posición de poder refutar al propio Wordsworth y a las expresiones usadas por éste en su poema sobre Chatterton al decir: «In a word, poor Chatterton's life was not the Lie it is so universally supposed to have been; nor did he "perish in the pride" of refusing to surrender Falsehood and enter on the Ways of Truth» (Browning 142).

Browning en realidad defiende a Chatterton describiendo su carrera como redención paulatina que culmina con una renuncia a la mentira y a la falsedad en el momento de la muerte. En ese sentido converge también con De Vigny en la manipulación dramática que hacen ambos, como apunta Smalley: «Browning in reality evolved a plot as boldly creative as that of de Vigny's frankly unhistorical drama» (Smalley 39). En efecto, ambos se alejan de la realidad histórica, pero con ello muestran haber dado un paso más dentro del romanticismo creativo en torno a la figura de Chatterton. Es una lectura romántica pero que propone algo más que la mera mitificación ofrecida por los poetas ingleses. Browning crea un personaje moral, que tiene problemas de conciencia por haber incurrido en la falsedad de la creación de un personaje necesario para sobrevivir en su carrera académica. Alejándose de realidades históricas y dejándose llevar por su espíritu romántico, Browning crea otro nuevo final para Chatterton, y lo presenta en los momentos de dura decisión entre morir con honor o vivir con deshonor.

Todos estos ecos románticos, que acumulan relecturas de Chatterton muestran la paulatina repetición de clichés, base fundamental para la permanencia del escritor en el imaginario colectivo con tintes muy definidos. Curiosamente el estereotipo de poeta rebelde asociado a los románticos tuvo tanta relevancia que se fue extendiendo de manera consistente también a lo largo la época realista. La prueba de ello es que en 1872, cuando George Eliot escribe *Middlemarch*, como recreación de la vida provinciana en la Inglaterra de 1830, toma como retrato el mito construido en la época anterior. La voz narrativa de *Middlemarch* hace alusiones a Chatterton para retratar a Ladislaw, uno de los personajes. Si bien parte de su retrato romántico, incluye rasgos en los se adivinan tintes considerados míticos, pero con rasgos ya exagerados y casi caricaturescos que marcan la evolución del mito.

George Eliot y *Middlemarch* (1872).

El retrato de Chatterton en *Middlemarch* resulta interesante precisamente por constituir la lectura postromántica del mito que dejaron los románticos citados y que en realidad es prueba de un avance y cambio de tono con respecto a la lectura romántica. Chatterton aparece en la novela como referencia. Los personajes e incluso el narrador son conscientes de su peso y de su herencia y lo mencionan por lo tanto basándose en

el cliché creado. En la sociedad de provincias de Middlemarch, es Ladislav el personaje marginal, por su carácter artístico, individualista y lejos de los intereses con los que se presenta el resto. Ladislav es paradójicamente el único baluarte reformista en la novela frente a personajes exageradamente positivistas como Casaubon o Lydgate cuyas empresas son infructuosas e inútiles. Su presentación resulta interesante precisamente porque la voz narradora carga su presencia física con rasgos asociados a Chatterton. Ello permite entender la existencia para tales fechas del estereotipo creado, que resulta útil para Eliot en la descripción de la implicación artística dentro del panorama provinciano.

Ya en el capítulo 9 del libro I, «Miss Brooke», se produce el encuentro entre una de las protagonistas principales, Dorothea con Ladislav. Frente a la intelectualidad de Casaubon, el que será esposo de Dorothea, Ladislav presenta efectivamente el símbolo del espíritu rebelde y libre, que relaciona sus intereses vitales con la búsqueda del sentido estético de la vida. Aparece ya inmerso en tareas pictóricas: «...a figure, conspicuous on a dark background of evergreens, was seated on a bench, sketching the old tree» (Eliot 79) y en sus reflexiones somos testigos de su carga romántica, ya que automáticamente es capaz de relacionar la voz de Dorothea con símbolos de la poesía del Romanticismo («But what a voice! It was like the voice of a soul that had once lived in an Aeolian harp» Eliot 80). Su semblanza es romántica y el resto de los personajes lo reconocen como tal. Por ello, tras el encuentro inicial, los Brooke dialogan con Casaubon sobre el estilo de vivir del joven, al que Casaubon ha dejado como caso perdido: «To careful reasoning of this kind he replies by calling himself Pegasus and every form of prescribed work “harness”» (Eliot 82). Ante este retrato, Mr. Brooke, asocia a Ladislav como uno más de los rebeldes románticos tradicionales, entre los que incluye a Chatterton: «Well, you know, he may turn over a Byron, a Chatterton, a Churchill—that sort of thing—there’s no telling» (Eliot 82).

Esta similitud inicial con Chatterton permite a George Eliot jugar con el sentido marginal y distanciado de Ladislav, una faceta que todos los personajes parecen asumir y que separan al personaje quasi romántico del resto. Eliot incluso parece jugar con la imagen (de las pocas) que se conocían de Chatterton, retratado con ojos saltones.¹² Así, Mrs. Cadwallader en el funeral de Peter Featherston lo distingue del resto por su apariencia y exclama al verlo: «there is a new face come out from behind that broad man queerer than any of them: a little round head with bulging eyes—a sort of frog-face—do look. He must be of another blood, I think» (Eliot 328). En otras ocasiones a lo largo del libro el narrador hace alusión a su figura y a sus aspiraciones románticas en clave de burla. La asociación con Chatterton se extrapola, de manera que la caracterización

¹² Holmes en «Forging the Poet: Some Early Pictures of Thomas Chatterton» resume el estado de la cuestión y los distintos estudios e imágenes existentes del poeta (Holmes 253-258).

del personaje se va cargando indistintamente con clichés de otros autores románticos. Brooke lo relaciona con Shelley: «He seems to me a kind of Shelley, you know... Ladislav's sentiments in every way, I am sure are good... But he has the same sort of enthusiasm for liberty, freedom, emancipation —a fine thing under guidance— under guidance, you know» (Eliot 359). También en el libro IV, Mrs. Cadwallader lo asocia a Byron: «Oh, he's a dangerous young sprig, that Mr Ladislav... with his opera songs and his ready tongue. A sort of Byronic hero —an amorous conspirator, it strikes me» (Eliot 380).

Lo interesante de este seguimiento es comprobar cómo a medida que avanza la novela, el personaje de Ladislav sigue manteniendo la aureola romántica generada a partir del retrato inicial en el que se le compara con Chatterton. Rasgos asociados a su carácter, como su espíritu combativo o su palidez, se repetirán en Ladislav, pero adivinamos un consistente contrapunto irónico en la voz narradora. En el libro V («The Dead Hand») se produce tal proceso:

As Lydgate had said of him, he was a sort of gipsy, rather enjoying the sense of belonging to no class; he had a feeling of romance in his position, and a pleasant consciousness of creating a little surprise wherever he went... his irritation had gone out towards Mr Casaubon, who had declared beforehand that Will would lose caste. «I never had any caste», he would have said, if that prophecy had been uttered to him, and the quick blood would have come and gone like breath in his transparent skin. But it is one thing to like defiance, and another thing to like its consequences (Eliot 462).

Esta carga irónica parece repetirse en el interesante «Final». El destino de Will Ladislav, tan etéreo, distinto y romántico al principio de la novela es, después de trabajar como periodista y conocer los entresijos de leyes, reformas y actividades políticas, el de un reformista activo:

Will became an ardent public man, working well in those times when reforms were begun with a young hopefulness of immediate good which has been much checked in our days, and getting at last returned to Parliament by a constituency who paid his expenses (Eliot 836).

Y además la voz narradora incide irónicamente en el hecho de que muchas voces de Middlemarch compadecen a Dorothea por haber acabado absorbida por «so substantive and rare a creature» (Eliot 836). Ladislav como ser único, raro y peculiar, con rasgos asociados a Chatterton como romántico rebelde, marca el hecho de que en 1872 George Eliot conocía el peso cultural de esta figura en el imaginario colectivo y muestra que hasta entonces, ésta había sido la opinión imperante. La voz narradora culta y observadora de Middlemarch parece querer disponer del mito ignorando la línea fraudulenta de Chatterton, haciendo caso omiso a su suicidio y sirviéndose de él sólo como personaje-tipo del modelo romántico, de figura marginada, de físico transparente y asociado a la creatividad y al arte. Esto adjudica al mito la identidad ya implantada por los románticos

y muestra que se reduce al verdadero autor y su obra a un conjunto de rasgos asumidos que perdura a través de los siglos, aunque paulatinamente vayan transformándose.

A modo de conclusión, el emblemático símbolo de suicidio romántico representado por el poeta inglés Thomas Chatterton reside esencialmente en las lecturas a posteriori de autores románticos y postrománticos que ensalzaron su figura atendiendo a aspectos parciales y muy convenientes para ellos mismos sobre la supuesta muerte voluntaria del joven. Estas lecturas de alguna manera refuerzan la imagen del poeta individualista, al margen de la sociedad, incomprendido y representante del espíritu artístico puro frente a una sociedad escéptica. Si bien los grandes nombres románticos (como Wordsworth, Coleridge, Blake o Keats) dejaron su huella en la reinterpretación del mito, otros nombres como el de Scott, De Quincey, De Vigny, Browning o George Eliot, insertan en sus producciones la marca del supuesto suicida romántico como personaje conveniente, y justifican sus propias ideologías estéticas y literarias. Cada uno de ellos, reinterpretando a Chatterton, lo hacen suyo para ensalzar intereses individuales, haciendo perdurar una imagen casi intocable del joven de Bristol. Las lecturas románticas mantienen pues el mito que seguiría repitiéndose a través de los siglos, impregnando a la literatura posterior de esta marca mítica que tardó y tarda en transformarse. Obras como *Middlemarch* de Eliot, indican que la figura de Chatterton como símbolo romántico queda expuesta como potencial fuente de manipulación para siglos venideros.

BIBLIOGRAFÍA

- ACKROYD, Peter, *Chatterton*, Hamish Hamilton, London 1987.
- ANDERSON, Olive, *Suicide in Victorian and Edwardian England*, Clarendon Press, Oxford, 1987.
- ALTICK, Richard D. (editor), *Robert Browning. The Ring and the Book*, Penguin Books, Harmondsworth, 1971.
- BAINES, Paul, «Chatterton and Johnson: Authority and Filiation in the 1770s», *Thomas Chatterton and Romantic Culture*, ed. Nick Groom, Macmillan P., Houndmills, 1999.
- BARTEL, Roland, «Suicide in Eighteenth-Century England: The Myth of a Reputation», *Huntington Library Quarterly*, vol. 23 (1960), pp. 145-158.
- BROWN, Ron M., *The Art of Suicide*, Reaktion Books, London, 2001.
- BROWNING, Robert, *Browning's Essay on Chatterton*, Harvard UP, Cambridge, 1948.
- CHATTERTON, Thomas, *The Complete Works of Thomas Chatterton*, eds. Donald Taylor y Benjamin Hoover, Clarendon Press, Oxford, 1971.
- CROCKER, Lester, «The Discussion of Suicide in the Eighteenth Century» *Journal of the History of Ideas*, vol. 13, nº 1 (January, 1952), pp. 47-72.
- DE QUINCEY, Thomas, «On Suicide». *The Uncollected Writings of Thomas de Quincey*, vol. I, 1890, <http://www.gutenberg.org/etext/18862> (consultado el 27 de junio de 2006).
- DE VIGNY, Alfred, *Alfred de Vigny, Théâtre Complet: Chatterton, La Maréchale D'Ancre, Quitte pour la peur, Le more de Venise, Shylock*, Calmann Lévy, París, 1897.
- ELIOT, George, *Middlemarch*, Penguin Classics, London, 1994.
- FAIRER, David, «Chatterton's Poetic Afterlife, 1770-1794: A Context for Coleridge's Monody», *Thomas Chatterton and Romantic Culture*, ed. Nick Groom, Macmillan P., Houndmills, 1999.
- GROOM, Nick (editor), *Thomas Chatterton and Romantic Culture*, Macmillan P., Houndmills, 1999.
- HEYS, Alistair (editor), *From Gothic to Romantic: Thomas Chatterton's Bristol*, The Redcliffe Press, Bristol, 2005.
- HOLMES, Richard, «Forging the Poet: Some Early Pictures of Thomas Chatterton», *Thomas Chatterton and Romantic Culture*, ed. Nick Groom, Macmillan P., Houndmills, 1999.
- LOLLA, Maria Grazia, «"Thru'th Sacrificing to the Muses": The Rowley Controversy and the Genesis of the Romantic Chatterton», *Thomas Chatterton and Romantic Culture*, ed. Nick Groom, Macmillan P., Houndmills, 1999.

- LOSADA FRIEND, María, «Romantic Suicide: The Chatterton Myth and its Sequels», *Actas del I Encuentro de Estudios Románticos*, Universidad de Oporto, Oporto, 2003.
- , «Del spleen dieciochesco al suicidio del siglo XIX: *The Suicide Club* de Stevenson y sus precursores europeos», *La literatura en la literatura. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, ed. Magdalena León Gómez, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2004.
- MACDONALD, Michael y Terence MURPHY, *Sleepless Souls. Suicide in Early Modern England*, Clarendon P, Oxford, 2002.
- MEYERSTEIN, A. E. H., *A Life of Thomas Chatterton*, Ingpen & Grant, London, 1930.
- MINOIS, George, *History of Suicide. Voluntary Death in Western Literature*, The Johns Hopkins UP, Baltimore, 1995.
- MURRAY, A., *Suicide in the Middle Ages: The Violent against Themselves*, vol. I, Oxford UP, Oxford, 1998.
- , *Suicide in the Middle Ages: The Curse of Self-Murder*, vol. II, Oxford UP, Oxford, 2000.
- PERKINS, David (editor), *English Romantic Writers*, Harcourt, San Diego, 1967.
- PRICE, John V. (editor), *David Hume. Essays on Suicide and on the Immortality of the Soul*, Thoemmes Press, Bristol, 1992.
- SCOTT, Walter, *Ivanhoe. A Romance*. Oxford UP, Oxford, 1996.
- SPROTT, S. (editor), *The English Debate On Suicide. From Donne to Hume*, Open Court, La Salle, 1961.
- SUAREZ, Michael F., «“This Necessary Knowledge”: Thomas Chatterton and the Ways of the London Book Trade», *Thomas Chatterton and Romantic Culture*, ed. Nick Groom, Macmillan P, Houndmills, 1999.
- WILDE, Oscar, *De Profundis and Other Writings*, Penguin, Harmondsworth, 1973.