

Percy Bysshe Shelley

EL TRIUNFO DE LA VIDA

Traducción de

LUIS CASTELIVÍ LAUKAMP

Introducción de

PRUE SHAW

(Edición bilingüe)

COLECCIÓN LA CRUZ DEL SUR • EDITORIAL PRE-TEXTOS



MADRID • BUENOS AIRES • VALENCIA • 2022

Primera edición: octubre de 2022

© DE LA INTRODUCCIÓN: PRUE SHAW

© DE LA TRADUCCIÓN: LUIS CASTELLVÍ LAUKAMP

© DE LA PRESENTE EDICIÓN: PRE-TEXTOS, 2022

LUIS SANTÁNGEL, 10
46005 VALENCIA
WWW.PRE-TEXTOS.COM

IMPRESO EN ESPAÑA
ISBN: 978-84-18935-83-1 • DEPÓSITO LEGAL: V-2605-2022

DISEÑO DE LA COLECCIÓN: ANDRÉS TRAPIELLO Y ALFONSO MELÉNDEZ
AL CUIDADO DE LA EDICIÓN: MANUEL RAMÍREZ

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

Viñeta: detalle del folio 26^o del manuscrito autógrafo
de *El triunfo de la vida* en la Biblioteca Bodleiana
de Oxford (adds. c. 4)

Impreso en Ulzama Digital SL

INTRODUCCIÓN

Byron, Shelley y Keats son los grandes poetas de la segunda generación romántica de Inglaterra. Los tres nacieron a finales del siglo XVIII; los tres murieron jóvenes, a principios de la misma década: John Keats, a los veinticinco años, en 1821; Percy Bysshe Shelley, a menos de un mes de cumplir los treinta, en 1822; Lord Byron, a los treinta y cuatro, en 1824. Fue una generación maldita y brillante, de insuperables dotes líricas, cuya desaparición supuso una pérdida irreparable para la poesía inglesa.

De los tres poetas, Byron fue el único célebre en vida. Conocido por su exuberante vida amorosa, cultivó una reputación de libertino. Una amante abandonada lo describió como «un loco, un malvado y un peligro». Sus versos satíricos e ingeniosos obtuvieron un éxito inmediato dentro y fuera de los círculos cultivados de Londres. No sucedió lo mismo con Shelley ni con Keats, cuyas obras no gozaron de reconocimiento en vida de sus autores. De hecho, muchas de ellas sólo fueron publicadas póstumamente, al ser rescatadas del olvido por la incansable labor de amigos y admiradores. Sin embargo, la posteridad ha equiparado a Shelley y a Keats con Byron. Hoy en día, hay consenso en que estos tres poetas representan la cima del romanticismo inglés.

Al igual que Byron, Shelley era un aristócrata, aunque de menor alcurnia. Si bien su abuelo ostentaba el título de *baronet*, la economía de Shelley siempre fue precaria, pues vivió muy distanciado de su padre al alcanzar la edad adulta. De niño fue

sensible, imaginativo e inquieto. Sufrió de insomnio y sonambulismo. Entretenía a sus cuatro hermanas menores, a las que quería mucho, con cuentos que revelaban una fascinación morbosa por los fantasmas y los espíritus. Este trato cercano con sus hermanas pudo influir en el hecho de que siempre apreciara la compañía de mujeres. Sus relaciones con el otro sexo a menudo desafiaron las convenciones de la época, y en ocasiones fueron problemáticas.

A los doce años, Shelley ingresó en el prestigioso internado de Eton, donde sufrió acoso escolar. Sus compañeros se burlaban de él y lo apodaron «mad Shelley» [el Loco Shelley]. Fue un estudiante brillante, con un don para los idiomas (griego y latín; también francés y alemán) y un interés notable por la ciencia. Ahora bien, Shelley destacó sobre todo por sus ideas heterodoxas y por su espíritu rebelde. Cuando llegó a Oxford a los dieciocho años, en una época de anquilosada conformidad religiosa y gran agitación social y política, ya era ateo y escribía prosa y poesía.

Las obligaciones de los estudiantes oxonienses eran más bien livianas: ir a misa todas las mañanas, traducir al latín un ensayo por semana del *Spectator* (una revista londinense) y ver al tutor una vez al trimestre. Shelley leía con voracidad, a veces hasta dieciséis horas al día, tanto filosofía y política como literatura; también sobre ciencia. Muchos años después, un amigo de Oxford ofrecería un retrato de la habitación de Shelley que da una idea del *omnivorismo* intelectual y del caos creativo de su etapa estudiantil:

Libros, botas, papel, zapatos, instrumentos filosóficos, ropa, pistolas, lino, vajilla, munición, y frascos innumerables con dinero, medias,

grabados, crisoles, bolsas y cajas... Todo esparcido por el suelo... Las mesas, y sobre todo la alfombra, estaban tiznadas con grandes manchas de diversas tonalidades, que a menudo delataban la obra del fuego. Entre tantos materiales, llamaban la atención una máquina eléctrica, una bomba de aire, una cubeta galvánica, un microscopio solar y grandes frascos y receptores de vidrio. Sobre la mesa, a su lado, había algunos libros abiertos...

El caos evocado tan vívidamente refleja una personalidad marcada por la impulsividad, el entusiasmo y la energía intelectual desenfrenada. Algunas convicciones de Shelley estaban ya muy arraigadas: la aversión a la religión, el odio a la tiranía y la profunda simpatía por el sufrimiento de la clase trabajadora. A lo largo de su vida, Shelley expresó con vehemencia sus radicales inclinaciones políticas en cartas, panfletos y poemas. Estas profundas creencias fueron determinantes en su vida posterior, llena de dificultades y no exenta de contradicciones.

En su segundo trimestre de carrera, Shelley escribió y publicó un panfleto titulado *La necesidad del ateísmo* (1811). Este gesto sólo puede ser interpretado como un desafío a las autoridades universitarias. El panfleto expone los argumentos en contra de la existencia de Dios como una prueba silogística. Termina con las siglas QED, la locución latina *quod erat demonstrandum* [queda entonces demostrado]. Shelley envió copias del panfleto a todos los directores de los colegios mayores de Oxford y a varios obispos. *La necesidad del ateísmo* fue la primera declaración pública de ateísmo publicada en Inglaterra: un acto de valor, pero también una temeridad. Sobra decir que Shelley fue expulsado de Oxford.

Asimismo, nuestro poeta destacó por otra creencia heterodoxa para su época. Llegó a escribir que «es imposible imaginar una institución más contraria a la felicidad humana que el matrimonio». A pesar de su firme oposición a esta institución, el poeta se casó dos veces siendo muy joven. Ambos casos fueron actos de rebeldía: su aversión a la tiranía superó su aversión al matrimonio. Shelley convenció a Harriet Westbrook, una amiga de sus hermanas que tenía quince años, de que la estricta educación impuesta por su padre era una forma de autoritarismo. La joven pareja se fugó a Edimburgo, donde se casó el 29 de agosto de 1811, cuando ella acababa de cumplir dieciséis años y él diecinueve. En poco tiempo vivieron en York, Cumbria, Dublín, Gales, Devon, Gales del Norte y Londres: una existencia nómada que se convertiría en el patrón de la vida de Shelley. Harriet dio a luz a dos niños, una hija y un hijo. Apenas cinco años después de casarse, en diciembre de 1816, se quitó la vida. Los principios del amor libre defendidos por el poeta, que Harriet había apoyado en el plano teórico, dieron resultados dolorosos al ponerse en práctica.

Al poco de casarse con Harriet, Shelley inició una relación epistolar con William Godwin, a quien admiraba como autor del influyente y radical libro *Justicia política* (1793). Hacia 1812, Shelley comenzó a frecuentar la casa de Godwin, donde vivían tres hermanastras de edades similares: Mary, la hija de la primera esposa de Godwin, Mary Wollstonecraft, la autora de la *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), que murió poco después de dar a luz; Claire Clairmont, la hija que la segunda esposa de Godwin había tenido con su primer marido; y Fanny Godwin, la hija ilegítima de Mary Wollstonecraft, fruto de una relación anterior, que fue adoptada por Godwin tras la muerte de su madre. Godwin

era, por tanto, padre de tres adolescentes impresionables, de las que sólo una (Mary) era su hija biológica. Las tres chicas establecieron un estrecho vínculo afectivo con Shelley. Fanny se suicidó en septiembre de 1816, unos meses antes que Harriet.

Mary tenía dieciséis años cuando conoció a Shelley. Hija de dos célebres intelectuales, era una joven extraordinariamente inteligente y bella. Mary pronto se haría famosa por méritos propios como autora de *Frankenstein* (1818), una historia de terror gótico. Shelley huyó con ella a Europa. Pero esta vez se fugó no con una, sino con dos adolescentes, pues Claire los acompañó. Las chicas tenían dieciséis años; Shelley, veintidós. No hay que olvidar la extrema juventud de los protagonistas de esta historia. Claire se convertiría en una acompañante más o menos permanente de Shelley, pues fue un miembro de su familia extendida. El poeta esperaba —quizás ingenuamente— que Harriet se uniera a esta nueva familia y la instó a seguirlos en su huida al extranjero, pero ella rechazó la invitación poco antes de quitarse la vida.

El modelo de convivencia de Shelley era una pequeña comunidad de amigos íntimos, personas con valores afines que pudieran vivir juntas como iguales, unidas por ideales reformistas. El objetivo era formar una comuna en la que todo pudiera compartirse. Ahora bien, a pesar de este ideal utópico, Shelley se casó con Mary menos de un mes después del suicidio de Harriet. Lo hizo en parte para aplacar al iracundo William Godwin, que a pesar de sus ideas radicales estaba muy disgustado por la fuga de su hija.

Tras varios meses de viaje por Europa (julio-septiembre de 1814), el trío compuesto por Shelley, Mary y Claire regresó a Inglaterra. En 1816 volvieron a Suiza para pasar el verano. Fue en Suiza donde Shelley conoció a Byron y donde Mary escribió

Frankenstein a los diecinueve años. En Londres, Claire había intimado con Byron, que fue el gran amor de su vida. Del *affaire* nació una hija, Allegra. Pero Byron ya no soportaba a Claire y hacía todo lo posible por evitarla. Byron apoyó económicamente a Allegra, a la que puso al cuidado de las monjas de un convento, con la condición de no tener que ver más a Claire. Shelley, que era consciente de la angustia de su cuñada por vivir separada de su hija, ejerció de mediador entre Byron y Claire repetidas veces y sin éxito. Allegra murió en el convento a los cinco años.

Cuando terminó el verano de 1816, Shelley, Mary y Claire regresaron a Inglaterra. No obstante, después de un año en Marlow, Buckinghamshire, estaban tan agobiados por problemas financieros y de salud que se fueron al extranjero por tercera vez en marzo de 1818. En esta ocasión, la familia itinerante se componía de ocho personas: un niño pequeño, dos bebés, una niñera y una sirvienta, además del trío Shelley, Mary y Claire.

Este insólito grupo cruzó los Alpes hacia el norte de Italia. Pasaron por Turín, Milán, Como, Livorno y Bagni di Lucca. A partir de entonces, Shelley se convirtió en un nómada exiliado que nunca regresaría a Inglaterra y que viviría de ciudad en ciudad en Italia. Pasó temporadas en Este, Ferrara, Venecia, Nápoles, Roma, Florencia, Pisa, Livorno y Lérici con su heterodoxa familia extendida. Los miembros principales eran el matrimonio Shelley, sus hijos (Mary tuvo cuatro, aunque sólo uno superó la primera infancia) y Claire. A este núcleo se sumaba un elenco cambiante de amigos y criados.

Mientras viajaba por Italia, la familia Shelley sufría constantemente por la falta de dinero y los problemas de salud. A pesar de estas dificultades, fueron cuatro años muy productivos para el

poeta, cuyas largas y maravillosas cartas informan de lo que leía y escribía. Esta correspondencia muestra a Shelley empapándose de la cultura italiana y cultivando un interés notable por su tradición escultórica. En esos años produjo algunos de sus poemas más famosos, tanto piezas líricas breves como obras maestras más extensas. Hablamos de un autor prolífico, capaz de escribir más de doscientos versos al día.

La literatura y la navegación fueron sus grandes pasiones. Siempre le gustaron los barcos. En Inglaterra Shelley se sentaba a menudo en un pequeño bote en el río a escribir, lejos de las presiones y distracciones domésticas. Mary hablaba de su «pasión por la navegación». En el verano en Suiza navegó con Byron por el lago Lemán mientras leía la novela romántica *Julia, o la nueva Eloísa* de Jean-Jacques Rousseau. En Florencia y Pisa, Shelley navegó en un esquife por el río Arno, a menudo solo. En su última residencia en Lérici, el poeta navegó, solo y acompañado, por la costa ligur y toscana. En sus últimos meses de vida, se hizo construir su propio barco. Mostró un gran interés por el diseño, pues modificó detalles para optimizar la velocidad y el manejo de la embarcación. Hay esbozos de velas y veleros en muchos de sus manuscritos, incluido el de *El triunfo de la vida*. Cuando el barco llegó por fin el 12 de mayo de 1822, Shelley estaba ansioso por probarlo y añadirle velas y aparejos. «Me sirve de despacho y de carruaje», le escribió a un amigo. Estas son las semanas (a finales de mayo y, tras una interrupción, a finales de junio) en las que escribió *El triunfo de la vida*. Como explicó Mary cuando el poema se publicó póstumamente en 1824, «Shelley llevaba sus papeles a bordo; y gran parte de *El triunfo de la vida* fue escrito mientras navegaba por ese mar que pronto lo engulliría».

A pesar de las advertencias sobre el mal tiempo, el 8 de julio de 1822 Shelley partió con dos compañeros para navegar de Livorno a Lérici. Zarparon poco después de las dos de la tarde; a las seis y media estalló una violenta tormenta; el barco volcó en el golfo de La Spezia; todos los tripulantes se ahogaron. Cuando los cadáveres aparecieron diez días después, Shelley fue reconocido por su ropa: pantalones de algodón y calcetines blancos de seda. Llevaba un pequeño volumen de poemas de Keats en el bolsillo. A pesar de su amor por la navegación y por el agua, no sabía nadar. El catálogo de la Biblioteca Bodleiana de Oxford describe este volumen de forma conmovedora como «dañado por la inmersión».

Con la perspectiva de dos siglos desde su muerte, hoy es claro el trasfondo literario en el que maduró la poesía de Shelley. En 1798, Wordsworth y Coleridge, que conforman la primera generación de poetas románticos de Inglaterra, publicaron conjuntamente una pequeña colección de poemas, *Baladas líricas*, con un prefacio que exponía su ideal para la nueva poesía. Sus temas literarios y su lenguaje poético se apartaban radicalmente del neoclasicismo anterior. En lugar de la elegante superficialidad de la sociedad de salón, Wordsworth y Coleridge hicieron hincapié en los sentimientos («las pasiones esenciales del corazón»), las experiencias de la gente común y el amor por la naturaleza. En lugar de la retórica artificial de una dicción poética fosilizada, en la que los peces podían ser denominados «moradores aleteados de las profundidades», los nuevos poemas estaban escritos con el lenguaje utilizado por la gente común. Por encima de todo, el centro de atención debían ocuparlo los sentimientos del poeta, su mundo interior, su propia mente y sus experiencias. Las *Baladas líricas* y

su prefacio provocaron una revolución en el gusto literario y abrieron el camino al romanticismo en Inglaterra. Shelley produjo su obra en el periodo inmediatamente posterior a este cambio en los ideales y las aspiraciones culturales de su tiempo.

De hecho, nuestro poeta también escribió un apasionado ensayo sobre la naturaleza y el valor de la poesía: *Una defensa de la poesía* (1821), publicado póstumamente, como gran parte de su obra. Visto en retrospectiva, este ensayo se ha erigido como un documento definitorio de las ideas románticas sobre la inspiración poética:

La poesía no es como la razón, un poder que se ejerce a voluntad. Un hombre no puede decir: «Voy a componer poesía». Ni siquiera el más grande de los poetas podría decirlo, pues la mente creativa es como un carbón que se debilita, y en el que alguna influencia invisible, como un viento inconstante, despierta un brillo transitorio; este poder surge del interior, como el color de una flor que se debilita y cambia a medida que se desarrolla, y cuya irrupción o desaparición no puede ser vaticinada por la parte consciente de nuestra naturaleza.

Keats formuló una observación parecida: «Si la poesía no viene tan naturalmente como las hojas del árbol, es mejor que no venga en absoluto». Aunque pueda parecerlo de entrada, la idea de la espontaneidad de la auténtica inspiración poética no está reñida con los manuscritos autógrafos de ambos autores, muy trabajados y llenos de correcciones. En efecto, su noción de la inspiración no se traducían necesariamente en un primer borrador ya perfecto y acabado, como ilustran las múltiples opciones, finalmente descartadas, que Shelley barajó para el comienzo de *El triunfo de la vida*.

La poesía que Shelley escribió en Italia asombra por su variedad y calidad. Incluye lo que se ha dado en llamar el mayor poema de protesta política jamás escrito en inglés, *La máscara de la anarquía* (1819), una denuncia de la masacre en Peterloo (Mánchester) de manifestantes inocentes a manos de la policía; un ambicioso drama en verso, *Prometeo liberado* (1820), sobre la relación entre el poder y el mal en el universo; un brillante poema satírico, *Peter Bell Tercero* (1819), sobre la desertión de Wordsworth de la causa radical; una extensa investigación meditativa acerca de su propia mente y de sus sentimientos, *Epipsychidion* (1821), que incluye un ataque al matrimonio y una defensa del amor libre; un poema de gran sutileza psicológica, *Julián y Maddalo* (1818-1819), que narra un encuentro ficticio entre Shelley y Byron en Venecia; una inquietante elegía, *Adonais* (1821), que lamenta la muerte de Keats de tuberculosis en Roma; y traducciones del italiano (Dante), del alemán (Goethe) y del español (Calderón de la Barca). El corpus de Shelley también incluye un puñado de piezas líricas breves que se encuentran entre los poemas más queridos de la literatura inglesa.

Una de estas piezas es un importante precursor de *El triunfo de la vida*. Shelley llevaba años experimentando con los tercetos encadenados, la *terza rima* inventada por Dante para la *Divina comedia*. Es el sistema en virtud del cual el verso segundo de cada terceto rima con los versos primero y tercero del terceto siguiente (ABA, BCB, CDC...). Ahora bien, en la *Oda al viento del oeste* (1819), Shelley utilizó esta métrica para crear una nueva forma estrófica: doce versos en *terza rima* rematados por un pareado. Los catorce versos resultantes forman un soneto con un esquema rítmico muy original, que no es ni petrarquista ni shakespeariano. La *Oda al viento del oeste* («el poema

más sinfónico de la lengua inglesa», a juicio del poeta Stephen Spender) despliega esta nueva forma métrica en cinco estrofas. Se hizo tan célebre que tiene una placa conmemorativa en Florencia para recordar el lugar donde Shelley vivía cuando la escribió.

EL TRIUNFO DE LA VIDA, UN TRIUNFO DE SHELLEY

La última e inacabada obra maestra de Shelley es *El triunfo de la vida*. El manuscrito autógrafo se conserva en la Biblioteca Bodleiana de Oxford. «Los estudiantes vienen mucho por los manuscritos de Shelley, que nunca decepcionan, y sobre todo quieren ver *El triunfo de la vida*. Les atrae su oscuridad», nos dijo el bibliotecario.

El título del poema evoca las procesiones de los emperadores romanos que, tras vencer en una batalla, desfilaban por Roma en un carro triunfal para exhibir el botín y a los prisioneros de guerra. Los *Triunfos de César* (1484-1492) de Andrea Mantegna en Hampton Court ofrecen un ejemplo de triunfo en las artes visuales, aunque no consta que Shelley conociera estos nueve lienzos. Sin embargo, sabemos que le llamó mucho la atención un carro triunfal del pórtico del arco de Tito, que pudo admirar durante su estancia en Roma en 1819. El cuaderno romano de Shelley contiene una descripción detallada de este triunfo:

Tito está representado de pie en un carro tirado por cuatro caballos, coronado de laureles, y rodeado por los tumultuosos miembros de su ejército triunfante, y los magistrados, y los sacerdotes, y los genera-

les, y los filósofos, arrastrados en cadenas junto a las ruedas del carro.

Este relieve le impresionó profundamente. En el poema de Shelley, el triunfo se convierte en una poderosa imagen de la incesante y vana actividad humana, a menudo cruel y violenta. El triunfo es una realidad en la que los seres humanos son derrotados: algunos están encadenados al carro, que los arrastra; otros son conducidos por delante del vehículo; otros cojean tras él. Todos se encuentran atrapados en un desfile que son incapaces de controlar y que ni siquiera comprenden.

Un precursor literario importante de Shelley es Petrarca, cuyos *Trionfi* son una serie de seis poemas en *terza rima* o tercetos encadenados que celebran los sucesivos triunfos del Amor, la Castidad, la Muerte, la Fama, el Tiempo y la Eternidad. Cada triunfo cede ante el siguiente en la jerarquía de la existencia. Sin embargo, *El triunfo de la vida* es muy diferente a los *Trionfi* petrarquistas; su inspiración más profunda procede de Dante.

Shelley frecuentó a Dante toda su vida. Hay cartas en las que cuenta cómo se sumergía en el *Purgatorio* y el *Paraíso* por la tarde en la catedral de Milán; otras en las que describe cómo leía a Dante con Mary de noche. Shelley probó los tercetos encadenados tanto en sus traducciones como en sus composiciones originales. Utilizó esta forma métrica en un breve poema, *La torre del hambre* (1820), basado en el episodio de Ugolino del canto 33 del *Infierno*. Se sirvió de los tercetos más extensamente en su traducción del encuentro de Dante con Matelda en el Paraíso terrenal. En Pisa, en 1821, pensó en traducir toda la *Divina comedia*. El poema de Dante contiene una procesión triunfal con un carro: es la escena

en la que Beatriz llega al Paraíso terrenal. Aunque la procesión de Shelley difiere en muchos aspectos de Dante (podría incluso decirse que es su antítesis), la influencia dantesca es decisiva.

Otro modelo clave es Milton, un poeta al que Shelley siempre admiró. Al servirse de la *terza rima*, Dante tiende a hacer coincidir la unidad sintáctica con la unidad métrica: sus tercetos suelen acabar con una pausa al final del tercer verso, marcada por un punto o un punto y coma. Shelley hace todo lo contrario: sus tercetos fluyen hacia delante, con frases conectadas por fuertes encabalgamientos que se extienden verso a verso a lo largo de muchos tercetos. Este apasionante avance de los versos es miltoniano. Pero Milton, por supuesto, escribía versos blancos (sin rima). Lo sorprendente de *El triunfo de la vida* es que fluya con aparente facilidad mientras respeta la exigente métrica dantesca, algo muy difícil en inglés, dada su escasez de rimas en comparación con las lenguas romances. Shelley maneja los tercetos con brillantez: sus ritmos son variados y flexibles, su repertorio de rimas parece inagotable. El lenguaje es dantesco en su sobriedad, energía e intensidad; queda lejos de las sonoridades latinas de Milton o de la musicalidad armoniosa de Petrarca.

Sin duda, *El triunfo de la vida* es un poema difícil. No sabemos cuánto se habría extendido si Shelley lo hubiera acabado. También ignoramos cómo habría concluido. Tal vez no lo supiera ni él mismo. El manuscrito termina con una pregunta —«Then, what is Life?» [Entonces, ¿qué es la Vida?] (v. 544)— seguida de tres versos fragmentarios de sentido incierto. Sin embargo, el significado general del poema puede dilucidarse, al menos a grandes rasgos. Llegados a este punto, una breve sinopsis de *El triunfo de la vida* resultará útil.

La obra comienza con un preámbulo de cuarenta versos de extraordinaria vitalidad. Shelley describe el amanecer y el efecto del sol naciente sobre el mundo natural (la Tierra, los Océanos, los seres vivos...), dinamizado por el retorno de la luz. La belleza y la grandeza del paisaje, vistas con esta perspectiva cósmica, constituyen una introducción apropiada, y ofrecen un notable contraste respecto al resto del poema. La Creación despierta, pero el poeta-personaje no ha dormido; mientras se desentumece bajo un viejo castaño en una ladera de los montes Apeninos, un extraño trance se apodera de él.

El rapto de Shelley ocupa el resto del poema: una experiencia visionaria colmada de extrañeza y de horror. El poeta está sentado junto a un camino público. Una gran corriente de gente, de todas las edades y condiciones, circula a toda prisa. Sin embargo, nadie parece saber adónde va ni por qué. Forman un torrente humano, ciego a la belleza del mundo natural que los rodea, que desemboca en una danza macabra.

Mientras el poeta mira a su alrededor, y la muchedumbre se vuelve cada vez más salvaje, un carro irrumpe en la escena. En su interior, agazapada, viaja una forma encapuchada. El carro lo dirige una sombra con cuatro caras, como el dios Jano (v. 94), que va con los ojos vendados y es incapaz de dominar el vehículo. Lo hacen avanzar unas formas invisibles, perceptibles sólo a través del aire musical que despiden sus alas. El carro conduce a una multitud que avanza ante él, sumida en un éxtasis frenético de cantos y de bailes (v. 110); hay cautivos encadenados al carro; unos viejos y ancianas andrajosos lo siguen (v. 165), pero quedan rezagados mientras se esfuerzan en vano por seguir el ritmo exaltado de la danza.

El poeta murmura para sí: «... And what is this? / Whose shape is that within the car? & why» [¿Qué es esto? ¿Quién se encuentra / en el carro y por qué?] (vv. 177-178). Una voz le responde: «Life» [La Vida] (v. 180). Lo que parecía una vieja raíz en la ladera resulta ser una persona, aunque por su aspecto agreste es apenas reconocible como ser humano:

But a voice answered...“Life” ... I turned & knew
(O Heaven have mercy on such wretchedness!)

That what I thought was an old root which grew
To strange distortion out of the hill side
Was indeed one of that deluded crew,

And that the grass which methought hung so wide
And white, was but his thin discoloured hair,
And that the holes it vainly sought to hide

Were or had been eyes... (vv. 180-188)

... Pero una voz
me respondió: «Es la Vida». Me giré
(¡Cielos, tened piedad de esta desgracia!)

y vi que la supuesta raíz vieja
con raras proporciones que se alzaba
en la ladera camuflaba a un miembro

de aquella procesión falta de juicio,
y que el colgante, blanco, holgado musgo
en verdad era pelo, fino, lívido,

y que los agujeros que intentaba
cubrir eran sus ojos o sus cuencas.

Shelley le pregunta por su nombre. El interlocutor responde que toda su vida –condensada en un verso memorable– transcurrió antes del nacimiento del poeta:

... “Before thy memory

“I feared, loved, hated, suffered, did, & died (vv. 199-200)

«Antes de que nacieras –respondió–
amé, temí, hice, odié, sufrí y morí

Se trata de Jean-Jacques Rousseau, el filósofo y poeta de la naturaleza y del amor romántico, que se ofrece a relatar la marcha del desfile desde su comienzo (v. 193). Rousseau actuará como guía y comentarista del espectáculo, cumpliendo un papel análogo al de Virgilio en la *Divina comedia*.

¿Quiénes van encadenados al carro? pregunta Shelley. «... The Wise, / The great, the unforgotten» [Los Sabios, los eternos, los más grandes] responde Rousseau (vv. 208-209). Es decir, aquellos que alcanzaron la fama en vida, como los líderes o los pensadores, y que destacaron por sus acciones o por su intelecto. Rousseau nombra a Napoleón, Voltaire, Kant, Platón, emperadores, papas

y otras grandes figuras. Todos ellos desfilan encadenados al carro, que los arrastra. El manuscrito autógrafo de Shelley revela que sopesó incluir nombres como Zoroastro y Salomón, aunque al final los descartó. Es fascinante ver cómo el poeta jugó en el manuscrito con estas alternativas mientras hacía malabarismos para mantener el esquema métrico. Son dos polos en frágil equilibrio mientras el poema avanza. Su radio de visión es extraordinario. Alcanza a toda la humanidad, incluyendo «the sacred few» [la sagrada minoría] (v. 128), aunque esta no participe en la procesión; Shelley se refiere a Sócrates y a Jesús, pues estos hijos de Atenas y Jerusalén (v. 134) no forman parte de las masas cautivas; sólo ellos resistieron los embates de la vida, acaso por su integridad personal y valor indomable.

Por el contrario, Napoleón desfila entre los condenados. La visión del emperador francés provoca una reflexión sombría sobre la condición humana:

And much I grieved to think how power & will
In opposition rule our mortal day—

And why God made irreconcilable
Good & the means of good... (vv. 228-231)

... Y me apenó

que poder y querer siempre se encuentren
a gran distancia, pues no comprendía
por qué Dios separó el bien de sus medios.

Los personajes célebres que circulan encadenados al carro fracasaron por su falta de autoconocimiento (vv. 211-212). Por el contrario, el fracaso de Rousseau no fue intelectual, sino emocional, según explica el propio filósofo (vv. 240-241). Lejos de iluminar a los lectores, su obra les causó infelicidad (v. 280).

Entonces Shelley formula nuevas preguntas: ¿De dónde viene Rousseau? ¿Adónde va? ¿Cómo y por qué tomó este rumbo? (vv. 296-297). En respuesta, Rousseau relata su propia visión aludiendo a su experiencia de la vida y del amor. El rapto de Rousseau, que constituye la segunda mitad del poema, guarda cierta simetría con el de Shelley, pero hace más hincapié en la juventud y en la belleza, así como en la promesa ilusoria de amor y alegría que la naturaleza parece ofrecer a los jóvenes.

El filósofo afirma haberse despertado en una montaña que «bostezó» una caverna (Shelley tomó esta imagen de Calderón de la Barca, que a su vez la leyó en Góngora). El sorprendente paisaje incluye un riachuelo cuyo rumor hace olvidar el sufrimiento, y una arboleda iridiscente por el sol de primavera. De pronto irrumpe en la cueva un misterioso personaje femenino: la «forma toda luz», que se mueve en armonía con los sonidos de la naturaleza mientras esparce rocío por la tierra (vv. 352-354). Parece prometer una revelación. Rousseau le dirige preguntas parecidas a las de Shelley: «Shew whence I came, and where I am, and why» [explícame de dónde vengo y dónde / estoy, dime por qué me encuentro aquí] (v. 398).

En respuesta, la «forma toda luz» le ofrece un cáliz lleno de Nepente, la droga amnésica de la *Odisea*. Rousseau acepta el ofrecimiento. Entonces el filósofo compara lo sucedido en su mente con la arena de la península del Labrador (Canadá):

And suddenly my brain became as sand

Where the first wave had more than half erased
The track of deer on desert Labrador,
Whilst the fierce wolf from which they fled amazed

Leaves his stamp visibly upon the shore
Until the second bursts—so on my sight
Burst a new Vision never seen before. (vv. 405-411)

y pronto mi cerebro fue la arena
del Labrador, península esteparia,
donde la ola primera reventó

y borró las pisadas, débil rastro
del pánico de ciervos sorprendidos
por el cruel lobo, que dejó sus huellas

visibles en la playa, la segunda
ola las suprimió; del mismo modo
me inundó una visión jamás gozada.

Mientras Rousseau ingiere el Nepente, un nuevo trance eclipsa el paisaje, y trae consigo un doloroso reconocimiento de la realidad. Se trata de otra visión del carro, que atraviesa triunfalmente el bosque con su cortejo de cautivos. Rousseau lo ve de forma muy distinta a Shelley. El filósofo relata su propia visión tumultuosa del «triunfo de la vida». El retrato resultante, con su atmósfera caótica, alucinante y fantasmagórica, cada vez más turbulenta y atormentada, ocupa la recta final del poema.

Rousseau se ve arrastrado por la estela del carro y por jóvenes que bailan delante, alrededor y detrás del mismo. En la danza los acompañan criaturas que adoptan formas más y más grotescas y espantosas: «sombras», «fantasmas», «formas tenues», «sombras de sombras». Estos seres se transforman en criaturas aún más siniestras: aguiluchos, elfos, simios, buitres, alas de demonio, halcones, insectos, moscas... Un prodigio, según Rousseau, digno de Dante. Los propios bailarines despiden estas criaturas tenebrosas: «... each one / Of that great crowd sent forth incessantly / These shadows» [cada integrante de la multitud / emitía esas sombras sin cesar] (vv. 526-528). Son los sueños, esperanzas y deseos que se alejan aun siendo perseguidos. Al abandonarlos, las sombras se vuelven malignas, pues despojan a los condenados de su belleza y de su fuerza. Ya no son jóvenes ni doncellas, sino piltrafas humanas.

Ningún resumen puede hacer justicia a la fuerza de esta descripción. Está llena de versos maravillosos en su sencillez. Por ejemplo, los jóvenes envejecen: «From every form the beauty slowly waned» [la belleza / de cada forma se esfumó despacio] (v. 519). Algunos, como el propio Rousseau, se desploman agotados en el camino: «And some grew weary of the ghastly dance» [y algunos sucumbíamos rendidos / por la danza espantosa en el arcén] (v. 540). Los que ostentaron los mayores dones en vida son los primeros en caer.

Implacable, el carro sigue su camino. Entonces Shelley interrumpe a Rousseau: «Then, what is Life?» [Entonces, ¿qué es la Vida?] (v. 544). Y aquí se trunca el poema. Como decíamos, el manuscrito esboza tres versos más cuyo significado no está nada claro, por lo que la pregunta queda en el aire. La mayoría de las

ediciones modernas termina con esta interrogación. Ahora bien, aunque inacabado, el poema ofrece algunas respuestas.

El «triunfo de la vida» es su victoria sobre todos los seres humanos. La vida triunfa porque su carro arrasa con todo. Nadie se libra de la falta de autoconocimiento, las carencias espirituales, los errores y el envejecimiento. Los personajes más célebres de la historia (gobernantes, filósofos, poetas...), que avanzan encadenados al carro, componen la parte central del desfile. La belleza femenina radiante (la «forma toda luz»), una promesa de amor, alegría e iluminación en consonancia con la belleza del mundo natural, al final se queda en nada. De hecho, el encuentro de Rousseau con esta forma revela una verdad amarga. Los jóvenes, que bailan en el triunfo mientras persiguen el placer febrilmente, están condenados a ser aplastados por el *juggernaut*, el carro-fuerza de la naturaleza; su ambición y su energía, su alegría y su belleza, su inocencia y su frescura, serán inmoladas sin producir ningún fruto.

El brutal y aterrador carro triunfal de Shelley es una de las grandes imágenes de la poesía inglesa. Los seres humanos, pese a su actividad febril, no son más importantes ni duraderos que las hojas que caen en otoño (v. 51), las polillas que la luz tienta y repele (v. 153), las burbujas de un torrente (v. 458), o los átomos que bailan bajo la luz del sol (vv. 446-447: «... atomies that dance / Within a sunbeam»). Se trata de una visión profundamente pesimista de la existencia humana, de las incesantes y fútiles ocupaciones de quienes se esfuerzan por vivir, e incluso de quienes se encuentran en la cúspide de la fama, o en la plenitud de la alegría y la vitalidad juveniles.

Pese a ser una obra difícil, la belleza de la visión y del lenguaje de Shelley hacen de este uno de los grandes poemas del roman-

ticismo inglés. No es casual que T. S. Eliot –cuya *Tierra baldía*, escrita exactamente un siglo después que *El triunfo de la vida*, es igual de distópica– considerara este texto el mejor de Shelley. Es una obra que deslumbra por su originalidad asombrosa, poder imaginativo, intensidad verbal y calidad visionaria. Es, en definitiva, una explosión de creatividad detonada en las últimas semanas de la tormentosa vida de Shelley. *El triunfo de la vida* figura en antologías, pero hasta ahora nunca había sido publicado en español como libro exento. Ofrecemos esta edición bilingüe como homenaje al gran poeta en el segundo centenario de su muerte.

Prue Shaw

Cambridge, 8 de julio de 2022

BIBLIOGRAFÍA

BLOOM, Harold. *Shelley's Mythmaking*. New Haven: Yale University Press, 1959.

REIMAN, Donald H. *Shelley's The Triumph of Life: A Critical Study*. Urbana: University of Illinois Press, 1965.

HOLMES, Richard. *Shelley: The Pursuit*. Londres: Weidenfeld and Nicholson, 1974.

Shelley's Poetry and Prose. Editado por Donald H. Reiman y Sharon B. Powers. Nueva York: Norton, 1977.

FOOT, Paul. *Red Shelley*. Londres: Bookmarks, 1984.

The Bodleian Shelley Manuscripts: a facsimile edition, with full transcriptions and scholarly apparatus. Donald H. Reiman, editor principal. Londres: Garland, 1986-2002.

Percy Bysshe Shelley: The Major Works. Editado por Zachary Leader y Michael O'Neill. Oxford: Oxford University Press, 2009.

WORTHEN, John. *The Life of Percy Bysshe Shelley*. Blackwell Critical Biographies, Wiley Blackwell, 2019.

The Complete Poetry of Percy Bysshe Shelley. Vol. 7. Editado por Nora Crook. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2022.