

Leer el yo: un poema de John Clare traducido por L. M. Panero

Jaime Barón Thaidigsmann

Université Michel de Montaigne
Université Bordeaux-3
Domaine Universitaire
F33607 Pessac Cedex

Resumen

El artículo analiza la traducción del poema «I am» de John Clare por L. M. Panero. El autor español moderniza la prosodia versual del siglo XIX poniendo en entredicho la dicción poética tradicional. Las expansiones temáticas modifican el *pathos* y el *ethos* del original y amplían la carga intertextual del poema. La lectura cultural del «yo» en traducción implica una reflexión sobre la historia literaria y el conflicto histórico de la poesía.

Palabras clave: traducción poética, intertextualidad, historia literaria, sujeto, L. M. Panero, John Clare, modernidad.

Abstract

The article analyzes the translation by L. M. Panero of John Clare's poem «I am». The Spanish writer updates the 19th century verse prosody and questions the traditional poetic diction. Thematic expansions modify the original text's *pathos* and *ethos*, and amplify the intertextual content of the poem. The cultural reading of the «I» in translation implies a reflexion on literary history and the historic conflict of poetry.

Key words: poetic translation, intertextuality, literary history, subject, L. M. Panero, John Clare, modernity.

No es frecuente que al traducir un poema se arriesgue a dejar de lado el sentido para reproducir las potencialidades ocultas y el «lenguaje preso» del original que según Benjamin es la tarea propia de la traducción¹. En su versión de «I am» de John Clare, L. M. Panero ha logrado una auténtica adaptación contemporánea de un texto poético del siglo XIX, que es a su vez una transformación y exploración de dichas potencialidades. Leer a Clare en la versión de Panero equivale a leer un texto abierto al diálogo con la historia literaria y confirma que la historicidad de la poesía

1. BENJAMIN, Walter (1971). «La tarea del traductor», *Angelus novus*, Barcelona: Edhsa, trad. de H. A. Murena, prólogo de Ignacio de Solà-Morales, p. 141.

pasa por un trabajo *in extenso* al margen de la literalidad. En el caso que nos ocupa, la traducción ya se presenta como un «palimpsesto», que forma parte del sistema literario con los mismos derechos que la creación original propiamente dicha². El resultado se aleja del tenor literal del original, pero incide en sus zonas profundas temáticas e intertextuales, rescatadas a partir de una perspectiva personal que replantea lo que significa el texto original en la recepción del pasado literario. Así, aunque el poema de Clare está fechado entre 1842 y 1864, su traducción nos informa de manera particular sobre el momento de producción de ésta, en igualdad de condiciones que los otros textos que forman parte de *Narciso en el acorde último de las flautas*, publicado en 1979. Ahora bien, a pesar de la impresión de disparidad entre el original y la versión, Panero sigue en líneas generales la progresión de los contenidos del poema inglés. De ahí la pertinencia de preguntas como: ¿en qué radica la transmutación propuesta? ¿Cómo se materializa en los niveles formales, semánticos e, incluso, metafísicos del texto traducido? La presente contribución se propone clasificar estas cuestiones mediante un análisis pormenorizado de los elementos nuevos, los añadidos y las ampliaciones temáticas, haciendo hincapié en las zonas del texto que, por una u otra razón, resultan determinantes para comprender con qué espíritu e intención la versión de Panero metamorfosea el poema de Clare. Para mayor comodidad del lector ofrecemos a continuación los dos textos:

I AM

I AM: yet what I am none cares or knows,
 My friends forsake me like a memory lost;
 I am the self-consumer of my woes,
 They rise and vanish in oblivious host,

5 Like shades in love and death's oblivion lost;
 And yet I am, and live with shadows lost

Into the nothingness of scorn and noise,
 Into the living sea of waking dreams,
 Where there is neither sense of life nor joys,

10 But the vast shipwreck of my life's esteems;
 And e'en the dearest-that I loved the best-
 Are strange-nay, rather stranger than the rest.

I long for scenes where man has never trod,
 A place where woman never smiled or wept;
 15 There to abide with my creator, God,
 And sleep as I in my childhood sweetly slept:
 Untroubling and untroubled where I lie,
 The grass below-above the vaulted sky.

2. Panero ha defendido a menudo la concepción de la literatura como palimpsesto: «La literatura, desde siempre, ha sido un sistema de citas, una conversación interminable de diferentes autores y culturas», ver la entrevista a cargo de Armando Roa Vial en <http://www.letras.s5.com/ar131204.htm>.

UN POEMA DE JOHN CLARE

I am
(je suis)

Soy —mas qué soy nadie sabe ni a nadie
le interesa —mis amigos

5 me dejaron como un recuerdo inútil
que sólo se alimenta de su propia desdicha
de mis penas que surgen y se van, sin más, y para nada
ejército en marcha hacia el olvido
sombras confusamente mezcladas a los pálidos

10 mudos, convulsivos, escalofríos de algo
parecido al amor —y pese a todo soy, y vivo
como vapor en el cristal, que borrará seguro
cuando llegue el día.

En la nada del desprecio, en el ruido de muerte de la vida

15 en el mar frenético de los sueños despiertos, del delirio
que tranquiliza a los hombres, pero mas allá aún
donde no hay rastro de sensación de vida
nada más que un gran naufragio en mi vida de todo lo que quería
hasta de los más íntimos amores, por los que hubiera dado la vida

20 son ahora extraños —más todavía que el resto.
Languidezco en una morada que ningún hombre holló
un lugar en que jamás aún mujer lloró o sonrió
para estar a solas con Dios, el Creador,
y dormir ese sueño que dormía en la infancia

25 procurando no molestar a nadie —helado, mudo, yazco
sobre la hierba como un perro, irreal como el cielo.

El esquema versual

En la versión española se infringe la regularidad del endecasílabo inglés y se suprime la disposición estrófica paralela, lo que da lugar a una lectura de corrido, prácticamente sin pausas. Pero, sobre todo, es el verso como unidad de expresión el que resulta objeto de una auténtica guerra: la aparente confusión entre versos largos y breves, las prolongaciones y rupturas de sentido, sea por encabalgamiento o por paréntesis, la relativa ausencia de puntuación y el uso de una sintaxis repetitiva y deshilvanada, más propia en principio de la prosa que de la dicción poética, convergen para destruir la semántica unitaria y autosuficiente del verso de Clare: por ejemplo, los tres primeros versos del poema inglés presentan tres ideas perfectamente trabadas aunque independientes, al final de las cuales rige la pausa de la puntuación y de fin de verso; estos tres se convierten en cinco versos en la traducción de Panero, estructurados en un encabalgamiento continuo, lo que crea un desplazamiento del sentido que no sólo rompe la norma de la unidad versual sino que obliga a reorientar de manera permanente

la lectura. A un poema que, a pesar de su tema, se presenta al lector con la amplitud de la dicción clásica, Panero opone una lectura difícil, tironeada de un verso a otro, que rechaza los efectos de musicalidad e incluso los imita como torpeza técnica (rimas, también interiores, de un mismo término «vida» en los versos 17 a 19).

Así, el marco métrico de Clare propone una lectura perfectamente ordenada del drama del yo, una opción que no seguirá Panero, quien insiste en las rupturas rítmicas y sintácticas: la identidad es aquí un elemento que se sustrae al tratamiento unívoco de la tradición (del endecasílabo) para decir su alteridad frente a ésta o, mejor, su resistencia a ser enunciada de manera cabal. De la sucesión de versos se desarrolla un sentido a manera de meandros que surgen, se abandonan y vuelven a aparecer (es sintomática la vuelta inesperada del *leitmotiv* «—y pese a todo soy» frente al «And yet I am!» tras doble pausa sintáctica y versual); de forma paralela, la lectura mina la representación de la identidad como un todo y acaba por abdicar de una aprehensión completa de la conciencia que habita el poema. De esta suerte, la destrucción de la métrica regular por parte del traductor no es sólo una opción de fidelidad o infidelidad a una u otra poética más o menos situable históricamente sino que, además, forma parte de una reconfiguración de la identidad que satura e incluso *grava* el poema traducido. Frente a la sintaxis lineal de Clare, la traducción paneriana muestra un movimiento sintáctico complejo, lleno de interrupciones, paréntesis y aposiciones dispares: compárense a este respecto la disposición frástica y versual de la primera estrofa de Clare y el larguísimo inciso parentético de la versión castellana.

Por otra parte, si leer el yo en Clare era aún una cuestión que decía su importancia en consonancia con la gran tradición, lo cual incluye, por ejemplo, la equivalencia de «*love*» y «*death*», para Panero la representación del yo excluye el pasado histórico del verso en tanto que instrumento conciliador, y se hace añicos en la persecución de una conciencia que acumula estratos diversos, cada uno de ellos exigiendo y sobreseyendo una estructura versual insuficiente para decir el sentido. Ya que éste escapa al decir del verso, a su capacidad clásica de expresión, se recurre a estructuras colindantes con la prosa («En la nada del desprecio, en el ruido de muerte de la vida / en el mar frenético de los sueños despertados, del delirio») que recalcan, incluso, en un registro especulativo («pero más allá aún/donde no hay rastro de sensación de vida»). En este alejarse de la dicción tradicional del verso, la poesía conforma un discurso paralelo al del sentimiento romántico, si bien se nutre de él: los límites de ese discurso, desdibujados por la vorágine de un *pathos* en quiebra pero en constante expansión, inciden en la falla o insuficiencia del verso. Curiosamente, la traducción de Panero hace que leamos el poema inglés como un texto bien asentado en la tradición del siglo XIX. Para Steiner, «The appropriative “rapture” of the translator [...] leaves the original with a dialectally enigmatic residue»³. En este caso, la armonía de los medios de expresión forma parte de dicho residuo sugerido por la derelicción del ego, pero su dialéctica es objeto en la versión española de una ruptura que conlleva, en primer lugar, la del esquema métrico-versual clásico.

3. STEINER, Georges (1998). *After Babel*, Oxford-Nueva York: Oxford University Press, 3^a ed., p. 316.

La traslación semántica

La operación de traslación tiene lugar, no obstante, en otros niveles. Semánticamente, el texto traducido contiene una serie de expansiones y elementos temáticos ausentes en el poema de Clare que contribuyen a modificar su *pathos* y *ethos*. Así, para expresar la atención y solicitud que se le niega al locutor Panero traduce «none cares or knows» por «nadie sabe ni a nadie/le interesa»: «le interesa» forma parte de un registro más prosaico que el inglés «cares», que incide en el campo semántico del afecto. Parece como si el poeta español quisiera destacar la negatividad del amor, lo que confirman los versos posteriores «pálidos/mudos, convulsivos, escalofríos de algo /parecido al amor», una declaración de principios sobre el horror e irreabilidad de ese sentimiento donde Clare simplemente sugiere la sombra del olvido: «Like shades in love and death's oblivion lost». La expansión paneriana ataca directamente a la ecuación amor-muerte que, avalada por la tradición occidental desde Petrarca, hace olvidar su tenor doloroso. La traducción española utiliza tres adjetivos —por ninguno en inglés— que, además, califican un fenómeno de apariencias («algo parecido»), presentado a su vez como un sufrimiento concreto («escalofríos»). El recuerdo lejano del soneto de Quevedo «Es hielo abrasador, es fuego helado» y del «estar preso en alguien/cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío» de Cernuda⁴ nos indican la importancia de la motivación intertextual, motivación que, frente a Clare, Panero subraya y amplía. Los versos anteriores ya nos habían anunciado que se procura explicitar y engrandecer el conflicto del texto original: «They rise and vanish in oblivious host» se convierte en «de mis penas que surgen y se van, sin más, y para nada». De este modo, a la idea de olvido («oblivious») se añade la nota de inutilidad: el sufrimiento conciliado en Clare, si cabe, por la regularidad de metro y rima, se convierte en la versión castellana en un argumento que, pese a su vigor, está dejando de ser. Si la estrofa inglesa declara mediante la repetición el tema de la perdida y el olvido («lost», «oblivious», «oblivion»), la traducción hace hincapié, más allá del olvido, en la desparición. Además, Panero había introducido un verso inexistente en el original, el «ejército en marcha hacia el olvido» que son las penas, como si la intensidad de éstas tampoco fuera una prueba suficiente de la existencia por el *pathos*. En el verso anterior, el sintagma «y para nada» señalaba precisamente esa falta de finalidad.

Los últimos versos de la traducción de esta primera estrofa también son nuevos con respecto al original: «vivo/como vapor en el cristal» reproduce y amplía, de manera derivada, «live with shadows tost», que ya se había traducido por «sombras confusamente mezcladas». La comparación se completa con la oración de relativo «que borrarán seguro/cuando llegue el día». Aquí se concluye el movimiento dialéctico entre el yo y los otros con el que comienza el poema de Clare de una manera mucho más lancinante que en el original: en realidad, no hay dialéctica, ni siquiera en el plano de la rememoración, puesto que el locutor es un trazo que los otros se encargan de borrar. La existencia que en Clare aún se preserva, si bien en el olvido y «with shadows tost», queda anulada y constituye por

4. «Si el hombre pudiera decir» (*Los placeres prohibidos*).

así decir un argumento privado de legitimación en la medida en que depende enteramente de los que no son «yo». Nótese además el registro hablado y coloquial («seguro» sin comas), que transmite la sensación de banalidad e irrelevancia ya indicadas. Panero revisa el sufrimiento de la subjetividad clareana para entrar en un campo de la conciencia en que el otro cobra más importancia que el locutor y sugiere, de ese modo, que el sujeto está en vías de desaparición. Así, la versión española procede a ampliar la resonancia de «none cares or knows» o «forsake me», que se ve reinterpretada en la ruptura del frágil equilibrio entre «yo» y «otros» de Clare, hasta tal punto que la identidad es objeto de una previsión —al parecer, ineluctable— en la que son los otros los que otorgarán —negarán— su significado.

La traducción de la segunda estrofa pone de relieve el sentimiento de irrealdad y de confusión. Se refuerza el paralelismo «Into» con un triple «en», y se hace del verso 7 del original un doble sintagma que relaciona «ruido» con la vida y la muerte, o, más exactamente, con la muerte que es la vida (v. 14). La jerarquía sintáctica se basa por lo tanto en una definición de la vida que engloba «muerte» y «ruido», allí donde en inglés el vínculo señala, en condiciones de igualdad, a «scorn» y «nothingness». Gracias a la estructura binaria de este verso saltan a la vista las repeticiones de la preposición «de», inexistentes en inglés: con ello se logra ralentizar la lectura a la vez que se refleja un saber, esto es, que el ruido que la vida hace es muerte. La carga poética del código gnómico es eficaz, máxime cuando innegablemente se sobrevuelan los célebres versos de *Macbeth* («[Life] is a tale/Told by an idiot, full of sound and fury/Signifying nothing»), un intertexto ya sugerido en la «nothingness» de Clare, pero que Panero reinterpreta en una versión más fuerte, al dejar visible únicamente «la vida» como elemento rector doble. La apuesta intertextual y gnómica es especialmente significativa en la medida en que la misma palabra «vida» servirá para marcar la rima en un texto que casi nunca la ha utilizado. Como ya apuntamos, ésta aparece además en una configuración que destaca por su llaneza y aparentemente desdena el artificio: construida tres veces por mera repetición a final de verso y una cuarta vez en su interior, la única variación la constituye la asonancia «quería». Constantemente negativizada, la «vida» siempre su propia obsesión monorríma, y ésta es como el «ruido de muerte» que revisa, reescribe, corrige a Clare y a Shakespeare. Semejante trabajo formal y retórico en torno a dicha palabra disloca lo que en Clare se hallaba aún preservado históricamente, y hace entrar en el discurso poético el envés de las cualidades formales del verso o, si se quiere, su *ostranenia*: Panero concede visibilidad a la licencia poética, a la belleza formal de la rima justamente en el momento en que la «vida» dice su quiebra.

Por lo demás, los elementos añadidos subrayan la fuerza del sintagma «en el ruido de muerte de la vida», ya que nos informan sobre la idea de ruido y, derivada de ésta, de la confusión: «living sea» es «mar frenético», y Panero agrega por su cuenta «del delirio/que tranquiliza a los hombres», lo cual vincula la velocidad y el desorden («frenético») a una condición patológica que se hace substancial al ser humano. Ello amplía el contexto gnómico de Clare hasta hacer copartícipe a «los hombres» de la visión de lo que sea la realidad o la vida. Panero

extiende el «noise» original en un movimiento de implicación generalizada: la confusión y el caos no son sólo el contenido de la conciencia personal sino el flujo en el que todos estamos insertos y, especialmente, el poeta, quien, a diferencia de la mayoría de los hombres, lo reconoce como «delirio». La especificación «pero más allá aún» tampoco existe en el original: la versión multiplica las posibles localizaciones de la conciencia y, de paso, introduce una gradación que intensifica el *pathos* del original. El tono más coloquial de «en mi vida de todo lo que quería» y de «por los que hubiera dado mi vida» (en vez de «of my life's esteems» y «that I loved the best») muestra a las claras que éste no es el *pathos* romántico del siglo XIX, sino el del habitante de la urbe febril de finales del siglo XX. De ello queda constancia en la sintaxis, que, imitando el registro oral, pide una lectura *ad sensum*: así, «son» obliga a considerar sujeto «amores» o «sueños», en una construcción en anacoluto alejada del original.

La tercera estrofa es objeto de una transformación semántica más radical. «I long for scenes» se convierte en «Languidezco en una morada»; el impulso de nostalgia se vierte en un puro penar, y la exterioridad, real o imaginada («scenes»), está ausente; es más, el estar en un lugar físico aparte y cerrado se expresa con una palabra de connotaciones nobles e incluso espirituales: piénsese en las moradas de Santa Teresa. La excepcionalidad del lugar al que hacen referencia texto original y traducción difiere del todo, puesto que en Clare es un anhelo no materializado y en Panero una vivencia alejada totalmente del otro; en la versión española el término «hombre» remite igualmente a «hombres» y con ello a la preservación de un sitio al que no llega el delirio. El sentido es, pues, contrapuesto. Con todo, en ambos casos la infancia sugiere una reconciliación, marcada por las aliteraciones («sleep», «sweetly slept») en Clare y por el verso más musical de todo el poema paneriano, un alejandrino de ritmo anapéstico (v. 24), en franca oposición al ritmo deshilvanado y oral del resto. Además, el déictico «ese», sin equivalente en Clare, acerca por un momento la infancia al presente de enunciación. Ello no quita fuerza a la semántica opositiva. En el original, «sleep» responde a «live with shadows tost», al «living sea of the waking dreams», a «sense of life», a «my life's esteems», ejemplos todos ellos marcados por un contexto negativo. En la versión española, «sueño» no sólo se opone a la dolorosa y reiterada «vida», sino a la significación peyorativa de «los sueños despiertos» próximos al «delirio». Panero y Clare amplían el *topos* calderoniano de la vida como sueño invirtiéndolo («waking dreams», «sueños despiertos»), pero el poeta español lo lleva al límite en que los sueños son más reales que una vida declarada inerte. Por ello, el contraste entre la pesadilla de los sueños despiertos y el sueño conciliador de la infancia es mayor en la versión paneriana, y ello a pesar de la supresión de «sweetly», ligeramente compensado por el «a solas» del verso anterior, que nos hace pensar en la fruición de una experiencia fuera de lo común.

Es en el final donde se produce la transmutación más profunda. Al traducir «Untroubling and untroubled», se ha renunciado en un primer momento a recoger «untroubled» para poner de relieve una vez más la derelicción de la relación entre yo y los otros, expresada en un registro familiar que acepta como hecho ordinario la pesadilla: «procurando no molestar a nadie». Aquí, «procurando»

refleja el uso, común en el español hablado, de las construcciones imperativas negativas del tipo «procura no hacer ruido», «procura no molestar», etc. El texto paneriano incide de manera desnuda en el poder y el infierno que representa el otro y plantea, como al final de la traducción de la primera estrofa, una economía pragmática y existencial que va más allá de lo que dejan entrever los versos de Clare. En un segundo momento, la traducción de «untroubled» omite los semas de «serenidad» o «quietud» para fijarse en las cualidades negativas de la inmovilidad: lo rígido («helado») y lo inexpresivo («mudo»). De este modo, se sugiere al cadáver yacente con más crueldad que en Clare, pero, además, se responde como en un eco a lo que se calificó de «algo/parecido al amor»: los «pálidos/mudos, convulsivos, escalofríos». Este juego semántico de equivalencias, nuevo en el poema castellano, señala paradójicamente la irreabilidad: la retórica asindética de la aposición denota una pura apariencia en el caso del amor y un ser «irreal» en el caso del yacente. Donde Clare enuncia la expresividad del sufrimiento, Panero da un paso más allá y obliga a ver la escena desde el punto de vista del *phaenomenon* que deja de ser (como «las penas que surgen y se van»), de lo que no es estable ni se puede fijar, a manera de la larga estratificación de la conciencia que nos proponía la traducción de la primera estrofa. El doble símil del último verso reconvierte la fuerte antítesis entre «below» y «above» en una escena de la desaparición en la que se tienden a confundir los objetos. Si el yo del texto inglés siente la tensión entre el cielo y la tierra de una manera unitaria, la versión española incorpora una disparidad léxica, poniendo en paralelo el mundo animal («perro») y no animal («cielo»). El alejamiento físico y metafísico que experimenta el locutor del poema original frente a «sky» está sobradamente expresado gracias a la rotundidad arquitectónica del adjetivo «vaulted». En la traducción, esta distancia queda directamente reflejada por la doble acción semántica de «irreal». Al formar parte de una comparación, dicho adjetivo se refiere no sólo a la condición de quien mira el cielo sino también al cielo mismo, por su lejanía o inaccesibilidad; esta calificación doble extrema la contraposición entre arriba y abajo, que fonéticamente asegura el vínculo entre «perro» e «irreal» gracias a una alteración poco común. Es de ver que el contexto emocional del texto inglés se radicaliza en la traducción. A la desolación de verse yacente simbólica y físicamente, Panero añade la de la exigüedad de la existencia: engarzado como si fuera el lugar de una ontología que oscila hacia los parajes indecisos de su comparación, el último verso despliega una identidad negativa que hace pensar en las aventuras de Gregor Samsa; pero, más allá de uno u otro dolor, se nos invita a considerar a éstos como irreales, tal y como acontece con el mundo físico («cielo»). Esta configuración temática es objeto de una rima interior («perro»/«cielo»). De nuevo, la memoria estética del poema aflora significativamente cuando se trata de representar el horror del presente.

La irrealdad del que yace, la irrealdad del amor comentada más arriba hacen saltar por los aires la ecuación entre «love» y «death» del original inglés (v. 5), aunque la mantienen como huella borrosa de la literatura. Lo que la versión española añade, es, en efecto, el conflicto de la literatura lírica *tout court*: la poesía, parece decirnos Panero, no puede fundamentarse en la repetición de un código

noble o, si lo hace, es para dejar aparecer con más claridad su momento de insuficiencia y alteridad. Del mismo modo que el verso dice la falla del sistema métrico regular, la retórica de la irrealidad refleja la brecha operada en la fuerte conjunción temática entre «amor» y «muerte». Es cierto que el poema de Clare ya modifica la univocidad milenaria de dicha conjunción gracias a «shades» (v. 5) y «with shadows tost» (v. 6); en este sentido, la traducción no hace sino agrandar el conflicto intertextual presente en el texto inglés y, por añadidura, poner en pie una zona semántica de irrealidad que confluye en la temática del dolor.

Modernidad

Según Octavio Paz, el punto de llegada de una buena traducción «es un poema análogo, ya que no idéntico, al poema original»⁵. ¿Cuál es el *analogon* que nos propone Panero? Hemos visto que, por medio de una serie de expansiones y añadidos, el autor español asume y acentúa los conflictos temáticos e intertextuales del original. Naturalmente, el producto análogo está condicionado por la cultura en la que nace: perteneciente a la generación de los *novísimos*, Panero se ha distinguido por su apuesta en favor de una idea de modernidad poética en contradicción con el pasado hispánico inmediato. Esta apuesta se deja sentir desde el inicio del poema que, al introducir de manera repetitiva la noción del yo, condiciona la lectura en un sentido preciso. Antes de traducir «I am» por «Soy», se han aislado dos versos que presentan dos rasgos típicos de la literatura moderna: el multilingüismo y la idea de sujeto. Comenzar una traducción con dos versos en inglés y en francés puede parecer un gesto vanguardístico propio de los años veinte. No obstante, al obrar así, Panero se limita a reproducir literalmente el primer verso inglés y a insertarlo en una tradición, la francesa, que, a partir de Rimbaud y otros, ha transformado profundamente la idea del «yo». De este modo, se nos hace comprender que la inevitable heterogeneidad de la lengua de origen y de su «I am» será interpretada a través de un contexto moderno posterior. Inmediatamente se nos hace pensar en *Je suis l'autre* de Nerval, en *Je est un autre* de Rimbaud, y, con ello, en el papel del otro que se convierte aquí en una instancia de superioridad, según hemos visto. En cualquier caso, la relativa pobreza conceptual, recaluada por el paréntesis, de «je suis» parece señalar sesgadamente un proyecto existencial que acepta su condición truncada —y podríamos añadir: irreal— a la vez que se indica su ascendencia específicamente moderna. Panero nos advierte de que traducir un poema titulado «I am» pasa por asumir la historia de la poesía desde Nerval y compañía. Del tenor de la traducción se deduce que esta asunción implica, de manera prioritaria, echar por tierra cualquier idea estable de identidad. La versión española renuncia a reequilibrarse con Clare y su situación histórica para favorecer una lectura y transmutación a partir del presente, es decir, la segunda mitad del siglo xx. El *analogon* es ciertamente histórico y cultural, ya que propone una idea de la literatura que, por la intermediación de la referencia francesa, replantea una modernidad que se desvía con vehemencia del pasado nacional español. Como el título del

5. PAZ, Octavio (1990). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 3^a ed., p. 20.

libro de Félix de Azúa, *Edgar en Stéphane* (1971), las referencias del *incipit* emplazan la mirada del lector en un horizonte intertextual que ejerce una presión constante y eficaz sobre la idea de qué es o debe ser la literatura, en el presente caso, condicionada por la representación problemática del sujeto y sus vivencias, su «ruido de muerte de la vida» (v. 15) y su irrealidad. Al acercar al presente dicho horizonte, del postromanticismo problemático de Clare a la recepción actual de la poesía moderna, Panero acepta hasta cierto punto el *pathos* del autor inglés, pero para insertarlo en una mirada de la desolación cotidiana en la que la sensación de irrealidad cuenta tanto o más que el dolor que la fundamenta.

Por otro lado, la voluntad de poner en relación la traducción «Soy» con unos antecedentes históricos explícitos se ve inmediatamente corregida al entrar el poema en materia con el inciso adversativo «mas»: de la indagación sobre la existencia de Clare pasamos a su reestructuración cultural, pero ésta declara desde el principio que el sufrimiento la desborda. La metafísica de la deposición, del «I am» que al final yace entre la hierba —trasunto de la tumba— y el cielo se convierte en una autoconciencia de la irrealidad. Pero por irrealidad hay que entender no sólo una categoría del conocimiento sino también, de manera concreta, la inexistencia personal frente a los otros, ya que, al final, el locutor paneriano yace «helado, mudo» y procura «no molestar a nadie». De hecho, se ha ampliado el tema del «Living sea of the waking dreams», asociado en Clare a la desgracia o al «vast shipwreck of my life's esteem» y se ha reconducido al final. El último verso del poema original es, como el primero, una firma metafísica del yo. Panero reescribe la firma como si ésta hubiera perdido su veracidad: descrita «como vapor en el cristal» (v. 12), constituye una instancia que se aleja en la misma medida en que se aleja el cielo y la retórica del doble símil aleja el referente real. Las coordenadas de la metafísica se han modificado, aunque dejando intacta y aun acentuando la desolación que organizaban el texto inglés. Panero disipa hasta cierto punto el sentido para dejar operar una *ratio* hermenéutica en su acepción más amplia: ésta se deriva del tema del sueño de la estrofa central clareana para acabar saturando la pregunta sobre lo que sea el yo y la realidad. Las referencias iniciales de la versión castellana sugieren que esta cuestión hunde sus raíces en el inicio de la poesía moderna.

De este modo, la traducción es aquí una exposición de la idea de modernidad y del conflicto que ésta retrae explícitamente del poema de Clare. Ampliándolo y exacerbándolo, el poeta español lo libera en tanto que poética viable como «lenguaje preso» de la expresividad clareana. Al operar en el exceso —de los añadidos, de las ampliaciones intertextuales y temáticas, de la refección rítmica— Panero participa positivamente, aunque de manera unidireccional, en el diálogo con la historia literaria que es o debe ser toda traducción. El autor español revisa a Clare y justifica de paso la poética intertextual que acoge y relanza ese exceso. Entre el texto inglés y su versión española el título propone una mediación: no «Soy» sino «Un poema de John Clare». El artículo indeterminado y la mención del autor invitan a ver en la traducción un proceso de circulación textual que, más allá de las equivalencias semánticas o formales, lleva a cabo una traslación del drama del yo a partir de una modernidad consciente de trabajar como transformación, de operar en un campo intertextual y formal de expansión y revisión de la historia lite-

raria. Ese campo da cabida natural a la separación motivada entre la autoría y el sujeto, lo que también ponen de relieve las referencias plurilingües del principio. Ciertamente, el resultado nos dice tanto o más de Panero que de Clare, pero informa de manera relevante el movimiento de la vida de un texto a otro, de un momento histórico a otro, y la devolución renovada del pasado literario a los posibles de la modernidad.