



## Leopoldo María Panero, traductor de terror\*

Leopoldo María Panero, Translator of Terror

Miguel CASADO

**Resumen:** El artículo se ocupa de la obra de Leopoldo María Panero como traductor, sobre todo a partir de la publicación de su *Visión de la literatura de terror anglo-americana* (1977), clave para entender aspectos fundamentales de su concepción de la literatura y de su producción lírica. Entre ellos, destaca la idea de perversión, según la cual traducir (y, en cierta forma, escribir) consiste en poner en riesgo el sentido del texto original a fin de perfeccionarlo, contribuyendo así a la gestación del “Último Libro”, siempre por escribir.

**Palabras clave:** Leopoldo María Panero; perversión; riesgo; poeta de terror; “Último Libro”.

**Abstract:** This paper examines Leopoldo María Panero's work as a translator, mainly since the release of his *Visión de la literatura de terror anglo-americana* (1977). Indeed, his translation theory is a key factor to understand basic aspects of his conception of literature and of his lyric production. Among them, the idea of perversion, according to which translating (and, to a certain extent, writing) consists of putting in risk the sense of the original text in order to improve it, thus contributing to the creation of the “Ultimate Book” which will never be completed.

**Keywords:** Leopoldo María Panero; Perversion; Risk; Poet of Terror; “Ultimate Book”.

\* Una versión anterior de este texto se leyó en Astorga como conferencia inaugural de la IV Escuela de Traducción de la Universidad de León, y el XI Encuentro de Traductores de Castriello de los Polvazares, en julio de 2016.

Cuando se habla de los traductores literarios, se reconoce a veces que su actividad es semejante a la de un escritor, que deberían ser considerados escritores. Pero yo iría un poco más allá. Cada año en septiembre tengo un breve taller de escritura dentro de un máster para especialistas en traducción árabe-español, que se imparte en la Escuela de Traductores de Toledo. La inmensa mayoría de los alumnos y alumnas no están interesados en la traducción literaria, piensan en hacer oposiciones o dedicarse a la interpretación; yo les explico que un traductor,



una traductora, de cualquier tipo que sea, necesita un grado muy alto de conciencia lingüística (es diferente tener *conciencia* de tener *conocimientos*) y que esta actitud no convierte en escritor, pero sí es de la misma especie que la de los escritores. Ese *tener conciencia* supone darse cuenta de que la lengua escrita no es un simple vehículo de comunicación ni un instrumento transparente, sino que supone un proceso activo de construcción lingüística, un proceso de producción de sentido con vida propia; esta conciencia conlleva una vigilancia extrema de todos los niveles y componentes de la lengua —la sintaxis, los registros del habla, las polisemias y homonimias, la importancia de lo fonético...—, mucho más allá de la supuesta equivalencia de sentido entre dos palabras. Escribir —también para quien está escribiendo una traducción— es una concentración de procesos difíciles de enumerar, una síntesis de acciones y aspectos muy variados: pone en juego el pensamiento, la percepción, las emociones, el sentimiento, la memoria, la reflexión, la atención, la paciencia, la voluntad, los conocimientos, la cultura... Esto es: la escritura nos implica por completo, y no solo la escritura literaria.

Entre quienes identifican escribir y traducir está Leopoldo María Panero, de quien se ocupan estas páginas. Defendió Panero esa identidad desde una perspectiva muy singular, muy personal: para él, la traducción sería hoy uno de los núcleos fundamentales de la escritura, de la literatura, o, al menos, sería un lugar privilegiado desde donde poder pensarla, pensar ahora, en este tiempo, qué es la literatura.

Comparto plenamente esta idea, aunque confieso que, como traductor, no coincido en cambio con sus criterios para aplicarla; en mi trabajo trato de explorar todas las posibilidades de aproximación a la literalidad, aun sabiéndola imposible. Cada uno elige sus imposibilidades, y Panero se sitúa casi en el extremo contrario, si bien eso no impide que su teoría y su práctica de traductor me susciten el máximo interés, porque ponen en movimiento ideas y problemas cruciales, también para la poesía, incluso para la misma existencia personal.

Y, además, me parece, siempre me lo ha parecido, uno de los mayores poetas del fin de siglo, y su creciente recepción fuera de España así lo confirma. Pocos asumen como él la fuerza tensa e inestable de la mejor poesía moderna; sus poemas se mueven entre el saber constructivo y una eficaz dispersión fragmentaria; montados en *collages*, atravesados de citas, con la crudeza descarnada de un léxico expresionista y provocador, sus libros son el oscuro escenario de un *realismo del inconsciente*, que no se atora en la estrecha vía del culto al *yo*, sino que ofrece un espacio existencial por compartir. En un memorable artículo incluido en el libro *Y la luz no es nuestra*, que publicamos Olvido García Valdés y yo en 1991, escribía: “Todo hombre es en sí un continente, no una isla. El deseo del hombre es deseo del otro. Por ello cuando alguien cae caemos todos con él. Por ello ninguna tragedia es concebible en solitario, llovida del cielo. Es más, la soledad es imposible: está poblada de fantasmas” (Panero, 1984). Después de estas palabras, no puedo evitar el recuerdo de la visita que le hicimos en el psiquiátrico de Mondragón, cuando preparábamos el libro.

Pues bien, Leopoldo María Panero publicó una serie de traducciones en los años setenta y ochenta: de poesía escrita en inglés, sobre todo, también de una

colección de prosas de Lewis Carroll, y una edición de *Peter Pan*<sup>1</sup>. Además, *Visión de la literatura de terror anglo-americana*<sup>2</sup>, el libro en el que me voy a centrar, es una antología de relatos que tradujo y publicó en 1977: diez cuentos de terror de principios del siglo XX<sup>3</sup> —seis de autores ingleses, cuatro americanos; ocho hombres, dos mujeres— y un poema de Robert Browning, un clásico del XIX; puede añadirse una novela corta de Arthur Machen, *La luz inmóvil*, que apareció más tarde (Panero, 1994), aunque pertenecía en origen al mismo proyecto. Al frente de *Visión*, colocó Panero un “Prefacio”, que es uno de sus textos teóricos imprescindibles.

Este es su primer párrafo: “¿Qué sucede con las palabras que no llegan a ser pronunciadas, con los pensamientos que se olvidan, con las inteligencias destruidas? Cuando creemos hablar, ellas nos hablan: los muertos guían nuestros pasos. Quien no las ama no sabe escribir, porque ‘escribir es producir la ausencia de obra’ (Blanchot). Es más, como en seguida veremos, escribir no es posible sin arriesgarse a la ausencia de obra, es decir a la locura”. Aparece aquí, justo en el principio, alguna de las preocupaciones centrales del texto: la poética de la “ausencia de obra” que, tomada de Blanchot, reaparecerá en diversos momentos; también está presente la locura, pero no por motivos autobiográficos ni tampoco psicológicos, sino como uno de los límites de la literatura. Más allá de esto, destaca la energía de la escritura, su poder evocador e inquietante, sobre todo en las primeras frases, y reconozco en esa energía y ese poder los mismos que distinguen al relato de terror. Leopoldo María Panero abre su reflexión en el marco de las referencias, la lengua, las emociones que distinguen al relato de terror, tomándolo como una forma eficaz de pensamiento sobre lo literario. El terror no es aquí, por tanto, solo un género narrativo, no es un pretexto ni un azar.

El “Prefacio” tiene tres apartados: empieza exponiendo una concepción de la literatura en general; se ocupa, en segundo lugar, del estatuto del relato de terror, y, finalmente, ofrece una teoría de la traducción. Se construye más con afirmaciones y negaciones que con un desarrollo argumentativo, más como declaración de principios que como razonamiento. Las tres partes están intercomunicadas, no son fácilmente separables. Y, sobre todo, no parecen tener un suelo sólido, impermeable; debajo de cada una se abren capas de terreno, estratos diversos, las observan puntos de vista que no llegan a ajustarse entre sí. Por ejemplo, el primer relato de la antología —“La voz maldita”, de Vernon Lee— lo protagoniza un compositor que tiene perfilado su proyecto creativo, pero no consigue componer la música que desea e intuye, y su personalidad se va deshaciendo entre obsesiones, hasta ser arrebatado por una posesión maligna y espectral; su figura expresa de manera contundente la “ausencia de obra”, pero es solo una de las posibles

<sup>1</sup> Las traducciones de poesía de Leopoldo María Panero están recogidas en Panero (2011), Carroll (1975) y Barrie (1987).

<sup>2</sup> Todas las citas en prosa que no vayan anotadas pertenecen a este libro, bien a su prefacio o a los distintos relatos incluidos.

<sup>3</sup> En la bibliografía doy referencia de ediciones recientes de estos cuentos en su lengua original, poniendo al lado del título del relato el que da la traducción de Panero: Lee (2006a), Walpole (2016), Aiken (1982), Blackwood (1973), O’Sullivan (2012), Benson (2000 y 2014), Lord Dunsany (2016), Gilman (2016), Metcalfe (1998), Smith (1995).

formas de entender un concepto teórico móvil, como el de Blanchot, antes citado. Debajo del suelo hay estratos distintos y variables, pues, los conceptos no son fijos, su inestabilidad puede separarlos de sí mismos, escindirlos; la voz que enuncia es firme, pero quizá su teoría admita más la duda que lo que su tono indica.

Esta movilidad puede reconocerse en otra de las ideas del párrafo inicial, la idea de *riesgo* —“escribir no es posible sin arriesgarse a la ausencia de obra, es decir a la locura”—, que es el punto de partida de Panero cuando pasa a exponer su poética. Así, define el arte centrándose en el *riesgo*, al modo que propusieron las vanguardias: “el arte es la ceremonia ritual por la que *arriesgamos* el sentido”. El sentido, bien diferente de la *verdad*, porque —siguiendo a Nietzsche— esta se considera impuesta, ficticia, instrumento del poder. El sentido sería simplemente *el sentido*, como cuando decimos que “algo tiene sentido” —o, como en la frase de Derrida que cita con frecuencia Panero: el poema “corre siempre el riesgo de carecer de sentido, y no sería nada sin ese riesgo”—, pero puede ser también como cuando decimos, en el uso normal: “(...) se desmayó, perdió el sentido”. El sentido, por tanto, se construye con palabras y, a la vez, según las polisemias y desajustes de perspectiva que he llamado *estratos*, remite a lo vital íntimo, a ese tipo de energía en que se aúnan cuerpo y espíritu. Arriesgar el sentido es exponerse a que el texto o el discurso se disuelvan en inconsistencia; es, también, volviendo a su idea, exponerse a la locura.

Es conocida la trayectoria psiquiátrica de Panero, pero no hemos de ver nada biográfico aquí; está hablando radicalmente y a la vez teóricamente, en términos muy generales, y pensando en un abanico amplio de situaciones —así, unos versos suyos dicen: “(...) se arriesga / el poema por alguien / como un disparo de pistola, / en la noche, en la noche sembrada / de ojos desiertos” (Panero, 1986)—. Lo que define el riesgo es un límite: el desafío de acercarse lo máximo posible a un límite y mantenerse allí, sin traspasarlo; si el límite se traspasa, ya no hay riesgo sino pérdida. O ya no hay poema ni verdadera vida, sino sinsentido y locura. Panero ha explorado la falta de sentido, el *nonsense* inglés, en la traducción de *El ómnibus, sin sentido*, de Edward Lear, y ha tenido personalmente una dura experiencia de trato con la *locura*; creo que a los dos los considera espacios vecinos a la poesía y el arte, mundos que pueden resonar del lado de acá y a veces iluminarlo, pero que son *otros*. Su concepción queda clara cuando pone como ejemplo del riesgo con el sentido la idea de extrañamiento, tomada del teórico ruso Sloviski, que buscaría producir “combinaciones ‘extrañas’ —nuevas— de elementos familiares”, capaces de cuestionar los códigos habituales de generación de sentido y de encontrar significaciones distintas, que sean singulares —originales— y universales a la vez, personales y compartidas. Los cuentos elegidos en esta antología serían todos ellos ejercicios de esta clase de extrañamiento, pues introducen una cuña en lo cotidiano que lo subvierte; así, el niño que se acostumbra a imaginar que está nevando y todo se modifica entonces, desde los sonidos a las relaciones personales, aunque su rutina cotidiana sigue siendo la misma. Me interesa subrayar esto para que, ante la posible dificultad de los poemas o de las ideas, no pensemos que Panero busca separarse del sentido o que hace una poesía de la locura. Su trabajo, insisto, busca explorar el límite y no traspasarlo.

Este es el primer núcleo del “Prefacio”: una toma de postura en cuestiones de *poética*, de pensamiento general sobre la escritura. A continuación, el texto gira para adoptar un punto de vista histórico, que va a condicionar su teoría de la traducción. Un punto de vista histórico, pero no para hacer historia de la literatura, sino para intentar deducir cuál es la situación contemporánea del escritor, sus circunstancias actuales. La literatura habría llegado hasta aquí en condiciones casi terminales: el trabajo de extrañamiento se desgasta y se vuelve tópico más rápidamente cada vez, en consecuencia, debe renovarse sin cesar y el riesgo de la escritura resulta siempre creciente, el límite con la locura parece muy próximo. Se propone entonces una fórmula de sabor hegeliano, “el Último Libro”; Hegel había hablado del “fin de la historia”, incluyendo también ahí el fin del arte —al parecer, llegó a afirmar en presencia del todopoderoso Goethe: “El arte es cosa pasada para nosotros”—. Panero escribe con mayúsculas “Último Libro”, recogiendo la que Mallarmé usaba para su *Libro*, el proyecto nunca realizado que expresó su demanda de absoluto y su fracaso. Y enlaza con ellos a través de Maurice Blanchot, que anunciaba la desaparición de la literatura y la “muerte del último escritor” (Blanchot, 1989). Para concretar su idea, Panero cruza esta tradición —Hegel, Mallarmé, Blanchot— con la aportación de Borges: el mundo como biblioteca, en la que todo está escrito infinitas veces. El Último Libro —asegura el “Prefacio”— se encuentra “extremadamente cercano”, pues la posibilidad de añadirle algo se agota; su terminación, su cierre convertiría la suma de lo escrito en una totalidad acabada, proporcionando una perspectiva de juicio definitiva; en ese momento, sabríamos por fin quiénes son los verdaderos clásicos. ¿Pero cómo se relaciona esto con la traducción?

La proximidad del final —piensa Panero— vuelve absurda la creencia al uso en una “literatura de autores”: una cadena de milagros creativos impulsada por el poder del escritor. Al contrario: una vez que está casi todo escrito, sería el momento del lector, quien puede reconocer la existencia de ese gran *libro* que se ha venido componiendo en el tiempo y asumir su deuda con él, sin querer imponer su personalidad. Mallarmé entendía la lectura como *operación*, al lector como *operador*, conservando para nombrarlos la raíz latina de obra, *opera-*. La lectura trata de apropiarse de todo lo que se ha escrito y por eso, por esa apropiación, en la inminencia del final, leer es casi lo mismo que reescribir. Borges, con su relato “Pierre Menard, autor del Quijote”, ofrece el mejor ejemplo. Panero (1986) llega a decir que: “(...) toda la literatura no es sino una inmensa prueba de imprenta y nosotros, los escritores últimos o póstumos, somos tan solo *correctores de pruebas*”.

Este sistema sin sujeto, conjunto que se basta a sí mismo y reduce a quien se quiere autor a ser una especie de parásito, lo denomina Panero “literatura orgánica”, pretendiendo quizá conferirle la vida propia de la materia orgánica y también su articulación. La lectura y la reescritura son sus instrumentos principales, junto con otros como la cita, el plagio o la tergiversación —el *détournement* de los situacionistas—. Y, por supuesto, la traducción, como práctica activa de la lectura que es. No los presenta como unos instrumentos *más*, sino como los fundamentales, los que constituyen al escritor de hoy: “La literatura orgánica —asegura Panero— otorga a la cita, a la lectura y a la traducción el máximo valor, como los más arriesgados exponentes de la naturaleza *sistemática* de la literatura. Y consi-

dera a la traducción (...) como lo que es, *reescritura*, ya por el solo hecho de inscribir lo que traduce en otro tiempo y en otro contexto cultural que aquel que lo vio nacer". Y son la cercanía y las exigencias del Último Libro lo que hace posible verlo así, lo que libera de los antiguos mitos del autor y la creación, de las normas y el poder del canon.

En este principio general se apoyan los criterios del traductor para llevar a cabo su trabajo. En el prólogo a *El ómnibus, sin sentido* de Edward Lear, Panero (2011) quiso basarse en el famoso ensayo de Walter Benjamin, "La tarea del traductor" —quizá el texto contemporáneo acerca de la traducción más leído y más citado—, para afirmar que toda obra contiene la virtualidad de ser traducida de infinitas maneras; es verdad que Benjamin (1971) no llega a expresarlo por completo (se limita a decir: "(...) todas las obras literarias conservan su traducción virtual entre las líneas"), pero sí es una idea que forma parte de su pensamiento. Así, cuando habla, en otro de sus libros, de la concepción del Romanticismo acerca de la crítica (Benjamin, 1988), entiende que esta vendría a ser como una reflexión de la obra sobre sí misma, una mirada que la obra lleva incorporada como una de sus dimensiones; ya Paul de Man (1990) vio que era posible trasladar esto directamente a la traducción, tomándola también como posibilidad interna de la obra. Por su parte, Maurice Blanchot (1976) piensa que un texto, pese a su apariencia de fijeza, nunca está inmóvil, siempre está desplazándose —al impulso de la lectura— y puede hacerlo en distintas direcciones; precisamente sería esta movilidad la que hace posible traducir. Y el poeta italiano Paolo Valesio (1996) lo formula a modo de definición, considerando que la posibilidad de traducción distingue a la literatura de las demás artes: "(...) cada poema singular —afirma— puede considerarse como una estructura que genera un número infinito de traducciones nuevas".

La traducción, por tanto, según esta perspectiva, actualiza una de las potencialidades del texto original y, en esa medida, siempre lo transforma, lo convierte en *otro*. Para Panero, es preciso ir un paso más allá: puesto que se elige una de las potencialidades inscritas en el texto, cabe desarrollarla como el texto aún no había hecho y, por tanto, de algún modo, superarlo; o, dicho paradójicamente, hacer que en el espejo de la traducción el texto se parezca más a sí mismo de lo que ya se parecía. Traducir es, primero, reescribir, y, en consecuencia, transformar, producir un texto diferente.

Panero ha acuñado el término *perversión* para designar sus traducciones. Es clara su etimología: anteponer a *versión*, un sinónimo de traducción bastante usado, el prefijo latino *per*, en su sentido de acabamiento o excelencia, del mismo modo que *perfección* es lo que ha sido hecho por completo, lo que se ha cumplido. Pero se suman también todas las resonancias que el término conlleva: de transgresión moral, de riesgo, de cruce con lo sexual... Y lo que más interesa aquí: de relación con el mundo de los relatos de terror; quizá hay entre ellos pocos pasajes tan memorables como aquel de *El gato negro* en que Poe se detiene a explicar el valor de la palabra *perversión*.

Ya se ha dicho que la traducción tomaba su sentido, según Panero, de la referencia al Último Libro: en esta época que se está asomando a la "ausencia de obra", el traductor sería el verdadero escritor —recuerdo—, en cuanto es el único adaptado a las condiciones actuales. "Su originalidad —asegura el "Prefacio", al

que vuelvo por un momento— no se ejerce con miras al lucimiento de la insignificancia de un ‘yo’, sino con miras a la *totalidad*: su singularidad no es la de la Parte, sino la del Todo”. Este *todo* es, sin duda, el Último Libro como síntesis que recoge el conjunto de lo escrito —como la biblioteca borgiana— y que aquí parece concebirse con cierto carácter metafísico, de trascendencia mítica. Pero, en realidad, según hemos visto, el Último Libro, aunque a punto de cerrarse, estaría a falta de nuevas lecturas, de reescrituras que terminen de completarlo. Y eso aporta el traductor.

Hay un momento del prólogo a *Matemática demente* —su selección de prosas de Carroll— en que Panero concreta más esta aportación del traductor; no importa que entonces todavía no hubiera empezado a hablar del Último Libro, porque se sitúa en ese marco. Así, asegura: “(...) la Perversión no dudará en añadir, si es preciso, palabras, versos enteros, párrafos enteros, para así dejar intacto el Sentido del original” (Panero, 1975). Tal vez la clave esté en la mayúscula con la que escribe *Sentido*, un tanto metafísica de nuevo, quizá platónica; con ella se sitúa el sentido más allá de lo que el texto explícitamente dice: el sentido sería, según esta idea, competencia del lector; el lector lo determina, lo construye, lo interpreta, lo hace suyo: no hay otra medida del sentido que la lectura. En el mismo prólogo decía también: “Solo en cuanto todo texto es una multiplicidad de sentidos, es posible verterlo en una lengua que no sea la suya: desarrollando los sentidos *latentes* en el original, *explicándolo* (lo que en latín significa: desplegarlo)”. Por consiguiente, la lectura marca la fidelidad de la traducción al original: todo lo latente se ha de desplegar, todo lo que cabe en la lectura, aunque el texto no lo especifique, puede ser incorporado por el traductor, porque ya estaba ahí. Resulta llamativa, sin embargo, la seguridad con que se afirma: “(...) para dejar intacto el Sentido del original”; siguiendo este “Prefacio” quizá se esperara la propuesta de que, con su forma de leer e intervenir, la traducción *arriesga el sentido* del original, se atreve a acercarse a ese límite, a ese fiel de la balanza entre la pérdida y el encuentro. En todo caso, queda expuesto así el criterio con que Panero trabaja los cuentos de terror de *Visión*. Y a ellos me acerco ya.

Son cuentos de terror que pertenecen a la época dorada del género; sus autores fueron muy conocidos y leídos por sus coetáneos, difundidos en numerosas lenguas; todavía, tras el paso de un siglo, están vivas las ediciones en castellano de sus obras y muchas se encuentran con facilidad<sup>4</sup>. También los argumentos son clásicos: relatos de fantasmas y vampiros, de casas solitarias y tormentas en la noche, de experimentos alquímicos y prácticas esotéricas, de monstruos que habitan entre todos; bajo el signo del mal y la amenaza de la muerte, la gran mayoría de las historias se desarrolla en un espacio cotidiano, fuertemente marcado por efectos de realidad.

Pero en esta selección clásica, variada y disímil en principio, llama la atención la intensa impresión de unidad que va produciendo la lectura; es evidente que Panero, al elegir, al ordenar y traducir, ha construido un volumen que tiende a moverse dentro de una sola atmósfera, a proponer un retrato de conjunto de la

<sup>4</sup>En el apartado bibliográfico doy la referencia de alguna de las traducciones recientes que he cotejado con las de Panero: Lee (2006b), Gilman (2002), Walpole (2004), Benson (2009).

condición humana. Aunque los hábitos de la vida diaria estén tan presentes, en el ambiente de los relatos resulta difícil regirse por un principio de realidad claro, pues tienden a mezclarse las escenas recordadas con aquellas que se ha oído contar, lo que se ha vivido con lo que se ha soñado. A veces, en el quicio de esta amalgama, crece un mundo paralelo —como el del niño de “Nieve secreta, nieve silenciosa”— que no se diluye en sus continuas intersecciones con el mundo de los otros; el enorme relieve que adquieren entonces detalles ínfimos se hace patente cuando el protagonista ve a su hermana levantarse para salir de la escuela, al término de la jornada: “Vio a Deirtre levantarse y salir y él se levantó casi al mismo tiempo, pero aquella imperceptible diferencia de tiempo era, por otra parte, tan inmensa, que alguien podría haberse refugiado en ella para vivir otra vida entre sus márgenes”. Así, en el libro se repite una experiencia de suspensión de las coordenadas espaciales o temporales; o sucede que, al oír una voz, no venga de un sitio concreto, sino a la vez de muchos distintos.

Una condición de tales mundos o experiencias parece ser siempre el aislamiento, las formas de una soledad extrema, se dé en sociedad o no; el solitario accede al espacio paralelo desde su condición, o bien es ese acceso a otro plano el que lo reduce a la soledad. Se trata de una vida dominada por el desasosiego y la inquietud, por el miedo también; y quizá el punto de quiebra que suele determinar estas emociones es el vínculo entre conciencia y cuerpo, alma y materia. Desde los episodios más elementales, cuando el derrumbe interior cristaliza en enfermedad, hasta los más agudos, protagonizados por quien pretende gobernar la materia, rompiendo todas sus leyes básicas con la energía intelectual, o por quien se somete a un aprendizaje demoníaco y consigue extraer literalmente el alma del cuerpo y guardarla, maravillosa piedra de luces, en una cajita de madera. Me atrevería a decir que Panero, con su selección, nos traslada a un espacio experimental en que llegamos a sentir que lo puesto en juego somos nosotros mismos.

Y aquí cabe ver cómo actúa la traducción. En el “Prefacio”, curiosamente no aparece el término *perversión* para nombrarla, aunque Panero lo había usado antes y lo usa después; pero sí se hace una clara advertencia sobre la ruptura del pacto de fidelidad respecto al texto original: “En lo que concierne a la traducción, he corregido y tratado de perfeccionar en ella, como suelo hacer, y sin el menor respeto por la cultura, la textura de los cuentos. (...) Que me perdonen quienes custodian el discurso por lo que aquí he dejado salir”. Resulta muy significativo cómo termina: como si la integridad de todo texto estuviera protegida por una especie de policía cultural (autoral, también) y el traductor rompiera los sellos y dejara *salir* (es aquí la palabra clave) lo que estaba ya ahí, pero encerrado, prohibido.

Ya Panero avisó de que podría añadir “palabras, versos enteros, párrafos enteros”, y Túa Blesa (Panero, 2011), el crítico que más ha estudiado su obra, ha documentado numerosos casos de esto en las traducciones de poesía; en un artículo reciente, anota también cómo en uno de los cuentos incluidos en *Visión*, precisamente el único que rehúye el espacio cotidiano como punto de partida, “Jardín cerrado”, las interpolaciones de Panero explicitan el carácter vampírico de la historia que, aun latente, no estaba nombrado (Blesa, 2016). Hablando aquí del conjunto de los relatos de *Visión*, el inventario de los pequeños incisos y cam-



bios practicados sería muy prolijo: se puede cambiar un adjetivo para matizar tonalmente la atmósfera (en vez de “(...) me sentí repentinamente muy sereno” —Lee, 2006—, se dice: “(...) me invadió entonces una calma casi sobrenatural”), o se traduce el verbo *trample* 'pisotear' por 'reptar' para ir preparando el desenlace concentrado en esta acción de reptar, o se puede incluir un epígrafe que el original —el cuento “La máscara de plata”— no llevaba, para introducir una sugerencia diabólica, la imagen de un mundo con dos polos enfrentados.

Lo que realmente distingue la forma de traducir de Panero en *Visión* no es tanto la frecuencia como la densidad de sus interpolaciones, a veces muy extensas, que parecerían responder a dos motivaciones principales. En primer lugar y sobre todo, Panero incorpora pensamientos y reacciones de los personajes, generalmente a través de una especie de monólogo interior en tercera persona, ya sea en boca del narrador o a la manera del estilo indirecto libre, como medio para hacer presente su lectura de la situación; con frecuencia, la amenaza de la locura, la conciencia de un proceso de destrucción interior, el inquietante nexo entre belleza y horror aparecen en líneas escritas por Panero, que no estaban en el original sino sugeridas: “(...) no dejará nunca de perseguirme —valora un personaje—, de acorralarme como a una bestia pero con la importante diferencia de que esta nada sabe de la belleza, y yo sé que la belleza causa horror”. O también: “(...) si usted supiera (...), temblaría de pies a cabeza y se pondría a llorar como un niño, tratando en vano de arrancar de su alma ese secreto que mata y pudre, y se equivoca, y no sabe, y que puede perder y encontrar, y deshacer las almas y edificarlas como acero, y hacerlas también conocer valientemente la nada. La nada del cerebro, la árida sustancia de la vida, el juego inútil del conocimiento (...), todo se hace añicos como el cristal de unas gafas cuando no sé si Dios nos ordena abrir la Ventana”.

En segundo lugar, y como ocurre con “el cristal de unas gafas” que acabo de citar, la interpolación de Panero abre, en medio del texto, el espacio de una imagen poética, que acelera la concentración de sentido; uno de los narradores llega a referirse como “poema” a uno de estos añadidos. Anoto un par de ejemplos; como en los casos anteriores, son todo palabras del traductor, Panero, inexistentes en el original: “(...) lloró amargamente, y un espejo le hizo ver que sus lágrimas brillaban, ya para nada, y para nadie, como brillan para nadie los astros del universo que no nos devuelve nuestra mirada”. O, también, mientras Hugh Walpole, el autor de “La máscara de plata”, se limitaba a constatar, casi al final del relato, que la protagonista había firmado unos papeles que le presentaban, Panero se extiende: “(...) estampó su firma en los documentos, como un signo borroso de una identidad que se iba igualmente borrando, o que ya no le pertenecía: un trazo casi invisible, y cuya forma le costó trabajo recordar”.

Cuando empecé este ejercicio de comparación y detección, me sorprendía al encontrar las ampliaciones y cambios del traductor; después, poco a poco, he de decir que las solía adivinar. Un cambio de ritmo, el demorarse en un análisis, un léxico que tiende siempre a los mismos núcleos semánticos de inquietud, un pulso que remite al pensamiento y la poesía más que a la narración: seguramente estas eran las causas de que intuyera las intervenciones. Una voz-Panero indisoluble aparecía dentro del relato; quizá —como él dice— tratando de entender, de pensar sus últimas consecuencias.

Al final de *Visión*, se incluye el poema de Robert Browning “De cómo un niño llegó a la negra torre”, sugiriendo así una continuidad entre los géneros literarios, que nos permitiría definir a Panero como *poeta de terror*. Mientras los relatos estaban asentados en el efecto de realidad, el poema incluido es simbólico de manera tradicional, alegórico: el camino hacia la “torre negra”, que es a la vez la muerte —su transcurso— y quizá la negación de la muerte —un saber que redime—, protagonizado por un niño, alguien situado en el umbral de la existencia, que se juega su existir en ese dilema, en esa doble posibilidad. Las abundantes interpolaciones de Panero descosen las costuras del verso métrico, de la estrofa regular, como si lo constreñido por el corsé del ritmo clásico se derramara en un poema que —ahora sí habría que decirlo— ya no es de Browning, sino de Leopoldo María Panero, con sus imágenes, sus humores físicos y espirituales, sus obsesiones. Así, señalaba también Túa Blesa (1995) que los poemas por él traducidos “han pasado a ser parte de su escritura de pleno derecho, (...) obras en las que su mundo imaginario, su verbo, se ha hecho carne”.

Pero Panero —creo que esto es relevante— no sale ileso de esta apropiación, que a su vez tiene consecuencias. Las traducciones cuentan, influyen, pesan en su escritura, introducen un quiebro en ella. En concreto, es como si su trabajo para traducir *Visión* le hubiera descubierto una tarea pendiente: trasladar la poesía, desde el espacio abstracto de simbolismo que representa Browning, al espacio de inquietud *real*, en su concreción espesa, del relato de terror. Como si este traslado pudiera constituir una de las tareas de Leopoldo María Panero en el mundo de la literatura, su aportación al Último Libro tal como él lo concibe.

*Narciso en el acorde último de las flautas* es reconocido por la crítica como el texto decisivo de su poesía. Apareció en 1979 y el libro anterior, *Teoría*, en 1973, de manera que la escritura de *Narciso* coincidiría en el tiempo con las traducciones de *Visión* y seguiría aún después de ellas. Y es posible leer los poemas desde la experiencia de lectura de esta antología de relatos, y reencontrar —por ejemplo— el mundo del cuento “Jardín cerrado”: “(...) mano / que sobresale de la tumba / manos que surgen de la tierra como tallos / surcos arados por la muerte, / cabezas de ahorcados que echan flor: / decapitados que dialogan / a la luz decreciente de las velas”. O la habitación agobiante de “El empapelado amarillo”, la casa solitaria de tantos otros cuentos: “Y también yo repto, me / arrastro entre los vidrios dispersos de tu espejo, entre los harapos de ti que aún quedan / absurdamente en el / cubo de basura de mi memoria, / espectros en la casa abandonada / en la casa abandonada que yo soy”.

El espacio del *terror* inunda estos poemas, los más personales y característicos de Panero, su afirmación de una *belleza* imposible, contracorriente —“belleza demente de la infancia, ese furor contra lo útil de tu cuerpo”—, que es a la vez impugnación, subversión, desafío. En esta síntesis de mundos, los elementos procedentes del psicoanálisis, siempre tan activos en el poeta, asumen las imágenes de los relatos; y los textos de *Narciso* componen, para mostrar los obsesivos vínculos entre conciencia y cuerpo, imágenes de casi insoportable materialidad. O expresan ese mal puro, sin objeto, que Poe llamó precisamente *perversión*. O hacen que los distintos ámbitos se fundan en una nueva forma de desolación que es conocimiento: “El suplicio de la noche y el suplicio del día / el suplicio de la

realidad y el suplicio del sueño / despliegan ese movimiento que se ignora y al que otros / pudieron, no sé cómo, llamar ‘vida’”.

No digo que este trasvase de materiales determine su poesía, que se mueve dentro de la referencia más amplia del Último Libro, como sugiere la nota introductoria a *Poemas del manicomio de Mondragón*, un volumen posterior: “Y salió un humo azul diciendo adiós a los libros y a mi mano que escribe (...), que se quemaron mis versos sin salir de mis labios” (Panero, 1987). No se trata de un anuncio vano que no se cumple, aunque a continuación siga escribiendo, sino de la acotación de un espacio poético, de la definición de un *género* de poema: el último que podría escribirse, el que tiene como riesgo que lo constituye el de su inexistencia inminente. El poema es una especie de epopeya invertida que culmina en el derrumbamiento de la identidad, tras un proceso de esterilización de la palabra y de acoso social, durante el que se siente crecer la mudez en la voz. En una decisiva vuelta de tuerca, Panero encuentra un punto de vista muy potente, que toma por modelo la mirada de los muertos, que pone en escena la voz de un muerto, como cuando Valle-Inclán habló de una “perspectiva de la otra ribera”, buscando ahí raíces para habitar el silencio.

Y ya que el *terror* ha tenido tanto peso en el trabajo admirable de Leopoldo María Panero, me parece necesario un momento, antes de abordar el final de mis palabras, volver de nuevo al “Prefacio” y a algunos de los relatos, para observar más de cerca el planteamiento que proponen sobre ese mundo.

Siempre con la guía de Poe, que es constante en su obra, Panero fundamenta la narrativa de terror en un razonamiento cercano al análisis de Adorno y Horkheimer (1994) en su inacabada *Dialéctica de la Ilustración*. El moderno racionalismo pragmático ha realizado la exclusión lógica de lo desconocido: en consecuencia, aquello que no se puede explicar racionalmente o documentar experimentalmente se da por no existente; y a la vez, queda también excluido el posible recurso a lo mítico o a la religión para buscar en ellos refugio. “Pero como lo Desconocido —sigue Panero— es una realidad más vasta que esa realidad sin él gravemente restringida, frente a su *presencia* inevitable, nos hallaremos ahora (...) sin más protección que el Miedo”. El miedo sería el único resto, la sola forma posible de conocimiento, de contacto, con *eso* que ha quedado excluido; así se lee en estas palabras tuyas intercaladas en “La cara”, un relato de Edward Frederic Benson: “Sabía que su temblor era irracional, sin fundamento alguno que no fuese el oscuro tejido de lo que no existe, o de lo que existe como un extraño parásito, como una carga que pesa sobre lo que existe”; un temblor irracional, el miedo, percibe el peso que tiene en la vida aquello cuya existencia se niega. *Irracional*, aunque su morfología diga lo contrario, no es una palabra negativa; negativa es la razón, que ha querido consolidarse vetando todas las demás formas del pensamiento humano. El espacio del terror querría reintegrarlas, y no por una vía mítica: “(...) la experiencia del Terror —piensa Panero— es el acto fundador de la inteligencia”.

El “Prefacio” asume el análisis clásico de Todorov (1982) —en su *Introducción a la literatura fantástica*—, para quien la estructura básica de esta clase de relato es la incertidumbre o vacilación, que no se decante con nitidez qué es realidad y qué no lo es. No resulta extraño que Panero suscriba esta tesis, por lo demás, muy consistente, porque se manifiesta en ella el mismo concepto de límite, constante

en él; así hablará de “ese poner en peligro la realidad que constituye la literatura fantástica”. Y este es uno de los rasgos que separan la narrativa de terror actual de la clásica: que la incertidumbre ya ha desaparecido. Todo, pues, vendría a encajar en la idea inicial e irrenunciable de riesgo: la poética, el terror, la traducción.

Pero hay otro límite, otro riesgo, que se hace presente, *se juega*, en *Visión*, y también en la poesía (en la de Panero y en lo mejor de la poesía moderna). Lo reconoce, desde dentro del niño que protagoniza “Nieve secreta, nieve silenciosa”, su autor, Conrad Aiken, que también fue un notable poeta: “No cabía la más mínima duda —ni la más mínima— de que el nuevo mundo era Sentido y era más *real*, incluso, que el primero, y más profundo y más lleno de color, pese a ser *blanco*, tan blanco. (...) Su belleza, por decirlo en una palabra, iba más allá de todas las cosas —más lejos que la palabra y que el pensamiento—, era evidentemente incomunicable”. Una nueva forma de lo imposible, un límite, el de la comunicación. Sin duda, estaba implícito en ese “poner en riesgo el sentido” con el que empezábamos, pero refuerza el desafío, lo extrema, declara de antemano su perspectiva de fracaso. ¿Debe contar el poeta de antemano con el fracaso? La respuesta sería que sí, que debe contar con él, como también lo hacen los protagonistas de estos relatos de terror, que siempre fracasan en su intento de eludir lo desconocido.

Esta certeza del fracaso me lleva a proponer dos finales diferentes para mis palabras, dos finales que encuentro igualmente sugeridos en la obra de Leopoldo María Panero. El primero de ellos se acogería al mito del Último Libro. En la trayectoria del poeta se muestra en diversas ocasiones el poder de explicación que adquieren para él los mitos negativos. Lo apocalíptico no solo estaba ya en su poética para la antología *Nueve novísimos*, que en 1970 le dio a conocer, y en la que se leía: “Vivo dentro de la fantasía paranoica del fin del mundo (...). Todas las palabras son la misma que se inclina hacia muchos lados, la palabra FIN” (Castellet, 1970). Incluso se hacía presente en unos versos que Panero recuerda en *El desencanto* —junto a su madre— como los primeros que escribió, antes de los cuatro años: “Y los libros hablaban y hablaban, pero Dios iba diciendo: pronto se acabará el mundo” (Blanc y Panero, 1976). En un viejo escrito sobre Panero, de hace casi tres décadas, tomé como título una fórmula suya que hablaba de lo mismo: “crepúsculo activo”, ser un crepúsculo, asumir esa identidad. Son mitos negativos, pero que actúan positivamente mediante una inversión: explican, conceden un lugar; el papel que asume el así llamado *Último Libro* lo demuestra también sin duda. Su deriva metafísica, que lo presenta incluso como una “Unidad Absoluta”, sin circunstancias ni accidentes, así lo indica.

El segundo final regresaría al punto en que se detectaba el límite de lo incomunicable; lo recuerdo: “Su belleza, por decirlo en una palabra, iba más allá de todas las cosas (más lejos que la palabra y que el pensamiento), era evidentemente incomunicable”. Pero la conciencia de imposibilidad también puede no bloquear, no paralizar. En ella misma siempre está inscrito el deseo de burlarla, de encontrar sus fisuras. De esto hablan unas palabras añadidas por Panero en *La luz inmóvil*, la novela de Machen que mencioné al principio; pertenecen al relato que hace el Doctor Black de su aprendizaje y su investigación: “(...) el riesgo de pensar o asomarse a lo imposible, a lo impensable, a lo que la realidad maldice y

la sombra de los días sin embargo nos repite, y los minutos en su caída. Sombra o luz, mal o bien, *ello* allí está, en los bordes de la frente, en su frontera ciega, *invitando...*". Esta repetición producida en la experiencia aparece como una llamada, avisa con su insistir de que nada está cerrado, de que se podría franquear también esta prohibición —lo imposible, lo impensable—, y son significativos sus términos —bordes, frontera— que nombran límites.

La repetición es, así, abierta y prometedora, aunque también quizá resulte insoportable. La poética del riesgo se parece en algo a una escena típica de los sueños: quien sueña debe llegar a un punto que nunca alcanza, porque el espacio se alarga sin cesar según se va avanzando por él. El propio Panero, en el prólogo de *Matemática demente*, lleva a una apertura completa la idea de que los textos siempre están disponibles para ser traducidos: "(...) perfeccionar, terminar el texto original (una vez más, no para siempre, ya que una nueva traducción, o una simple lectura, encontrará otras Grietas, que llenarán a su vez nuevas palabras, nuevos sentidos, viejos por cuanto nacidos —a veces abortados— en el texto original): y así hasta el infinito —el infinito que es el texto".

Final cerrado, último libro; final abierto, riesgo. O quizá simplemente "la paz de los fragmentos", como se lee en otro añadido de Panero, cuando se acababa de romper un espejo y "aquellos fragmentos de visión se dispersaron por el suelo como una paz".

## Bibliografía

### Traducciones de Leopoldo María Panero

- AIKEN, C. (1982). "Silent Snow, secret Snow" (Nieve secreta, nieve silenciosa). En *The Collected Short Stories of Conrad Aiken*. Meridian Books.
- BARRIE, J. M. (1987). *Peter Pan*, ed. de F. de Polanco, trad. y pról. de L. M.<sup>a</sup> Panero. Madrid: Libertarias.
- BENSON, E. F. (2000). "The Man Who Went Too Far" (El hombre que fue demasiado lejos). En *The Room in the Tower and Other Stories*. Adamant Media Corporation.
- (2014). "The Face" (La cara). En *Spook Stories*. Createspace Independent Publishing Platform.
- BLACKWOOD, A. (1973a). "The Decoy" (La inmensa trampa). En *The Best Supernatural Tales of Algernon Blackwood*. Causeway/Voxcorp.
- (1973b). "The Pikestaffe Case" (El caso Pikestaffe). En *The Best Supernatural Tales of Algernon Blackwood*. Causeway/Voxcorp.
- CARROLL, L. (1975). *Matemática demente*. Barcelona: Tusquets.
- GILMAN, C. P. (2002). *El tapiz amarillo*, trad. de Margo Glantz. México: Siglo XXI.
- (2016). "The Yellow Wall-Paper" (El empapelado amarillo). Wisehouse Classics.
- LEAR, E. (1972). *El ómnibus, sin sentido*. Madrid: Visor.

- LEE, V. (2006a). "A Wicked Voice" (La voz maldita). En *Hauntings and Other Fantastic Tales*. Broadview Press.
- (2006b). *La voz maligna*, trad. de A. Becciu. Vilaür-Girona: Atalanta.
- LORD DUNSANY (2016). "Two Bottles of Relish" (Las dos botellas de salsa). En *The Little Tales of Smethers and Other Stories*, Collins Crime Club.
- MACHEN, M. (1994). "La luz inmóvil". En Leopoldo María Panero, *Dos relatos y una perversión*. Libertarias: Madrid.
- METCALFE, J. (1998). "Brenner's Boy" (Tinker). En *Nightmare Jack and Other Stories*. Ash-Tree Press.
- O'SULLIVAN, V. (2012). "When I Was Dead" (Cuando estaba muerto). En *When I Was Dead and Other Stories*. IndoeuropeanPublisher.com.
- SMITH, C. A. (1995). "The Garden of Adompha" (Jardín cerrado). En *Tales of Zothique*. Necronomicon Press.
- WALPOLE, H. (2004). *La noche de todos los santos*, trad. de S. García. Madrid: Valdemar.
- (2016). "The Silver Mask" (La máscara de plata). En *All Souls Night*. Valancourt Books.

### Referencias bibliográficas

- ADORNO, T. W y M. HORKHEIMER (1994). *Dialéctica de la Ilustración*, trad. de J. J. Sánchez. Madrid: Trotta.
- BENJAMIN, W. (1971). *Angelus Novus*, trad. de H. A. Murena. Barcelona: Edhasa.
- (1988). *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, trad. de J. F. Yvars y V. Jarque. Barcelona: Península.
- BLANC, F., J. L. PANERO, L. M.<sup>a</sup> PANERO, J. M. PANERO (1976). *El desencanto*. Madrid: Elías Querejeta Ed.
- BLANCHOT, M. (1976). "Traducir". En *La risa de los dioses*, trad. de J. A. Doval Liz. Madrid: Taurus.
- (1969). *El libro que vendrá*, trad. de Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila.
- BLESA, T. (1995). *Leopoldo María Panero, el último poeta*. Madrid: Valdemar.
- (2011). "Teoría y práctica de la traducción como perversión", pról. de L. M.<sup>a</sup> Panero. En *Traducciones/Perversiones*. Madrid: Visor.
- (2016). "Traducción es traducciones". *Puentes*, 5.
- BENSON, E. F. (2009). *La habitación de la torre. Trece cuentos de fantasmas*, trad. de R. Lassaletta. Madrid: Valdemar.
- CASADO, M. y O. GARCÍA VALDÉS (coords.) (1991). *Y la luz no es nuestra*. Valladolid: Los Infolios.
- MAN, P. de (1990). *La resistencia a la teoría*, ed. de W. Godzich, trad. de E. Elorriaga y O. Francés. Madrid: Antonio Machado.
- PANERO, L. M.<sup>a</sup> (1970). "Poética". En J. M.<sup>a</sup> Castellet. *Nueve novísimos*. Barcelona: Barral.

- (1977). *Visión de la Literatura de Terror Anglo-Americana*. Madrid: Felmar.
- (1986). *Narciso en el acorde último de las flautas*. En L. M.<sup>a</sup> Panero. *Poesía 1970-1985*. Madrid: Visor.
- (1987). *Poemas del manicomio de Mondragón*. Madrid: Hiperión.
- (1991) [1984]. "Acerca de la literatura". En M. Casado y O. García Valdés (coords.). *Y la luz no es nuestra*. Valladolid: Los Infolios.
- (1996). "Dos prefacios para un título". En L. M.<sup>a</sup> Panero. *Dos relatos y una perversión*. Madrid: Libertarias-Prodhufi.
- (2011). *Traducciones/Perversiones*, ed. de T. Blesa. Madrid: Visor.
- TODOROV, T. (1982). *Introducción a la literatura fantástica*, trad. de S. Delpy. Barcelona: Ed. Buenos Aires.
- VALESIO, P. (1996). "La poesía como traducción: transpoesía", trad. de R. J. Díaz. En *Literatura y traducción: caminos actuales*, ed. de P. Valesio y R. J. Díaz. Santa Cruz de Tenerife: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.