

ALEPH

número 21
(enero de 2007)



Jornada del sábado 4 de marzo de 2006 organizada por ALEPH
con el apoyo del Proyecto Borges 2006,
la Hogeschool Antwerpen (Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken),
la Universidad de Amberes, y la Cátedra Carlos Quinto (Universidad de Gante)

Para citar este artículo: Coenen, Erik. “La imagen de su cara: estrategias para la traducción de la poesía de Jorge Luis Borges”. *Borges y la traducción*, número especial de *Aleph: Revista de Literatura Hispanoamericana*, no. 21, Logie I. y Montalvo, Y. (eds.). 2007, pp. 41-56. ISSN 1784-5114. Disponible en: http://ahbx.eu/ahbx/?page_id=7464

La imagen de su cara: estrategias para la traducción de la poesía de Jorge Luis Borges

Erik COENEN
Universidad de Alcalá de Henares

En su epílogo a *El Hacedor*, de 1960, Borges incluye las siguientes líneas, que constituyen por sí solas un brevísimo cuento:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.¹

Un cuarto de siglo largo más tarde, poco antes de morir el mismo, Borges incluye en su último libro, *Los conjurados*, el siguiente soneto, de contenido similar:

La suma

Ante la cal de una pared que nada
nos veda imaginar como infinita
un hombre se ha sentado y premedita
trazar con rigurosa pincelada
en la blanca pared el mundo entero:
puertas, balanzas, tártaros, jacintos,
ángeles, bibliotecas, laberintos,
anclas, Uxmal, el infinito, el cero.

¹ *Obras completas*, Barcelona, Emecé, 1996, II, p. 232. Cito en adelante de esta edición como *OC*.

Puebla de formas la pared. La suerte,
que de curiosos dones no es avara,
le permite dar fin a su porfía.
En el preciso instante de la muerte
descubre que esa vasta algarabía
de líneas es la imagen de su cara.²

Creo que todos estarán de acuerdo en que ambos textos narran esencialmente los mismos hechos, la misma historia. Son dos realizaciones concretas de la misma idea fundamental. En la terminología de la retórica clásica, coinciden en su *inventio*, y las diferencias que representan se encuentran únicamente en el nivel de la *elocutio*. Coincidirán todos también, espero, en que estas diferencias elocutivas se explican principalmente, o tal vez únicamente, por el hecho de que el texto de 1960 está escrito en prosa mientras el de 1986 es una obra en verso, ajustándose a las exigencias genéricas del soneto.

Puede ser que Borges en 1986 se propusiera reformular y mejorar un texto de 1960 de tal manera que el resultado fuese un soneto. Más probable me parece que el Borges de 1986 se olvidara de haber incluido esta fábula en un texto anterior y escribiera el poema sin recordar que había narrado algo similar veintiséis años antes. En el primer caso, el poema es un derivado del texto en prosa; en el segundo, ambos derivan directamente de una misma idea. Lo importante para nuestro tema aquí es que ambos derivan, directamente o indirectamente, de la misma idea.

Conviene empezar haciendo dos observaciones que tal vez pecan de evidentes. Primero, que lo más importante de ambos textos, su razón de ser, es lo que tienen en común, que es la fábula que narran. Segundo, que la única justificación estética de la existencia de dos versiones de la misma ficción es su diferencia formal: el hecho de ser la primera un texto en prosa y la segunda un soneto.

² *OC*, III, p. 346.

A mi juicio, estas constataciones sobre las relaciones entre los dos textos, por más obvias que parezcan, arrojan no poca luz sobre una cuestión mucho más general, muy debatida y nunca definitivamente zanjada entre traductores literarios (y entre críticos de la traducción literaria): si conviene traducir los poemas en prosa (disfrazada o no de verso libre) –gracias a lo cual se consigue, al menos en teoría, un máximo respeto al contenido del poema, aunque sacrificando para ello sus aspectos formales más fundamentales– o si, al contrario, es preciso respetar y reproducir estos aspectos formales (la presencia de la rima, las características básicas de la versificación) en la traducción, lo cual conlleva irremediabilmente practicar todo tipo de interpolaciones, omisiones y modificaciones más o menos graves del contenido.

Ahora bien, en el caso concreto del soneto “La suma”, si optamos por la primera opción –la traducción en prosa, que pretende reducir al mínimo la alteración del contenido–, el resultado será un texto en prosa ligeramente diferente de otro texto en prosa, el antes citado del epílogo a *El hacedor*. He dicho antes que la única justificación estética de la existencia de no una sino dos versiones de la misma narración es la diferencia formal; pues es esto precisamente lo que se perdería al traducir el poema en prosa o en verso libre.

No obstante, aun traduciendo ambos textos en prosa, tendrían sus diferencias. El protagonista del texto en prosa *dibuja* lo que el del poema *pinta*; en aquél, el fondo en el que dibuja está vagamente definido como *un espacio*, mientras en éste, aparece mucho más concretado como pared blanca y de cal. Algunas diferencias son más interesantes, como el hecho de que, en la primera versión, el “mundo” que se representa consiste únicamente de entidades bastante concretas, de extensión espacial –provincias, reinos, montañas, bahías, naves, islas, peces, habitaciones, instrumentos, astros, caballos y personas–, mientras en la versión poética posterior se incluyen también abstracciones –el infinito, el cero–, que es imposible imaginar pintadas si no es como meros símbolos. Hasta se mencionan los ángeles, que aun para un creyente son seres puramente espirituales y por tanto

carentes de extensión espacial, por más que se hayan representado pictóricamente a lo largo de los siglos. Con todo, estas diferencias son casi todas apenas relevantes: muy poco se añade a la ingeniosa narración aclarando, por ejemplo, que se trata de una pared de cal blanca y que, entre los objetos representados en él, se encuentran también puertas y anclas.

Esta constatación nos lleva a otro reparo contra la traducción de un poema como "La suma" en prosa: al leer el original entendemos que algunos de sus aspectos elocutivos tienen su origen en la necesidad de "rellenar". Decir esto no es ser irrespetuoso: el arte de rellenar los huecos en los versos sin distraer o molestar, e incluso enriqueciéndolos, es uno de los más arduos para un poeta. El hecho de que el hombre que evoca Borges en su soneto no se siente ante "una pared", sino ante "la cal de una pared", se explica antes que nada por la necesidad de completar satisfactoriamente el endecasílabo (*satisfactoriamente*, digo: Borges lo hubiera podido completar de muchas formas, y eligió la que a su parecer mejor encajaba, mejor sonaba, o simplemente menos distraía de la fábula).

Estos aspectos no esenciales del poema, estos aspectos que, aunque puedan enriquecerlo, sin duda no habrían estado en él si no fuera por dicha necesidad de "rellenar", en una traducción en prosa se vuelven tan esenciales o imprescindibles como cualquier otro aspecto. Su presencia en un texto en el que el lector no percibe una forma que limita al autor parece sugerir que, para éste, fueron elementos imprescindibles, y precisamente por eso generan toda una serie de problemas de interpretación. ¿Por qué le resultó necesario al autor incluir en esta narración una breve reflexión sobre "la suerte"?; ¿qué tiene que ver con el asunto de la narración la afirmación de que "la suerte ... de curiosos dones no es avara"?; ¿por qué opta Borges aquí por (el equivalente de) la palabra "suerte" en vez de (el equivalente de) la voz "destino", que suele preferir?; etcétera. Tales preguntas nos resultan menos problemáticas si comprendemos, siquiera intuitivamente, que fueron las exigencias formales del soneto las que le sugirieron al autor la inclusión de tal reflexión.

Algo similar sucede por supuesto con la referencia a los "jacintos": Borges, cuando evoca una flor, suele elegir la rosa. Si no me equivoco, hay exactamente dos lugares en la obra de Borges donde menciona el jacinto. Uno es en los versos arriba citados ("puertas, balanzas, tártaros, jacintos, / ángeles, bibliotecas, laberintos,"). Otro es en un soneto dedicado a Spinoza:

Las manos y el espacio de jacinto
que palidece en el confín del Ghetto
casi no existen para el hombre quieto
que está soñando un claro laberinto.³

No es, por supuesto, mera casualidad que Borges piense en jacintos justo en dos ocasiones cuando tiene que rimar en "laberinto" o "laberintos"... Las necesidades de la rima, como observó Unamuno, pueden ser estímulos para la inventiva del poeta; lo importante aquí es constatar que limitan sus opciones y condicionan la elocución. Estas limitaciones desaparecen en la traducción pero, precisamente por eso, anulan la justificación de algunos elementos textuales.

Algo parecido a lo que sucede con las rimas sucede también con el empleo de las figuras retóricas. Una inversión como "la suerte ... de curiosos dones no es avara" la acepta fácilmente el lector cuando la exige la versificación. En prosa, la misma frase constituiría un latinismo pomposo y moleestamente enfático. Esto es algo muy habitual cuando se leen los versos como si fuesen prosa. Pensemos en una composición tan sencilla –en apariencia, al menos– como aquel célebre y brevísimo poema de Icaza en alabanza de la belleza de la Alhambra:

Dale limosna, mujer,
que no hay en la vida nada
como la pena de ser
ciego en Granada.

³ *OC*, II, p. 308.

No sé de nadie que no admire estos versos. Pero leída fuera del orden que le impone su forma poética, una frase como “no hay en la vida nada como la pena de ser ciego” sólo puede ser calificada de bastante torpe. El lector del poema no lo percibe así; el lector de una hipotética versión en prosa, en cambio, quizás sí lo haría.

Por todo lo dicho, una traducción de “La suma” en prosa no puede ser sino estéticamente inferior no sólo al poema original, sino incluso al texto en prosa que, en el epílogo de *El hacedor*, narra los mismos hechos. Y es que, al dejar de ser un soneto, muchos de sus aspectos dejan de tener justificación estética. Es más, una traducción en prosa no puede cumplir siquiera con la pretensión que la justifica. Introducir nuevos énfasis semánticos –como es ineludible–, fijar la atención del lector en aspectos que aceptaría fácilmente en endecasílabos rimados pero que en prosa no pueden sino resultarle extravagantes, presentar como decisiones semánticas o estilísticas aquellas peculiaridades textuales que en el poema original aparecen más bien supeditados a las necesidades melódicas y de rima, no es reproducir fielmente el contenido del original, sino alterarlo profundamente.

Creo que lo dicho sobre la traducción en prosa de los versos sujetos a rima y métrica es igualmente aplicable a la traducción en verso libre. Al verso libre le rigen otras leyes que al verso métrico y rimado. El autor de un poema en verso libre lo concibe de otra manera que el que parte de una forma preexistente, y el lector lo lee también de otra forma. En palabras del mismo Borges, pronunciadas en un encuentro con poetas jóvenes estadounidenses:

“If you attempt a sonnet, for example, you believe in the illusion that you really have something before you, and that is the framework of the sonnet [...]. This form exists before you’ve written a single line of verse. Then you have to find rhyming words. These rhyming words limit what you are doing and make things easier for you. [...] If you attempt a sonnet, you already

have something given to you, and the reader can anticipate the form, while if you attempt free verse, everything must come from within you.”⁴

El lector de un soneto, si no es del todo ignorante en estas cosas, sabe que está leyendo un soneto y proyecta sobre lo que lee lo que podríamos llamar la lógica formal del soneto. El lector de un poema en verso libre busca en él una forma nueva, una lógica formal única, acuñada por el autor, pero que lo distinga de un texto en prosa de manera no meramente tipográfica. Lo mismo que en el caso de una traducción en prosa, pues, la forma que adquiere el texto –verso libre o verso métrico y rimado– influye no poco en el modo de leerlo. Y cambiar el modo de leer un texto es cambiar el mismo texto, como nos enseñó Borges mejor que nadie en su *Pierre Menard, autor del Quijote*.

En suma, quien aspire a traducir poesía satisfactoriamente, no tendrá más remedio que intentar respetar, al menos en lo fundamental, los aspectos formales del original. El verso libre debe traducirse como verso libre, los tercetos deben traducirse como tercetos y los sonetos como sonetos. Por supuesto, mi argumentación es generalizable y no sólo se aplica al caso de Borges. Éste, sin embargo, no deja de ser ilustrativo, tratándose de un autor tanto de prosa como de poesía, y que opta a veces por el verso clásico y a veces por el libre.

Podría objetárseme que la rima y el cómputo silábico son tan sólo dos aspectos formales entre otros muchos. Si me parece imprescindible conservarlos en la traducción, ¿por qué no afirmar lo mismo de otros aspectos formales?, ¿por qué no considero imprescindible la conservación de, por ejemplo, los encabalgamientos? ¿O de la acentuación exacta que hace de cada verso un endecasílabo enfático (acentuado en las sílabas primera, sexta y décima), heroico (acentuado en las sílabas segunda, sexta y décima), melódico (acentuado en las sílabas tercera, sexta y décima) o sáfico (acentuado en las sílabas cuarta, sexta y décima, o cuarta, octava y décima)?

⁴ Norman Thomas di Giovanni, Daniel Halpern & Frank MacShane (eds.), *Borges on Writing*, Hopewell, Ecco, 1994, pp. 70-71.

Hay una diferencia importante entre estos aspectos y los que *definen* la forma del soneto. No son imprescindibles para que un soneto sea un soneto. Y no creo, al menos en el caso de Borges, que sean premeditados. No parece plausible que Borges, antes de escribir *La suma*, se propusiera escribir un poema que tuviera un encabalgamiento violento entre el primer verso y el segundo. Ni que decidiera de antemano que el primer cuarteto tenía que consistir de un endecasílabo sáfico seguido por tres heroicos. Creo más bien que le salió así y el resultado le agradó. Tal vez hubo algún borrador rechazado antes, tal vez dictara primero una versión que luego le resultara insatisfactoria; no lo sabemos, ni es relevante para el caso. Al lector, el encabalgamiento entre las palabras *nada y nos veda*, o la precisa melodía de los endecasílabos de *La suma*, pueden resultarle más o menos logrados, más o menos eficaces estéticamente. Pero parecen ser aspectos contingentes, que el traductor tiene derecho a sustituir por otros si así le conviene y el resultado le satisface.

Hay otros tipos de poeta y otros tipos de poesía, que exigen también otra actitud por parte del traductor. Sabemos que Percy Bysshe Shelley, en el primer borrador de su poema "O World, O Life, O Time", escribió:

Ah time, oh night, oh day,
Ni nal ni na, na ni,
Ni na ni na, ni na,
Oh life O death, O time

Su tercer borrador lo empezó incluso con los siguientes apuntes, sólo inteligibles para él, y que sólo en sus manos pudieron derivar en uno de los poemas más célebres en lengua inglesa:

Na na, na na ná na
Nă nă na na na-nă nă
Nă nă nă nă nă nă
Na na nă nă nă ă na
Na na na-nă nă-na na
Na na na na-na na na na

Na na na na na.
Na na
Na na na na na
Na na
Na na na na na - na!⁵

Para Shelley, pues, la melodía de los versos parece haber sido anterior a su concreción verbal, y debe por tanto ser considerada más fundamental, menos accesoria que ésta. Esto implica para el traductor de Shelley que se proponga –como debe proponerse a mi juicio– traducir, más que un texto, un proyecto literario, debe aspirar a reproducir la melodía exacta de “O World, O Life, O Time”, supeditando a ella la fidelidad del contenido.

Un caso análogo sería el de algunos sonetos satíricos de Quevedo, como éste:

Mejor me sabe en un cantón la sopa,
y el tinto con la mosca y la zurrapa,
que al rico, que se engulle todo el mapa,
muchos años de vino en ancha copa.
Bendita fue de Dios la poca ropa,
que no carga los hombres y los tapa;
más quiero menos sastre que más capa:
que hay ladrones de seda, no de estopa.
Llenar, no enriquecer, quiero la tripa;
lo caro trueco a lo que bien me sepa:
somos Píramo y Tisbe yo y mi pipa.
Más descansa quien mira que quien trepa;
regüeldo yo cuando el dichoso hipa,
él asido a Fortuna, yo a la cepa.

⁵ Estos borradores han sido estudiados por Bennett Weaver, “Shelley Works Out the Rhythm of A *Lament*”, *PMLA*, 47 (1932), pp. 570-76. Sin embargo, para esta transcripción me he basado en el revelador apartado titulado “Poems in Process” incluido en M. H. Abrams (red.), *The Norton Anthology of English Literature*, 5ª edición, Nueva York / Londres, Norton, 1986, tomo II, pp. 2494-96.

La rima intencionadamente cacofónica, terminando además siempre en *-pa* (*-opa, -apa, -ipa, -epa*), exige aquí del traductor que busque un efecto similar. No basta con que la traducción sea un soneto; tendrá que ser un soneto cacofónico.

Borges, en cambio, no parece excesivamente preocupado por el sonido exacto de las palabras: ni en el sentido de la musicalidad a la que aspiró Shelley, ni en el de la buscada cacofonía del soneto citado de Quevedo. Su preocupación musical no parece ir más allá del respeto a las exigencias formales que hacen que un soneto sea tal.

En lo anterior, he querido demostrar que el defecto que (no sin razón, desde luego) se suele atribuir a las traducciones respetuosas con la forma –la imposibilidad de ser fiel al contenido– se produce también en las traducciones que hacen caso omiso de ella. Pero aun así, no deja de ser un defecto, y es necesario buscarle remedios. Al traductor se le ocurrirán diversas formas de traducir cada estrofa, cada una con sus méritos y deficiencias. Al optar por una rima determinada, se verá capacitado para conservar determinados aspectos del poema e impedido para conservar otros. Al optar por otra rima diferente, los éxitos y sacrificios serán otros. Tendrá que elegir entre variantes, cada una con sus pros y sus contras. Aunque no hay recetas para tal labor, alguna observación al respecto sí se puede hacer.

Para empezar, hay que señalar que el traductor de poesía se enfrenta en parte con problemas similares a los que tuvo que vencer el propio autor. La persona que al traducir un soneto respeta las limitaciones que le imponen el cómputo silábico, la acentuación del verso y la rima, se enfrenta con problemas similares a los que tuvo el autor al construir su poema. Y al igual que el autor, tendrá que juzgar el resultado, tendrá que decidir si es estéticamente satisfactorio, o si es necesario revisar o incluso rehacerlo.

El traductor tendrá que arreglárselas, además, con otras limitaciones incluso que no tuvo el autor. Éste tuvo la libertad de verter en el soneto el contenido que quería; el traductor, en cambio, tiene

que escribir un soneto cuyo contenido coincida, en grandes líneas, con el del original. En segundo lugar, tendrá que respetar la idiosincrasia estilística, léxica etc. del autor; es decir, debe aspirar a que toda modificación que introduzca en el texto ésta sea compatible con los hábitos lingüísticos del autor.

Investiguemos estas dos cuestiones más de cerca, partiendo de los ejemplos más fáciles de analizar. Acabo de afirmar que el traductor de un soneto tiene el deber de escribir un soneto cuyo contenido corresponda con el original *en grandes líneas*. Por supuesto, es imposible definir con exactitud lo que significa aquí *en grandes líneas*, y en cada traducción concreta será opinable si se ha respetado o no en grado suficiente el contenido del original. Creo, no obstante, que el caso de "La suma" nos ofrece una oportunidad única de definir lo indefinible. Podemos afirmar que una traducción de este soneto debe conservar del original, como mínimo, todo aquello que tiene en común con el texto afín en prosa arriba citado, ya que es eso lo que puede considerarse el contenido esencial al que Borges pretendió dar forma poética, el contenido que él tuvo en mente antes de enfrentarse con las limitaciones que le impondría la forma elegida.

De modo que, sobre la base de una comparación cuidadosa e inteligente de ambos textos, se podrían llegar a formular, al menos en teoría, algunos puntos de partida estratégicos para re-crear "La suma" en otra lengua. Uno de ellos sería sin duda que la transmisión de la fábula misma es crucial. Otros se referirían a cuestiones estructurales. Por ejemplo, la necesidad de rematar el poema con una sorpresa, guardando para el último verso el descubrimiento de la *imagen de su propia cara* en las líneas del dibujo o la pintura; incluso, colocar el equivalente de la palabra *cara* como última del poema. Otros puntos de partida serían de índole retórica. Ambos textos, por ejemplo, evocan la idea de un conjunto infinito de imágenes recurriendo al mismo procedimiento: la enumeración aparentemente arbitraria de entidades inconexas; nada hay que nos permita relacionar *balanzas*, *tártaros* y *jacintos*, y precisamente por eso su confluencia sugiere la posibilidad

de agrandar la lista interminablemente. El hecho de que tanto la versión en prosa de *El hacedor* como el soneto de *Los conjurados* recurran a este recurso obliga al traductor a hacer lo mismo. Dicho de otra forma, la presencia en la traducción de una enumeración, de apariencia caótica, es mucho más importante que la inclusión en ella de cualquiera de sus elementos específicos.

Este último punto me lleva a la consideración de lo que anteriormente he denominado respeto por los hábitos lingüísticos del autor: cualquiera que haya leído por extenso la obra de Borges conocerá su afición por tales enumeraciones como recurso retórico. Hay una famosísima en el cuento "El aleph" ("Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide..."), pero donde más las encontramos es tal vez en sus poemas en verso libre. Muchos de éstos están incluso estructurados en su totalidad como una enumeración caótica que desemboca en una afirmación final que, de alguna manera, conecta entre sí todos sus elementos aparentemente dispares. Piénsese en poemas como "La trama", "La fama" o "Los justos". El traductor familiarizado con la insistente presencia de este procedimiento retórico en Borges sabrá que no puede permitirse el lujo de eliminarlo de su traducción. No es muy probable que el traductor se vea forzado a sacrificar la enumeración caótica en su totalidad, pero casi siempre tendrá que hacer otros tipos de sacrificios, en uno o varios de los planos que están en juego: el léxico, el estilístico, el de las metáforas, etc. Si el traductor de "La suma" se ve obligado, pongamos por caso, a modificar la lista de cosas que constituye la enumeración, eliminando alguno de sus elementos o sustituyéndolo por otro, le conviene estar familiarizado con la fascinación que ejercían sobre Borges los laberintos y la menor importancia que parecen revestir en su mundo mental los jacintos. Mejor sustituir, por razones prosódicas o de rima, *jacintos* por el equivalente de *rosas*, digamos, que *laberintos* por el equivalente de *supermercados*. Y es que una versión del poema en que en vez de a los jacintos se alude a las rosas nos seguirá *sonando a Borges*, mientras la inclusión del concepto de supermercados en la enumeración nos

extrañará, por más que un dibujo del mundo entero no pueda sino incluir también los centros comerciales.

En cuanto a la sonoridad, ya observé que, en el caso de Borges, parece justificado preocuparse menos por ella que en el de un poeta como Shelley o en el de los poemas intencionadamente cacofónicos de Quevedo. Incluso parece admisible sustituir la rima abrazada de los cuartetos por rima cruzada, o modificar la rima de los tercetos por cualquier otro esquema admisible en los sonetos. Borges no tiene costumbres fijas al respecto; recurre tanto al soneto petrarquista como al shakespeariano como a otras variantes que podríamos llamar modernistas. En alguno de sus sonetos, incluso, Borges varía el esquema de los cuartetos, como en "Everness", cuyos cuartetos rezan así:

Sólo una cosa no hay. Es el olvido.
Dios, que salva el metal, salva la escoria
y cifra en su profética memoria
las lunas que serán y las que han sido.

Ya todo está. Los miles de reflejos
que entre los dos crepúsculos del día
tu rostro fue dejando en los espejos
y los que irá dejando todavía. (*OC*, II, p. 305)

Como se ve, Borges sustituye aquí, en el segundo cuarteto, la rima abrazada ABBA por una rima cruzada CDCD. No creo que haya que buscarle ningún sentido específico. Parece indicar ante todo que Borges tiene un concepto lo más amplio posible del soneto como forma; su traductor, por lo tanto, puede permitirse partir de un concepto igual de amplio. Si a la hora de traducir "La suma" encontramos soluciones excelentes que conlleven sustituir la rima abrazada de los cuartetos originales por una rima cruzada, lo podremos hacer con la tranquilidad y la confianza de estar actuando dentro de la poética del autor, sacrificando lo accesorio a lo esencial.

Estos ejemplos demuestran que traducir un poema es traducir una manifestación pequeña de algo más amplio: un proyecto literario,

cuyo conocimiento exige del traductor un estudio profundo de la obra completa, y de las costumbres literarias y las afinidades personales del autor. He dicho antes que el resultado tiene que ser estéticamente satisfactorio; pero tiene que serlo desde la poética del autor, no desde el gusto personal del traductor. Traducir un poema es pretender escribir un poema como el que pudiera haber escrito el autor, si en vez de tener a su disposición su propio idioma hubiera tenido el nuestro. En consecuencia, es intentar ponerse en el lugar del poeta, es fingir ser él: hazaña irremediabilmente imposible, pero a la que no podemos renunciar los traductores. Debemos, pues, conocer a fondo la obra completa del autor –aunque sólo la traduzcamos parcialmente–, y hacer provisoriamente nuestros su poética, su léxico y hasta su visión del mundo.

Ω Ω Ω