

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS



## ***El Fausto* de Goethe en español**

### **Estudio crítico de sus traducciones**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA

STEFAN WERNER ARTUR BEYER

ASESOR: DR. RAÚL TORRES MARTÍNEZ

2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



*Zugemeßne Rhythmen reizen freilich,  
Das Talent erfreut sich wohl darin;  
Doch wie schnelle widern sie abscheulich,  
Hohle Masken ohne Blut und Sinn.  
Selbst der Geist erscheint sich nicht erfreulich,  
Wenn er nicht, auf neue Form bedacht,  
Jener toten Form ein Ende macht.*

Goethe, West-östlicher Divan



## Agradecimientos

El presente estudio se concluyó gracias a los valiosos consejos y sugerencias de varios eminentes especialistas, con cuyo apoyo tuve la gran dicha de contar durante la elaboración de mi tesis. En este sentido, agradezco de la manera más sincera a mi asesor de tesis, el Dr. Raúl Torres Martínez, quien me ayudó durante innumerables largas reuniones a ampliar, de manera considerable, mi horizonte en materia de Goethe y a dar forma y estructura a mis ideas. También doy las gracias a la Dra. Margit Frenk Freund, quien, con su enorme experiencia en el campo de la traducción literaria, me dio pistas invaluable para desarrollar mi visión de una traducción exitosa del *Fausto*. Además, le debo mucho a la Dra. Leonor Fernández Guillermo, quien me enseñó a emplear la terminología de la métrica del español con más precisión. Cabe mencionar que todo el comité tutorial ha contribuido, de la manera más paciente, a la corrección de ciertos germanismos en mi español. El Dr. Carl-Georg Böhne merece un agradecimiento especial, ya que fue él quien inicialmente llamó mi atención sobre el maravilloso tema de las traducciones del *Fausto*. Con su perspicacia y erudición, hemos debatido juntos en incontables ocasiones sobre mis ideas. Finalmente, le agradezco al Dr. Sergio Sánchez Loyola sus observaciones pertinentes en este trabajo.



# Índice

|   |    |    |
|---|----|----|
| Introducción.....   | 9  |    |
| Capítulo I:   |    |    |
| Las traducciones y sus autores  |    |    |
| I. 1. Las traducciones en prosa.....  | 29 |    |
| I. 2. Las traducciones en verso.....  | 35 |    |
| Capítulo II:  |    |    |
| Problemas en las traducciones de la primera parte del <i>Fausto</i> :<br>hacia una crítica “científica” de la traducción                    |    |    |
| II. 1. La ciencia de la traducción y la crítica de la traducción.....   | 45 |    |
| II. 2. Pasajes oscuros: el problema de la coherencia.....   | 49 |    |
| II. 3. Lenguaje figurativo.....   | 52 |    |
| II. 4. Un aspecto pragmático: las formas de tratamiento.....  | 54 |    |
| II. 5. Repetición.....  | 57 |    |
| II. 6. Problemas de diacronía.....  | 58 |    |
| II. 7. Intertextualidad.....  | 58 |    |
| II. 8. Prosodia, rima y métrica.....  | 59 |    |
| II. 9. La divergencia entre las traducciones.....   | 63 |    |
| Capítulo III:   |    |    |
| Observaciones sobre pasajes de la primera parte del <i>Fausto</i> , que se han caracterizado por ser<br>problemáticos en la traducción..... |    | 65 |
| Análisis de pasajes de la “Dedicatoria”.....  | 67 |    |
| Análisis de pasajes del “Preludio en el teatro”.....  | 73 |    |

|  |     |
|--|-----|
| Análisis de pasajes del “Prólogo en el cielo”.....                     | 77  |
| Análisis de pasajes de la primera escena “La noche”.....               | 86  |
| Análisis de pasajes de la escena “Ante la puerta de la ciudad”.....    | 116 |
| Análisis de pasajes de la escena “El gabinete de estudio (1)”.....     | 127 |
| Análisis de pasajes de la escena “El gabinete de estudio (2)”.....     | 158 |
| Análisis de pasajes de la escena “El bodegón de Auerbach”.....         | 193 |
| Análisis de pasajes de la escena “La cocina de bruja”.....             | 206 |
| Análisis de pasajes de la escena “Una calle (1)”.....                  | 213 |
| Análisis de pasajes de la escena “La noche (cuarto de Margarita)”..... | 216 |
| Análisis de pasajes de la escena “Un paseo”.....                       | 224 |
| Análisis de pasajes de la escena “La casa de la vecina”.....           | 228 |
| Análisis de pasajes de la escena “Una calle (2)”.....                  | 235 |
| Análisis de pasajes de la escena “Un jardín”.....                      | 242 |
| Análisis de pasajes de la escena “Un bosque y una caverna”.....        | 245 |
| Análisis de pasajes de la escena “El jardín de Marta”.....             | 254 |
| Análisis de pasajes de la escena “La noche (Valentín)”.....            | 271 |
| Análisis de pasajes de la escena “La catedral”.....                    | 275 |
| Análisis de pasajes de la escena “La noche de Walpurgis”.....          | 278 |
| Análisis de pasajes del “Sueño de la noche de Walpurgis”.....          | 295 |
| Análisis de pasajes de la escena “Un calabozo”.....                    | 298 |
| Resumen.....   | 299 |
| Bibliografía.....  | 303 |

## Introducción

El nuevo Imperio alemán de 1871, en un ataque de nacionalismo extremo, orgullosamente había elegido el *Fausto* de Goethe como su obra nacional, comparándolo con los grandes clásicos mundiales, como el *Quijote* de Miguel de Cervantes, *Hamlet* de William Shakespeare o la *Divina Comedia* de Dante.<sup>1</sup> Un ejemplo de este entusiasmo nacionalista por Goethe en la segunda mitad del siglo XIX es la biografía de Herman Grimm (el hijo del célebre Wilhelm Grimm), publicada por primera vez en 1876. Grimm destaca que “las obras de Goethe pertenecen al patrimonio más valioso del pueblo alemán. Lo que significa Homero para Grecia, Dante para Italia, Shakespeare para todos los países donde se habla el inglés, todo esto representa Goethe para los que viven hasta donde suene la lengua alemana.” “Fausto,” declama Grimm, “es para nosotros los alemanes el rey entre los demás personajes de la poesía europea. Hamlet, Aquiles, Héctor, Tasso, El Cid, Friðþjóf, Sigfrido y Fingal: todas estas figuras dejan de parecer enteramente frescas a nuestras miradas cuando aparece Fausto.”<sup>2</sup> ¿Esta visión se ha reflejado en España y América Latina? ¿Dónde ven los autores del mundo hispanohablante el logro principal de Goethe y qué lugar le asignan al poeta y a su obra principal en la historia?

En México, uno de los primeros intentos para dar a conocer la obra principal de Goethe a un público más general se dio con la publicación del *Fausto* por el Departamento Editorial de la Secretaría de Educación Pública en el año 1924.<sup>3</sup> Además, Goethe fue introducido en México por Alfonso Reyes como el último de los eruditos universales, el ideal del Renacimiento europeo.

---

<sup>1</sup>Véase Gisela Henckmann y Dorothea Hölscher-Lohmeyer, quienes esbozaron la historia de la influencia del *Fausto* en Alemania para su comentario de la segunda parte del *Fausto* en MA. Henckmann y Hölscher-Lohmeyer señalan la fundación del Imperio alemán de 1870/71 como la cesura más drástica en la recepción del *Fausto* en Alemania: “Al *Fausto* ahora se refiere como 'segunda Biblia de la nación'.” Cf. MA, tomo 18.1, p. 539

<sup>2</sup>Herman Grimm: *Das Leben Goethes*, introd. Reinhard Buchwald (Stuttgart: Kröner 1959), pp. XXVII y 457 (traducción mía). También hay una versión en español: H. Grimm, *Vida de Goethe* (México 1956).

<sup>3</sup>Goethe: *Fausto*, versión castellana de J. Roviralta Borrell (México: Departamento editorial de la SEP 1924). El *Fausto* formaba parte de la primera serie de diecisiete títulos “clásicos” (selección entonces controvertida), encuadernados en tela verde y vendidos por un peso; véase Claude Fell, *José Vasconcelos: los años del águila, 1920-1925* (UNAM 1989), p. 488f. Hace poco los “libros verdes” se reimprimieron como edición conmemorativa, cf. 18 dic. 2011: <http://www.jornada.unam.mx/2011/12/09/sociedad/046n1soc>. También existe, con menor circulación, una edición mexicana de la traducción de Teodoro Llorente de 1917.

Reyes destaca: “El gran poeta es la última encarnación de aquel tipo de hombre universal que concibió el Renacimiento. En su mente se opera la síntesis de toda la cultura de su época.”<sup>4</sup> De manera parecida, Francisco Ayala arguye que Goethe y su “obra capital” representan “el gozne entre dos épocas” – la curiosidad renacentista y la sensibilidad moderna.<sup>5</sup>

En América Latina, un público más amplio conoció el *Fausto* en el bicentenario del nacimiento de Goethe en 1949.<sup>6</sup> Qué tan establecido estaba el personaje de Fausto en esa década como imagen ejemplar del sabio insaciable, se manifiesta en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, quien utiliza a Fausto como el modelo de la extrema curiosidad científica y de la “actividad intelectual pura”.<sup>7</sup> Además, en *El arco y la lira*, Paz cita el *Fausto* goetheano y otras obras alemanas de esa época entre los textos más conocidos de la literatura mundial y sostiene que el “gran mito fáustico de Goethe es una suerte de inmenso monólogo del espíritu occidental reflejándose interminablemente en sus propias creaciones.”<sup>8</sup> Goethe es para Octavio Paz el primer dramaturgo después de Calderón de la Barca que escribe obras verdaderamente filosóficas.<sup>9</sup> No todos irían tan lejos que el experto en Goethe de gran renombre Rafael Cansinos Assens, quien compara la “obra cumbre de Goethe”<sup>10</sup> a la Biblia y al *Quijote*.<sup>11</sup>

La recepción de Goethe en el mundo hispánico se investiga de manera profunda a mediados del siglo XX. Los trabajos del francés Robert Pageard y del alemán Udo Rukser demuestran que la recepción de una obra como el *Fausto*, tanto en España como en América Latina, obedece a leyes determinadas por las circunstancias propias de aquellas culturas y es muy distinta de la recepción en países de habla alemana.

---

<sup>4</sup>Alfonso Reyes, *Obras completas*, tomo XXVI (México: Fondo de Cultura Económica 1993), p. 112. Véase también p. 442 (en su respuesta a Ortega)

<sup>5</sup>Goethe, *Fausto*, trad. Fco. Ayala (Alianza: Madrid 2006), p. 19.

<sup>6</sup>Cf. Udo Rukser, *Goethe in der hispanischen Welt – seine Wirkung in Spanien und in den Ländern des spanischen Amerika* (Stuttgart 1958), p.55 f.

<sup>7</sup>Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (Madrid: Cátedra 1993), p. 256.

<sup>8</sup>Octavio Paz, *El arco y la lira* (Fondo de cultura económica 1992), p.217.

<sup>9</sup>Op. cit., p. 209

<sup>10</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Obras Completas*, trad. R. Cansinos Assens, tomo 1 (Madrid: Aguilar 1957), p. 313.

<sup>11</sup> Ibid.

Mucho antes de Rukser y Pageard, en 1932, Manuel G. Morente ya había llegado a una conclusión mucho más cándida – ¿o tal vez profética? – en cuanto a Goethe y el mundo hispánico:

Los pensamientos, los sentimientos, las figuras que Goethe creó, son de todas las épocas y de todos los países, y es muy posible – como ha hecho Maragall – cambiarles el nombre y el traje, sin alterar en lo más mínimo el manantial de donde brota la siempre fresca poesía que en ellas nos conmueve. Por esta razón es Goethe poeta de todos, y las naciones y las culturas más alejadas del mundo germánico pueden también enorgullecerse de un genio que las enaltece, porque de todas es miembro y ciudadano.<sup>12</sup>

Sin embargo, durante el primer siglo después de su muerte, Goethe estaba todavía lejos de volverse un “ciudadano del mundo”, por lo menos en España, donde irritaba y molestaba más que gozar de simpatía.

Robert Pageard llega a dos conclusiones fundamentales: primero, constata una diferencia marcada entre la recepción en España y en Alemania, y además nota un retraso en el interés por el *Fausto* en España de, al menos, medio siglo. En su introducción, Pageard emplea unos estereotipos nacionales para subrayar la incompatibilidad cultural, que inicialmente ha complicado la recepción del *Fausto* en España, contrastando el catolicismo español con el humanismo goetheano y la espontaneidad “del español” con el “equilibrio de las facultades”<sup>13</sup> cultivado por Goethe.

En primer lugar, Pageard destaca la falta de interés por Goethe en España durante la primera mitad del siglo XIX. Cuando el rigorismo de la sociedad española disminuye al principio del siglo XIX, la censura se vuelve menos estricta. En consecuencia, despierta el interés por las literaturas de los países de Europa; primero son el sentimentalismo inglés y el romanticismo francés. El primer libro de Goethe que se vende en España es su obra más comercial, *Germán y Dorotea*, publicada en español en 1812. Según Pageard, se trata de una versión traducida del francés y “autocensurada”<sup>14</sup> para evitar problemas legales. Poco después, en 1819, aparece en Barcelona una versión de *Werther*, que “se vende bien”.<sup>15</sup> A pesar de estas publicaciones, Pageard

---

<sup>12</sup>Manuel G. Morente: “Goethe y el mundo hispánico”, en: *Revista del Occidente*, ed. José Ortega y Gasset, 56 (1932), p. 132. Morente se refiere a la traducción del *Fausto* de 1930 por Joan Maragall.

<sup>13</sup>Robert Pageard, *Goethe en España*, trad. Francisco de A. Caballero (Madrid 1958), p.1.

<sup>14</sup>Cf. Pageard 1958: 12

<sup>15</sup>Pageard 1958: 13

constata que, todavía “en 1833 Goethe es muy poco conocido en España”<sup>16</sup> y que, en el periodo romántico, sólo una “minoría intelectual”<sup>17</sup> hojea el *Fausto* y el *Werther*, éste último entonces conocido como el “joven Uberte”.<sup>18</sup> Son únicamente “unos curiosos que tienen buenos conocimientos”<sup>19</sup> que han oído hablar del *Fausto*, y curiosamente la obra no es leída en la famosa traducción al francés del romántico Nerval, sino en la menos conocida de Henri Blaze de Bury.<sup>20</sup>

En la segunda mitad del siglo XIX, Pageard detecta un cambio paulatino en la manera en la cual se percibe a Goethe y su obra en España. Irónicamente Goethe, quien en Alemania es conocido por su actitud conservadora frente a la revolución francesa,<sup>21</sup> en España es visto como representante de la corriente liberal - y vehementemente atacado por parte de los tradicionalistas españoles. Desde el punto de vista alemán debe extrañar el hecho de que Pageard destaque el papel crucial de Goethe en “el proceso de revisión de los valores tradicionales en los siglos XIX y XX”<sup>22</sup> en España. Pero también Udo Rukser, cuyo nombre hoy en día es sinónimo del estudio meticuloso de la recepción de Goethe en el mundo hispánico, llega a esta conclusión, destacando el *Fausto* de Goethe como “símbolo del análisis crítico de la ortodoxia tradicional”<sup>23</sup> de los años sesenta del siglo XIX en España.

Desde el punto de vista tradicionalista español, Johann Wolfgang Goethe, el autor del *Fausto* – ¡obra en la que el protagonista tanto interpreta y cambia libremente la palabra de Dios como conversa con espíritus y diablos! – y del *Werther* – donde se suicida un joven enamorado de una mujer casada, sin que el autor lo condene o se distancie de él – desafiaba valores cristianos y posiblemente hasta era ateo. “El olímpico y aristocrático egoísmo de Goethe no

---

<sup>16</sup>Pageard 1958: 21

<sup>17</sup>Pageard 1958: 25

<sup>18</sup>Pageard 1958: 26

<sup>19</sup>Pageard 1958: 32

<sup>20</sup>Cf. Pageard 1958: 27-28. Véase Goethe, *Le Faust*, trad. complète précédée d'un essai sur Goethe, accompagnée de notes et de commentaires, et suivie d'une étude sur la mystique du poème, par Henri Blaze (Paris: Charpentier 1842). También: Goethe, *Faust, première partie de la tragédie*, trad. Gérard de Nerval, ed. Jean Lacoste (Paris 2007)

<sup>21</sup>Véase el resumen muy detallado de la postura que asumió Goethe ante la revolución francesa dado por Rüdiger Safranski en *Romantik* (2007), p. 39f.

<sup>22</sup>Pageard 1958: 89

<sup>23</sup>*In den 1860er Jahren wird Goethes Faust zum Symbol für die kritische Auseinandersetzung mit der traditionellen Orthodoxie.* Rukser 1958: 49

comprende ni el pecado, ni la expiación, ni el sacrificio”,<sup>24</sup> censura por ejemplo Marcelino Menéndez Pelayo, aunque reconociera la importancia de Goethe para la literatura europea.<sup>25</sup> Incluso a algunos partidarios del krausismo, la corriente moderadamente liberal bajo la influencia del idealismo alemán, Goethe les parecía sospechoso por su “pesimismo” y su “escepticismo”.<sup>26</sup> Francisco Giner de los Ríos, hombre de letras krausista muy influyente, le reprochó a Goethe tanto su vida amorosa como su actitud negativa frente a la revolución francesa. Según Giner de los Ríos, Goethe se abandonó “al juego inútil de la imaginación”, al “egoísmo”, a la “mundanidad”, a la “ligereza” y a la “superficialidad”.<sup>27</sup> También Leopoldo Alas (“Clarín”) criticó a Goethe por sus “pecados de amor”.<sup>28</sup> Aparentemente, el *Fausto* les parecía a muchos españoles a finales del siglo XIX una variación del motivo de Don Juan, y Goethe, una especie de libertino.

Tampoco los primeros traductores del *Fausto* en España estaban exentos de prejuicios e ideas difusas sobre la obra alemana y su autor. Pageard arguye que el poeta Juan Maragall (quien tradujo una parte del *Fausto* al catalán) y el diplomático Juan Valera (quien publicó bellas traducciones versificadas de algunos versos del *Fausto*) incluso entienden la idea del “eterno femenino” en el *Fausto* de Goethe como un concepto exclusivamente erotómano. Según Pageard, “el fondo filosófico desaparece”<sup>29</sup> en el *Fausto* de Maragall, y “a Valera le interesa sobre todo el conflicto, en tono algo menor [es decir, su pasión por Margarita], que agita el alma del doctor”.<sup>30</sup> Pageard destaca también que Teodoro Llorente, cuya traducción del *Fausto* apareció en 1882, veía a Goethe como el típico intelectual alemán, frío, sin pasiones y también como seductor sin escrúpulos.<sup>31</sup> Extraña esa superficialidad por parte de algunos traductores

---

<sup>24</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España, siglo XVIII, Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*, vol. 3 (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas 1940), p. 90.

<sup>25</sup>Cf. Rukser 1958: 163

<sup>26</sup>Cf. Pageard 1958: 88

<sup>27</sup> Cf. Pageard 1958: 112-113

<sup>28</sup> Cf. Pageard 1958: 115

<sup>29</sup> Pageard 1958: 133

<sup>30</sup>Pageard 1958: 124. Véase también Rukser (1958: 97): [*Valera*] *sieht mehr die Charaktere als das weltanschaulich bestimmte Ganze*.

<sup>31</sup>Cf. Pageard 1958: 104

españoles de esa época, ya que un vistazo a la biografía que había publicado Herman Grimm en 1876 hubiera bastado para obtener un panorama totalmente distinto.

Comparado con esto, el filósofo Urbano González Serrano discernió con más nitidez la sensibilidad y el idealismo de Goethe. En su obra *La sabiduría popular*, Goethe aparece como educador de la humanidad e individuo que busca perfeccionarse a sí mismo:

Para fortalecer nuestro carácter y ser leales con nosotros y los demás, interesa e importa que nos instruyamos y eduquemos, no sólo en los libros y con teorías más o menos problemáticas, sino en este gran hervor de la vida social, en la práctica y lucha diaria, donde aprendiendo y enseñando, siendo a la vez todos maestros y discípulos, cantemos todos continuamente el « hosanna » a la perfectibilidad del individuo y al progreso de la especie, que por tal razón decía Goethe: si el talento se forma en el retiro del gabinete y se enriquece y con el silencio y el estudio, se forma y fortifica el carácter en medio del torrente del mundo.<sup>32</sup>

Goethe aquí aparece como pensador y no como Don Juan, sobre todo al final de la cita, en la traducción libre de un pasaje de *Torquato Tasso*.<sup>33</sup>

Rafael Cansinos Assens tiene la reputación de ser el más erudito entre los traductores del *Fausto* al español (véase el capítulo siguiente). En la parte biográfica de su edición de las obras de Goethe en español, en tres tomos, también dedicó un capítulo a la moralidad de Goethe. Sorprendentemente, incluso allí todavía se reflejan los prejuicios del siglo XIX acerca del intelectual supuestamente frío y egoísta:

Raros son los rasgos verdaderamente cordiales en este hombre [...] Goethe [...] todo lo sacrificaba al propio yo: amores, amistades, todo. Era tan buen ecónomo de su dinero que de su adrenalina. Su camino triunfal está sembrado de víctimas incruentas. Su ley es la del más fuerte; quien no es capaz de resistirlo debe sucumbir.<sup>34</sup>

Udo Rukser trabajó sobre Goethe en el mundo hispánico en la misma década que Pageard, quien le mandó el manuscrito de su libro antes de publicarlo.<sup>35</sup> Rukser muchas veces llega a las mismas conclusiones que Pageard, por ejemplo destaca también el cambio drástico en la recepción de Goethe en España durante la segunda mitad del siglo XIX, cuya expresión más notable fue, en 1881, la convocatoria de la Real Academia Española de la Historia para el estudio

<sup>32</sup> U. González Serrano: *La sabiduría popular* (Madrid 1886), cit. en Pageard 1958: 109

<sup>33</sup> *Es bildet ein Talent sich in der Stille, / Sich ein Charakter in dem Strom der Welt*. Goethe, *Torquato Tasso*, primer acto, segunda escena, vv. 260-261. MA, tomo 6.1, p. 681

<sup>34</sup> Rafael Cansinos Assens, “Estudio preliminar – biografía de Goethe – valoración del hombre y de su obra”, en: *Johann W. Goethe – Obras completas*, tomo 1 (Aguilar: Madrid 1957), p. 252.

<sup>35</sup> Cf. Udo Rukser, *Goethe in der hispanischen Welt – seine Wirkung in Spanien und in den Ländern des spanischen Amerika* (Stuttgart 1958), p. 10.

de las relaciones entre la comedia religiosa *El mágico prodigioso* de Pedro Calderón de la Barca y el *Fausto* de Goethe, con motivo del segundo centenario de la muerte de Calderón. Antonio Sánchez Moguel, el autor que ganó el premio, sin embargo concluyó que no existen muchos vínculos entre las dos obras, ya que los personajes y las situaciones son demasiado distintos.<sup>36</sup> En su conclusión, Sánchez Moguel contrasta a Calderón, “el gran católico” con Goethe, “el gran pagano” y, como muchos de su época en España, destaca “el supersticioso escepticismo de la Alemania del siglo XVIII”, que le parece sumamente incompatible tanto con el “poder del libre albedrío y de la gracia” como con “los sentimientos caballerescos y religiosos de la España del siglo XVII.”<sup>37</sup>

En 1932, José Ortega y Gasset escribe el ensayo en español más conocido sobre Goethe, en el cual aborda el tema de la biografía del poeta weimariano. Según Robert Pageard, “la condenación de Goethe por Ortega”<sup>38</sup> consiste en que Goethe supuestamente no fue fiel a su vocación y por ende su vida no fue auténtica. Probablemente la filosofía de Ortega, quien estudio en Marburgo, Alemania, no sería imaginable sin el “náufrago” Goethe. Robert Pageard señala que “*Goethe desde dentro* tiene considerable importancia en la obra de Ortega”<sup>39</sup> y el filósofo Julián Marías afirma que “no es fácil entender a Ortega si se omite su relación con Goethe, si no se persigue la historia - la larga historia - de esa relación compleja.”<sup>40</sup>

De cualquier forma, Ortega y Gasset, conocido por su actitud crítica frente a Goethe, también notó algunos aspectos positivos del poeta alemán: a pesar de su juicio poco favorable de que Goethe fuera “el más cuestionable de los clásicos”,<sup>41</sup> en su *Carta a un alemán*, Ortega le otorga a Goethe el título de

---

<sup>36</sup>Cf. Rukser 1958: 92. La conclusión de Sánchez Moguel es convincente. Pocos autores en el siglo XX sostienen que Calderón haya inspirado a Goethe para el *Fausto*. Véase por ejemplo Francisco Monterde, *Goethe y el Fausto: aspectos de la elaboración del poema dramático* (México 1949), p. 50. No obstante, es legendaria la admiración que expresó, en varias ocasiones, Goethe por Calderón.

<sup>37</sup>A. Sánchez Moguel, *Memoria acerca de El Mágico prodigioso de Calderon: y en especial sobre las relaciones de este drama con el Fausto de Goethe* (Madrid 1881), p. 142.

<sup>38</sup>Pageard 1958: 72

<sup>39</sup>Pageard 1958: 73

<sup>40</sup>Julián Marías, *Ortega ante Goethe* (Madrid 1961), p. 51.

<sup>41</sup>José Ortega y Gasset, *Pidiendo un Goethe desde dentro: carta a un alemán* (Madrid 2004), p. 46.

primer contemporáneo, si usted quiere, el primer romántico, en quien por primera vez alborea la conciencia de que la vida humana es la lucha del hombre con su íntimo e individual destino [...] que su sustancia no consiste en algo que ya es [...] sino en algo que tiene que hacerse a sí mismo, que no es, pues, *cosa*, sino absoluta y problemática *tarea*.<sup>42</sup>

Sin duda, Ortega aquí retoma las ideas de la entelequia<sup>43</sup> y del *Streben* (‘aspirar’) tan presentes en el *Fausto*. Sin embargo, cae en el error común de muchos hispanohablantes de identificar a Goethe con el romanticismo.<sup>44</sup>

Cabe mencionar que Goethe mismo rebatió a Ortega, por así decirlo, de antemano. Como se expuso arriba, Ortega le reprocha a Goethe que no haya realizado su talento y su destino, costara lo que costara, en contra de los obstáculos sociales de su época. En su *Doctrina del color* (*Zur Farbenlehre*), en la parte histórica sobre el siglo XVIII, Goethe se sirve de un criterio muy parecido para describir el carácter “rígido” de Newton. Allí Goethe presenta lo que comúnmente llaman un “carácter fuerte” como una forma de “rigidez”, sin que el personaje en cuestión se preocupe por el bien y el mal, la verdad y el error. El pasaje en cuestión de la *Doctrina del color* al principio suena casi como un pasaje de la *Carta a un alemán* de Ortega:

“Un carácter fuerte” llaman a quien se oponga a todos los obstáculos exteriores de manera poderosa y intenta imponer su idiosincrasia, incluso si esto implique el peligro de perder su personalidad. Se dice que alguien tiene un carácter grande, si su fortaleza al mismo tiempo se une con grandes características infinitas que salten a la vista, y si a través de él se manifiestan intenciones, planes y actos enteramente originales e inesperadas.<sup>45</sup>

Pero en el párrafo siguiente, Goethe distingue entre lo grande y lo ético, que para él constituye “la buena voluntad, naturalmente orientada hacia lo justo”.<sup>46</sup> En el mismo pasaje, Goethe igualmente se refiere al famoso “dentro”, muy a la manera de Ortega, diciendo que la “voluntad

---

<sup>42</sup>Ortega 2004: 57 (letra cursiva original)

<sup>43</sup>Al final de la segunda parte de la obra, cuando Fausto muere, una nota escénica antes del verso 11934 indica que unos ángeles cargan “lo inmortal” de Fausto. En una versión más temprana del *Fausto*, sin embargo cargaban “su entelequia”, una expresión aristotélica designando el estado de la perfección, expresión que Goethe emplea de acuerdo con el concepto de la mónada de Leibniz en el sentido de “alma”. Cf. Schöne 2005, tomo 1: 801

<sup>44</sup> Un ejemplo actual de esta identificación de Goethe con el romanticismo es la contribución de Luis Quintana Tejera, *El pensamiento filosófico a través de la propuesta romántica de Goethe en el primer Fausto* (Universidad del Estado de México 2010). Una monografía reciente dedicada específicamente a la postura de Goethe frente al romanticismo es la de Hartmut Fröschle, *Goethes Verhältnis zur Romantik* (Würzburg: Königshausen & Neumann 2002). Fröschle destaca el interés, pero también la distancia que mostraba Goethe ante los jóvenes poetas y filósofos románticos en el periodo del primer *Fausto*. Los poetas románticos de la primera generación, a su vez, a menudo imitaban y admiraban a Goethe.

<sup>45</sup>MA, tomo 10, p. 787

<sup>46</sup>Ibid.

[*Wille*] pertenece a la libertad y se dirige al ser humano interior”.<sup>47</sup> Newton, por el contrario, es caracterizado por Goethe no por medio de la libertad y la voluntad (*Wille*) hacia lo bueno, sino por su “querer [*Wollen*] inflexible”.<sup>48</sup> En conclusión, parece que los criterios de los que se sirve Ortega para caracterizar a Goethe como clásico menor son invertidos por Goethe para su crítica tenaz de Newton. Al mismo tiempo se revelan sus valores humanistas y fundamentalmente protocristianos.<sup>49</sup>

En cuanto a América Latina, cabe mencionar el papel crucial de Alfonso Reyes para corregir las ideas simplistas sobre el supuesto egoísmo de Goethe. Reyes arguye en *Rumbo a Goethe* que el poeta

[e]ra un hombre como nosotros, no es posible reducirlo a una sola línea inflexible. Hay en él irrisaciones, piedad, sacrificio, abnegación y lágrimas. Nunca dejó entender, con Gracián, que la desdicha sea contagiosa, ni escatimó a nadie un consuelo. [...] ¿Y por qué escoger, maliciosamente, tan sólo los testimonios negativos? Federica Brun declara en su diario: Goethe ama a los que sufren y se apega a ellos con simpatía. ¿Y los hechos, nada cuentan los hechos? [...] el amigo Moritz, herido en Roma, a cuya cabecera se instala durante cuarenta días [...]”<sup>50</sup>

Reyes también redactó una carta personal a Eduardo Mallea, obviamente para desahogarse. Dicha carta era sumamente crítica de la teoría orteguiana sobre Goethe como náufrago. Reyes no quiso publicarla para evitar un conflicto con Ortega y Gasset, a quien “amaba y no aguantaba”.<sup>51</sup> Por otro lado, queda claro que estaba muy molesto por el ensayo de Ortega. En la carta, le reprocha a Ortega que éste ignora completamente lo que se ha publicado sobre Goethe durante un siglo, y además sostiene que Ortega envidia a Goethe con “la envidia que Nietzsche sentía por Jesucristo.”<sup>52</sup> A pesar de esta comparación atrevida, la carta de Reyes demuestra que él era un experto, quien sí sabía censurar ideas simplistas acerca de Goethe.

Entre los traductores, el argentino Norberto Silvetti Paz ve la necesidad de defender a Goethe todavía en 1970:

---

<sup>47</sup>Ibid.

<sup>48</sup>Ibid.

<sup>49</sup>Albrecht Schöne, en su análisis brillante de los estudios acerca de la luz y del color, a los cuales Goethe dedicó una gran parte de su vida, destaca las afinidades asombrosas del poeta con el arrianismo. Cf. Albrecht Schöne, *Goethes Farbentheologie* (1987)

<sup>50</sup>Alfonso Reyes “Rumbo a Goethe” en: *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XXVI (México: Fondo de Cultura Económica 1993), p. 136-137.

<sup>51</sup>Reyes 1993: 439

<sup>52</sup>Reyes 1993: 440

La historia literaria presenta muy pocos ejemplos de vida de escritor tan minuciosamente conocida y estudiada como la de Goethe; estudiada y a menudo un poco desfigurada también por ideas peregrinas acerca de su pretendido egoísmo o de su rígido y estatuario andar entre los hombres – como lo imaginaba Ortega y Gasset – o bien ascendiendo solemnemente hacia una serenidad olímpica, deshumanizada y ajena al real movimiento de la vida. Lo cierto es que [...] la vida de Goethe no sólo sigue asombrándonos hoy a nosotros, sino que ya sus mismos contemporáneos y amigos la consideraban un espectáculo poco común [...]<sup>53</sup>

La vida de Johann Wolfgang Goethe y la trama del *Fausto*, como se presentan en publicaciones en español sobre Goethe, no siempre encajan con los resultados de varias contribuciones recientes alemanas. Algunos autores hispanohablantes, como Francisco Montes de Oca, en su introducción de la edición Porrúa de *Fausto y Werther*, han seguido una cierta tradición en países hispanohablantes de describir la vida del joven Goethe únicamente resumiendo *Poesía y verdad*, sin poner en tela de juicio la veracidad del relato “poético” que da Goethe de sus primeros amores. También Norberto Silvetti Paz relata la vida del joven Goethe meticulosamente resumiendo *Poesía y verdad*. Asimismo, el esbozo biográfico que Alfonso Reyes publicó en la primera parte de *Rumbo a Goethe*<sup>54</sup> parece al principio un mero resumen de *Poesía y verdad*.<sup>55</sup> El retrato que Reyes nos pinta del padre de Goethe en *Vida de Goethe*<sup>56</sup> se basa casi únicamente en las “confesiones” de Goethe en dicha obra. Sin embargo, Hamacher hace poco demostró cómo *Poesía y verdad* prepara y fomenta “la formación de leyendas estereotipadas”<sup>57</sup> sobre su autor.

Marisa Siguan, en su introducción a la edición de la *Narrativa* de Goethe de 2006, expone de manera muy lúcida que muchas veces Goethe se ha leído en España “de forma creativa”<sup>58</sup> y que los lectores han usado al autor “controvertido” Goethe para su “autodefinición”,<sup>59</sup> para encontrar en él un “garante, un ejemplo” o un acompañante. Para ilustrar esta idea, Siguan nos recuerda la manera en la que Werther lee a “su Homero o a su Ossian”<sup>60</sup> y

---

<sup>53</sup>Silvetti Paz 1970: 7

<sup>54</sup>*Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XXVI (México: Fondo de Cultura Económica 1993), p. 99-107.

<sup>55</sup>Reyes traduce el título, de manera muy libre, como *Poesía y Realidad*.

<sup>56</sup>Reyes 1993: 22

<sup>57</sup>Hamacher 2010: 33

<sup>58</sup>J. W. Goethe, *Narrativa: Los sufrimientos del joven Werther, Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister, Conversaciones de emigrantes alemanes, Las afinidades electivas, Los años itinerantes de Wilhelm Meister*, ed. M. Siguan, trad. M. Siguan, E. Aznar, H. Cortés, M. Salmerón (Barcelona: Espasa Calpe, 2006), p. CXLVIII.

<sup>59</sup>Ibid.

<sup>60</sup>Ibid.

cita la crítica de Ortega y Gasset, implicando que, en aquella visión orteguiana, Goethe y sus personajes se convierten en meros modelos para el concepto de una literatura para náufragos.<sup>61</sup> Siguan todavía se basa sobre todo en Pageard, lo que nos lleva a la conclusión de que obviamente la actividad más grande en la recepción de Goethe en el mundo hispánico se dio en la primera mitad del siglo XX. Contribuciones nuevas en español sobre el *Fausto* son escasas. El bicentenario de la publicación del *Fausto* en el 2008 pasó casi inadvertido en América Latina, mientras que en Madrid se llevó a cabo el congreso *Fausto en Europa*.

La hipótesis de Siguan acerca de la lectura creativa del *Fausto* en España se corrobora en los resúmenes del argumento del *Fausto* goetheano que dan muchos traductores y editores. Cansinos, por ejemplo, emplea términos freudianos para explicar la “castidad”<sup>62</sup> del héroe y lo presenta como un personaje quien, con la ayuda del diablo, primero conquista a una joven inocente y luego al mundo natural, siendo el predecesor del “superhombre nietzscheano”.<sup>63</sup> Cansinos rechaza la “predestinación”<sup>64</sup> que se anuncia en el “Prólogo en el cielo” y según la cual el diablo obra como parte del plan universal del Señor, arguyendo que si el prólogo determina el resto de la trama, esto hace “poco menos que innecesario el pacto de Fausto con Mefistófeles”.<sup>65</sup> Montes de Oca banaliza la trama del *Fausto*, cayendo en un malentendido muy común: en su versión, Fausto supuestamente “conjura al diablo y pacta con él para poder disfrutar de los goces del saber y de la vida que no ha logrado alcanzar en sus largos años de estudio”.<sup>66</sup> No menciona que es el diablo – a diferencia de los *Faustbücher*, los libros populares en los que surgió el tema de Fausto en los siglos XVI y XVII – que se le acerca a Fausto, y además que el viejo mago está convencido de que ningún placer terrenal tiene el poder de seducirlo, ya que le parecen vacíos, ilusorios. También la breve introducción en la solapa de la edición Espasa-Calpe sintetiza el argumento de manera superficial: supuestamente Mefistófeles “le ofrece un pacto que Fausto

---

<sup>61</sup> Siguan 2006: CLXIV. También véase M. Siguan: “Goethe in Spanien: ein Goethe für Schiffbrüchige”, en: *Ihr mögt mich benutzen - Goethe: usos y abusos*, eds. M. Siguan, J. Jané (Sociedad Goethe en España, Forum 3 2003), 269-285.

<sup>62</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Obras Completas*, trad. R. Cansinos Assens, tomo 1 (Madrid: Aguilar 1957), p. 335.

<sup>63</sup> *Obras*, tomo 1: 314

<sup>64</sup> *Obras*, tomo 1: 336

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> J. W. Goethe, *Fausto y Werther*, intr. de Fco. Montes de Oca (México, D.F.: Porrúa 1985), p. XXVI.

acepta, por el cual volverá a ser joven y a conocer el amor.”<sup>67</sup> El resumen de David A. Rincón Pérez para la edición facsimilar mexicana de la traducción de Llorente suena parecido: “El Dr. Fausto, el protagonista, es un filósofo racionalista atormentado por sus dudas interiores, que decide vender su alma al diablo para recobrar la juventud y encontrar el amor y más conocimiento”.<sup>68</sup> En estos resúmenes, no nos enteramos de que, paradójicamente, “el Señor” le asigna al diablo la función de provocar al ser humano para que éste no se canse o pierda el rumbo. Por otro lado, Manuel José González y Miguel Angel Vega, editores del *Fausto* publicado por Cátedra, explican la naturaleza de la apuesta entre Fausto y Mefistófeles de manera menos simplista: “Fausto es consciente de que ganará la apuesta, pues sabe por propia experiencia, que los placeres y delitos carnales acarrearán consigo la insatisfacción y la semilla de nuevos deseos.”<sup>69</sup> Igualmente destacan el aspecto sumamente importante de que solamente a través de la imagen mágica de Helena y por medio del elixir que le prepara la bruja, Mefistófeles despierta en Fausto el deseo ciego y maniaco de la belleza femenina.

Estas interpretaciones a veces poco fundadas en la literatura crítica, en parte reflejan un defecto que comparten muchas traducciones que son objeto de estudio del presente trabajo: en su mayoría se basan únicamente en una o dos ediciones alemanas del *Fausto*, que estaban a la disposición del traductor, y no toman en cuenta ni los comentarios y las ediciones críticas recientes, ni los diccionarios del alemán de la época de Goethe, por ejemplo Adelung o Grimm. También Helena Cortés, cuya traducción acaba de aparecer, admite en su introducción que se ha basado solamente en una edición crítica del texto alemán.<sup>70</sup> Por otro lado, el breve resumen que nos da Cortés del argumento de la obra es más pertinente que los de muchos de sus predecesores:

Al inicio de la obra, Fausto está desengañado de la ciencia y la erudición académica, [...] la ciencia esotérica y la magia. [...] Por eso, y porque está de vuelta de todo, y ni siente temor alguno por el más allá ni alberga confianza ninguna en la posibilidad de la dicha en el más acá, acepta el pacto con Mefistófeles, quien le hará conocer todo cuanto suele llenar los deseos del hombre corriente: el erotismo y las fuerzas vitales de la juventud (en la relación con Margarita) o el poder y la riqueza (en la corte del emperador).

---

<sup>67</sup>Goethe, *Fausto*, trad. F. Pelayo Briz (México: Espasa-Calpe 1946).

<sup>68</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto*, trad. T. Llorente (Barcelona 1905), ed. facsimilar (México, D. F.: Ed. Coyoacán 2001), [contraportada].

<sup>69</sup>Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto*, eds. Manuel José González, Miguel Angel Vega (Madrid: Cátedra 1987), pp. 51-52. Se trata de la traducción de Roviralta revisada y modernizada.

<sup>70</sup>Cf. Cortés 2010: 25. Se trata de la edición de Hamburgo (HA).

Pero Fausto no es un hombre vulgar y sus deseos se salen de la esfera de lo material y banal, motivo por el que nunca encontrará satisfacción en las metas que le va proponiendo sucesivamente Mefistófeles. [...] Fausto acepta tranquilamente la apuesta entre otras cosas porque considera imposible que un pobre diablillo medieval sea capaz de responder a su inquietud ontológica.<sup>71</sup>

También Luis Quintana Tejera destaca, de manera muy adecuada, que “Fausto tiene la certeza de que Mefistófeles es un pobre diablo que no llegará a proporcionarle nada de lo que aspira, simplemente porque no comprende al hombre”.<sup>72</sup>

Se trata de un lugar común en algunos textos hispanohablantes sobre el *Fausto*, que supuestamente se trata de una obra romántica llena de misterios. En las primeras ediciones en prosa, esta percepción es subrayada porque, como lema, los autores citan un pasaje de una carta que Goethe había escrito a su amigo cercano Carl Friedrich Zelter en 1828, tradición iniciada por el traductor francés Henri Blaze de Bury en 1840. En la traducción de dicha carta por Francisco Pelayo Briz, el pasaje suena mucho más misterioso que el original:

Si el libro *Fausto* tiene o no un objeto, si revela o no una tendencia a un estado sublime y épico; si obliga o no al lector a remontarse a esferas elevadas, no es necesario que yo lo diga. Creo firmemente que una inteligencia despejada y un recto juicio mucho tendrán que trabajar para hacerse dueños de todos los secretos que he involucrado en mi fábula.<sup>73</sup>

La traducción de Roviralta exagera el ambiente romántico, misterioso del pasaje todavía más:

Si el libro *Fausto*, desde el principio hasta el fin, no hace referencia a un estado sublime, épico; si no obliga al lector a remontarse por cima de sí mismo, excuso decirlo. Creo sinceramente que una inteligencia despejada, un entendimiento recto y lúcido tendrán que trabajar no poco para hacerse dueños de todos los secretos que he involucrado en mi poema.<sup>74</sup>

No obstante, el pasaje suena menos esotérico en alemán. Literalmente Goethe dice: “Si [el segundo libro del *Fausto*] no indica continuamente un estado exaltado, si no obliga al lector de superarse en su exaltación, no vale nada. Hasta ahora, me parece, una buena cabeza y mente tienen que trabajar bastante si quieren dominar todo lo que se metió de secretos.”<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup>Cortés 2010: 8

<sup>72</sup>Luis Quintana Tejera, *El pensamiento filosófico a través de la propuesta romántica de Goethe en el primer Fausto* (Universidad del Estado de México 2010), p. 131.

<sup>73</sup>Pelayo Briz 1864: p. III

<sup>74</sup>Roviralta 1920: 9

<sup>75</sup>*Wenn dies Ding nicht fortgesetzt auf einen übermütigen Zustand hindeutet, wenn es den Leser nicht auch nötigt sich über sich selbst hinauszumuten so ist es nichts wert. Bis jetzt denk ich hat ein guter Kopf und Sinn schon zu tun wenn er sich will zum Herrn machen von allem dem was da hineingeheimnisset ist* (MA tomo 20.2: 1138-1139; la puntuación es original). En este pasaje, Goethe usa neologismos como *hineingeheimnisset* y *hinausmuten*.

Los numerosos trabajos publicados en Alemania sobre Goethe y el *Fausto* en el transcurso de las últimas dos décadas reflejan una discusión controvertida y cambiante sobre la vida y la obra del poeta. El evento principal fue, en 1994, la publicación del comentario voluminoso de Albrecht Schöne,<sup>76</sup> quien ha contribuido significativamente sobre el *Fausto* desde los años setenta. Dos años después apareció la decimosexta edición revisada y actualizada del legendario comentario de Erich Trunz.<sup>77</sup> Además, la edición de Munich (MA) presentó en 1997 el tomo 18.1, que contiene la segunda parte del *Fausto*, con anotaciones muy cuidadosas y copiosas por Gisela Henckmann y Dorothea Hölscher-Lohmeyer. Además, en 1999, el experto en Hölderlin, Jochen Schmidt, publicó su comentario sobre *Goethes Faust*, impresionante fruto de una vida de erudición. También Ulrich Gaier ha difundido toda una serie de monografías, ediciones críticas y comentarios cultos sobre el *Fausto* de Goethe desde 1999. Cabe mencionar que Markus Ciupke investigó la métrica del *Fausto* de manera muy detallada en una monografía de 1994.

Como si esto fuera poco, hay varios intentos de nuevas interpretaciones de la segunda parte del *Fausto*, por ejemplo *Alles veloziferisch oder Goethes Entdeckung der Langsamkeit* por Manfred Osten (2003), un tomo delgado que hizo eco en Alemania. Osten destaca el malestar del Goethe grande frente a la velocidad excesiva del nuevo siglo, caracterizado tanto por formas más eficaces de producción como novedosas tecnologías como el ferrocarril, el telégrafo y la fotografía. Goethe, en sus últimos años, solía emplear un neologismo diabólico, por decirlo así, para expresar su escepticismo frente a esos cambios vertiginosos: *veloziferisch*, derivado de *velocitas* y *Lucifer*. Para Osten, el personaje de Fausto simboliza la prisa maniaca del nuevo siglo y sus consecuencias fatales: la destrucción de las tradiciones y de la moralidad, la imposibilidad de la contemplación de la naturaleza, el error, el fracaso y el crimen como parte integral de la

---

Asimismo, *übermütig* se emplea de manera inusual aquí, casi como un juego de palabras. Grimm lo explica de la manera siguiente en el artículo “muthen” 1)d)2): *muten, mut, stimmung, leben machen, beleben, stärken, in ermutenth. 3, 918, auch sonst von Göthe gewagt: wenn dies ding nicht, fortgesetzt, auf einen übermüthigen zustand hindeutet, wenn es den leser nicht auch nöthigt, sich über sich selber hinauszumuthen; so ist es nichts werth. an Zelter 608, und mit beziehung auf das vorhergehende übermütig.* También cf. GW, “fortgesetzt”: *anhaltend, andauernd*

<sup>76</sup>Aquí citamos la sexta edición revisada del Klassiker Verlag, Fráncfort del Meno 2005.

<sup>77</sup>Se trata del tercer tomo de HA, aparecido por primera vez en 1960.

nueva actividad económica incansable. La monografía de Michael Jaeger, *Global Player Faust oder: Das Verschwinden der Gegenwart* (2010), obviamente inspirada tanto en Manfred Osten como en Jochen Schmidt, igualmente tiene como objetivo demostrar la actualidad de la segunda parte del *Fausto* al principio del siglo XXI. Sin embargo, Jaeger hace el intento de establecer una supuesta actitud extrema y absoluta de crítica social en contra de la modernidad por parte de Goethe, sin que tome en cuenta la evidencia de una cierta curiosidad y apertura del Grande de Weimar ante esos desarrollos vertiginosos de la nueva era.<sup>78</sup> Además, Jaeger presenta a Mefistófeles como un diablo “moderno” todopoderoso y a Fausto como sujeto cegado por trucos de magia. Existe toda una tradición en la exégesis del *Fausto* para subrayar que Mefistófeles, siendo un pobre diablo medieval, en ningún momento pone en peligro la salvación de Fausto y ni siquiera entiende cuáles son las aspiraciones elevadas del frustrado catedrático. Por otro lado, si hay que tomar en cuenta la tesis psicologista avanzada por Jochen Schmidt, la cual retomó y desarrolló Jaeger, según la cual Mefistófeles es el álgter ego de Fausto, en el sentido de una “dramatización de un conflicto interno de Fausto”.<sup>79</sup>

Nuevos desarrollos también se han dado en el campo de la biografía. Bernd Hamacher recientemente rompió con una larga tradición de mitología goetheana, destacando que es preciso considerar una novela autobiográfica como *Poesía y verdad* no como una verdad histórica, sino como parte de un proyecto de Goethe para crearse un destino por medio de la escritura.<sup>80</sup>

Hay que admitir que el interés por el *Fausto* de Goethe en el mundo hispánico se limita a círculos académicos y personas cultas.<sup>81</sup> Lo que en parte contribuye a este efecto, es el hecho

---

<sup>78</sup>Para Osten (p. 21), la obra de Goethe constituye un “centro comercial” (una observación de Martin Walser) donde cada quien encuentra lo que busca. Véase también los comentarios pertinentes con respecto al interés por los desarrollos modernos de Goethe en MA 18.1: 1101-1102

<sup>79</sup>Michael Jaeger: *Global Player Faust oder – Das Verschwinden der Gegenwart – Zur Aktualität Goethes* (Berlin: wjs 2010), p. 37.

<sup>80</sup>Bernd Hamacher: *Johann Wolfgang Goethe – Entwürfe eines Lebens* (Darmstadt: WBG 2010). La tesis central del biógrafo sobre la auto-creación de su vida por Goethe por medio de la escritura es evidente cuando destaca *Goethes lebenslange[s] Bemühen darum, die bedrohliche Unübersichtlichkeit der modernen Welt in eine konsistente erzählerische Struktur zu überführen* (45) o *die wiederholte Neujustierung, wenn nicht Neuerfindung seiner Individualität* (48).

<sup>81</sup> Como ya se mencionó más arriba, Pageard (p. 114) destaca el carácter intelectual y minoritario del interés por Goethe en España al principio del siglo XX. Además, hace dos décadas, González y Vega (p. 72) caracterizaron el *Fausto* como una “obra de minorías muy selectas”. Nada indica que esta situación haya cambiado en el mundo

de que, tanto en España como en las Américas, el *Fausto* no esté establecido como un clásico en el repertorio de los teatros. González y Vega lamentan el hecho de que “el olvido o el desconocimiento del drama fáustico en los teatros españoles” contraste con “el entusiasmo y la acogida general de *Fausto* en los escenarios mundiales”.<sup>82</sup> En Berlín, el *Fausto* (la primera parte) se puso en escena por primera vez en el 1819 y nuevamente en 1820. Goethe, a través de las cartas de su amigo Zelter, se enteró de todas las decisiones artísticas todavía durante los ensayos en Berlín, lo que le interesaba mucho.<sup>83</sup> Desde entonces, el *Fausto* ha sido montado en escenarios de habla alemana con regularidad y existe toda una tradición escénica de esta obra, la puesta en escena más célebre siendo la de Gustav Gründgens. Esta tradición sigue muy movida en la actualidad, con cientos de puestas en escena novedosas, innovadoras y provocadoras solamente en la última década.<sup>84</sup> El montaje más destacado de los últimos años fue la puesta en escena íntegra de las dos partes en el 2000, dirigida por Peter Stein, que duró veintiún horas.<sup>85</sup> La historia escénica del *Fausto* sería incompleta sin mencionar los montajes igualmente monumentales de la sociedad antroposófica en el Goetheanum en Dornach, que tienen el carácter de misterios medievales.<sup>86</sup>

Como excepción de la ausencia general de Goethe en los teatros de América Latina, en el 2009 en la ciudad de México se puso en escena la obra *Egmont* de Goethe por parte de la Compañía Nacional de Teatro bajo la dirección de Mauricio García Lozano, en una nueva traducción del autor contemporáneo Juan Villoro.<sup>87</sup>

---

hispanico de la actualidad.

<sup>82</sup> Roviralta 2007: 75. Según González y Vega, el *Fausto* tuvo éxito en numerosos teatros en Europa, también una representación del *Urfaust* en España, en el año 1982, el 150 aniversario de la muerte de Goethe.

<sup>83</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke* (Münchener Ausgabe), tomo 20.1: Briefwechsel mit Zelter, btb: 2006, pp. 605-607.

<sup>84</sup> Con motivo del bicentenario de la primera parte del *Fausto* 2008 hubo numerosos montajes nuevos en Alemania, que describe el crítico Peter Kümmel en “Faust ist uns verdächtig: Wie gehen die deutschen Theaterleute mit ihrer größten Bühnenfigur um? Misstrauisch und kühl. Eine Reise zu aktuellen »Faust«-Aufführungen”, *Zeit Online*, 28 de abril de 2008. Vease también Dirk Pilz, “Im Strudel der Leistungsgesellschaft: Reichlich Faust-Inszenierungen in der zu Ende gehenden Ballsaison”, *Neue Zürcher Zeitung* 7 de junio de 2008, o Marion Schwarzmann, “Faust-Boom auf deutschen Freilichtbühnen” 7.5.2011: [http://xn---die-deutsche-bhne-g3b.de/archiv.html?in=Wunsiedel%2C+Bad+Hersfeld&theater=%E2%80%9DFaust%E2%80%9D&archiv\\_id=19](http://xn---die-deutsche-bhne-g3b.de/archiv.html?in=Wunsiedel%2C+Bad+Hersfeld&theater=%E2%80%9DFaust%E2%80%9D&archiv_id=19)

<sup>85</sup> La grabación de esta puesta en escena se puede conseguir en DVD: *Peter Stein inszeniert Faust von Johann Wolfgang von Goethe*. Bruno Ganz, Christian Nickel. dir. Peter Schönhofer. 4 dvds. ZDF Theaterkanal 2005.

<sup>86</sup> José Miguel Mínguez Sender, en su introducción al *Fausto* de Pedro Gálvez, describe una función que vio en Dornach. Cf. Gálvez 1984: xlix

<sup>87</sup> J.W. Goethe, *Egmont*, traducción y adaptación de Juan Villoro (México: Jus 2009).

La significación del *Fausto* goetheano en Alemania también resalta si tomamos en cuenta que los primeros trabajos críticos sobre esta obra en parte constituyen los inicios de las letras modernas alemanas en el siglo XIX. La primera parte del *Fausto* se publica en Alemania por primera vez, en su versión final, en 1808 y durante la vida de su autor aparecerá nuevamente en 1817 y 1828. Previamente, en 1790, había aparecido el *Fragment* ('fragmento'), por la editorial Göschen. El filólogo clásico y bibliotecario Friedrich Wilhelm Riemer, incansable asesor y fiel colaborador de Goethe, no sólo publica la segunda parte del *Fausto* un año después del fallecimiento de su autor en 1833, sino ve también la necesidad de una segunda edición póstuma (1836). Merece Erich Schmidt no solamente el reconocimiento por el hallazgo sensacional de una copia del primer manuscrito de los años 1770, el famoso *Urfaust*, sino también por la primera edición crítica, la "weimariana" (WA) 1887-1888, en la cual se estableció, de manera definitiva, el texto del *Fausto*.<sup>88</sup> Schmidt no tardó en preparar una segunda edición, la *Jubiläum* (1903), con un comentario detallado, que llenó de los frutos de su erudición. El logro principal en el transcurso del siglo XX y hasta la actualidad es la elaboración de un diccionario dedicado sólo a explorar el vocabulario goetheano, es decir, el uso de palabras idiosincrásico y muchas veces influyente del poeta como representante de una de las épocas literarias más importantes en la historia europea.<sup>89</sup>

Tomando en cuenta que la obra monumental de Goethe tiene cierta relevancia para las letras hispánicas, debe extrañar el hecho de que hasta ahora no se hayan investigado de manera contundente las traducciones del *Fausto* al español. Ediciones como la traducción de José Roviralta Borell por parte de la editorial Cátedra contienen una breve presentación de las traducciones más importantes. También Udo Rukser dedica un capítulo a las traducciones del *Fausto*. Pero estos trabajos representan más bien evaluaciones superficiales que estudios sistemáticos.

El *Fausto* de Goethe se ha traducido en muchas ocasiones a lo largo de los siglos XIX y XX. Hoy en día casi cualquier librería en México y otros países hispanohablantes vende

---

<sup>88</sup>Un hecho menos conocido es que la numeración de los versos en esta edición, hoy canónica, la adoptó de Schröer.

<sup>89</sup>Aunque todavía no esté terminado, después de más de medio siglo de investigación, el diccionario ya consiste de 93.000 lemas y se basa en 3.2 millones de pasajes de texto. Se trata de un proyecto de cooperación entre varias universidades alemanas. Cf. 14 mayo 2011 <http://gwb.uni-trier.de/Projekte/GWB/gwb>

ejemplares del *Fausto* de Goethe. Muchas veces son las traducciones de José Roviralta Borrell (a menudo la edición revisada por Francisco Ayala) o incluso versiones tan obsoletas que la de Francisco Pelayo Briz. A veces son trabajos desconocidos por el gran público, como la traducción del argentino Norberto Silvetti Paz o, recientemente, del mexicano Luis Miguel Nieto.<sup>90</sup> Pese al gran número de traducciones disponibles en venta y reediciones regulares,<sup>91</sup> el destacado traductor Miguel Sáenz constató hace poco que en España

los editores, muchas veces, prefieren seguir reeditando traducciones antiguas envejecidas o polvorientas, o simplemente malas [de los clásicos,] porque les resulta mucho más barato que tener que pagar derechos a un traductor. Así me atrevería a decir que seguimos sin tener una traducción “canónica” [...] del *Fausto* de Goethe...<sup>92</sup>

La nueva traducción de Helena Cortés, eufóricamente anunciada por Sáenz antes de que apareciera, cambia esta situación hasta cierto punto. Se trata de una edición actual basada en una establecida edición crítica del texto de origen. El presente estudio mostrará si Helena Cortés Gabaudan logró superar la situación deficiente descrita arriba por Sáenz.

La finalidad del presente estudio consiste primero en explorar, de manera sistemática, problemas de una traducción en verso de una obra clásica como el *Fausto*, bajo ciertos criterios pertinentes. De esta manera, me propongo también llegar a conclusiones generales sobre los límites de la traducción diacrónica de una obra de teatro en verso. El interés principal aquí es investigar en qué medida los traductores han analizado el texto alemán en cuanto a su contenido y su versificación y cuales estrategias han adoptado para recrearlo en español. Para lograr este objetivo, presentaremos por primera vez en español resultados actuales de la crítica textual en alemán, y de esta manera, el presente estudio servirá como comentario para enriquecer la lectura de las traducciones. Asimismo, es menester proponer ciertas enmiendas en las traducciones en casos de ciertos errores obvios, ya que las ediciones actualmente en venta, a menudo deficientes,

---

<sup>90</sup> J. W. Goethe, *Fausto*, trad. Luis Miguel Nieto (México D.F.: Tomo 2006). Se trata de una traducción excesivamente libre que no se incorporó en el presente trabajo por ser en prosa y no en verso.

<sup>91</sup> La edición Espasa Calpe Mexicana del *Fausto* se reimprimió 13 veces entre 1946 y 1981, la edición Porrúa conoció 11 reimpresiones entre 1963 y 1985, la edición Cátedra se reimprimió 11 veces entre 1987 y 2007.

<sup>92</sup> Miguel Sáenz, “Noticias sobre la traducción literaria del alemán al español en los últimos años”, en: *Bestandsaufnahme der Germanistik in Spanien: Kulturtransfer und methodologische Erneuerung*, ed. C. Jarillot Rodal (Bern: P. Lang 2010), 722-723.

no desaparecerán; al contrario: como muchas son económicas, se seguirán vendiendo y reimprimiendo.

El capítulo siguiente presenta información sobre las diez traducciones estudiadas aquí y sus autores. El método sistemático para la crítica de la traducción establecido por Werner Koller, que se emplea de forma adaptada en el presente estudio, se presentará en el segundo capítulo. Allí exponemos también los criterios pertinentes para el análisis textual. El capítulo medular, el tercero, contiene el análisis detallado de más de cien pasajes de la primera parte del *Fausto*, que me parecen los más difíciles de traducir.



## Capítulo I: Las traducciones y sus autores

A lo largo de los últimos ciento cincuenta años, las traducciones del *Fausto* de Goethe al español abundan. Es difícil poner una cifra a la totalidad de las versiones que se han publicado, ya que varias se han olvidado o parecen haber sobrevivido sólo en las bibliografías de otros traductores. Hace medio siglo, Udo Rukser contó sesenta traducciones de la primera parte del *Fausto*, pero esta cifra me parece exagerada, porque Rukser también incluyó en su cálculo varias reediciones.<sup>93</sup>

Ya que uno de los propósitos principales del presente estudio es explorar las posibilidades y los límites de las traducciones en verso, se estudiaron a fondo seis de las más conocidas ediciones versificadas del *Fausto* de Goethe. Además, para corroborar en qué medida la versificación afecta la fidelidad de la traducción, estas versiones poéticas se compararon con las más divulgadas ediciones del *Fausto* en prosa.

### 1. Las traducciones en prosa

La primera parte del *Fausto* de Goethe fue traducida al español en su totalidad<sup>94</sup> por primera vez en 1864 por Francisco Pelayo Briz.<sup>95</sup> El editor de Pelayo Briz subraya el carácter pionero de su edición: “Nuestro objeto no ha sido otro que el de dar a conocer dignamente una obra popularizada ya en las demás naciones y que, por desgracia, aun no había merecido en España los honores de una edición correcta y lujosa como se le merece.” Al mismo tiempo, señala que sólo se publica la primera parte del *Fausto*, porque la segunda constituye un “geroglífico [sic]

---

<sup>93</sup> Esta cifra es mencionada en el capítulo sobre el *Fausto* (Rukser 1958: 89). Por ejemplo, en la cronología muy detallada que Rukser publicó como apéndice, menciona cada publicación parcial de Llorente en las revistas *Abeja* o *Museo literario* por separado. Cf. Rukser 1958: 205

<sup>94</sup> En la segunda mitad del siglo XIX, en las traducciones supuestamente íntegras solían omitirse pasajes e incluso escenas enteras. Por ejemplo, Fco. Nacente no traduce el “Prólogo en el cielo”. Pelayo Briz omite tanto el “Preludio en el teatro” en su totalidad como los versos 1085, 1459, 1465-1470, 1490, 1596, 2859, 3060, 3384, 3886, 3898, 3904, 4417. En la traducción de Llorente (edición de 1905) faltan los versos 14, 502, 912, 1000, 1061, 1085, 1116, 1135, 2800, 3047, 3182, 3203, 3605, 3624, 3950, 4017, 4054 y 4169-4173.

<sup>95</sup> *Fausto. Poema de Goethe traducido por Fco. Pelayo Briz* (Barcelona: Librería española de I. Lopez editor), 1864.

para la generalidad de nuestros lectores.”<sup>96</sup> Asimismo, es probable que Pelayo Briz conociera las traducciones francesas de Nerval y Blaze, ya que Pelayo emplea, en la primera página de su traducción, el mismo lema que Blaze, y además se encuentran varios malentendidos en su traducción, que coinciden con los malentendidos de Nerval.<sup>97</sup>

Aunque las debilidades de este trabajo de hace siglo y medio son harto conocidas, la traducción de Pelayo ha sido divulgada sin revisiones o revisiones mayores<sup>98</sup> hasta 1981 por la editorial Espasa Calpe (la primera de trece ediciones apareció en 1946). La actitud de los críticos, editores y otros traductores ante la versión de Pelayo ha sido una de falta de interés, aunque comúnmente pase por el “pionero”<sup>99</sup> entre los numerosos traductores del *Fausto* goetheano. Pageard lo menciona solamente de manera casual, señalando que se trata de una traducción “bastante deficiente”.<sup>100</sup> Aunque Francisco Pelayo Briz haya traducido algunos pasajes con alta precisión, por ejemplo los versos 1350-1352, no cabe duda de que, hoy en día, esta versión tiene un interés meramente histórico.

Existe un sinfín de ediciones y reediciones de la traducción que el médico catalán José Roviralta Borrell publicó en 1920.<sup>101</sup> Con razón, su *Fausto* es muy reconocido, pero lo que muchos comentaristas no saben, es que Roviralta era uno de los líderes del teosofismo en Barcelona,<sup>102</sup> y su propósito era encontrar los ocultos sentidos alquimistas y los contenidos

---

<sup>96</sup> Pelayo Briz 1864: 387

<sup>97</sup> Uno de los malentendidos más graves, por ejemplo, ocurrió en el verso 336. Véase mi análisis en el capítulo medular del presente estudio

<sup>98</sup> Los editores evidentemente modernizaron la ortografía y la puntuación.

<sup>99</sup> Cf. Miguel Ángel Vega, “Las traducciones de *Fausto* al Español (II)”, *Hieronymus Complutensis* 2, 113-114.

<sup>100</sup> Pageard 1958: 46

<sup>101</sup> Goethe, *Fausto*, versión castellana de J. Roviralta Borrell, ornamentada por Manuel Farriols (Barcelona: Ibérica 1920). En México, la traducción de Roviralta fue publicada por primera vez en 1924 por la SEP. También la edición Porrúa del *Fausto* contiene la versión de Roviralta, como otras ediciones económicas publicadas en México, por ejemplo la de la editorial Época de 1999 o la edición de Editores mexicanos unidos de 2002. Una edición de alta calidad de la traducción de Roviralta es la de la editorial Cátedra en España, editada por Manuel José González y Miguel Ángel Vega y publicada en 1987 (duodécima edición 2007).

<sup>102</sup> El teosofismo florece en Barcelona y Madrid desde finales del siglo XIX hasta la segunda década del siglo XX. Se trata de un movimiento internacional de carácter esotérico-filosófico y pacifista, que contaba con muchos científicos y artistas célebres como miembros o simpatizantes (en Alemania, por ejemplo, el físico Einstein y el compositor Gustav Mahler). El objetivo del teosofismo era un renacimiento tanto de las ideas filosóficas y religiosas de la India

trascendentales escondidos en la obra de Goethe. Roviralta destaca en su prefacio que su “versión es literal, y así debe ser por necesidad, puesto que este es el único medio de facilitar la comprensión de multitud de pasajes nebulosos y enigmáticos que de propósito escribió el genial poeta alemán para velar sus más íntimos pensamientos [...]”<sup>103</sup> Para comprobar su interpretación, según la cual el *Fausto* es una obra mística y casi hermética, Roviralta escogió como lema no sólo el pasaje de la carta a Zelter citado antes por Pelayo y Blaze, sino además el siguiente pasaje de las conversaciones de Goethe con Eckermann: “El Fausto es un tema inconmensurable, y vanos serán todos los esfuerzos que haga el genio para penetrarlo del todo.”<sup>104</sup> En Madrid y Barcelona, los miembros de la rama teosófica empezaron una actividad importante de traducción de textos espirituales. José Roviralta Borrell era uno de los protagonistas del movimiento teosófico en Barcelona y no sólo tradujo el *Fausto* de Goethe, sino también el *Bhágavad Guitá*, obra clave del hinduismo. Para que resaltaran las ideas esotéricas escondidas en el *Fausto* también en su versión en español, Roviralta tradujo de manera excesivamente literal, lo que muchas veces resulta en un estilo extremadamente detallado y muchas frases recargadas. Criterios estilísticos le importaban poco a Roviralta, ya que su interés principal era el contenido supuestamente escondido tras la palabra del “genio” Goethe. Roviralta sólo se permitió unas pocas libertades, donde esto le parecía indispensable, “debido al exceso de concisión o a la obscuridad de la frase”.<sup>105</sup>

---

antigua como de Platón, combinado con el misticismo de la edad media y el romanticismo europeo. Asimismo, el movimiento tenía afinidades políticas al republicanismo español. Cf. “Diálogo Oriente-Occidente en la España de finales del siglo XIX: El primer teosofismo español (1888-1906)” por Jordi Pomés Vides, publicado en HMiC (revista del departamento de historia moderna y contemporánea de la Universidad Autónoma de Barcelona) IV 2006, 55-74, <http://seneca.uab.es/hmic>

<sup>103</sup> Roviralta 1920: 5

<sup>104</sup> Roviralta 1920: 9. Se trata de la conversación del 3 de enero de 1830, en la que Goethe (según Eckermann) también alabó la traducción de Nerval. Goethe emplea el sustantivo *Inkommensurabeles* en alemán. También en sus cartas a Zelter, Goethe habla varias veces de los secretos en el *Fausto*, con los cuales quiso retar la curiosidad de sus lectores.

<sup>105</sup> Roviralta 1920: 5

Por otro lado, el valor de su *Fausto* es incontestable: Roviralta logró la primera traducción precisa e íntegra de ambas partes de la obra, ya que había estudiado mucha literatura crítica en alemán,<sup>106</sup> contaba con buenos conocimientos del alemán, consultó también diccionarios del alemán de la época de Goethe<sup>107</sup> y además poseía un don y una fina intuición para la interpretación de pasajes oscuros. Desgraciadamente, Roviralta también se equivoca en la traducción de varios versos problemáticos (como Pelayo, malinterpreta varios pasajes que también había malentendido Nerval) y sobre todo, su *Fausto* está en prosa; entonces no hace justicia a una parte sumamente importante del efecto artístico de la obra: la de la versificación.

Miguel Angel Vega afirma que la traducción de Roviralta constituye “una pieza básica en la historia del *Fausto* en español”.<sup>108</sup> En el capítulo medular del presente estudio se comprobará que las traducciones posteriores todas le deben mucho a Roviralta, también la de Helena Cortés, la autora de la más reciente traducción, quien reconoce que el *Fausto* de Roviralta es “una de las versiones más atinadas y correctas que tenemos actualmente en la librería”, aunque deplora su “tono demasiado ‘plano’”.<sup>109</sup> El argentino Augusto Bunge alaba a Roviralta, cuyo *Fausto* le parece una traducción “meticulosa e inteligente”, que coteja línea por línea con la suya, corrigiendo sus propias imprecisiones en función de ella.<sup>110</sup> También Udo Rukser se asombra ante la precisión de la traducción de Roviralta, la cual, según él, “transmite el contenido con más alta precisión literalmente expresable”.<sup>111</sup>

---

<sup>106</sup> Roviralta cita los comentarios de Alt (con mayor frecuencia), Harnack, Witkowski, Schröer, Düntzer, del traductor al inglés Albert George Latham y del ensayista y goetheano *avant la lettre* Thomas Carlyle. Asimismo, menciona varias veces el *Urfaust*, entonces es probable que consultó también las ediciones de Erich Schmidt (WA o *Jubiläum*). El *Urfaust*, esa famosa copia de uno de los primeros manuscritos del *Fausto* goetheano, había sido descubierto por Schmidt a finales del siglo XIX. Además, siendo traductor de *Hamlet*, Roviralta llama la atención del lector a varias paralelas entre *Fausto* y la célebre tragedia de Shakespeare; igualmente se basa tanto en las conversaciones con Eckermann como en *Poesía y verdad*.

<sup>107</sup> Véase por ejemplo mi análisis de la traducción de los versos 395, 1037 y 1466

<sup>108</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Fausto*, eds. Manuel José González y Miguel Ángel Vega (Madrid: Cátedra 1987) [Roviralta 2007], p. 99.

<sup>109</sup> Cortés 2010: 21

<sup>110</sup> Bunge 1926: 10

<sup>111</sup> Rukser 1958: 90

Según Rukser, la versión de Roviralta era la canónica hasta la publicación de las *Obras completas de Goethe* por Cansinos en 1944.<sup>112</sup> El *Fausto* de Cansinos es sin duda el más erudito de todos, ya que viene con un estudio preliminar, que cita los comentaristas de renombre disponibles a mediados del siglo XX y se basa en varias ediciones críticas alemanas.<sup>113</sup> Las numerosas notas al pie demuestran los amplios conocimientos de este traductor. Cansinos no sólo tradujo el *Fausto*, sino gran parte de la opulenta obra de Goethe. En consecuencia, entendió mejor los pasajes elípticos o ambiguos que Goethe incorporó en su *Fausto*. De esta manera, a Cansinos le fue posible mejorar algunos pasajes que Roviralta había traducido de manera imprecisa, pero, al mismo tiempo, en algunos casos, tradujo de manera demasiado libre, por no investigar el trasfondo de ciertas expresiones goetheanas.

La obra de Cansinos como traductor es impresionante: tradujo del ruso las novelas de Dostoyevsky, del francés la de Balzac, del árabe *Las mil y una noches* y del alemán no sólo Goethe, sino también Schiller.<sup>114</sup> Cansinos obviamente conocía el trabajo de Bunge, ya que ambos traducen de manera muy libre el verso 1951, empleando la expresión poco común “no cabe en el caletre”.<sup>115</sup> Por otro lado, a primera vista nada indica que Cansinos haya utilizado la traducción de Roviralta, aunque la incluye en dos ediciones diferentes en su bibliografía. No obstante, si comparamos las notas al pie de Roviralta y Cansinos, no cabe duda de que Cansinos

---

<sup>112</sup> Cf. Rukser 1958: 90. La versión de Cansinos únicamente es publicada por la editorial Aguilar, por lo cual las ediciones de su *Fausto* son más caras y normalmente no están en las librerías. Aguilar ha publicado con regularidad reediciones del *Fausto* de Cansinos desde los años cuarenta en el marco de la edición de las *Obras completas de Goethe*, la más importante entre todas las publicaciones de Goethe en español, cuya edición de 1957 hace poco apareció como edición facsimilar. La edición de 1957 de las *Obras* aparentemente fue revisada por el autor en los años cincuenta, porque hay varios cambios y rectificaciones en comparación con la edición del *Fausto* en la colección Crisol, que apareció por primera vez en 1944 y se reeditó por lo menos cinco veces entre 1945 y 1962.

<sup>113</sup> Cansinos conocía a fondo una gran parte de las publicaciones pertinentes de su época. En su extenso “estudio preliminar” esboza una cronología de los trabajos críticos no solamente en Alemania, sino también en Inglaterra (Carlyle) y otros países. Allí menciona tanto al biógrafo Herman Grimm como al editor y comentarista de renombre Heinrich Düntzer, quien publicó su edición del *Fausto* en 1850. De las ediciones modernas, Cansinos se basa en la de Weimar, cuya historia cuenta de manera detallada (cf. Cansinos, *Obras*, tomo 1: 287). Tampoco omite ni el *Goethe Jahrbuch* ni el comentarista Georg Witkowski en su cronología. Asimismo, Cansinos conocía la edición *Jubiläum*, el *Urfaust* descubierto por Erich Schmidt y la edición de Karl Alt (Cf. Cansinos, *Obras*, tomo 1: 288).

<sup>114</sup> La fuente principal para información sobre la vida y la obra de Rafael Cansinos es la laboriosa página web de ARCA [www.cansinos.org](http://www.cansinos.org)

<sup>115</sup> Véase también mi análisis de las traducciones del v. 1951 en el capítulo medular del presente estudio.

encontró su referencia al drama hindú *Shakuntalá* en las notas del traductor catalán de la *Bhágavad Guitá*.<sup>116</sup> De manera igual, varias de las notas de pie de página de Cansinos aparentemente establecen un diálogo con Roviralta.<sup>117</sup> De cualquier forma, es obvio que Cansinos tenía conocimientos mucho más detallados de los textos críticos y que interpretó algunas escenas de manera diferente, por ejemplo el significado del “Prólogo en el cielo”.<sup>118</sup>

Manuel José González y Miguel Ángel Vega resumen la reputación de Cansinos como traductor de Goethe llamándolo “el traductor más prolífico de Goethe, cuya erudición y buena pluma son hartamente conocidas [...]”<sup>119</sup> Para Helena Cortés, el *Fausto* de Cansinos constituye una versión “ya clásica”.<sup>120</sup> Otros autores han incorporado varias soluciones de Cansinos en sus traducciones, por ejemplo José María Valverde. Los paralelos entre los textos de Cansinos y Valverde incluso son tan evidentes que se puede decir sin rodeos que Valverde en parte versificó el *Fausto* de Cansinos.

En mi corpus, las traducciones de Cansinos y Roviralta sirven como mis puntos de referencia principales, porque, hasta la fecha, estos dos traductores han logrado la fidelidad más alta en materia del *Fausto*. Como mencioné arriba, el talón de Aquiles del meticoloso trabajo de Roviralta es su estilo poco fluido o elegante. Al principio de los años cincuenta,<sup>121</sup> Francisco Ayala coteja el texto de Roviralta con el de Cansinos. Su objetivo no es analizar profundamente el texto alemán, sino mejorar el estilo de Roviralta. En el capítulo medular, cito varios ejemplos que evidencian que Ayala revisó el texto de Roviralta en función de la versión de Cansinos.

<sup>116</sup> Cf. Cansinos, *Obras*, tomo 1: 357 y Roviralta 1920: 223. También Valverde repite esta referencia.

<sup>117</sup> A veces el comentario de Cansinos contradice o rectifica aquel de Roviralta sin explícitamente mencionar al predecesor, por ejemplo en la nota sobre la etimología del nombre de Mefistófeles y sobre el canto de los arcángeles (cf. Cansinos, *Obras*, tomo 1: 360 y Roviralta 1920: 224). También las notas sobre Nostradamus se parecen (cf. Cansinos, *Obras*, tomo 1: 363 y Roviralta 1920: 224). La nota de pie de página que pone Cansinos (364) acerca del verso 483 del *Fausto* profundiza la nota que había puesto anteriormente Roviralta (224). Véase también mi análisis de las traducciones del v. 483 en el capítulo medular del presente estudio. Las notas acerca del v. 555 nuevamente se parecen (cf. Cansinos, *Obras*, tomo 1: 365 y Roviralta 1920: 224), aunque la de Cansinos me parece más detallada.

<sup>118</sup> Véase la introducción al presente estudio

<sup>119</sup> Roviralta 2007: 99

<sup>120</sup> Cortés 2010: 21

<sup>121</sup> El *Fausto* de Ayala aparece finalmente en Puerto Rico en 1953. En México es publicado por W. M. Jackson Editores, Clásicos Jackson, Volumen XVII (México 1966).

También los trabajos teóricos sobre la traducción, que Francisco Ayala ha publicado, muestran que para él la forma artística de una traducción es más importante que conocer y entender a fondo el texto de origen. De esta manera, en su ensayo “Breve teoría de la traducción” destaca la necesidad de una “formación como escritor” en un traductor.<sup>122</sup> En consecuencia, la edición revisada del *Fausto* de Roviralta que realizó Ayala es mucho menos fiel y se aleja del texto en alemán, aunque a veces suene más fluida y elegante.

No queda claro cuál edición del texto de origen utilizó Ayala (en su biblioteca privada no se halló ningún ejemplar del *Fausto* en alemán),<sup>123</sup> pero no cabe duda de que debe haber sido una en letra gótica disponible en los años cincuenta del siglo XX (por ejemplo la de K. Alt), porque hay una confusión tipográfica de *Laffen* y *Lassen* en la introducción. Hasta hoy en día muy pocas ediciones mencionan a Ayala como editor, por lo cual no existen reseñas de su versión, que muchas veces se ha confundido con el *Fausto* de Roviralta.

## **2. Las traducciones en verso**

La primera traducción en verso de la primera parte del *Fausto* apareció en 1882 en Barcelona. El proyecto del traductor Teodoro Llorente<sup>124</sup> no era tanto una traducción fiel, como un *Fausto* español. Llorente soñaba con “dar carta de ciudadanía en nuestra patria literatura a la gran creación de Goethe [...]: hay que acomodar la expresión a la índole peculiar de nuestra Poética; hay que darle sabor verdaderamente castellano.”<sup>125</sup> La traducción de Llorente no apareció de un golpe, sino que primero se publicaron “numerosos fragmentos”,<sup>126</sup> sobre todo en la revista

---

<sup>122</sup> Cf. Francisco Ayala, *El escritor en la sociedad de masas* (Buenos Aires 1956), p. 146.

<sup>123</sup> Manuel Ros de la Fundación Francisco Ayala me confirmó el 19 de mayo de 2008 que “Ayala supervisó una edición del *Fausto* para la colección Biblioteca de Cultura Básica, que coeditaban la Universidad de Puerto Rico y Revista de Occidente”, pero que la fundación no disponía de ningún ejemplar personal del *Fausto* de Ayala en su biblioteca.

<sup>124</sup> Teodoro Llorente Olivares (1836-1911) era un político, poeta, traductor y líder de la Renaixença valenciana, quien sigue interesando a los historiadores de hoy en día. Rafael Roca Ricart recién investigó el papel controvertido de Llorente en la Renaixença valenciana como movimiento apolítico. Véase Rafael Roca Ricart, *Teodoro Llorente, líder de la Renaixença valenciana* (Valencia 2007).

<sup>125</sup> Llorente 1882: 31 (mayúscula del original)

<sup>126</sup> Pageard 1958: 104

dedicada al estudio de las letras alemanas *La abeja*. Unos pasajes del *Fausto* de Llorente se publicaron además en 1876 en la *Revista contemporánea*.<sup>127</sup> Después de su publicación íntegra en 1882, el *Fausto* de Llorente se reeditó en 1905. Hubo reediciones a lo largo del siglo XX, como, por ejemplo, en México la edición de 1917 y la facsimilar de la editorial Coyoacán 2001. González y Vega mencionan ediciones por “casas catalanas” hasta el año 1967.<sup>128</sup> En Bogotá apareció otra reedición del *Fausto* de Llorente en 1986, criticada vehementemente por Rubén Sierra Mejía.<sup>129</sup>

Llorente se basó en las traducciones francesas de Frédéric Albert Alexandre Stapfer de 1823,<sup>130</sup> Gérard de Nerval y Henri Blaze y en la italiana de Andrea Maffei de 1866, cotejándolas si encontraba “algún punto obscuro”.<sup>131</sup> Probablemente no le gustaba tanto estudiar la crítica textual, ya que le parecía llena de sutilezas. Llorente comenta con respecto a la crítica en Alemania, “[c]omo sucedió con la *Divina Comedia* en Italia, y está sucediendo con el *Quijote* en España, ese espíritu exegético se ha llevado quizás al extremo de buscar oculto sentido y propósito trascendental en aquello que escribió el autor, muy ajeno a tan hondas intenciones [...]”<sup>132</sup> El método de Llorente es entonces contrario al enfoque de Roviralta, cuyo interés principal era buscar el oculto sentido de los versos del *Fausto*.

---

<sup>127</sup> Ibid.

<sup>128</sup> Roviralta 2007: 81

<sup>129</sup> Ruben Sierra Mejía, “‘Cada generación debería traducir a los clásicos’, decía Valéry”, *Boletín Cultural y Bibliográfico* Vol. XXIV (1987), 89-90.

<sup>130</sup> Goethe no sólo conocía la traducción de Nerval, sino también la de Stapfer, que era de su agrado (cf. Ursula Wienen 2008). Según Jean Malaplate, Nerval copió varios pasajes de Stapfer, también sus errores. Cf. Jean Malaplate, (1989), “Un plagiat ignoré: la traduction de *Faust* par Gérard de Nerval”, en: *Colloquium Helveticum: cahiers suisses de littérature générale et comparée* (9/1989), 7-39. El término “plagio” me parece exagerado aquí, dado que Nerval demuestra una excelente intuición y mucha habilidad para expresión y prosodia en su *Fausto*. Asimismo, todos los traductores del *Fausto* al español emplean soluciones que habían encontrado en traducciones previas, también en la de Nerval, y pese a esto, sus textos siguen siendo trabajos originales sin la menor duda.

<sup>131</sup> Llorente 1905: 12

<sup>132</sup> Llorente 1905: 13. En esta ocasión, Llorente menciona los exegetas Heinrich Dünzer y Karl Julius Schröer. Hay una errata aquí: imprimieron *Scher* en vez de *Schröer* (cf. Lorente 1905: 18). Igualmente se refiere de manera indirecta a Eckermann, ya que cita la conversación de Goethe y Eckermann del 3 de enero de 1830 sobre el *Fausto* como “obra incomensurable”, la cual Roviralta escogió como lema (véase arriba).

No obstante, Llorente relata de manera detallada la evolución histórica del tema del *Fausto* en Alemania e Inglaterra y cita un capítulo de *Poesía y verdad*.<sup>133</sup> Como otros autores (véase mi introducción), presenta las anécdotas de la autobiografía de Goethe como si fueran hechos históricos. Su identificación de la Margarita del *Fausto* con la amiga de la juventud de Goethe en Francfort, que el autor llama Margarita en el quinto libro de *Poesía y verdad*, me parece dudosa. Únicamente el nombre es idéntico, y probablemente Goethe incluso lo inventó para su autobiografía.<sup>134</sup> En resumen, la base textual de Llorente no parece muy segura y sus conocimientos de alemán probablemente eran deficientes, lo que lo obligó a utilizar en primer lugar traducciones al francés, al inglés y al italiano.

Pageard todavía pensaba que el *Fausto* de Llorente era la “mejor traducción que existe, en verso”.<sup>135</sup> Al mismo tiempo se dio cuenta de que Llorente fue “mal juzgado por los críticos del siglo XX”<sup>136</sup> por su “estilo solemne, arcaico y un poco declamatorio”.<sup>137</sup> Esta impresión se confirma de manera drástica en la introducción de Augusto Bunge. A Bunge, Llorente le mostró lo que hay que evitar, “tanto en estructuras métricas cuanto en modos de decir”.<sup>138</sup> González y Vega, de manera lacónica, llaman la traducción de Llorente “curiosa”.<sup>139</sup> Norberto Silvetti Paz concluye que “a ratos me pareció, me ha parecido siempre, de significativa comicidad.”<sup>140</sup> Finalmente, Cansinos Assens cita un largo pasaje de la introducción que Llorente escribió para su *Fausto*, para concluir: “Por este prólogo ampuloso puede formarse idea de lo que es la traducción del señor Llorente. Los traductores más mediocres son los que ponen prólogos más apologéticos a sus versiones.” También Rubén Sierra Mejía señala que “el *Fausto* que nos ofrece

---

<sup>133</sup> Cf. Llorente 1905: 19. Llorente confunde las palabras del título, lo cita como *Wharheit* [sic] *und Dichtung*.

<sup>134</sup> La supuesta “Margarita” de este episodio, en el cual Goethe narra su inocente contacto efímero con el mundo del crimen en su ciudad natal, no es mencionada en ningún otro documento del autor. Cf. el comentario al respecto en MA, tomo 16: 951. Cansinos cae en el mismo error.

<sup>135</sup> Pageard 1958: 58

<sup>136</sup> Pageard 1958: 149

<sup>137</sup> Pageard 1958: 150

<sup>138</sup> Bunge 1926: 11

<sup>139</sup> Roviralta 2007: 81

<sup>140</sup> Silvetti Paz 1970: 24

Llorente está muy alejado del rigor filológico que exigiría una traducción moderna”.<sup>141</sup> Rukser sí reconoce que Llorente logró su objetivo de “hispanizar” la obra de Goethe, “vistiendo los personajes en vestuario español y acercándose al teatro español en cuanto a los metros, al estilo y al vocabulario”.<sup>142</sup> Por otro lado, le reprocha a Llorente que su Margarita habla en un tono sentimental, que no corresponde al personaje que creó Goethe.<sup>143</sup>

Cuatro décadas después, el médico y político argentino Augusto Bunge se propone mejorar la versión de Llorente, sobre todo en cuanto a la versificación y al lenguaje. La traducción de Bunge aparece en Buenos Aires en 1926.<sup>144</sup> Bunge tiene buenos conocimientos del alemán,<sup>145</sup> pero se basa, en muchos casos, no en los diccionarios de la época de Goethe o los más destacados comentaristas, sino en su intuición,<sup>146</sup> por lo cual malinterpreta algunas expresiones.

En la introducción a la primera edición de 1926, Bunge habla del “placer espiritual intenso” que experimentaba mientras traducía el *Fausto*.<sup>147</sup> Al mismo tiempo, sospecha que el *Fausto* es en realidad intraducible (refiriéndose al famoso veredicto de Madame de Staël en *De l'Allemagne*), por sus “vulgarismos incomprensibles” y por constituir “una enmarañada selva

---

<sup>141</sup> Ruben Sierra Mejía, “‘Cada generación debería traducir a los clásicos’, decía Valéry”, *Boletín Cultural y Bibliográfico* vol. XXIV (1987), p. 90.

<sup>142</sup> Cf. Rukser 1958: 89

<sup>143</sup> Cf. Rukser 1958: 90

<sup>144</sup> El *Fausto* de Bunge aparece en 1926 en Buenos Aires, después de poco más de un año de trabajo. Hay una edición póstuma en 1949, bajo los auspicios de Juan C. Probst, la cual contiene varios cambios por parte del traductor, sin duda evidencia de que Bunge sigue trabajando en su obra en las décadas después de la primera edición.

<sup>145</sup> Como médico, higienista social, político de izquierda y senador, Augusto Bunge (1877-1943) luchó por el mejoramiento de la salud de la clase obrera en Argentina. La socióloga Victoria Haidar recién investigó el papel de Bunge en el mejoramiento de las condiciones de salud de los obreros en Argentina al principio del siglo XX. Véase V. Haidar, *Trabajadores en riesgo* (Buenos Aires 2008), p. 167f. Por sus objetivos como higienista social, Bunge seguramente tenía un interés particular por los “estragos” que cometen Fausto y su padre en los tiempos de la peste. Cf. *Fausto* v. 1052. El filósofo Mario Bunge, hijo del traductor del *Fausto*, en un correo que me mandó a mí el 27 de abril de 2009, relata que su padre “residió un tiempo en Alemania, donde estudió los servicios de salud pública antes y después de la Primera Guerra Mundial”. Augusto Bunge tenía “admiración por el sistema del seguro social alemán” (Haidar 2008: 176) y propuso un sistema casi igual para Argentina (que no se realizó nunca). Hablaba fluidamente el alemán, y solía hablar en la sociedad “Vorwärts”, una agrupación de moderados socialistas alemanes que se había fundado en Buenos Aires en 1882. Publicaron un periódico en idioma alemán. Véase D.A. de Santillan, *El movimiento anarquista en la Argentina* (Buenos Aires: Argonauta, 1930), p. 35.

<sup>146</sup> Bunge (1926: 10) se propuso hacer un “trabajo intuitivo, no de exégesis”.

<sup>147</sup> Bunge 1926: 7

polimorfa”.<sup>148</sup> Esta impresión seguramente surgió porque no consultó diccionarios de la época de Goethe. Se basó en la edición de Karl Alt,<sup>149</sup> que también había consultado Roviralta, y en la edición *letzter Hand*.<sup>150</sup> Las notas de pie de la página de Bunge revelan que conocía bien el trabajo de Roviralta, incluso lo admiraba.<sup>151</sup>

El trabajo de Bunge siempre ha gozado de respeto: para Rukser constituye “un logro considerable”,<sup>152</sup> para Pageard, Bunge es “el mejor conocedor de la obra de *Fausto* en el mundo hispánico”,<sup>153</sup> en cuya traducción destaca la “versificación particularmente fluida y fiel”.<sup>154</sup> El crítico argentino Carlos Obligado afirma que “versión alguna, ni española ni italiana ni francesa habíame dado como la [de Bunge] una sensación de positivo contacto con el genio [es decir, con Goethe].”<sup>155</sup>

En cuanto a la métrica, Bunge tiene un enfoque radicalmente opuesto al de Llorente, y es el primer traductor del *Fausto* que verdaderamente se preocupa por una forma métrica adecuada. Su meta es recrear en español lo que él llama las formas “modernistas”<sup>156</sup> de Goethe y a la vez ser fiel al original, lo que, para él, implica “romper con nuestras fórmulas métricas estereotipadas”.<sup>157</sup> Bunge está en contra de los versos “uniformes”,<sup>158</sup> que constituyen para él un “lecho de Procusto”<sup>159</sup> y prefiere metros irregulares (muy a la manera de Goethe), intentando reproducir “el estilo y el tono correspondientes a cada personaje y a cada situación”.<sup>160</sup> Augusto

---

<sup>148</sup> Según Bunge (1926: 9), “el *Fausto* está plagado de vulgarismos que explica ningún diccionario”.

<sup>149</sup> Bunge (1926: 20) menciona la edición de Alt.

<sup>150</sup> Bunge 1926: 10

<sup>151</sup> Ibid.

<sup>152</sup> Rukser 1958: 90

<sup>153</sup> Pageard 1958: 151

<sup>154</sup> Ibid.

<sup>155</sup> Ibid.

<sup>156</sup> Bunge 1926: 11. No creo que Bunge quisiera identificar a Goethe con el movimiento literario del modernismo, sino que la gran variedad de formas métricas le parecían mucho más “modernas” que en los escritos poéticos en español que conocía.

<sup>157</sup> Ibid.

<sup>158</sup> Ibid.

<sup>159</sup> Bunge 1926: 12

<sup>160</sup> Bunge 1926: 13

Bunge se propone entonces imitar la rima flexible de Goethe.<sup>161</sup> Y de hecho, el mérito principal del *Fausto* de Bunge es su uso de las rimas y de los metros, ya que su versión constituye hasta la fecha la única en la cual el estilo de Goethe ha sido exitosamente imitado, por medio de rima final en gran parte de la obra (una mezcla de rima consonante y rima asonante) y versos de longitud irregular. Bunge no logra la variedad métrica extrema de Goethe y prescinde de muchos de sus efectos poéticos, pero la forma de este *Fausto* español en verso se parece de manera sorprendente al texto de origen.

En 1963, el traductor prolífico José María Valverde anuncia el primer tomo de una edición de las obras completas de Goethe en español.<sup>162</sup> Según mis investigaciones, los tomos siguientes nunca aparecieron. Entre los textos de este volumen, se encuentra también una versión del *Fausto* en verso y una larga “Introducción a *Fausto*”. El enfoque de Valverde es el contrario del de Bunge: casi todo el texto está en endecasílabos no rimados. La consecuencia de este modelo rígido es, primero, que Valverde tuvo que omitir muchas palabras del texto alemán en su traducción. Valverde emplea metros regulares, también en pasajes en los cuales el texto de origen está caracterizado por metros de una gran variedad. Además, prescinde del efecto característico que crea la rima en el *Fausto* de Goethe. Helena Cortés, en su breve reseña de Valverde, pone ‘verso’ entre comillas porque sus versos no riman.<sup>163</sup>

Como ya se mencionó, la influencia más grande discernible en la traducción de Valverde es Rafael Cansinos Assens. En varias ocasiones, Valverde modifica la traducción de Cansinos versificándola. Por ejemplo, en los versos 640-643, Valverde es el único, después de

---

<sup>161</sup>Ibid.

<sup>162</sup>El primer tomo de las *Obras de Goethe* de Valverde contiene las dos partes del *Fausto* y además los textos dramáticos y narrativos *Los sufrimientos del joven Werther*, *Götz von Berlichingen*, *Las afinidades electivas*, *Ifigenia*, *Clavijo* y también dos traducciones por Justo Molina, *Torquato Tasso* y *Hermann y Dorotea*, todo junto con una introducción a la obra de Goethe y a cada obra por separado. Véase Johann Wolfgang Goethe, *Obras*, trad. y notas de J.M. Valverde (Barcelona: Planeta 1963). Posteriormente hubo varias reediciones del *Fausto* en un tomo por parte de Planeta (por ejemplo 1985 y 1999) con una introducción de Francisca Palau Ribes, y una segunda edición del primer tomo de las *Obras* en 1967.

<sup>163</sup> Cortés 2010: 21

Cansinos, que interpreta el pasaje ambiguo de manera adecuada. También en el verso 1710, Cansinos y Valverde son los únicos que interpretan este verso de manera que encaje.

El *Fausto* de Goethe traducido por Norberto Silvetti Paz solamente se publica una vez, en 1970, por la editorial Sudamericana en Buenos Aires (Argentina) como edición bilingüe. Silvetti dice en su introducción que tardó muchos años en acabar su traducción. A Silvetti Paz, traducir le parece un trabajo de humildad y una tarea “infinita de aproximación dolorosa e ingrata, porque uno siempre duda de si ha expresado el aliento de la voz original”.<sup>164</sup> Se preocupa menos por un análisis preciso del texto de origen que por la forma del texto traducido; su objetivo es que el verso salga “festivo y sonoro”.<sup>165</sup> Silvetti Paz no proporciona ninguna información en cuanto a las ediciones alemanas en las cuales se basó, y entre los demás traductores del *Fausto* sólo menciona a Bunge y a Llorente. Si comparamos las escasas notas de pie de página que puso Silvetti con aquellas de Bunge, notamos paralelos obvios. Asimismo, Silvetti afirma “que eludió la rima” y “empleó el verso blanco”.<sup>166</sup> Probablemente se refiere a sus endecasílabos heroicos (véase II.8).

Además, es evidente que Silvetti consultó la edición de la versión de Roviralta revisada por Ayala.<sup>167</sup> De igual manera, varios paralelos revelados en el capítulo medular del presente estudio entre las versiones de Silvetti Paz y Valverde muestran que Silvetti consultó la traducción de Valverde.<sup>168</sup> El único comentarista, a quien menciona Silvetti Paz, es Ernst Robert Curtius, quien destaca en un ensayo sobre Goethe que el poeta weimariano vivió el ideal de la amistad y sufrió al perder a Schiller.<sup>169</sup> Como ya mencioné, Silvetti esboza la biografía de Goethe

---

<sup>164</sup> Cf. obituario en *La Nación* en Feb 2005 ([http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=676824](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=676824))

<sup>165</sup> Silvetti Paz 1970: 24

<sup>166</sup> *Ibid.*

<sup>167</sup> Hay dos coincidencias que evidencian que Silvetti Paz debe haber consultado a Ayala: Ayala es el único que traduce “canción” en el verso 21 (*Lied* en vez de *Leid*) y Silvetti Paz es el único que tiene una versión muy similar, “canto”. Silvetti Paz adoptó también el malentendido en el v. 736 (“al mañana”) de Ayala. Véase mi análisis detallado en el capítulo medular del presente estudio.

<sup>168</sup> También la introducción de Silvetti Paz tiene ciertos aspectos en común con la de Valverde.

<sup>169</sup> Silvetti 1970: 15

basándose en *Poesía y verdad*. El texto alemán de la edición bilingüe de Silvetti me parece ser la edición *Jubiläum* o la edición de Karl Alt.<sup>170</sup> Las bases filológicas inciertas de Silvetti resultaron en numerosas imprecisiones en su traducción, que se señalarán en el capítulo medular del presente estudio. Su *Fausto* está casi olvidado hoy en día; solamente se encuentran escasas referencias en algunas reseñas, como la de Sierra Mejía de 1986, quien censura una reedición del *Fausto* de Llorente, afirmando que una reedición de Silvetti hubiera sido preferible.<sup>171</sup>

José Miguel Mínguez Sender colaboró en dos ediciones del *Fausto*, primero como traductor y editor, junto con M. Marti Brugueras, en el *Fausto* en prosa de 1971,<sup>172</sup> y también, una década después, junto con el traductor Pedro Gálvez en la traducción en verso de la primera parte del *Fausto* en 1984. Gálvez finalmente publicó las dos partes del *Fausto* en verso en 1999.<sup>173</sup> Gálvez menciona tanto la edición de Weimar (WA) como la edición *Jubiläum* de Erich Schmidt, la *Akademie Ausgabe* de Ernst Grumach, la de Hamburgo (HA) y la edición de Gotthard Erler, aparecida por primera vez en 1965 en Berlín oriental y Weimar. El comentario de Scheithauer de 1974, que igualmente menciona, era el más actualizado al principio de los años ochenta, cuando Gálvez empezó su traducción.

La versificación empleada por Gálvez se parece más a un método tipográfico-sintáctico, ya que los metros varían extremadamente, y aparentemente el único principio determinante es el de reproducir el contenido del verso correspondiente en el texto de origen. De esta manera Gálvez logra una alta fidelidad en la distribución del contenido original por verso, pero su texto es en realidad un texto en prosa impreso en forma de verso.

---

<sup>170</sup>Solamente en la edición de Karl Alt, los versos 4333 y 4334 llevan las comillas que aparecen en el texto alemán de la edición de Silvetti Paz. Véase mi análisis en el capítulo medular.

<sup>171</sup> Ruben Sierra Mejía, “‘Cada generación debería traducir a los clásicos’, decía Valéry”, *Boletín Cultural y Bibliográfico* Vol. XXIV (1987), 89-90.

<sup>172</sup> *Fausto: edición íntegra*, ed. e intr. José Miguel Mínguez Sender, trad. M. Marti Brugueras, J. M. Mínguez (Barcelona: Bruguera 1971).

<sup>173</sup> Johann W. Goethe, *Fausto*, prolog. E. Trías, trad. P. Gálvez (Madrid: Millenium 1999) [versión con erratas, por ejemplo “corazón” en vez de “socarrón”, p. 34]

En 2010, la editorial Adaba en Madrid, España, publicó una nueva edición bilingüe en verso, la de Helena Cortés.<sup>174</sup> Cortés introduce un nuevo concepto para la versificación, sirviéndose no sólo de la rima asonante, sino también de versos de longitud muy irregulares. Su enfoque de la versificación es el más desarrollado hasta la fecha (véase el siguiente capítulo en la sección sobre la métrica). Sin embargo, en cuanto al contenido, su versión decepciona, porque, en vez de estudiar los amplios comentarios actualmente disponibles en Alemania, donde ella vive, y comparar varias ediciones críticas, se basa en muchos casos en sus predecesores, también en el trabajo mediocre de Silveti Paz. Cortés solamente consultó la edición de Trunz (HA)<sup>175</sup> y las traducciones de Roviralta, Cansinos y Valverde.<sup>176</sup> Hubo una reseña muy favorable, pero superficial en *El País*.<sup>177</sup>

---

<sup>174</sup>Helena Cortés es directora del Instituto Cervantes en Hamburgo, Alemania y ha traducido filósofos alemanes como Heidegger y Manfred Frank. En 2006 apareció su traducción de *Las afinidades electivas* de Goethe; cf. Johann W. Goethe, *Las afinidades electivas*, trad. H. Cortés, en: *Narrativa*, ed. Marisa Siguan (Madrid Espasa 2006), p. 855-1120. Su *Fausto* apareció en 2010, pero el texto ya se presentó en un evento del Instituto Goethe de Madrid para celebrar el bicentenario de la publicación de la primera parte del *Fausto* en 2008.

<sup>175</sup> *Fausto: una tragedia de Johann Wolfgang von Goethe – edición bilingüe de Helena Cortés Gabaudan* (Madrid: Abada 2010).

<sup>176</sup> Cf. Cortés 2010: 21

<sup>177</sup> Luis Fernando Moreno Claros “La esencia de Goethe”, *El País* del 12 junio 2010



## Capítulo II: Problemas en las traducciones de la primera parte del *Fausto*: hacia una crítica “científica” de la traducción

### 1. La ciencia de la traducción y la crítica de la traducción

Un resumen muy útil y válido de los problemas fundamentales tanto de la traducción como de su crítica sigue siendo el de Werner Koller.<sup>178</sup> Koller contrasta el célebre enfoque de Eugene Nida (1964) con las ideas muy distintas de Friedrich Schleiermacher y Walter Benjamin. Mientras que Schleiermacher consideraba los textos literarios como intraducibles, Benjamin favorecía una traducción que deja aparecer la forma poética del original: “La verdadera traducción es transparente, no tapa el original, no le obstruye el camino de la luz, sino que permite que el lenguaje puro, amplificado por el mismo medio de la traducción, caiga en el original aun de manera más plena.”<sup>179</sup> Con una comparación muy rebuscada y poética, Benjamin destaca que la tarea del poeta no se parece de ninguna manera al trabajo del traductor:

La traducción no se sitúa, como la poesía, en el bosque serrano interior del lenguaje mismo, sino fuera, en frente, y, sin entrar, grita el original dentro del bosque en aquel único lugar, en el cual el eco en la lengua suya repercute cada vez como la obra respectiva en el idioma extranjero.<sup>180</sup>

En comparación con las ideas metafísicas de Benjamin, el objetivo de Nida parece más factible: éste último se propuso una equivalencia “dinámica” adaptada al contexto histórico-cultural del lector de la traducción con una expresión sumamente natural en el idioma-meta.<sup>181</sup> De manera algo parecida, para Karl Dedecius, la traducción de la poesía puede ser o fiel (‘confiable’), pero no artística, o libre (‘no confiable’), pero artística.<sup>182</sup> El término ‘confiable’ tiene que ver con el hecho de que el lector de la traducción de una novela o una obra de teatro muchas veces lea la traducción como si se tratara del original, olvidando que tiene en sus manos el texto de un traductor. Por ello, Jiri Levy, en 1969, distinguió entre métodos “ilusionistas” de la traducción,

---

<sup>178</sup>Werner Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* (Heidelberg 1979), última edición revisada 2004.

<sup>179</sup> Walter Benjamin: “Die Aufgabe des Übersetzers”, en: *Gesammelte Schriften*, tomo IV/1 (Fráncfort del Meno 1972), p. 18.

<sup>180</sup> Benjamin 1972: 16

<sup>181</sup>Cf. Koller 1979: 51-52

<sup>182</sup>Cf. Koller 1979: 68. Otros han bromeado (de manera algo misoginia) que la traducción es como una mujer, o bella o fiel.

que crean la impresión de que el lector está leyendo el texto de origen, y, por otro lado, métodos “anti-ilusionistas”, que constantemente le recuerdan al lector que el texto que está leyendo es una traducción:

El traductor ilusionista se esconde detrás del original, que presenta al lector, por decirlo así, sin mediador, con el objetivo de evocar en él una ilusión traductora, es decir, la ilusión de que éste esté leyendo el texto de origen [...] El traductor puede desviarse de la ilusión, revelando su punto de vista de observador, comentar la obra en vez de fingir una obra original, respectivamente dirigiéndose al lector con alusiones personales o actuales.<sup>183</sup>

No cabe duda de que esto implica una decisión por parte del traductor, para qué tipo de lector hace su traducción.

El enfoque de Levy es más pragmático y funcional que los de Benjamin y Schleiermacher: el efecto de la traducción nunca puede ser idéntico al efecto del texto original, pero el objetivo del traductor debería ser lograr un efecto parecido a la traducción en los marcos histórico-culturales de ambos lectores: “No insistiremos en que la experiencia del lector del original deba ser idéntica con la del lector de la traducción, sino en una identidad desde el punto de vista de la función dentro de la estructura entera de las relaciones histórico-culturales de ambos lectores.”<sup>184</sup>

Asimismo, Koller destaca el papel crucial del análisis del texto de origen por parte del traductor para eliminar fuentes de errores. También para Levy, el análisis lingüístico y la interpretación filológica son pasos obligatorios que tiene que tomar el traductor antes de darle a la traducción su forma final:

En casos de errores de la traducción, dos factores obran juntos, tanto la inhabilidad del traductor para imaginarse la realidad o la intención del autor, como conexiones de pensamientos erróneas que surgen del idioma del texto de origen, ya sean ocasionadas por semejanzas fortuitas o por una ambigüedad real del texto.<sup>185</sup>

---

<sup>183</sup> Cf. Jiri Levy, *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung* (Frankfurt 1969), p. 31. Traducción mía, basada en una traducción del checo al alemán

<sup>184</sup>Cf. Levy 1969: 32. No me voy a lanzar en una discusión sobre las bases teóricas fundamentales, es decir los modelos de traducción lingüísticos, sino establecer criterios pertinentes al texto de Goethe. Cabe mencionar que muchos de los modelos de traducción que me parecen útiles tienen un enfoque comunicativo. Por otro lado, el énfasis que pone Benjamin en la traducción de la forma, encima del mensaje, me parece un aspecto sumamente interesante.

<sup>185</sup>Levy 1969: 44

Para Levy, es preciso que el traductor artístico “se imagine la realidad, sobre la cual escribe, en su camino del original a la traducción, es decir, que llegue a los personajes, situaciones e ideas, más allá del texto de origen”.<sup>186</sup> Esta forma de interpretación no debe confundirse con la comprensión de la obra literaria. Valentín García Yebra sostiene que “la unicidad de la obra literaria, su carácter predominantemente subjetivo, la connotación y la plurisignificación que impregnan su estructura verbal, son obstáculos, en parte invencibles, para su comprensión total.”<sup>187</sup> En consecuencia, cada traducción de un texto literario implica una nueva interpretación, semejante a la interpretación que realiza un director de teatro para su puesta en escena, por lo cual el lector crítico a veces requiere de varias traducciones que tiene que cotejar.

Koller subraya, entre otras cosas, la importancia de posibles cambios diacrónicos de ciertas formas de expresión entre el momento de la publicación y primera recepción del texto de origen y la fecha de la traducción. Asimismo, menciona varios criterios estilísticos y la connotación (con esta expresión se refiere también al registro). Tampoco omite ciertos enfoques de la filosofía del lenguaje, según los cuales el lenguaje refleja y transmite interpretaciones convencionales de la realidad sensoria, los que son determinados por el marco histórico-cultural de una cultura y época (Weisgerber, Whorf, Trier).<sup>188</sup> Para la traducción de textos que por ejemplo se basan en interpretaciones de la realidad que eran convencionales en la Edad Media europea (como es el caso del *Fausto*), estos aspectos sí pueden tener cierta relevancia. Otro aspecto pertinente que Koller menciona son ciertos tabúes (como la sexualidad o la muerte en muchas sociedades), que se reflejan en eufemismos determinados por convenciones sociales.<sup>189</sup>

Entre los aspectos formales de un texto literario, Koller se refiere al juego de palabras, que para él solamente es traducible por medio de herramientas metalingüísticas como la nota de pie de página.<sup>190</sup> Un problema especial en este marco constituyen referencias metalingüísticas en

<sup>186</sup>Ibid.

<sup>187</sup> V. García Yebra, *En torno a la traducción: teoría, crítica, historia* (Madrid: Gredos, 1983), p. 129.

<sup>188</sup>Cf. Koller 1979: 136. Sin embargo, Koller concluye que para la traducción estos aspectos no tienen tanta relevancia.

<sup>189</sup>Ibid.

<sup>190</sup>Para Koller, estos fenómenos ya constituyen los límites de la traducibilidad. Cf. Koller 1979: 153-154 y 174

el texto de origen, si por ejemplo en el *Fausto* de Goethe (v. 4361) afirman que la palabra alemana *Teufel* ('diablo') únicamente rima con el sustantivo *Zweifel* ('duda').

Otro reto para la traducción literaria en el plano semántico que Koller señala es la distribución incompatible de campos léxicos como el de los espíritus, duendes y hadas en diferentes idiomas. Este problema se presenta también en el *Fausto*, por ejemplo en la traducción de la palabra *Kobold* (v. 2110), que se ha traducido por expresiones tan distintas como 'diablo', 'incubo', 'nomo' y 'duende'. Koller igualmente destaca la intraducibilidad de ciertos sustantivos abstractos como *Sinn*,<sup>191</sup> una palabra que también ha causado máximas divergencias entre las traducciones del *Fausto* en los versos 1229 y 1232 (por ejemplo 'espíritu', 'razón', 'pensamiento', 'sentido' y 'mente').

El término más difícil y nebuloso en la ciencia de la traducción evidentemente es la famosa 'equivalencia'. Valentín García Yebra tiene una definición con respecto a la equivalencia de la traducción que obviamente nació de su práctica como traductor: "el traductor debe aspirar a decir todo y sólo lo que el autor original ha dicho, y a decirlo del mejor modo posible."<sup>192</sup>

Para Koller y Levy, el traductor (y el crítico de la traducción) debe analizar el texto de origen de acuerdo a una cantidad muy grande de criterios antes de poder darle una forma final a su traducción. En consecuencia, teóricamente la equivalencia solamente se puede obtener tomando en cuenta todos estos criterios, es decir, el traductor debe lograr un efecto comunicativo equivalente al del texto de origen, no solamente en cuanto a la semántica, la sintaxis y la lógica del texto (consultando la crítica textual pertinente), sino también en cuanto a la rima, la métrica, la prosodia y además a criterios interculturales, sociológicos y pragmáticos. Ya que sería imposible lograr este tipo de equivalencia en la mayoría de los casos, Koller establece diferentes tipos de equivalencia, repartidos en cinco "marcos de referencia" (*Bezugsrahmen*). Un traductor puede aspirar entonces a la equivalencia de acuerdo a las normas para ciertos textos, a la equiva-

---

<sup>191</sup>Cf. Koller 1979: 167

<sup>192</sup> V. García Yebra 1983: 135

lencia pragmática, a la equivalencia formal, a la equivalencia connotativa o denotativa. Evidentemente, es más realista alcanzar la equivalencia con respecto a un tipo de equivalencia o marco de referencia que a la totalidad.

Asimismo, Koller puede definir con más exactitud la tarea del crítico de la traducción en función de este modelo detallado de la equivalencia. Al principio de los años ochenta, Koller habla de una crisis de la crítica de la traducción, por su falta de métodos y criterios. Por ello, propone de manera detallada un enfoque para una “crítica científica de la traducción”, que consiste en el análisis del texto de origen (según criterios que tengan relevancia para la traducción) por parte del crítico de la traducción. El primer criterio que establece Koller consiste en un análisis de las funciones lingüísticas del texto de origen, según el esquema comunicativo de Bühler. Además exige que el crítico de la traducción analice el tipo de texto y las características estilísticas del texto de origen. Asimismo, destaca tanto el lado estético-formal del texto de origen como sus funciones pragmáticas.

De manera parecida, pero algo más concreto, Katharina Reiß propone que el crítico se enfoque en las siguientes debilidades de un traductor y de su texto:

Falta de reconocer polisemia y homonimia, falta de congruencia entre unidades de traducción en el idioma original y el idioma-meta, interpretaciones falsas y cambios por cuenta propia en forma de añadidos u omisiones son fuente de peligro para el traductor y por ello constituyen puntos de partida fértiles para el crítico.<sup>193</sup>

Para el presente estudio, me propongo investigar sobre todo el lado del análisis del texto alemán por parte de los traductores, tanto de su contenido como de su versificación. De acuerdo a los enfoques de Koller, Reiß y Levy para la crítica de la traducción, establecí los siguientes criterios para el presente análisis crítico de las traducciones del *Fausto*.

## ***2. Pasajes oscuros: el problema de la coherencia***

Como ya se mencionó, Roviralta cita pasajes oscuros de la primera parte del *Fausto*, que para él indican secretos trascendentales. Bunge incluso considera la obra intraducible, por pasajes que

---

<sup>193</sup>Reiß 1971: 58

supuestamente ningún diccionario puede iluminar. De igual manera, Gisela Henckmann y Dorothea Hölscher-Lohmeyer hacen referencia a un trabajo de Theodor W. Adorno para caracterizar lo enigmático de muchos versos del *Fausto*: “La obra poética goetheana del *Fausto* pertenece a los ‘textos profanos’ que han sido tratados como ‘textos sagrados’ [...] A sus imágenes difícilmente legibles se ha preguntado en intentos repetidos de exégesis lo que significan, lo que transmiten, en qué transforman lo transmitido, y todo esto con razón.”<sup>194</sup>

Karl Julius Schröer era uno de los grandes goetheanos del siglo XIX, para quien la obra de Goethe tenía una significación casi religiosa, casi de un evangelio del Idealismo. Schröer explica las dificultades en la comprensión de la primera parte del *Fausto* por ciertas expresiones oscuras empleadas por el joven Goethe: “[Los pasajes] de la juventud de Goethe [le causan dificultades al entendimiento] por su forma de expresión, que solamente se aclara en un cierto contexto y permanece oscura si este contexto no es evidente.”<sup>195</sup> Schröer destaca que el objetivo de su comentario es encontrar y corroborar este contexto. En el mismo pasaje, Schröer explica los pasajes oscuros en la primera parte del *Fausto* por las circunstancias de su creación:

El joven Goethe, rebotante de plenitud de pensamientos y de imágenes, a menudo se servía de un lenguaje muy propio de él, y a veces ocurría que empleaba una imagen que le era familiar, pero que alguien que no conocía las ideas que Goethe solía asociar con ella no podía comprender.<sup>196</sup>

Desde el punto de vista de la lingüística textual, un texto requiere de ciertos elementos, como por ejemplo conjunciones, pronombres personales o relativos, sinónimos etc., que se refieren a alguna información previa o posterior en el mismo texto, para establecer una estructura entendible. Los lingüistas y traductores Basil Hatim y Ian Mason estudiaron varias traducciones de textos técnicos y narrativos, enfocándose en estos elementos de cohesión y coherencia

---

<sup>194</sup>MA, tomo 18.1, p. 535

<sup>195</sup>[Die Partien] aus Goethes Jugendzeit [bieten dem Verständnisse oft Schwierigkeiten] durch den Ausdruck, der nur in einem gewissen Zusammenhange klar wird und dunkel bleibt, wenn dieser Zusammenhang nicht ersichtlich ist. Schröer 1926, tomo 1, p. XXVIII

<sup>196</sup>Übersprudelnd in der Fülle der Gedanken und Bilder, hat Goethe in jungen Jahren sich besonders oft einer ihm ganz eigenen Sprache bedient, und da konnte es vorkommen, daß er ein Bild gebrauchte, das ihm geläufig war, das aber d e r nicht verstehn konnte, der es nicht im Zusammenhang mit den Gedanken kennt, die er damit zu verbinden pflegte. Schröer 1926, tomo 1, p. XXVIII

textual.<sup>197</sup> Hatim y Mason señalan que muchos traductores tienden a introducir elementos de cohesión o coherencia textual *adicionales* en pasajes que tienen una coherencia poco clara o ambigua.<sup>198</sup> Los escritos cuya coherencia textual parece problemática y que se desvían de las normas para determinados tipos de textos son llamados *dinámicos* por Hatim y Mason. Desgraciadamente, este enfoque basado en la lingüística textual no es suficientemente complejo para textos poéticos (los mismos autores lo admiten), ya que todo lo que cuenta de manera indistinta como *dinámico* en este enfoque, comprendería también efectos artísticos e intencionales de polisemia, elipsis y ambigüedad de textos poéticos, en pocas palabras, la poesía en sí. El texto poético no se contenta con cumplir ciertas convenciones estructurales para textos, que corresponden a ciertas expectativas por parte del lector.<sup>199</sup> Al contrario, los textos poéticos a menudo ponen estas convenciones en tela de juicio y juegan con ellas.<sup>200</sup> No cabe duda de que un enfoque desarrollado para textos cuyo objetivo es lograr un máximo de comprensibilidad no es adecuado para textos que tomen en cuenta una aparente falta de coherencia para lograr un efecto poético o expresar ideas filosóficas complejas. No obstante, Hatim y Mason ponen de relieve un fenómeno común también en traducciones de textos poéticos como el *Fausto*: el traductor en muchas ocasiones se ve obligado a aclarar pasajes oscuros y crear un sentido de la frase donde, en el texto de origen, aparentemente no hay ningún sentido manifiesto o donde el texto de origen ofrece más de una forma de entenderlo.

Un ejemplo de un pasaje oscuro con una coherencia poco clara o ambigua es el verso 3886 del *Fausto* de la escena “Noche de Walpurgis”:

Was wir hoffen, was wir lieben!

---

<sup>197</sup> Basil Hatim, Ian Mason, *The Translator as Communicator* (N.Y, London: Routledge 1997).

<sup>198</sup> También Werner Koller observa que las traducciones en general son más conscientes de las normas que los textos de origen. Cf. Koller 1979: 133

<sup>199</sup> El lector espera por ejemplo ciertos contenidos de acuerdo con el título de un texto, asimismo una estructura, una forma de presentación que tome en cuenta las necesidades del lector, ciertos “micro-elementos” (cohesión) y también ciertos elementos estilísticos. Véase Koller 1979: 125

<sup>200</sup> Cf. Koller 1979: 132-133

El pronombre relativo inicial *was* es elíptico, ya que no se refiere de manera unívoca a una palabra precedente, sino a una expresión que solamente existe en la mente del locutor. Asimismo, los versos 4538 y 4539 de la escena “Calabozo” son para Schöne “apenas comprensible”,<sup>201</sup> dado que Margarita, en su extremo pavor, condensa su frase al punto de sonar contradictoria:

Ist das Grab drauß',  
Lauert der Tod, so komm!

Para estos versos del *Fausto*, muchos traductores encuentran soluciones libres, que no reflejan la coherencia problemática del texto de origen. Parte integral de la interpretación filológica del texto de origen que exigen Koller y Levy del traductor son los comentarios y las ediciones críticas del *Fausto* en alemán y recursos como el *Goethe Wörterbuch* (GW). En varios pasajes oscuros o ambiguos del *Fausto*, el traductor frecuentemente tiene que tomar ciertas decisiones, basándose en la abundante literatura crítica, que tanto las últimas ediciones de Schöne y otros, como los comentarios de investigadores como Gaier y Schmidt resumen de manera erudita.

### **3. Lenguaje figurativo**

Si es menester que el traductor, en un primer paso, analice el texto de origen, las imágenes literarias constituyen un problema particular, ya que una metáfora o un símil muchas veces tiene varias interpretaciones, por ejemplo cuando Fausto le pide a Mefistófeles que no sea *wie Brei*, es decir, literalmente, como ‘puré’ o ‘papilla’. Si Roviralta traduce ‘pastaflora’ y Ayala ‘alfeñique’, ambos cambian la connotación de esta comparación: en el texto de origen, Fausto afirma que su siervo diabólico es lerdo, mientras que, en las dos traducciones, insinúa que Mefistófeles es condescendiente o débil (véase mi análisis en el tercer capítulo, v. 2859).

Bajo esta categoría también se pueden subsumir tanto fraseologismos<sup>202</sup> como expresiones proverbiales<sup>203</sup> e idiomáticas. El fraseologismo presenta un problema especial, dado que

---

<sup>201</sup>Schöne 2005, tomo 1: 538

<sup>202</sup> Para ejemplos de fraseologismos en alemán y español véase: Carmen Mellado Blanco, “La metáfora en la formación de fraseologismos alemanes y españoles: las metáforas locales”, *Paremia* 8, 1999, 333-338.

<sup>203</sup> Un trabajo sobre afinidades de proverbios y metáforas en la traducción: Maryse Privat, « Proverbes, métaphores

funciona como un código cultural, que solamente entienden personas que tienen la lengua de origen como lengua materna o la han estudiado *a fondo, con ardiente afán*, como diría Fausto.<sup>204</sup> La imagen literaria original, por otro lado, propia a la creatividad de un autor, causa otros problemas para el traductor, por ejemplo el uso del sustantivo *Gärung* en la obra del joven Goethe.<sup>205</sup>

El traductor tiene tres posibles estrategias a su disposición para traducir tanto metáforas y símiles como fraseologismos: primero, puede intentar una paráfrasis, en cuyo caso se reemplaza una imagen literaria por una expresión concreta, lo que en muchos casos equivale a explicar la metáfora. Por otro lado, el traductor puede buscar una metáfora o un fraseologismo en el idioma-meta, que equivalga a la metáfora en el idioma de origen. Finalmente, en algunos casos, existe la posibilidad de una traducción literal, lo que, sin embargo, implica el riesgo de privar el verso en cuestión de su sentido o incluso crear un sentido ajeno al texto de origen.

Un caso particular constituye la prosopopeya. En el verso 931 del *Fausto*, el río es asignado un papel activo, “moviendo” muchas lanchas. Sin embargo, en las traducciones, son las lanchas que se mueven solas en el río, sin que éste sea representado como ser vivo. Otro ejemplo son las esferas cósmicas, que cantan en una “competencia” en el verso 244.

Asimismo, es preciso preservar la coherencia de la imagen, si una metáfora consiste en varios elementos, por ejemplo la imagen compleja de la llave y de la cerradura que aparece en los versos 670–671 del *Fausto*. El protagonista se dirige a las herramientas de la filosofía, que compara con llaves, cuyos paletones en alemán se llaman ‘barbas’. En la imagen que emplea Goethe, estos paletones no levantan el pestillo de la cerradura; en otras palabras, las herramientas

---

et traduction », *Paremia* 6, 1997, 511-514.

<sup>204</sup> Maribel González Rey destaca la importancia de la metáfora en la formación de expresiones idiomáticas. Véase Maribel González Rey, « Le rôle de la métaphore dans la formation des expressions idiomatiques », *Paremia* 4, 1995, 157-167.

<sup>205</sup> Véase mi análisis del verso 302 en el capítulo medular del presente estudio. Para un trabajo reciente que revisa críticamente varios estudios sobre el tema del lenguaje figurativo en la traducción literaria, véase: Eva Samaniego Fernández (Universidad de Valladolid 2006), *La metáfora y los estudios de traducción*, 13 Julio 2010: [http://www.ucm.es/info/especulo/numero9/e\\_saman3.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero9/e_saman3.html)

no son efectivas. En el marco de la imagen poética, las ‘barbas’ de las herramientas filosóficas solamente parecen coherentes en alemán, donde se refieren a las llaves, lo que en español no es el caso. Varios traductores no se dieron cuenta de este sentido y crearon una imagen distorsionada, en la cual a las herramientas de la metafísica les crecen barbas, que son metidas en una cerradura.

#### ***4. Un aspecto pragmático: las formas de tratamiento***

Goethe caracteriza a Mefistofeles por medio de las formas de tratamiento que emplea. En varias ocasiones, el diablillo utiliza el *ihr* (segunda persona del plural), una forma de tratamiento de respeto, que ya les parecía arcaica a los contemporáneos del autor. Goethe señala por medio de esta forma de tratamiento arcaisante que se trata de un diablillo medieval, contrastándolo con Fausto, el hombre moderno. En otros momentos, Mefistófeles alterna el *ihr* con el *du* mucho menos cortés. Por un lado, halaga de forma arcaica, por el otro, de manera burlona, se pone al tú por tú con su supuesto amo en sus intentos para obtener su entelequia.<sup>206</sup>

Tanto en los comentarios alemanes como en las traducciones del *Fausto*, el problema de las formas de tratamiento prácticamente no se ha tomado en cuenta, con la excepción de la edición póstuma del *Fausto* de Augusto Bunge, donde, en una breve nota de pie de página, se describe el problema: “En el original Mefistófeles varía entre vosotros y tú, al dirigirse a Fausto.”<sup>207</sup> También Schröer menciona el hecho de que Mefistófeles “alterne entre las formas *ihr; er y du* [:] Al principio, todavía se dirige [a Fausto] usando el *ihr* cortés, que naturalmente nunca emplea sin ironía. Inmediatamente después, cuando se vuelve grosero, lo tutea.”<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup>Al final de la segunda parte de la obra, cuando Fausto muere, una nota escénica antes del verso 11934 dice que los ángeles cargan “lo inmortal” de Fausto. En una versión más temprana, sin embargo cargaban “su entelequia”, una expresión aristotélica designando el estado de perfección, que Goethe emplea de acuerdo con el concepto de la mónada de Leibniz en el sentido de “alma”. Cf. Schöne 2005, tomo 1: 801

<sup>207</sup>Bunge 1949: 220

<sup>208</sup>Schröer 1926, tomo 1: 215

Grimm presenta la evolución histórica del sistema de las formas de tratamiento en alemán de la siguiente manera:

El *tú* era la forma de tratamiento simple y natural de la primera persona a la segunda, y originalmente no se sabía de ninguna otra. En el siglo IX, empezaron a aceptar como válida también la segunda persona del plural en vez del singular para ciertas relaciones. En el siglo XVII, se desarrolló este uso y se empleaba en ciertos casos la tercera persona del singular para la segunda, lo que implicaba naturalmente la diferenciación entre los sexos. A finales del siglo XVII, se intensificó el mal uso a tal punto que se permitía utilizar también la tercera persona del plural para la segunda.<sup>209</sup>

Esta presentación diacrónica es confirmada por trabajos recientes, por ejemplo Raymond Hickey. Según Hickey, en la última década del siglo XVIII, en la cual Goethe publicó el *Fausto* por primera vez como *Fragment*, el juego de formas de tratamiento *du / ihr* ya tenía una connotación obsoleta, mientras que dirigirse a otras personas usando *du* o *Sie* parecía moderno.<sup>210</sup> Esta impresión también se confirma, si uno lee las cartas de Goethe, en las cuales las formas de tratamiento se parecen mucho al uso del siglo XX. Por ejemplo, Goethe usaba el *Sie* con Schiller, pero el *du* con Zelter.

El artículo sobre formas de tratamiento en el diccionario de los hermanos Grimm es bastante detallado y contiene muchos ejemplos. Allí se establecen las siguientes conclusiones: primeramente, con respecto al uso asimétrico del *du* y del “pronomen reverentiae” *ihr* en Alemania, Grimm señala: “la persona inferior voseaba a la persona superior, mientras que ésta le regresaba el tú”.<sup>211</sup> Además, si alguien se enoja, muchas veces empieza a tutear, según Hickey igualmente entre personas ebrias.<sup>212</sup> Finalmente, a los espíritus hay que tutearlos (como Fausto le

---

<sup>209</sup> [D]u war die einfache und natürliche anrede der ersten person an die zweite und ursprünglich wusste man von keiner andern. im 9ten jahrhundert fieng man an die zweite person des pl. auch statt des sing. für bestimmte verhältnisse daneben gelten zu lassen. im 17ten jahrhundert gieng man weiter und gebrauchte in gewissen fällen die dritte person des sing. für die zweite, womit natürlich die unterscheidung der geschlechter verbunden war. am ende des 17ten jahrhunderts steigerte sich der misbrauch so weit dasz man auch die dritte person des pl. für die zweite zuliesz. Grimm, artículo “du”, 1º párrafo

<sup>210</sup> Hickey 2003: 403

<sup>211</sup> El texto alemán dice: *der geringere musste den höheren ihr anreden, während dieser ihm du zurückgab.* Grimm, artículo “du”, párrafo 1s)

<sup>212</sup> Hickey 2003: 409. Para un ejemplo del *Fausto* que ilustra ambos casos, véase la escena del bodegón de Auerbach, en la cual los alegres camaradas se enojan con Mefistófeles después de haber tomado su vino embrujado, y Siebel espontáneamente cambia del *ihr* al *du*: *Du willst uns gar noch grob begegnen?* *Fausto* v. 2309

dice *du* al *Erdgeist*). El hecho de que Fausto tutee a Mefistófeles mientras que éste lo vosea entonces significa que, paradójicamente, Fausto obtiene una posición social superior.

La trama del *Fausto* se sitúa en el Renacimiento, y aunque el vocabulario goetheano no siempre refleje esta época histórica, era obvio para el lector o espectador del siglo XIX que no se trataba de eventos contemporáneos. El contexto renacentista con todas sus connotaciones de aventura era uno de los principales atractivos de la obra, tanto para el autor como para el público de su época. Sería adecuado entonces imitar éste ambiente también en la traducción al español. Existen dos posibilidades: para recrear el tratamiento asimétrico entre Fausto y Mefistófeles, se podría usar el sistema binario ‘tú / vos’, como se usaba hasta el siglo XVI en España para la comunicación entre personas de diferentes niveles sociales.<sup>213</sup> La ventaja es claramente que este sistema parece idéntico al sistema del alemán de la misma época.

La desventaja consiste en que este uso asimétrico de ‘tú / vos’ no siempre se entiende por parte de un público contemporáneo en España y se puede confundir con varias convenciones de tratamiento actuales en América Latina. Además, ya en el siglo XVI, el ‘vos’ a menudo tenía una connotación bastante informal.<sup>214</sup> Las formas y fórmulas de tratamiento renacentistas han sido estudiadas sistemáticamente a lo largo del siglo XX. King resume varios trabajos sobre este tema de la manera siguiente: “Con la excepción de un par de estudios, los lingüistas modernos y los gramáticos de la Edad de Oro afirman que el ‘vos’ dejó de emplearse en España en esta fase de la historia del español debido a sus connotaciones despectivas.”<sup>215</sup> King no coincide completamente con aquellos autores, dado que, según él, el ‘vos’ se usaba todavía muy frecuentemente en varios contextos. Hammermüller, por otro lado destaca que, a finales del siglo XVI el ‘vos’ había cedido su lugar como forma de tratamiento de respeto al vocativo ‘vuestra merced’, forma que se transformó paulatinamente en el pronombre ‘usted’. Basta leer unos capítulos del *Quijote* para corroborar esta hipótesis. La posición social superior allí generalmente se marca por el uso

---

<sup>213</sup> Véase King 2010: 534

<sup>214</sup> Véase Hammermüller 2010: 520

<sup>215</sup> King 2010: 535

de la frase respetuosa ‘vuestra merced’ y el empleo de la tercera persona del singular. Sin embargo, el uso de ‘vos’ y de la segunda persona del plural respectivamente al dirigirse a una sola persona, expresan familiaridad o se emplean si una persona de un nivel social superior se dirige a una persona de un nivel inferior (solamente entre hombres y mujeres las formas de tratamiento todavía varían más).

El problema de las formas de tratamiento en el *Fausto* para la traducción no se soluciona con facilidad, dado que todavía falta evidencia conclusiva sobre los hechos históricos. De cualquier forma, sería recomendable usar un sistema de formas de tratamiento a lo largo del *Fausto* que recree el tratamiento asimétrico ocasional entre Fausto y Mefistófeles, y también otros personajes, en el texto de origen. Por ejemplo, se podrían imitar las formas de tratamiento asimétricas entre Don Quijote y Sancho Panza, que eran, por decirlo así, contemporáneos del personaje de Fausto: el señor caballero andante tutea a su escudero, mientras que éste lo trata de ‘vuestra merced’.<sup>216</sup> Solamente cuando Don Quijote se enoja con Sancho, emplea el ‘vos’, de forma despectiva.

## **5. Repetición**

Hatim y Mason (1997) estudiaron traducciones de pasajes de textos en los cuales se repiten palabras. Se dieron cuenta de que muchas veces los traductores evitan la repetición empleada en el texto de origen por preocupaciones estilísticas, es decir, prefieren un sinónimo en vez de la repetición de la misma palabra para no cometer un error en cuanto al estilo.<sup>217</sup> En las traducciones del *Fausto*, se distinguen tres tipos de repetición: primeramente, repetición de un verso completo (únicos ejemplos: vv. 4566, 4568), además, la repetición de una palabra (v. 1229f.)<sup>218</sup> y, finalmente, la repetición como juegos de palabras (vv. 95, 99). Esta última categoría constituye un aspecto estilístico especial, cuya traducción depende mucho de la compatibilidad

---

<sup>216</sup>De hecho, en la traducción que da Bunge del verso 2861, Mefistófeles trata a Fausto de “Vuestra Merced” (en este caso como traducción de *gnäd'ger Herr*).

<sup>217</sup> Hatim y Mason 1997: 27

<sup>218</sup> A veces los mismos traductores introducen la repetición de una palabra, sin que haya una repetición en el texto de origen, por ejemplo v. 1351: “a la *luz* diera *luz*” (Valverde) o v. 2163: “gira” (Silvetti).

de los campos léxicos en el idioma-meta y el idioma original y es raramente posible. Como se mencionó arriba, Koller considera los juegos de palabras uno de los límites de la traducción y propone como única solución los métodos metalingüísticos como la nota de pie de página.

## **6. Problemas de diacronía**

Los autores contemporáneos, que se dedican a la “tarea titánica” (Roviralta) de traducir el *Fausto*, enfrentan un problema de diacronía e interculturalidad parecido a aquel de Goethe mismo en la adaptación de los libros populares renacentistas sobre Fausto para el público de su época. En 1811, Goethe escribió a su amigo más cercano Carl Friedrich Zelter:

Me parece un logro considerable el hacer aparecer mágicamente una obra de hace casi 200 años, escrita para una región y un pueblo con costumbres, religión y cultura muy distintas, de tal manera que ésta se acerque al espectador como si estuviera fresca y nueva.<sup>219</sup>

Ya que los significados de las palabras evolucionan a través de los siglos, ciertas expresiones de Goethe hoy en día tienen connotaciones distintas o su sentido ha cambiado completamente. Por ejemplo, algunos traductores que no consultaron diccionarios de la época de Goethe (como Grimm o Adelung) tradujeron el sustantivo *Dirne* como si significara 'prostituta', obviamente sin darse cuenta de que este significado despectivo de *Dirne* todavía no se usaba en aquel entonces o solamente en muy pocas ocasiones. Además, es la traducción de verbos como *dürfen* y *weben*, que ha causado problemas, pero también los sustantivos *Grille* y *Fratze*.

## **7. Intertextualidad**

Una referencia en el texto de origen a un texto previo, sobre todo si se trata de un texto conocido por todos, como la Biblia, debe ser reconocible en la traducción. Es conveniente entonces traducir dichos pasajes por las palabras usadas en aquel texto en el idioma-meta y no solamente por palabras que tengan el mismo sentido, pero otra connotación.

Las referencias a otros textos en las notas de pie de página de las traducciones son otro objeto de estudio del presente trabajo, por ejemplo en las traducciones de los versos 244 (que

---

<sup>219</sup> Carta del 28 de febrero 1811, MA, tomo 20.1: 248

alude a la música de las esferas) o 4169 (una alusión despectiva a un autor contemporáneo de Goethe).

Finalmente, la referencia intertextual puede también hacer alusión a géneros de textos. El *Fausto*, sobre todo las primeras escenas que Goethe escribió, constituye una referencia intertextual a la literatura popular del siglo XVI como género con sus subgéneros, en primer lugar los libros populares sobre el mito de Fausto, pero también los *Fasnachtsspiele* de Hans Sachs.<sup>220</sup>

## 8. Prosodia, rima y métrica

Honro el ritmo y la rima, por medio de los cuales solamente la poesía se vuelve poesía, pero lo realmente profundamente y fundamentalmente efectivo, lo verdaderamente creador y formador es lo que queda de un poeta cuando es traducido en prosa.<sup>221</sup>

Goethe, *Poesía y verdad*

El ritmo y la prosodia de la frase constituyen un efecto estético sumamente importante de un texto literario, además el uso de onomatopeya (vv. 4016-4017) o de aliteración. Sobre todo en textos dramáticos, la “música” y el ritmo que originan las voces de los actores al pronunciar el texto tienen casi la misma importancia que el contenido, y como expusimos arriba, para Benjamin aún más.

Asimismo, la rima y la métrica del *Fausto* constituyen una parte integral de su efecto artístico. Uno de los versos predominantes que Goethe emplea en la primera parte es un verso

---

<sup>220</sup> Al principio del decimotercero libro de *Poesía y verdad*, Goethe comenta que su redescubrimiento del “ritmo leve” y de la rima del *Knittelvers*, el metro preferido de Hans Sachs, le habían permitido “respirar libremente” en la creación poética (DuW 759). Goethe también publicó un hermoso homenaje intitolado “Erklärung eines alten Holzschnittes vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung” (MA, tomo 2.1: 15) en un número temático de la revista *Der Teutsche Merkur*; que Wieland había dedicado a Sachs en 1776, donde Goethe crea un pastiche de la métrica y de la dicción del poeta zapatero del siglo XVI. Goethe cita estos elementos de manera libre en otras obras, como por ejemplo en el *Fausto*. Otro pastiche del *Fasnachtsspiel* por Goethe en el estilo de Sachs es el del “Pater Brey” de 1773. Cf. MA, tomo 1.1: 539

<sup>221</sup> *Ich ehre den Rhythmus wie den Reim, wodurch Poesie erst zur Poesie wird, aber das eigentlich tief und gründlich Wirksame, das wahrhaft Ausbildende und Fördernde ist dasjenige was vom Dichter übrig bleibt, wenn er in Prose übersetzt wird.* Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke: Münchner Ausgabe* (München: btb 2006), tomo 16, *Dichtung und Wahrheit*, libro once, p. 526.

rimado popular renacentista, el *Knittelvers*, que para el público de su época implicaba un efecto cómico.<sup>222</sup> También hoy en día, este verso le recuerda a un público germanoparlante una obra de títeres. Una traducción en prosa prescinde de este efecto sutil y, en algunos casos, crea una “tragedia” mucho más sombría, gótica y romántica (de allí probablemente viene el malentendido común en países hispanohablantes de que Goethe haya sido romántico). Además, Goethe creó algunas escenas primero en prosa y las versificó más tarde, por ejemplo el “Calabozo”. Goethe estaba consciente de que la rima cambiaba el efecto de estas escenas trágicas, que a él le parecían “insoportables”: según Goethe, con rima “la idea parece como si luciera a través de un velo, mientras que se reduce el impacto enorme del tema”.<sup>223</sup>

Además, Markus Ciupke demuestra de manera asombrosa que Goethe usaba una gran variedad de metros para caracterizar a sus personajes. Por ejemplo, los frecuentes cambios métricos en los versos del protagonista Fausto indican cómo cambia su ánimo. Además, el uso de una gran variedad de versos libres simboliza el individualismo radical de este personaje. “Él sólo entre todos los personajes domina todos los tipos de versos [...]. Su discurso se caracteriza sobre todo por el uso de ritmos y de versos irregulares, [que constituyen] las metros de la expresión individual inmediata.”<sup>224</sup> De manera igual, el *Madrigalvers* empleado por Mefistófeles ilustra la elegancia seductora de este personaje. Asimismo, el hecho de que Mefistófeles se adapte a los versos de los demás y los imite, constituye una estrategia para manipularlos.<sup>225</sup>

La métrica en el *Fausto* es innovadora y a veces a propósito desobedece las reglas. Por ello y por los cambios frecuentes en los metros, los ritmos de la obra muchas veces parecen irregulares y resisten el análisis. Aun la detallada monografía que Markus Ciupke dedicó a la

---

<sup>222</sup>Cf. Markus Ciupke, *Des Geklimpers vielverworrner Töne Rausch - Die metrische Gestaltung in Goethes 'Faust'* (Göttingen 1994), p. 38.

<sup>223</sup> Texto alemán: ...da denn die Idee wie durch einen Flor durchscheint, die ungeheure Wirkung des Stoffes aber gedämpft wird. Carta a Schiller, 5 de mayo de 1798. Cf. Schöne 2005, comentario: 777

<sup>224</sup>Ciupke 1994: 20. Véase también p. 41 de la misma monografía: “De esta manera, un verso nace del otro, como un humor de Fausto nace del otro” y p. 42: “Al percibir el signo del macrocosmo, el ánimo de Fausto cambia nuevamente, lo que se manifiesta en un cambio métrico también esta vez.”

<sup>225</sup>Ibid.

métrica del *Fausto* hace dos décadas es debatible, por ejemplo con respecto a su interpretación de los versos famosos de Linceo (11288f.) como dáctilos.<sup>226</sup>

De cualquier forma, Ciupke distingue veintiséis metros de diferente medida en la primera parte del *Fausto*, casi todos con rima. La rima es otro aspecto crucial de la forma inconfundible del *Fausto*. ¿Cómo traducir versos en los cuales la rima se vuelve objeto del discurso, por ejemplo si afirman en el verso 4361 que la palabra alemana *Teufel* rima solamente con *Zweifel*, o los versos 9367f., en los cuales la rima, de la manera más poética y bella, es empleada como metáfora del amor, simbolizando la división entre la modernidad y la antigüedad? En el caso de Goethe, estos efectos poéticos son expresión de su maestría inigualada en el manejo de la rima. No obstante, para el traductor, la rima constituye un obstáculo a veces insuperable; por ejemplo, se puede observar que los traductores, cuando riman, invierten el orden normal de las palabras mucho más frecuentemente que Goethe.

La métrica en alemán y en español obedece a convenciones distintas. En la métrica hispánica, el número de sílabas de un verso constituye el criterio principal, mientras que la distribución y el ritmo de las sílabas acentuadas se emplean para variar el verso determinado por el número de sílabas. La métrica alemana, en el siglo de Goethe, dejó de contar sílabas y se enfocó únicamente en el número de sílabas acentuadas, imitando así en cierta forma las reglas métricas de la antigüedad clásica. En consecuencia, en alemán, un verso sí puede tener números de sílabas variables, aunque en cada verso la última sílaba esté acentuada, sobre todo el *Knittelvers*, como lo empleaba Goethe. El primer monólogo de Fausto constituye un buen ejemplo:

- 354 Habe nun, ach! Philosophie, [8]
- 355 Juristerei und Medizin, [8]
- 356 Und leider auch Theologie [8]
- 357 Durchaus studiert, mit heißem Bemühn. [9]
- 358 Da steh' ich nun, ich armer Tor, [8]
- 359 Und bin so klug als wie zuvor! [8]

---

<sup>226</sup>Cf. Ciupke 1994: 183. Ciupke (1994: 23) admite que los críticos no siempre se pueden poner de acuerdo en cuanto al metro de un verso.

360 Heiße Magister, heiße Doktor gar, [10]  
361 Und ziehe schon an die zehen Jahr' [9]  
362 Herauf, herab und quer und krumm [8]  
363 Meine Schüler an der Nase herum. [10]

A pesar de que cambia el número de sílabas, cada verso tiene cuatro sílabas acentuadas que crean un ritmo más o menos regular. La rima pareada funge como la columna vertebral para integrar los versos algo más largos.

Los traductores que intentaron traducciones en verso, frecuentemente usan metros fijos, a menudo el endecasílabo, tal vez porque en muchas obras de Shakespeare, Goethe y Schiller se emplea el *Blankvers*, es decir, el pentámetro sin rima. Sin embargo, en la primera parte del *Fausto* en alemán, solamente 34 de los 4612 versos son *Blankverse*.<sup>227</sup> Asimismo, el endecasílabo como metro fijo es demasiado corto para traducir el *Fausto*, porque obliga al traductor a omitir palabras.

También Silvetti dice en su introducción que emplea el “verso blanco”.<sup>228</sup> A menudo se trata del endecasílabo heroico,<sup>229</sup> que rítmicamente equivale a un pentámetro yámbico en alemán. No cabe duda de que se trata de un intento de recrear las convenciones métricas de la literatura alemana en español. Por ejemplo, en la Noche de Walpurgis, Mefistófeles le propone a Fausto:

Y aquí nos quedaremos en sosiego.<sup>230</sup>

Otros ejemplos de “versos blancos” de Silvetti evidencian que no se trata de ninguna casualidad, por ejemplo en esta exclamación de Fausto en la noche de Walpurgis:

¡Jamás he visto feria semejante!<sup>231</sup>

---

<sup>227</sup>Véase Ciupke 1994: 234

<sup>228</sup>Silvetti 1970: 24

<sup>229</sup>Se trata de la definición de T. Navarro: endecasílabo trocaico con acentos “en la segunda, sexta y décima”, cf. T. Navarro, *Arte del verso* (México 1977), p. 51.

<sup>230</sup>V. 4042, Silvetti 1970: 350

<sup>231</sup>V. 4115, Silvetti 1970: 357

Otro aspecto importante es el grado de coincidencia de los contenidos de los versos en original y traducción. Por ejemplo, tanto Gálvez como Silvetti logran una alta precisión en la distribución de los contenidos en los versos; en muchos versos la distribución es idéntica con el texto de origen. En otras traducciones el contenido de un verso de Goethe muchas veces, por medio de encabalgamiento, se distribuye a dos versos diferentes de la traducción, a veces incluso en dos versos separados por otro verso. En el caso de Gálvez, esto es especialmente obvio, dado que la numeración de los versos es casi siempre idéntica a la del original. Por otro lado, su “métrica” prácticamente se reduce a la forma tipográfica del verso.

En su introducción, Bunge hace un breve análisis de la métrica “modernista”<sup>232</sup> de Goethe y explica porqué en su versión los versos resultan más largos. También arguye que una traducción en prosa no sería adecuada.<sup>233</sup> Sus rimas consonantes en algunos casos afectan la fidelidad de la traducción, y además lo obligan a usar inversiones sintácticas, pero también hay soluciones impresionantemente buenas.

Cortés tiene el enfoque más detallado. Critica a Valverde por no emplear rima, aunque ella tampoco haya rimado todos los versos de su *Fausto*. Cortés establece tres niveles: la rima se emplea sólo para canciones, mientras que escenas con un lenguaje especialmente lírico o himnico se traducen por “una prosa rítmica y poética” con rima ocasional. Para el resto, Cortés usa versos irregulares sin rima.<sup>234</sup>

### **9. La divergencia entre las traducciones**

Para el análisis de las diez traducciones se escogieron más de cien pasajes de la primera parte del *Fausto*. Para obtener este corpus de los versos del *Fausto* que se han caracterizado por ser más problemáticos en la traducción, se compararon sistemáticamente, en un primer paso, 463 pasajes<sup>235</sup> de la primera parte del *Fausto*, escogidos según los criterios que acabo de establecer

<sup>232</sup> Cf. Bunge 1926: 11 y la nota al pie correspondiente en el primer capítulo del presente estudio

<sup>233</sup> Cf. Bunge 1926: 11-13

<sup>234</sup> Cortés 2010: 21-22

<sup>235</sup> La primera parte tiene en total 4612 versos. Los 463 versos comparados sistemáticamente para este estudio constituyen entonces aproximadamente el diez por ciento del total de los versos de la obra.

para este estudio (II.2-8). El criterio principal para seleccionar los más de cien pasajes para el análisis detallado ha sido la divergencia entre las traducciones. Cuanto más divergen las traducciones, tanto más difícil de traducir debe ser el pasaje. En consecuencia, los más de cien pasajes del *Fausto* analizados en el capítulo medular del presente estudio son de los más difíciles para el traductor al español.

### **Capítulo III:**

**Observaciones sobre pasajes de la primera parte del *Fausto*, que se han caracterizado por ser problemáticos en la traducción**



## 1 Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten!<sup>236</sup>

Al principio de la versión final del *Fausto* de 1808, en la “Dedicatoria” (*Zueignung*), un poeta (tal vez el mismo Goethe) se dirige a unas figuras vacilantes que se van acercando, posiblemente los personajes que él creó hacía muchos años, o quizás algunos de sus amigos o familiares ya fallecidos, a los cuales solía leerles sus versos. De cualquier forma, se trata de un monólogo dirigido a personajes imaginarios o recordados, muy a la manera del método para reflexionar que Goethe describe en *Poesía y verdad*.<sup>237</sup>

La forma métrica de la “Dedicatoria” es la *Stanzestrophe*, un conjunto de ocho pentámetros yámbicos rimados *abababcc*, estrofa que Goethe solía emplear para reflexiones sobre su trabajo como poeta.<sup>238</sup> Se trata de una imitación de la octava rima, la estrofa de Ariosto y Tasso, también usada en las comedias de Lope de Vega.<sup>239</sup>

El adjetivo verbal *schwankend* se puede entender de varias maneras aquí, ya que, a primera vista, el contexto no determina cuál es la interpretación adecuada. En SG, *schwanken*, en la mayoría de los casos, se traduce como ‘vacilar’, y denota formas de movimiento o de apariencia inestable, es decir, por un lado, ‘tambalearse, dar traspies’ y, por otro, ‘tener forma incierta’. Incluso etimológicamente, ‘vacilar’ y *schwanken* parecen tener un origen común: la forma del verbo alemán casi similar *wanken* (‘vacilar, tambalearse’) se adoptó del latín

---

<sup>236</sup>Para mantener el carácter del presente trabajo como concordancia para investigadores y futuros traductores se procede en orden topográfico de los pasajes analizados y no por los criterios metodológicos establecidos en el segundo capítulo. La numeración de los versos del *Fausto* corresponde a la numeración de la edición de Schöne 2005, establecida desde WA.

<sup>237</sup> En el decimotercero libro, el autor menciona que en su juventud, estando solo, a menudo solía pedir *mentalmente* a varios conocidos que entraran en un diálogo virtual con él. El joven Goethe se imaginaba las respuestas, los gestos y comentarios de sus interlocutores imaginarios para que le ayudaran a desarrollar sus ideas. Véase DuW 610

<sup>238</sup>Cf. Markus Ciupke, *Des Geklimpers vielverworrner Töne Rausch: Die metrische Gestaltung in Goethes “Faust”* (Göttingen 1994), p.33.

<sup>239</sup>Cf. Baehr 1989: 189

*vacillare*.<sup>240</sup> No obstante, de ninguna manera hay que tomar en cuenta, en el verso citado, el significado ‘titubear’, sentido inherente tanto en el *schwanken* alemán como en ‘vacilar’.

En cuanto a este primer verso del *Fausto*, Albrecht Schöne, en su comentario, hace referencia a una aportación de Dorothea Kuhn.<sup>241</sup> Según Kuhn, las “schwankende Gestalten” constituyen “figuras orgánicas que se transforman por metamorfosis,”<sup>242</sup> las cuales, en las palabras de Goethe, “vacilan en un movimiento constante.”<sup>243</sup> Schöne, por otro lado, asume que los personajes que se acercan al poeta en este verso constituyen más bien un “proceso de formación inorgánica-mineralógica,”<sup>244</sup> como en los textos de Goethe sobre la “morfología (o formación) de las montañas”<sup>245</sup>. Esta manera de entender *schwanken* como una falta de estabilidad en la apariencia de las figuras se encuentra igualmente en el uso de *schwanken* en los versos 348-349 del *Fausto*:

Und was in schwankender Erscheinung schwebt,  
Befestiget mit dauernden Gedanken!<sup>246</sup>

No obstante, Grimm cita el primer verso del *Fausto*, al final de su artículo “schwanken”, explicándolo de la manera siguiente: “[...] de seres humanos, con respecto a su manera de caminar, dar traspies como borrachos, sin fuerza [...]”<sup>247</sup> En esta interpretación poco convincente de Grimm, se trata de figuras vacilantes *en su paso* y no de personajes imaginados o recordados en forma difusa.

---

<sup>240</sup> Cf. Grimm, artículo “schwanken”

<sup>241</sup> Cf. Dorothea Kuhn, “Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten”, en: Renate Grumach (ed.). *Typus und Metamorphose: Goethe Studien*. Marbach del Neckar, 1988: 11-13 (publicado por primera vez en 1953)

<sup>242</sup> En alemán: *die in Metamorphosen sich umbildenden organischen Gestalten*, ibid.

<sup>243</sup> En alemán: *in einer steten Bewegung schwanke*, ibid.

<sup>244</sup> En alemán: *anorganisch-mineralogischen Bildungsprozess*, ibid.

<sup>245</sup> En alemán: *Gebirgs-Gestaltung*, ibid.

<sup>246</sup> “Y lo que en vacilante aparición se cierne, consolidadlo con perdurables pensamientos” (versión de Rafael Cansinos Assens). En la traducción de Teodoro Llorente, *schwankend* aquí aparece como “incierto”.

<sup>247</sup> En alemán: [...] *von menschen, mit bezug auf den gang, taumeln, wie betrunkene, kraftlose u. s. w.*. Grimm, artículo “schwanken”, párrafo f. Grimm, en un intento de reformar la ortografía alemana, evita casi todas las mayúsculas.

En las traducciones del *Fausto* al español, el *schwanken* del primer verso de la obra muchas veces se ha traducido como ‘vacilar’, por ejemplo en la versión de Cansinos (357):<sup>248</sup> “De nuevo os acercáis, vacilantes figuras”, o, de manera muy similar, en la versión de Francisco Ayala (23):<sup>249</sup> “Otra vez próximas, sombras vacilantes”. Obviamente, la traducción basada en el verbo ‘vacilar’ tiene una ventaja: se conserva la ambivalencia del texto de origen mencionada arriba.

En cambio, el adjetivo ‘vago’ solamente expresa la idea de ‘formas no muy bien definidas’, por ejemplo en la traducción de José Roviralta (11):<sup>250</sup> “De nuevo os acercáis, vagas formas”. La traducción por medio del verbo ‘flotar’ tampoco es muy fiel, como se puede ver en la versión extremadamente libre de Llorente (35):<sup>251</sup>

Tornáis de nuevo, hermosas imágenes flotantes [...]

Además, alabar a las figuras con el adjetivo “hermosas” parece gratuito. Obviamente, Llorente lo necesitaba para llenar su tetradecasílabo. Llorente, en su versión de la “Dedicatoria”, emplea la forma métrica más exigente de todos los traductores: en sus estrofas de ocho versos alternan rima

---

<sup>248</sup>Los números de página en el texto se refieren a la tercera edición de las *Obras completas de Goethe* de 1957, que Aguilar reprodujo a partir de 2004 de manera facsimilar. La edición Aguilar del *Fausto* en la colección Crisol, que apareció por primera vez en 1944 y se reeditó por lo menos cinco veces entre 1945 y 1962, tiene algunas erratas y no coincide completamente con el texto publicado en la edición de las *Obras* de 1957.

<sup>249</sup>Citas de la traducción de Francisco Ayala, publicada por primera vez en 1953 por la Universidad de Puerto Rico y la *Revista de Occidente*, se refieren a la edición de la editorial Alianza que apareció en 2006, porque es la única que nombra a Ayala en el título como editor y es también la edición que la Fundación Francisco Ayala señala como la auténtica: Johann Wolfgang Goethe, *Fausto*, prol. y revision de Fco. Ayala, trad. J. Roviralta Borrell (Madrid: Alianza 2006). Le agradezco a Manuel Ros de la Fundación Ayala sus informaciones valiosas acerca de la edición del *Fausto* revisado por Ayala. Cotejé la edición de 2006 con la de Océano de 2002: Goethe, *Fausto*, prólogo de Fco. Ayala (Barcelona: Océano 2002). Encontré algunas divergencias, que se señalarán en el texto del presente análisis.

<sup>250</sup>Los números de página en el texto se refieren a la primera edición de Roviralta: Goethe, *Fausto*, versión castellana de J. Roviralta Borrell (Barcelona: Ed. Ibérica 1920). Esta edición contiene todas las notas de pie de página, mientras que en las numerosas reediciones con frecuencia hubo cambios u omisiones.

<sup>251</sup>La traducción de Teodoro Llorente usada aquí es una reproducción facsimilar de la edición revisada e ilustrada de 1905, que constituye la más divulgada: *Fausto: Tragedia de Juan Wolfgang Goethe, primera parte, traducida por Teodoro Llorente, nueva edición ilustrada por los mejores artistas alemanes, revisada por el traductor y seguida de una reseña de la segunda parte de la tragedia* (Barcelona: Montaner y Simon 1905), reproducción facsimilar (México D.F.: Ed. Coyoacán 2001).

aguda y rima grave. Se trata de rimas asonantes cruzadas *ababcdcd*, muy a la manera del esquema de las *Stanzestrophen* goetheanas.

Norberto Silvetti Paz (27)<sup>252</sup> emplea también ‘flotar’, en una traducción igualmente libre:

De nuevo aparecís, formas flotantes [...]

Silvetti Paz traduce la “Dedicatoria” en cuatro estrofas de ocho endecasílabos regulares no rimados. En la primera edición del *Fausto* de Augusto Bunge (23), la traducción de este verso también parece algo infiel, por el uso del mismo participio:<sup>253</sup>

Llegáis de nuevo, imágenes flotantes [...]

Sin embargo, en la reedición póstuma, que toma en cuenta “algunas enmiendas”<sup>254</sup> hechas por la mano de Augusto Bunge, introduce “fluctuantes” en vez de “flotantes” (Bunge 1949: 3), solución que evoca de manera asombrosa la imagen creada en el *Fausto* de Goethe. Bunge traduce la “Dedicatoria” en cuatro estrofas de endecasílabos irregulares sin rima, lo que sorprende, porque otros pasajes en la obra de Goethe, de forma menos estricta, sí tienen rima final en la versión de Bunge.

José María Valverde (3)<sup>255</sup> tampoco usa rima en su traducción de los *Stanzestrophen* que marcan el inicio de la obra, sino traduce en cuatro estrofas de ocho de los endecasílabos no rimados que caracterizan casi toda su versión. El adjetivo que usa es el mismo que emplea Roviralta, ‘vago’:

---

<sup>252</sup>Los números de página en el texto se refieren a la única edición: Goethe. *Fausto*. Trad. y prol. N. Silvetti Paz. Buenos Aires: Sudamericana s.f. [1970].

<sup>253</sup>Se cita la primera edición de Bunge de 1926 como base textual principal: Goethe, *Fausto, tragedia, primera parte*, traducción en verso de Augusto Bunge (Buenos Aires: L. J. Rosso y Cia. s.F. [1926]). Hubo cambios sustanciales en la edición póstuma de 1949: Goethe, *Fausto*, traducción en verso de Augusto Bunge, ed. por la sección Anglogermánica del Instituto de literatura, Facultad de filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires [1949]. La primera edición es necesaria aquí para poder analizar en qué medida Bunge influyó a traductores posteriores. Dónde sea necesario, se señalarán divergencias entre las dos ediciones.

<sup>254</sup> Bunge 1949, p.IX

<sup>255</sup>José María Valverde, *Fausto* (Barcelona: Planeta 1963). La última reedición es la de 2005, y los números de página en el texto se refieren a ella.

De nuevo os acercáis, vagas figuras [...]

Pedro Gálvez (3)<sup>256</sup> también se sirve del adjetivo ‘vacilante’, con las ventajas expuestas arriba.

Os acercáis de nuevo, figuras vacilantes.

Métricamente, la traducción de la “Dedicatoria” que presenta Gálvez es extremadamente libre, en versos sin rima de longitud extremadamente variable, en cuatro estrofas de ocho versos. En la edición de 1999, incluso prescindieron del interlineado entre las estrofas.

En la más reciente traducción del *Fausto* al español, la de Helena Cortés (29),<sup>257</sup> se introduce el adjetivo ‘vaporoso’:

De nuevo asomáis, vaporosas figuras [...]

Aunque este adjetivo parezca más preciso que ‘vago’, ya que implica que es físicamente difícil ver a las figuras, porque se mueven en la niebla,<sup>258</sup> falta aquí la idea del cambio constante en su apariencia que es expresado por ‘vacilante’. Cortés traduce las *Stanzestrophen* de la “Dedicatoria” en cuatro estrofas de versos libres entre 10 y 16 sílabas.

## 21 Mein Lied ertönt der unbekannten Menge

El verso 21 de la “Dedicatoria” causa un problema grave en la traducción, porque el sujeto de esta frase varía en las numerosas ediciones alemanas del *Fausto*: a veces se imprime *Leid* (‘dolor’), a veces *Lied* (‘canción’). Existe cierta evidencia de que se trata de una errata en la edición de 1808,<sup>259</sup> es decir, que Goethe originalmente había esbozado *Lied* y no *Leid*, pero aunque Friedrich Wilhelm Riemer, el leal colaborador de Goethe, se haya dado cuenta de la inversión involuntaria de letras y con cierta probabilidad llamó la atención del poeta sobre ella,

---

<sup>256</sup>El número de página se refiere a: J.W. Goethe, *Fausto*, trad. P. Gálvez, introducción J. M. Minguez Sender (Barcelona: Bruguera 1984).

<sup>257</sup>*Fausto: una tragedia de Johann Wolfgang von Goethe*, edición bilingüe de Helena Cortés Gabaudan (Madrid: Abada 2010).

<sup>258</sup>En el verso seis del *Fausto*, dice que las figuras ascienden de “vapor y niebla” (*Dunst und Nebel*).

<sup>259</sup> Se trata de una hipótesis plausible, dada la prisa con la cual se preparó la edición de 1808. Véase MA: 984

no se corrigió en la edición *letzter Hand* de 1829. Sin embargo, Riemer reemplazó *Leid* por *Lied* en la edición del *Fausto* de 1836, después de la muerte del autor.<sup>260</sup> Erich Schmidt, al preparar la edición de Weimar (WA), no siguió esta enmendación “trivializante”<sup>261</sup> e imprimió *Leid*. Sin embargo, Albrecht Schöne expone que *Leid* no encaja en el contexto.<sup>262</sup> También Jochen Schmidt destaca que *Lied* constituye la solución más justificada, porque este sustantivo está de acuerdo con la *Äolsharfe* (‘arpa eolia’) mencionada más abajo.<sup>263</sup> Por otro lado, convence la teoría según la cual a Goethe le gustó la “nueva” versión *Leid*, sobre todo, porque la palabra *Lied* aparece también en los versos 23 y 28, lo que constituye entonces una repetición exagerada.

Algunos traductores mencionan la famosa errata en sus prefacios o notas al pie. Gálvez (4), por ejemplo, en su nota, habla de una “errata” en la edición de 1808 y traduce “mi canción”. Valverde (3), por otro lado asume en una nota de pie de página que “la nueva palabra debió agradar al autor.” En consecuencia, su traducción dice “mi dolor”. También Cortés (797) explica el problema de manera lúcida.

Si los traductores optaron por la versión de *Leid* o *Lied* respectivamente, depende, diría uno, de las ediciones de las cuales se sirvieron. Por ejemplo, Cortés traduce “canto” porque se basa en la edición de Hamburgo (HA). Asimismo, en las ediciones de Erich Schmidt, se imprimió *Leid*. De hecho, Cansinos (357), quien menciona a este eminente comentarista y editor en sus notas<sup>264</sup> y en su “estudio preliminar”, traduce “dolor”. Bunge, a su vez, cita en su prefacio a Karl Alt, cuya edición en el verso 21 también dice *Leid*. Además afirma que se ha basado en el texto de la edición *letzter Hand*, donde, de igual manera, aparece *Leid*.<sup>265</sup> A pesar de todas estas indicaciones, la traducción ambigua de Bunge (23) es “mis versos”. La solución encontrada por Llorente (36), y también empleada por Roviralta (12), “mis acentos”, tenía el significado de

---

<sup>260</sup> Véase discusión detallada en MA, tomo 6.1: 994

<sup>261</sup> Comentario de Erich Schmidt en WA, tomo 14: 254

<sup>262</sup> Schöne 2005, comentario: 154

<sup>263</sup> J. Schmidt 2001: 49

<sup>264</sup> Cansinos cita una nota de E. Schmidt acerca del v. 3485. Véase la nota de Cansinos en: *Obras*, tomo 1: 406

<sup>265</sup> Bunge 1949 pp. XV, XXII

‘canto’ en el Siglo de oro español.<sup>266</sup> Francisco Ayala (23), en su *Fausto* de Roviralta revisado, cambió “acentos” por “canción”. Es notable que Ayala aquí haya cambiado el sentido de la traducción de Roviralta sin apropiarse de la solución de Cansinos, como lo ha hecho varias veces. El caso más raro entre las traducciones del verso 21 es la versión de Silveti Paz (26). La versión alemana de esta edición bilingüe dice *Leid*; sin embargo, en el texto español, en la página de enfrente (27), se puede leer “canto”. Como ya mencionamos arriba en el primer capítulo, esta contradicción hace probable que Silveti consultara a Ayala.

El autor del presente trabajo favorece, como la mayoría de los traductores, la versión de *Lied*, porque convence más el argumento de Schöne, según el cual *Mein Lied* se refiere, en primer lugar, a las nuevas escenas del *Fausto* escritas en la última fase de redacción de la primera parte del *Fausto* a partir de 1797 y no al ‘dolor’ del autor al recordar tiempos y rostros pasados, aunque es verdad que éste último sentimiento también se exprese en la *Zueignung*. Tenga el traductor el punto de vista que considere más justificado, es preciso informar al lector de la traducción por medio de una nota de pie de página que la palabra en cuestión es controvertida.

## **95 Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen**

Este verso forma parte de la segunda escena de la obra, el “Preludio en el teatro” (*Vorspiel auf dem Theater*). Después del poeta que deplora la pérdida de su juventud en la “Dedicatoria”, en esta escena (que probablemente debe entenderse como una escena escrita por este mismo poeta),<sup>267</sup> otro poeta es contratado por un director de teatro para la creación de una obra teatral. El director de teatro sabe por experiencia que una obra teatral requiere de mucha acción y cierta variedad de temas para gustar a una mayor cantidad de espectadores. En el preludio, el director le

---

<sup>266</sup> Tal vez este uso arcaizante refleje, de manera inconsciente, dos versos de la canción de Grisóstomo en el *Quijote*, donde Grisóstomo “dice [su] dolor” y luego menciona el “acento” de su voz, lo que significa, según la nota de Francisco Rico, su “canto”; cf. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (Punto de lectura, 2007), p. 120.

<sup>267</sup>Según Ciupke, hay paralelos entre la métrica de los dos poetas. Cf. Ciupke 1994: 34

habla directamente al poeta, para que éste escriba obras que fomenten su éxito financiero. El juego de palabras semánticamente bastante abierto *Masse – Masse* (‘masa’ – ‘masa’) se explica por los versos que preceden y siguen. La masa de los espectadores se deja impresionar por medio de la masa de los temas y de la acción. La coherencia que se establece de esta manera basta tanto en alemán cómo en español para excluir significados inadecuados como ‘masa para pan’.

El verso 95 es un *Madrigalvers*, un verso irregular yámbico (alternan versos de cuatro, cinco y seis pies métricos) con rima flexible. El *Madrigalvers* es el verso más común en la primera parte del *Fausto*.

En el presente verso, casi todos los traductores repiten la palabra ‘masa’, por ejemplo Cortés (33):

A la masa sólo con masa se la conquista [...]

Solamente Teodoro Llorente (40) encontró una solución más libre y al mismo tiempo admirablemente concisa:

A muchos, dadles mucho. [...]

Llorente traduce los *Madrigalverse* goetheanos por medio de endecasílabos rimados de manera irregular con rima consonante, en cierta manera imitando los variables esquemas de rima empleados por Goethe. Métricamente, la técnica de Bunge es más libre que la de Llorente: en el preludio, Bunge traduce el *Madrigalvers* usando versos de longitud flexible con rima consonante variable, a veces cruzada, a veces pareada, a veces abrazada.

Ya que Gálvez tiene como único criterio “métrico” la distribución de contenido por verso, sus “versos” en el preludio varían de manera considerable en longitud, y la rima se da sólo ocasionalmente. Su versificación se parece a la de Cortés y, en algunos casos, la de Silvetti, con la diferencia considerable de que este último emplea endecasílabos. También Valverde, como de costumbre, se sirve de endecasílabos “yámbicos” muy regulares sin rima, imitando el *Blankvers* alemán (véase II.8).

En cuanto al uso de la segunda persona del plural como forma de tratamiento se pueden observar soluciones muy distintas: En primer lugar y de manera más frecuente, se ha traducido en la segunda persona del plural (Roviralta, Cansinos, Gálvez). Aquí un ejemplo de Roviralta (15): “A la masa no podéis dominarla sino por medio de la masa.” Aunque parezca así, aquí no se trata de una observación general por parte del director de teatro. Sin embargo, algunos traductores usaron la forma reflexiva, como si se tratara de un lugar común. Esta interpretación inadecuada se puede apreciar por ejemplo en la traducción de Bunge (27):

A la masa tan solo se domina con masa [...]

En la traducción de Valverde (6), el director de teatro tutea al poeta, lo que además evoca nuevamente una observación general:

Sólo con masa ganas a la masa,

Tal vez esta forma de tratamiento informal sea aceptable en España, pero en alemán podría ofender al sensible poeta (que se parece algo al Tasso goetheano en este respecto).

### **99 Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken!**

En este verso, igualmente parte del “Preludio en el teatro”, el director de teatro recomienda presentar una obra de teatro en varias partes o incluso montar varias pequeñas obras en vez de una grande. Nuevamente, su objetivo es incrementar tanto sus ganancias como el éxito de sus montajes. Su punto de vista se parece a aquel del director de teatro Serlo en la novela *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister (Wilhelm Meisters Lehrjahre)* de Goethe. En el libro quinto, Serlo justifica cortar y modificar las obras que monta, si las circunstancias lo exigen, aunque a él mismo le parezca una “mutilación asquerosa”.<sup>268</sup> En el mismo contexto también habla de “obras

---

<sup>268</sup>En el texto alemán: *ekelhafte Verstümmelung*. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre: Ein Roman*, ed. Hans Jürgen Schings, en: Goethe: *Sämtliche Werke* (Münchener Ausgabe), tomo 5. München: btb 2006 (München: Hanser 1988), p. 293.

en pedazos”.<sup>269</sup> Parece evidente que estos personajes y sus actitudes reflejan las experiencias personales tanto de “Goethe, el director de teatro” como de “Goethe, el poeta”.

El verso 99 es también un *Madrigalvers*, solamente presenta una irregularidad rítmica: el pie métrico inicial es un espondeo. Ciupke destaca que varios de los versos del prelude empiezan así y terminan con exclamación. En muchos casos se han vuelto refranes en alemán.<sup>270</sup>

Nuevamente, este verso sirve para ejemplificar el criterio de la repetición de palabras. Como se explicó más arriba (sobre el criterio de la repetición), en algunos casos los traductores prefieren un sinónimo en vez de usar la misma palabra dos veces para no cometer un error estilístico. Además y como en el verso 95, la repetición aquí implica un juego con la polisemia: *Stück* – ‘pieza teatral’ vs. *Stück* – ‘pieza’ (‘trozo’, ‘rebanada’, ‘pedazo’). No todos los traductores se han dado cuenta de este doble sentido; por lo menos falta el significado de ‘obra de teatro’ en la traducción de Silvetti Paz (35):

¡Si dais un trozo dadlo en muchos trozos!

Después de todo, la ventaja para los traductores del *Fausto* es que el mismo juego de palabras es posible no solamente en alemán, sino también en español, lo que es evidente en la traducción de José Roviralta (15): “Si dais una pieza, dadla desde luego en piezas.” Cortés (33) traduce de manera muy similar:

Si les dais una pieza, dádsela ya partida en piezas [...]

La versión de Bunge (27) es algo más libre, pero sí contiene el mismo juego de palabras ‘pieza – pieza’, aunque apenas reconocible:

Quien sabe dar la pieza en piezas la recorta [...]

---

<sup>269</sup> En alemán: *zerstückelten Werken* (ibid.)

<sup>270</sup> Cf. Ciupke 1994: 35. Uno de los ejemplos que da Ciupke es el verso 168:

*Greift nur hinein in's volle Menschenleben!*

Gálvez (8) explica dicho juego de palabras de manera algo redundante, lo que probablemente tiene que ver con el hecho de que la palabra ‘pieza’ aisladamente no tenga que ver frecuentemente con el teatro:<sup>271</sup>

Si dais una pieza dramática, ¡dadla de una vez partida en piezas!

De cualquier modo parece exagerado aquí explicar el sentido de “pieza”, ya que el contexto aclara de manera suficiente que se trata de una pieza “dramática”.

La versión de Llorente (40), finalmente, evita el juego y la repetición de palabras, pero al menos mantiene la alusión a los dos campos semánticos:

servidnos bien trinchada vuestra pieza [...]

Además, el verso 99 nuevamente ilustra la problemática de las formas de tratamiento. El director en el texto de origen usa la forma medieval cortés *ihr*, el imperativo de la segunda persona del plural. Sin embargo Valverde (6), como en el verso 95, traduce en la forma menos educada de *tú*:

Si les das una pieza, dala en piezas [...]

### **243 Die Sonne tönt nach alter Weise**

### **244 In Brudersphären Wettgesang**

### **245 Und ihre vorgeschriebene Reise**

### **246 Vollendet sie mit Donnergang.**

La tercera escena preliminar del *Fausto* se sitúa en el cielo. Primero, los arcángeles alaban la creación maravillosa. Después, Mefistófeles quiere retar al Señor, ¿quién se llevará la entelequia, es decir, lo “inmortal” de Fausto?<sup>272</sup> Los primeros versos del “Prólogo en el cielo” (*Prolog im*

---

<sup>271</sup> En los diccionarios, el sentido teatral de ‘pieza’ normalmente viene hasta el final, en MM en posición 12, en RAE en posición 14.

<sup>272</sup>Respecto a la expresión ‘entelequia’, véase mi nota de pie de página en la introducción

*Himmel*), el canto de los arcángeles, hacen referencia a un fenómeno auditivo, la música de las esferas celestes, de acuerdo con la cosmología de la antigua escuela pitagórica.<sup>273</sup> En dos momentos, el arcángel Rafael evoca el *ruido* causado por el movimiento del sol: *Die Sonne tönt* ('suenan') [...] *mit Donnergang*. Este último sustantivo se refiere al 'fragor del trueno'<sup>274</sup> o a un ruido majestuoso similar. GW caracteriza *Donnergang* (expresión que Goethe probablemente conocía de Klopstock)<sup>275</sup> como: "movimiento ruidoso de las estrellas, según ideas de la antigüedad clásica, al mismo tiempo símbolo sonoro del poder de la luz."<sup>276</sup> Además, *nach alter Weise* (v. 243) no solamente significa "según antigua usanza",<sup>277</sup> sino también "según la vieja melodía".<sup>278</sup> Jochen Schmidt<sup>279</sup> nos recuerda que, al inicio de la segunda parte del *Fausto*, el sol es también anunciado con "fragor increíble" (v. 4665). La palabra 'rayo' puede expresar tanto *Blitz* ('relámpago') como *Donner* ('trueno'). En consecuencia, para denominar claramente el carácter sonoro de *Donner(gang)*, en la traducción se debería usar de preferencia 'trueno'.

La expresión más llamativa de este pasaje, el famoso neologismo goetheano *Brudersphären Wettgesang* constituye una prosopopeya, que evoca una competencia fraternal (o amigable) de las esferas a escala cosmológica.

El canto de los arcángeles tiene la forma métrica de tres estrofas que consisten en ocho tetrámetros cada una, rimados alternadamente con rima aguda y rima llana. Muchos espíritus cantan en el *Fausto*, pero en el caso presente, los arcángeles emplean una antigua estrofa que se usaba en el siglo XVII en las iglesias de Alemania para alabar a Dios.<sup>280</sup>

---

<sup>273</sup>Véase Schöne 2005, comentario: 165

<sup>274</sup> Trad. Silvetti Paz

<sup>275</sup>Grimm da solamente un ejemplo de este sustantivo poco común antes de Goethe, el de Klopstock.

<sup>276</sup>GW explica la palabra *Donnergang* en el vocabulario de Goethe como *geräuschvolle Bewegung der Gestirne, nach antiken Vorstellungen; zugl. als Klangsymbol für die Macht des Lichts*.

<sup>277</sup> Traducción de Roviralta 1920

<sup>278</sup> Traducción de Bunge 1926

<sup>279</sup> Véase J. Schmidt 2001: 59

<sup>280</sup>Cf. Ciupke 1994: 35

En cuanto a la prosopopeya de las esferas, la mayoría de los traductores encuentran soluciones adecuadas. Tanto “canto a porfía” – la traducción de Cansinos (360), Valverde (11) y Silveti Paz (47), los cuales aparentemente siguen a Bunge (33) – como “canto en competencia” (Roviralta 21), e incluso “melodioso concurso” (Gálvez 14), son traducciones correctas. Solamente Pelayo Briz y Llorente se contentaron con soluciones un poco menos precisas.

Divergencias mas significativas se observan en la traducción de *Donnergang*, posiblemente por el malentendido inicial cometido por el pionero entre los traductores del *Fausto*, Francisco Pelayo Briz (“la rapidez del rayo”, ix),<sup>281</sup> en primer lugar causado por Gérard de Nerval.<sup>282</sup> Varios traductores imitan este malentendido: José Roviralta (21) copia la solución de Pelayo al pie de la letra, igual que Francisco Ayala (33). Augusto Bunge, en su primera versión (1926: 33), de manera muy similar, se refiere a un efecto luminoso:

Cual centella a través del infinito [...]

Sin embargo, para su *Fausto* publicado póstumamente (Bunge 1949: 11), corrige este malentendido.

El sol canta la vieja melodía  
Entre esferas hermanas a porfía.  
Y cierra el viaje que le fue prescrito  
Como trueno a través del infinito.

Los pareados endecasílabos con rima consonante imitan de manera muy fiel las estrofas goetheanas. El argumento aparece de forma ligeramente alterado, pero reproduce la idea del texto de origen.

---

<sup>281</sup>Los números de página para Pelayo Briz se refieren a la edición de 1864 (*Fausto: Poema de Goethe*, traducido por Francisco Pelayo Briz (Barcelona: Librería española de I. Lopez editor 1864), con las modernizaciones ortográficas de la edición Espasa Calpe Mexicana, Colección Austral de 1946 (decimotercera edición 1981).

<sup>282</sup>Parece irónico que al verdadero autor de dicha equivocación hay que buscarlo en Francia. Es obvio que Pelayo Briz se basó en la versión de Nerval (“la rapidité de la foudre”) en vez de en la de Goethe aquí. Véase Goethe, *Faust: première partie de la tragedie*, ed. J. Lacoste, trad. G. de Nerval (Paris: Livre de poche 2007), p. 57.

La solución libre de Llorente (47) hace una referencia vaga al “ímpetu” del trueno:

Une su añejo ritmo a la armonía  
de la celeste esfera el sol sereno  
y exacto sigue la prescrita vía  
con los potentes ímpetus del trueno.

No obstante, las ‘p’ en el último verso evocan el trueno de manera onomatopéyica. Además, los endecasílabos de Llorente con su rima cruzada suenan parecidos al canto yámbico de los arcángeles en alemán.

Las traducciones de *Donnergang* basadas en el malentendido del ‘rayo’ no se corrigen durante casi un siglo. Cansinos Assens (360), poco antes de Bunge, en 1944, traduce de manera más precisa por “con andar de trueno”. En el *Fausto* de Valverde (11) veinte años más tarde, el sentido del pasaje inicial del canto de los arcángeles ya se parece mucho a los versos correspondientes de Goethe:

Con la antigua armonía el sol resuena  
entre el canto fraterno y a porfía  
de las esferas; y anda, como un trueno,  
hasta el final de la prescrita senda.

Sus endecasílabos son suficientemente largos para contener el argumento de los tetrámetros del texto de origen. No obstante, falta la rima, un elemento decisivo para el carácter angélico de este pasaje. También Norberto Silvetti Paz (47) traduce *Donnergang* como fenómeno auditivo; sin embargo, omite la idea de ‘andar’ (-gang).

Según su hábito antiguo el sol entona  
su canto en las esferas  
hermanas, a porfía,  
mientras acaba su prescrito viaje  
con el fragor del trueno.

Sus versos libres prescinden del efecto de una canción religiosa.

La versión más precisa es la de Cortés (43), aunque, a primera vista, sus dodecasílabos parezcan bastante largos comparados con las ocho o nueve sílabas del texto de origen. El carácter himnico de este pasaje, sin embargo, requiere versos de arte mayor, sobre todo si estos versos tienen rima asonante:

El sol entona, siguiendo antiguo uso,  
su canto con las esferas en concurso,  
y su viaje, ya prescrito de antemano,  
conduce a su culmen con tonante paso.

Inexplicablemente, Pedro Gálvez (14), aunque varios traductores ya habían encontrado traducciones mucho más adecuadas, traduce de manera excesivamente libre y, encima de todo, retoma una expresión referente a la velocidad en vez del sonido, usada antes (¡y posteriormente corregida!) por Bunge:

El sol retumba a la vieja usanza  
en el melodioso concurso de las fraternales esferas  
y culmina su precioso [!] itinerario  
con la celeridad del rayo.

Además, sus versos irregulares no evocan de ninguna manera la canción religiosa del siglo XVII.

Cabe mencionar que, en el *Donnerwort* del verso 622 del *Fausto*, se reflejarán los problemas que se dieron en la traducción de *Donnergang*.

### **302 Ihn treibt die Gärung in die Ferne**

Después del canto de los arcángeles, el Señor le pregunta a Mefistófeles si conoce al doctor Fausto, su “siervo”, y de hecho el burlón le puede proporcionar una descripción detallada. En este contexto, Mefistófeles caracteriza a Fausto y su anhelo de lejanía con la metáfora *Gärung*,

literalmente ‘fermentación’. El verso y la rima empleados por Mefistófeles en este pasaje expresan su falta de respeto, ya que imita en cierta manera burlona el canto de los arcángeles. El espondeo inicial del verso de cuatro pies empleado en el verso 302 (*Ihn treibt*) destaca la idea de la *Gärung* todavía más. Aunque los versos de Mefistófeles en este pasaje le recuerdan al público la canción de Rafael, Gabriel y Miguel, la expresión del diablo carece de la severidad de los arcángeles; él se mueve en su medio acostumbrado, el *Madrigalvers*.

Ya que al diablo le gusta poner de relieve la descomposición, la decadencia y el desorden en el universo - como en el verso 4095, donde dice, “el mundo ha entrado en su declive”, o en el verso 1779, donde sostiene que el hombre no digiere la “vil levadura”, es decir, en términos bíblicos, el pecado - el lector del pasaje en cuestión podría entender *Gärung* como ‘locura’, ‘enfermedad’, ‘pecado’ o ‘desequilibrio emocional’. Sin embargo, el estudio filológico de la obra de Goethe revela que el sustantivo *Gärung* tenía para el poeta una connotación más bien positiva que destructiva. Goethe se refiere, en la mayoría de los casos, a un proceso gradual de maduración (‘perfeccionamiento’)<sup>283</sup> y de clarificación anímica e intelectual (véase también v. 309).<sup>284</sup> Con admiración Goethe destaca, en *Poesía y verdad*, la *Gärung* en la naturaleza intelectual de su mentor Johann Gottfried Herder.<sup>285</sup> Además, para caracterizar la actividad incansable de la Ilustración francesa en la segunda mitad del siglo XVIII también se sirve de dicha metáfora.<sup>286</sup> También según Grimm,<sup>287</sup> *Gärung* significa una actividad mental o anímica, sin que ésta implique forzosamente un efecto destructivo o dañino (Grimm da algunos ejemplos de Goethe, entre otros de la novela *Wilhelm Meister*).

De manera contraria a lo que acabo de exponer, el verso 302 se traduce, a lo largo de los siglos XIX y XX, en la mayoría de los textos comparados aquí, con una connotación negativa.

---

<sup>283</sup> Véase Schöne 2005, comentario: 172

<sup>284</sup> *So werd ich ihn bald in die Klarheit führen* (v. 309)

El termino *Gärung* se parece al concepto goetheano del *Streben*, la incansable actividad humana, que, aunque imperfecta y errónea, le permite la salvación al ser humano.

<sup>285</sup> DuW 437

<sup>286</sup> DuW 517. Estos ejemplos también en GW, “*Gärung*”

<sup>287</sup> Véase Grimm, artículo “*gärung*”, párrafos 2 b), 2c) y 3a)

En la versión de Pelayo (xiii), por ejemplo, “la inquietud le devora” a Fausto. Llorente (51) también entiende *Gärung* como un trastorno o una enfermedad y, como su predecesor, se contenta con una solución muy libre:

y al espacio imaginario  
le arrastra su extraña fiebre.

Además, dado el octosílabo no rimado empleado aquí no se da la alusión irónica al canto de los arcángeles. En la traducción de Roviralta (25), muy a la manera de las interpretaciones de Pelayo y Llorente, Fausto padece de un “frenesí”, en la de Bunge (35) de una “mente tumultuosa”:

Le extravía su mente tumultuosa [...]

En el *Fausto* de Valverde (12), finalmente, es su “tormento” que “impulsa” a Fausto “a lo lejano”.

De las categorías para la traducción de metáforas mencionadas arriba, aquí la más adecuada parece ser la paráfrasis. No obstante, Cansinos (361) introduce una metáfora en el texto español: en su versión, es el “hervor” que impulsa a Fausto, expresión menos negativa y que posee ciertos elementos semánticos en común con *Gärung*, sobre todo las burbujas.

También Cortés (45) emplea una metáfora, pero su traducción es mucho más libre y excesivamente larga (sobre todo comparada con el octosílabo de Llorente):

Dentro de él hierve un fuego que a lo lejos le arrastra.

En esta versión sin rima tampoco resalta la alusión irónica al canto de los arcángeles.

### 336 Du darfst auch da nur frei erscheinen

En el “Prólogo en el cielo”, el Señor le permite de manera muy tolerante a Mefistófeles que este bufón y “espíritu que suele negar”<sup>288</sup> se burle de él, si lograra desviar a Fausto del recto camino. Esta generosidad divina también es expresada por el metro que emplea el Señor, el *Madrigalvers*, el verso que suele usar Mefistófeles. El diablo tiene permiso de expresar libremente su satisfacción, pero, de manera sutil, el Señor le recuerda los límites de dicha libertad: a Mefistófeles, ¡solamente se le permite “parecer” libre, no serlo! En el “Prólogo en el cielo”, Goethe establece una jerarquía cosmológica en el marco de la cual el diablo actúa como parte del plan universal del Señor, y su papel es provocar al ser humano, si éste se resigna, para motivarlo a la acción - *con el permiso del Señor*.<sup>289</sup> El Señor está seguro de que Fausto, a pesar de su confusión, está “consciente del recto camino”<sup>290</sup> y “pronto” se dejará “guiar a la claridad”.<sup>291</sup>

Varios comentaristas favorecen esta interpretación, por ejemplo Jochen Schmidt, quien destaca que “Mefistófeles no obra libremente por su propia plenitud de poderes; él solamente actúa con el permiso del Señor, [... de manera que] a lo mejor puede ‘parecer’ libre, pero en verdad no puede obrar de manera libre e independiente.”<sup>292</sup> Además, según Schöne, Mefistófeles es parte de la servidumbre del Señor (aunque no quiera admitirlo) y le ayuda, en contra de su propia voluntad: “Como diablo, que quiere lograr el mal, debe asistir en la creación del bien, provocando y obrando.”<sup>293</sup> Obviamente por ello, Mefistófeles se presenta con la frase enigmática: “[Soy] una parte de aquel poder que siempre quiere el mal y siempre produce el bien”<sup>294</sup> – aunque en esta ocasión se sirva de ella únicamente para parecer menos ofensivo. El verbo

<sup>288</sup> *Von allen Geistern die verneinen  
Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last.*

*Faust*, vv. 338-339

<sup>289</sup> Véase vv. 340-343

<sup>290</sup> Véase v. 329

<sup>291</sup> Véase v. 309

<sup>292</sup> En alemán: *...wirkt Mephisto nicht frei aus eigener Machtvollkommenheit, er agiert nur mit der Lizenz des 'Herrn', [...] [so] daß [er] höchstens frei 'erscheinen' kann, in Wahrheit aber nicht frei und selbständig zu wirken vermag.* J. Schmidt 2001: 64

<sup>293</sup> *Als Teufel, der das Böse will, muss er – indem er reizt und wirkt – doch mitschaffen am Guten.* Schöne 2005, comentario: 177

<sup>294</sup> *Fausto* v. 1335

*erscheinen* o el sustantivo derivado *Erscheinung*, con el significado de una ‘aparición engañosa’, son centrales en la obra de Goethe, sobre todo en la *Doctrina del color*.<sup>295</sup> Una traducción literal del verso 336 sería entonces: ‘También en este caso te permito solamente *parecer* libre.’

Las traducciones que son objeto del presente estudio no toman en cuenta el significado de ‘parecer’: dar la impresión, tener determinada apariencia o aspecto’,<sup>296</sup> aunque también el verbo en español suele expresar dicho sentido. La mitad de los traductores emplea verbos bastante generales que no tienen mucho que ver con los diversos significados de *erscheinen*, como por ejemplo Pelayo (xv): “Puedes obrar sin recelo”, o Llorente (53):

Ancho campo te concedo.

Sin embargo, métricamente la igualdad engañosa entre el Señor y su bufón se manifiesta en el uso del mismo octosílabo sin rima por ambos en la traducción de Llorente. También Cansinos (362) tradujo en el sentido de un permiso generoso: “Puedes también ahí proceder libremente”, igual como Gálvez (19):

Libre eres de hacer como te plazca.

La otra mitad de los traductores entiende *erscheinen* como ‘aparecer’, en el sentido de ‘presentarse’,<sup>297</sup> ‘dicho de una persona: hacer acto de presencia en un lugar.’<sup>298</sup> Fue José Roviralta Borrell (27) quien empieza esta tradición con la versión siguiente: “Puedes aparecerte, pues, también a tu albedrío.” Debido a la autoridad de la cual goza Roviralta entre los traductores del *Fausto*, su solución se imita varias veces,<sup>299</sup> por ejemplo en el *Fausto* de Bunge (37):

También entonces puedes venir sin ceremonia [...]

---

<sup>295</sup> Véase GW “*erscheinen*”, párrafo 1)

<sup>296</sup> RAE

<sup>297</sup> MM

<sup>298</sup> RAE. También Gaier destaca la ambigüedad del verso 336. Cf. U. Gaier, *Kommentar zu Goethes Faust* (Stuttgart: Reclam 2002), p. 22.

<sup>299</sup> Nuevamente Nerval parece ser el culpable. Con la autoridad de la cual él gozaba entre muchos traductores, su versión *Tu pourras toujours te présenter ici librement* seguramente provocó el malentendido de Roviralta y de los demás. Cf. Nerval: 61

En este pasaje del “Prólogo en el cielo”, traducido por Bunge, tanto el Señor como Mefistófeles hablan en el mismo tipo de versos irregulares con rima final flexible, lo que evoca un efecto de acercamiento que se parece del original. La interpretación de la expresión *frei erscheinen* de Bunge se repite en la versión de Valverde (13):

Podrás venirme a ver con libertad [...]

La métrica, sin embargo, es opuesta: Valverde emplea el endecasílabo sin rima. La solución de Silvetti (53) se basa en el mismo malentendido ocasionado por Roviralta y Nerval:

Aquí tendrás entrada cuanto quieras [...]

No obstante, por el “verso blanco”, es decir, el endecasílabo “yámbico” (véase II.8), se crea un cierto efecto de cercanía entre amo y siervo, aun sin rima. Helena Cortés (47) tampoco nota el significado ambiguo de *erscheinen*; ella únicamente varia la versión de Silvetti:

También aquí podrás entrar cuando quieras [...]

El verso 336 ilustra los problemas que causan pasajes cuyo sentido no se puede establecer con certidumbre tomando en cuenta el contexto. Su ambigüedad ha provocado soluciones muy libres y una gran divergencia entre las diferentes versiones.

**384 Schau' alle Wirkenskraft und Samen,  
385 Und tu' nicht mehr in Worten kramen.**

Al principio de la “Primera parte de la tragedia”, el público ve a Fausto solo en su gabinete de estudio deplorando el escaso logro de sus esfuerzos académicos y mágicos. Le gustaría conocer las verdades más profundas del universo de manera directa, sin desviarse por palabras y libros polvorientos. Este pasaje está escrito en el *Knittelvers*, un tetrámetro irregular con rima pareada. Se trata de un verso popular del siglo XVI, frecuentemente empleado por el poeta Hans Sachs, a quien Goethe admiraba mucho y le dedicó varios textos. El *Knittelvers* tenía un efecto cómico,

hasta ridículo, para el público contemporáneo,<sup>300</sup> igual que el tema del *Fausto*, y sólo gracias a Goethe se estableció como forma poética canónica en las letras alemanas.

Dos expresiones causan problemas para el traductor de los versos 384 y 385: en primer lugar la expresión *Samen* (‘semillas’), que en la obra de Paracelso, el célebre médico alquimista del siglo XVI,<sup>301</sup> constituyen las leyes fundamentales de la naturaleza,<sup>302</sup> *semina rerum*.<sup>303</sup> Se trata entonces de una referencia intertextual, cuyo trasfondo alquímico se debería explicar en una nota de pie de página, lo que pocos traductores han hecho. Como excepción loable, la nota de Cansinos (363) explica la alusión a Paracelso de manera precisa: “*Semina rerum*, las causas de las cosas (Paracelso).” Cortés (800) pone una nota de pie de página todavía más erudita: “Término tomado de la antigua Pansofía: la alquimia medieval gustaba de nombrar a los elementos inorgánicos con términos orgánicos. *Samen* es en alemán palabra que designa al mismo tiempo ‘semilla’ y ‘semen’, el principio.”

Además, en el verso 385, para encontrar una palabra que rime con *Samen*, Goethe emplea el verbo *kramen*, en el sentido de ‘revolver: mirar o registrar moviendo y separando algunas cosas que estaban ordenadas.’<sup>304</sup> En la combinación inusual *in Worten kramen* (‘revolver frases y palabras’), este verbo ha constituido un reto considerable para los traductores.

Pelayo (20) emplea una paráfrasis extremadamente larga de este verso 385, en la cual introduce expresiones que no forman parte del texto de origen: “y abandonar para siempre este tráfico de palabras misteriosas que nos obliga a usar nuestra ignorancia!” La solución de Llorente (58) suena de igual manera redundante:

---

<sup>300</sup>Cf. Ciupke 1994: 38

<sup>301</sup> La relevancia de Paracelso para el *Fausto* de Goethe ya se investigó hace un siglo: Agnes Bartscherer, *Paracelsus, Paracelsisten und Goethes Faust* (s. l.: Ruhfus 1911), un trabajo que también se menciona en la “Vida de Goethe” de Alfonso Reyes, quien destaca que, en el estudio de Bartscherer, las “influencias que Goethe recibió de los pensadores pandinamistas, teósofos, magos o alquimistas de la época del Renacimiento” han sido “cuidadosamente investigadas”; véase *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XXVI (México, D.F: Fondo de Cultura económica 1993), p. 41.

<sup>302</sup> Véase J. Schmidt 2001: 79

<sup>303</sup> *Jubiläum*, 274

<sup>304</sup> RAE “revolver”

y no hiciera, en insulsas peroratas,  
tráfago insubstancial de charla ambigua.

Aunque no haya encontrado una traducción adecuada de *kramen*, Llorente intenta por lo menos explicar por medio de adjetivos la connotación despectiva de este verbo alemán. Roviralta (32) se sirve del mismo principio, es decir, el de explicar lo que no sabe traducir: “no viéndome así precisado a hacer más tráfico de huecas palabras.” Aunque más breve, esta solución todavía carece considerablemente de fidelidad.

Cansinos (363) emplea una versión libre que, a pesar de su brevedad y el loable intento de emplear una metáfora, como en el texto de origen, se aleja demasiado del texto alemán: “y no seguir atascado en palabras.” Gálvez (22), en vez de parafrasear, traduce *kramen* por “rebuscar”:

y no sigas rebuscando en las palabras!

Esta solución es, en parte, aceptable, aunque omita la idea de ‘causar desorden’ contenida en *kramen*. La traducción de Bunge (42) es la única que se acerca de manera concisa y precisa al original, hasta tomar en cuenta la diferencia entre las palabras alemanas *Wörter* (‘palabras’) – *Worte* (‘frases, refranes’). Nuevamente, la connotación despectiva de *kramen* se expresa aquí por un adjetivo:

Y no más revolver frases insustanciales!

Pese al uso del mismo verbo, Valverde (16) se contenta con una traducción menos fiel:

y no revuelvo más con las palabras.

Cortés (53) emplea el verbo ‘remover’ como traducción de *kramen*, el cual, junto con el sustantivo ‘palabras’, crea una idea distinta del texto de origen:

y ya no necesito seguir removiendo palabras.

El *Knittelvers* y su connotación popular no se reflejan en las traducciones de la escena “Noche”, con la excepción del trabajo de Bunge, quien emplea versos irregulares, de los cuales muchos riman de manera pareada. Sólo en su versión, se crea el mismo efecto de poesía algo tosca del original. Ni los endecasílabos heroicos de Llorente y Valverde, ni los versos irregulares de Silvetti, Cortés y Gálvez evocan la forma muy particular de la cual se sirve Fausto en su monólogo inicial.

### 395 Auf Wiesen in deinem Dämmer weben

En la misma escena “Noche” (*Nacht*), Fausto, harto, se dirige a la luna, expresando — en el mismo *Knittelvers* — su deseo de salir a los prados iluminados por su blanca luz. En este contexto, Fausto emplea el verbo *weben*, que ha confundido a algunos traductores, porque el significado actual de ‘tejer’ no era el único en la época de Goethe, aunque el diccionario de Adelung de 1801 ya lo considere como el más importante.<sup>305</sup> De hecho, *weben* significaba en la época de Adelung también ‘moverse de acá para allá’, una metonimia del significado principal ‘tejer’.<sup>306</sup> *Weben* a veces también se confundía con *wehen* (‘soplar’).<sup>307</sup> Para el corpus del presente trabajo se han escogido cinco pasajes del *Fausto* en los cuales se emplea el verbo *weben*.

El verso 395 del *Fausto* es citado por Grimm como ejemplo en la sección 1 e) del artículo “weben” con la explicación: *sich hin- und herbewegen, schweben* (‘moverse de aquí para allá, flotar’). Fausto obviamente no quiere ‘tejer’ bajo la luz opaca de la luna, sino ‘flotar’ sobre las praderas, moviéndose de aquí para allá.

Las traducciones de *weben* en el verso 395 comprueban que muchos traductores no sabían cómo establecer la coherencia del texto de origen, ya que se daban cuenta de que no se trataba del sentido principal de ‘tejer’. El verso se ha traducido de manera libre como “errar a

---

<sup>305</sup> Adelung “weben”

<sup>306</sup> Grimm, “weben”, párrafo 2)

<sup>307</sup> Véase Grimm, artículo “weben”, párrafo 3)

través de las embalsamadas praderas” (Pelayo 20), “vagar en tu penumbra por los prados,”<sup>308</sup>  
(Cansinos 363),

y sobre las praderas de tu lumbre  
gozar [...]

(Silvetti 59),

o, de la manera más general, en la traducción de Gálvez (22):

en prados a tu penumbra estar.

Ninguna solución convence, aunque ‘errar’ y ‘vagar’ reflejan de cierta manera el ambiente poético del original, y expresan el anhelo profundo de Fausto. También Cortés (55) emplea este sentido:

en tu penumbra en las praderas vagar [...]

Tal vez Roviralta (32) haya consultado diccionarios de la época de Goethe, porque su traducción está de acuerdo con la definición que da Grimm: “moverme en las praderas a los rayos de tu pálida luz”. Sin embargo, esta versión me parece bastante general. La traducción de *weben* por ‘flotar’ que emplea Llorente (59) es la solución que se acerca más a Grimm, aunque el resto del verso es traducido demasiado libre:

flotar con tu indecisa  
muriente<sup>309</sup> claridad en las praderas [...]

La solución vívida y evocadora de Bunge (42) constituye una traducción demasiado libre, aunque cree una imagen hermosa, dado que, como ya se mencionó, en el verso 395 no se permite traducir *weben* por ‘tejer’.

Tejer tu azul crepúsculo en los prados [...]

---

<sup>308</sup> Valverde no aparece en este párrafo, porque copió la versión de Cansinos al pie de la letra (véase también el capítulo biográfico del presente estudio).

<sup>309</sup> SG: *matt (Licht)*

Además, el verso 395 contiene un efecto de aliteración (*Wiesen – weben; deinem Dämmer*), que la traducción de Cansinos (363) en parte logra reproducir: “vagar en tu *penumbra* por los *prados*.”

#### **451 Mit segenduftenden Schwingen**

En su primer soliloquio, Fausto describe con entusiasmo las fuerzas celestes evidentes en el signo del macrocosmo. Apparentemente, se trata de fuerzas que vinculan todo el universo, tierra y cielo. En este contexto, Fausto emplea un neologismo (*segenduftend*) para caracterizar metafóricamente el “perfume de bendición” que difunden las alas de dichas fuerzas celestes. Este neologismo constituye una expresión inusual y traducible solamente de manera libre.

Métricamente se trata de un verso de cuatro pies irregulares, cuyas sílabas acentuadas destacan las palabras *Segen* (‘bendición’) y *Schwingen* (‘alas’), para transmitir la emoción que implican para Fausto.

En las traducciones investigadas en el presente estudio, no todos los autores analizaron con precisión los elementos semánticos del neologismo *segenduftend*. Si por ejemplo Pelayo (22) menciona “sus alas, de las que nace toda bendición”, suprime el elemento *duftend* (‘despidiendo un aroma’). Llorente (60), por otro lado, sí introduce dicho elemento olfatorio, pero, de manera demasiado patética, como “éter”:

y en el éter batiendo alas benditas [...]

Además traduce el pasaje en endecasílabos, lo que lo transforma en declamación hueca. La versión de Bunge (44) igualmente parece bastante libre:

Cuál con alas que vierten bendiciones [...]<sup>310</sup>

---

<sup>310</sup>En la versión póstuma (Bunge 1949: 21), el verso ha sido cambiado ligeramente:  
¡Vierten sus alas bendición fecunda [...!]

El verbo ‘verter’ se refiere a líquidos, no a gases. Por otro lado, el hecho de que Bunge imite el *Madrigalvers* de Goethe con versos de longitud variable, ritmos irregulares y rima final consonante, a veces cruzada, a veces abrazada, hace resaltar mejor el tono de euforia de Fausto. Cansinos (363), e, inspirado por él, también Valverde (17), reemplaza ‘alas’ por la metonimia ‘vaivén’, una decisión que parece gratuita aquí. De igual manera, Silvetti (63) tradujo de manera libre, empleando una imagen que suena mucho más católica que el original y huele más a copal que a bendición:

mientras en su batir sagrado de alas [...]

Roviralta (34) y Ayala (46) traducen de manera literal, el primero “Con alas que exhalan bendiciones”, lo que Ayala cambió usando un verbo más abstracto: “Con alas que difunden bendiciones”. En la versión en versos irregulares de Cortés (57), se omiten las alas, que sin embargo son importantes, porque, más adelante, deberán llevar a Fausto a las alturas:

Despidiendo aromas de bendición [...]

Gálvez (24) se equivoca con la palabra ‘onda’, que significa *Schwungung*, no *Schwinge* (‘ala’):

¡Y con ondas de bendita fragancia [...!]

Nuevamente, su traducción del pasaje es en versos irregulares, que no destacan los frecuentes cambios métricos del original y las posibilidades de expresión que radican en ellos.

En suma, el neologismo de Goethe inspiró traducciones bastante libres por parte de la mayoría de los traductores. Quizás con la excepción de la traducción de Roviralta, el efecto del texto de origen hasta ahora no se ha reproducido en ninguna versión en español. La falta general de fidelidad se compensa en parte por la forma métrica de Bunge.

En cuanto a la traducción del lenguaje figurativo, aquí se nota que la solución más factible obviamente es recrear una metáfora como *segenduftend* en español con una traducción literal, no una paráfrasis.

### **483 An meiner Sphäre lang' gesogen**

El *Erdgeist* ('espíritu de la tierra') aparece ante Fausto y le hace saber que sus súplicas e invocaciones lo han atraído con mucha fuerza. En este contexto, el espíritu se refiere a una explicación mística, según la cual alguien dotado de poderes mágicos puede "chupar" o "aspirar" (*saugen*) en la "esfera" de un ser espiritual y, de esta manera, entrar en contacto con él.

En *Poesía y verdad*,<sup>311</sup> Goethe cuenta de su fascinación con el *Opus mago-cabbalisticum et theosophicum* del alquimista Georg von Welling. Una carta a Johann Caspar Lavater de 1781 revela también el profundo interés de Goethe por el trascendentalista Emanuel Swedenborg y sus relatos de espíritus, también los "de la tierra".<sup>312</sup> Según Gerhard Sauder, Victor Lange, Theodor Friedrich y Lothar Scheithauer, es probable que Goethe encontrara la idea de succionar en la esfera del espíritu en las obras de uno de esos dos místicos.<sup>313</sup> Cabe mencionar que Alfonso Reyes tampoco pone en tela de juicio la importancia de las experiencias místicas y alquimistas, que el joven Goethe relata en su autobiografía:

Acudiendo al llamamiento de su amiga, la señorita de Klettenberg, que andaba metida y algo perdida en la lectura del *Opus mago-cabbalisticum* de Walling [sic], Goethe intentó, aunque sin éxito, introducir algo de claridad en tal estudio. [...] En suma, que Goethe, por aquellos días conoció bien las ideas de los pandinamistas.<sup>314</sup>

---

<sup>311</sup> DuW, segundo libro, capítulos 8 y 10

<sup>312</sup> Véase J. Schmidt 2001: 83. Para más evidencia de referencias intertextuales a Swedenborg, véase MA 6.1: 998.

<sup>313</sup> Véase por ejemplo MA, tomo 1.2: 752; MA, tomo 6.1: 1000; Theodor Friedrich, Lothar J. Scheithauer, *Kommentar zu Goethes Faust* (Stuttgart: Reclam 1974), p. 297.

<sup>314</sup> Alfonso Reyes, "Vida de Goethe", *Obras completas de Alfonso Reyes* (México, D.F.: Fondo de Cultura económica 1993), p. 43. El término 'pandinamista' hace alusión al movimiento neoplatónico en la Italia de los siglos XV y XVI, como Reyes explica en el párrafo precedente.

Los primeros traductores del *Fausto* no tradujeron *saugen* de manera literal, por ejemplo Pelayo (24): “me has obligado a salir de mi esfera”, o Llorente (62), de manera todavía más reducida:

[...] a venir me obligas.

No obstante, si esta expresión inusual se omite en la traducción, se pierde la referencia intertextual a autores místicos como Welling y Swedenborg, alusión tan importante para recrear el ambiente mágico del *Fausto*. Después de la traducción literal de Roviralta (“largo tiempo aspiraste en mi esfera”, 35), a lo largo del siglo XX, *saugen* se ha traducido como ‘aspirar’, ‘chupar’, ‘absorber’ o ‘succionar’, por ejemplo: “largo tiempo chupaste de mi esfera” (Cansinos 364) o “has succionado largo tiempo de mi esfera” (Gálvez 26). Menos fiel me parece la versión de Valverde (18), ya que aquí, el espíritu realmente tiene que salir de su esfera por el efecto de la succión:

absorbiéndome lejos de mi esfera [...]

La versión de Bunge (45) es más abstracta, porque no emplea el sustantivo ‘esfera’ y expresa ‘largo tiempo’ por el adverbio ‘tenaz’, pero al mismo tiempo aún es más concisa:

Aspiraste tenaz en mi redor [...]

Cortés (59) varía las versiones fieles de Roviralta y de Cansinos:

largo tiempo de mi esfera has sorbido [...]

Sin embargo, el verbo ‘sorber’ no evoca la misma actividad que ‘succionar’ o ‘chupar’.

Además, llaman la atención varias referencias intertextuales en los comentarios de los traductores, lo que es una ayuda para el lector de cualquier edición del *Fausto*, ya sea en alemán, ya sea en español. La nota de Roviralta es muy detallada y comprueba su interés por las fuentes esotéricas de Goethe: “Esto es: a fuerza de aspirar (o chupar) en mi esfera, me has obligado a

salir de ella. Witkowski, fundándose en una cita de Swedenborg, dice que los genios o espíritus ejercen una especie de succión o atracción sobre los seres humanos. Aquí Goethe invierte el hecho.”<sup>315</sup> La nota de Bunge obviamente se basa en esta nota de Roviralta: “‘Chupaste en mi esfera,’ dice el original, aplicando en sentido inverso la concepción de Swedenborg, de que los espíritus succionan la ‘esfera’ de las personas a quienes desean atraer.”<sup>316</sup> También el comentario de Gálvez (26), después de una observación general sobre el concepto de las esferas en la obra de Swedenborg, repite esta información, en forma más breve: “Fausto, con sus súplicas, succiona de la esfera del genio, obligándolo a revelarse.” La explicación de Cansinos (364) incluso suena como si él hubiera consultado personalmente la obra de Swedenborg: “*Gesogen*. Quizá Goethe vuelve aquí por pasiva la frase de Swedenborg de que los espíritus se acercan a los mortales chupando o sorbiendo (*suctio*).” Cansinos podría referirse a un pasaje de *Arcana coelestia* (1749), donde Swedenborg habla de espíritus que “causan dolor en la cabeza comparable a la succión de una bomba neumática.”<sup>317</sup>

Al espíritu de la tierra, le gusta jugar libremente con las formas métricas, contrario a Fausto, cuyo empleo de los versos es dictado por sus cambios anímicos.<sup>318</sup> El tono que usa el espíritu es “lírico”<sup>319</sup> e inmutable. Cuando aparece, se dirige a Fausto en el *Madrigalvers*, con palabras majestuosas, llenas de misterio. Sin embargo, en el *Fausto* tanto de Llorente como de Valverde, el espíritu no cambia de tono, sino, como Fausto, emplea endecasílabos. Por otro lado, en la versión de Bunge, el aspecto lúdico de la dicción del espíritu parece más palpable: los versos de Fausto y del espíritu riman de manera asonante; por ejemplo rima la última palabra “redor” del espíritu con el “pavor” del verso siguiente de Fausto. Los versos siguientes del espíritu llevan rima consonante cruzada, lo que lo obliga a emplear inversiones sintácticas no

---

<sup>315</sup> Roviralta 1920: 224

<sup>316</sup> Bunge 1926: 264. La misma nota en Bunge 1949: 217

<sup>317</sup> La traducción al inglés dice: “[...] induce a pain in the head, as if from the suction of an air-pump”. E. Swedenborg, *Arcana coelestia*, trad. John F. Potts, p. 1763. 19.07.2010: <http://www.sacred-texts.com/swd/ac/ac036.htm>

<sup>318</sup> Cf. Ciupke 1994: 43

<sup>319</sup> Ciupke 1994: 44

muy elegantes, pero después, Bunge nuevamente se sirve de la rima asonante, lo cual hace resaltar mejor el tono lírico y lúdico del original. En las demás versiones en verso analizadas aquí, el pasaje de la aparición del espíritu de la tierra es traducido en versos irregulares.

**502 Wall' ich auf und ab,**

**503 Wehe hin und her!**

[...]

**506 Ein wechselnd Weben**

En la escena “Noche” (*Nacht*), el *Erdgeist* revela a Fausto que su actividad consiste en originar el ciclo de la vida y toda acción en la tierra. Nuevamente, el espíritu emplea el tono “lírico” mencionado arriba y “juega” con las formas métricas. Los versos ahora son más cortos, se trata de versos trocaicos, alternados con versos yámbicos, lo que crea un ritmo muy agitado, que evoca el mismo movimiento del espíritu, primero con rima cruzada, al final con rima pareada.

Las complicaciones involucradas en la traducción del verbo *weben* ya se expusieron más arriba (cf. v. 395). El verso 506 se cita en el diccionario de Grimm en el párrafo 4b) del artículo “weben”: *lebenskraft besitzen, am leben sein* (‘tener fuerza vital, estar vivo’), lo que constituye, según Adelung, a finales del siglo XVIII una significación ya obsoleta, con la excepción de algunos libros de autores contemporáneos que estaban “intentando reintroducir[la]”.<sup>320</sup> Hay otro argumento para no seguir Grimm en la traducción del verso 506: el hecho de que se mencione un telar más abajo en la misma escena del *Fausto* (véase v. 508)<sup>321</sup> permite también contemplar la traducción de *weben* como ‘tejer’.<sup>322</sup>

---

<sup>320</sup> *Einige neuere Schriftsteller haben dieses veraltete Wort wieder in die witzige Schreibart einzuführen gesucht.* Adelung, “weben”, párrafo 1)

<sup>321</sup> *So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit*  
(¡en la edición bilingüe de Cortés erróneamente citado como *laufenden* en vez de *sausenden*!)

<sup>322</sup> Véase también J. Schmidt (2001: 85), quien comparte esta interpretación.

Varios traductores, a lo largo del siglo XIX y XX, han entendido este verso así. En la traducción de Pelayo (25), se habla de “tejido que se modifica”, Cansinos (364) traduce “un cambiante tejer,” Valverde (19)

un tejer alternado,

y Gálvez (27)

trama cambiante.

Otros emplearon verbos más abstractos, por ejemplo Roviralta (“una actividad cambiante”, 36). También la versión de Silvetti Paz (69) es muy abstracta:

un continuo intercambio.

La traducción de Bunge (46),

Un cambiante ajeteo [...],

parece, de manera muy libre, inspirada por el sentido ‘moverse para aquí y allá’, en el cual se basa Roviralta. La edición bilingüe de Helena Cortés contiene varias erratas en el texto en alemán de esta escena, también en el verso 506. En vez de

Ein wechselnd Weben,

(la versión de HA, edición en la que se basa Helena Cortés), la edición Abada (60) erróneamente dice

Ein wechselndes Wehen [...]<sup>323</sup>

---

<sup>323</sup>La primera edición del *Fausto* de Cortés contiene numerosas erratas en el texto alemán, como *Wehen* en vez de *Weben*, *laufenden* en vez de *sausenden*, *Geschichte* en vez de *Gesichte* (p. 60), *Aschenhäuschen* en vez de *Aschenhäufchen* (p.62), *ritttest* en vez de *risset* (p. 66), *Luft* en vez de *Lust* (p. 68), seis veces *Schuler* en vez de *Schüler* (p. 136). Lo que muchas de las erratas tienen en común, es que frecuentemente se ha confundido la *s* y la *f*, lo que podría radicar en el uso de una edición en letra gótica. En la introducción de Ayala hay un problema similar (véase arriba).

Haya tenido o no esta errata un efecto falsificador en la traducción (que normalmente debería hacerse a partir de una versión autorizada del texto de origen y no de alguna copia), debe extrañar la traducción excesivamente libre que Cortés (61) presenta del verso 506:

un alternante mecerse [...]

De cualquier forma, me parecen más fieles las traducciones del verso 506, en las cuales *weben* se tradujo como ‘tejer’.

En las primeras versiones del *Fausto* (*Urfaust*, *Fragment* y la edición de 1808), el verbo *weben* aparece también en el verso 503. No obstante, tanto en la edición *letzter Hand* como en WA se ha usado *wehen* (‘soplar del viento’ o ‘ondear de la bandera’), mientras que tanto MA como HA y *Jubiläum* nuevamente optaron por *weben*. ¡Esta confusión es alarmante, sobre todo porque Erich Schmidt era responsable tanto de WA como de la edición *Jubiläum*!<sup>324</sup> Como si esto fuera poco, Grimm cita el verso como *webe hin und her*, remarcando que aquí *webe* significa *wehe*, y que se refiere al movimiento del espíritu de la tierra.<sup>325</sup> El texto alemán en la edición bilingüe de Silvetti (68) dice *webe* en el verso 503, sin comentario alguno. Por otro lado, en la edición bilingüe de Cortés (60), se imprimió *wehe*, ¡aunque se haya basado en HA! Albrecht Schöne<sup>326</sup> arguye, de manera convincente, que *wehe* constituye la versión correcta, ya que el verbo se refiere a un movimiento del aire, mientras que el verso 502 describe un movimiento acuático. Tal vez las divergencias no sean tan preocupantes, tomando en cuenta que los dos verbos *wehen* y *weben* eran sinónimos en ciertos contextos en la época, en la que Goethe creó las primeras escenas del *Fausto*. Sin embargo, es más conveniente emplear *wehen*, ya que este verbo hoy en día tiene el sentido que hay que entender en el verso 503 y se pueden evitar confusiones con *weben* (‘tejer’).

---

<sup>324</sup> E. Schmidt dice en el comentario de *Jubiläum* (tomo 13: 278) que *wehe* constituye un error en el verso 503, sin mencionar que él mismo cometió este “error” en WA.

<sup>325</sup> Grimm, “weben” 5b): *weben von geistern schlieszt sich an 2 d an und geht von 'wehen' aus*.

<sup>326</sup> Cf. Schöne 2005, comentario: 218

Es un desafío considerable traducir *wehen* al español, si se refiere a los movimientos de un espíritu. SG propone ‘agitarse’ sin especificar en cuál contexto,<sup>327</sup> lo que aquí parece una solución adecuada. De hecho, la mayoría de los traductores escogieron esta solución, obviamente siguiendo a Roviralta (36), quien usó ‘agitarse’ por primera vez (“me agito de un lado a otro”). Otra posibilidad es ‘flotar’, porque, en un pasaje muy similar del *Fausto*, el de los espíritus en el pasillo, se habla de Mefistófeles quien “flota para aquí, flota para allá” (*schwebet hin, schwebet wider*).<sup>328</sup> Los demás traductores emplearon verbos distintos, como ‘ir’ (Bunge 46):

De aquí para allá voy

o ‘volar’ (Llorente 65):

vuelo de arriba abajo,  
vuelo de abajo arriba [...]

En su versión rítmicamente muy bella, Llorente tampoco distingue entre el *auf und ab* (‘por arriba y abajo’) del verso 502 y el *hin und her* (‘para aquí y allá’) del verso 503. La traducción de Silveti (69), cuyo texto alemán dice *webe*, como mencionamos más arriba, también carece de fidelidad:

desciendo y subo,  
vengo y voy.

Algunas traducciones, finalmente, parecen enteramente inaceptables. La solución de Pelayo (25) no tiene mucho en común con el texto de origen: “En todas partes se encuentran huellas mías”. Cortés (61) interpreta tanto *wallen* (v. 502) como *wehen* (v. 503) como verbos que designan movimientos del agua, y no del agua y del aire, por lo cual su versión es exageradamente libre e incompleta:

voy y vengo cual marea.

---

<sup>327</sup> SG “wehen”

<sup>328</sup> *Fausto* v. 1264

Gálvez (27) es el único que traduce *wehen* como ‘tejer’, obviamente, porque se sirve de una edición alemana que tiene la variante *webe*.<sup>329</sup>

tramo y urdo aquí y allá!

Tampoco convence su traducción del verso 502, ya que sus verbos tienen otro sentido que el *wallen* del original:

hiervo y me congelé en arrebatos.

El cambio métrico en el canto del espíritu se manifiesta en casi todas las versiones versificadas: tanto Llorente como Valverde emplean heptasílabos, Cortés mezcla heptasílabos y octosílabos (las dos versiones se parecen mucho), Bunge emplea heptasílabos, alternando versos agudos y graves, lo que subraya el ritmo majestuoso que emplea el espíritu impasible. Solamente en las versiones de Silvetti y Gálvez, el espíritu habla en versos irregulares. Sin embargo, en ninguna traducción los versos del espíritu riman.

En suma, las traducciones de los versos 503 y 506 muestran qué tan importante es para traductores del *Fausto* tomar en cuenta aspectos diacrónicos, pero también – en los casos de Gálvez, Cortés y Silvetti – subrayan la importancia de asegurar una base firme respecto a la historia de las ediciones alemanas del *Fausto*.

### **555 In denen ihr der Menschheit Schnitzel kräuselt**

En el diálogo con su *Famulus* (‘ayudante’) Wagner, Fausto expresa su desprecio por el enfoque didáctico de éste. Wagner quiere “persuadir al mundo” (*persuasio* en la escuela retórica de la antigüedad clásica)<sup>330</sup> con discursos bien estructurados, mientras que Fausto opina que el espíritu y el corazón se expresan de manera intuitiva y espontánea (muy a la manera del *Sturm und*

---

<sup>329</sup> Véase Gálvez 1984: LXXXIII

<sup>330</sup> A Fausto, la retórica que emplea formas tradicionales para persuadir le parece vacía, muerta. Véase Schöne 2005, comentario: 221/222, y también J. Schmidt 2001: 89

*Drang*),<sup>331</sup> sin estrategias discursivas elaboradas. Nuevamente, se hace sentir el rechazo fundamental de las palabras por parte del mago. En especial las frases vacías, los proverbios, los lugares comunes, las imágenes literarias, los ejemplos y argumentos estereotipados y mil veces empleadas de la escuela retórica favorecida por Wagner disgustan a Fausto. En el verso 555, se sirve de la metáfora *der Menschheit Schnitzel kräuseln* para ilustrar la retórica vacía de su criado. *Schnitzel* aquí no se refiere al famoso platillo vienés, sino a pedacitos de papel que se rizan de manera decorativa con tijeras. Gerhard Sauder comenta que la metáfora de las rizas de papel viene de una técnica utilizada en la construcción de pelucas barrocas.<sup>332</sup> Fausto aquí se sirve de una imagen literaria sumamente atrevida y apenas comprensible para ilustrar qué tan aburrido le parece aquel lenguaje figurativo que se aprende de la escuela clásica.

Roviralta (38) traduce el verso 555 muy de acuerdo con lo que acabo de exponer: “en los cuales rizáis recortes de papel para la humanidad”. Además, explica muy adecuadamente el trasfondo en una nota: “Esto es: exponéis con retórica afectada y ampulosa, recargada de adornos ficticios, las frivolidades y pequeñeces de la humanidad (Harnack etc.)”<sup>333</sup> En las traducciones del verso 555 estudiadas aquí, se pueden distinguir los tres tipos de traducciones de metáforas establecidos arriba (capítulo II): a) paráfrasis de la metáfora, b) metáfora o fraseologismo que equivalga, c) traducción literal de la metáfora. La versión de Roviralta pertenece a la última categoría, en el caso presente con una nota de pie de página. Como en muchos casos, su versión es demasiado detallada y larga.

Otros traductores que intentaron la traducción literal del verso 555 fracasaron por el sustantivo *Schnitzel*, que expresaron por ‘virutas’, término que, por lo regular, se refiere a la made-

<sup>331</sup>Una exposición general del fenómeno alemán del *Sturm und Drang* en español, junto con unos textos ejemplares traducidos de esta breve, pero decisiva época se puede encontrar en: *La rebelión de los jóvenes escritores alemanes en el siglo XVIII: textos críticos del Sturm und Drang*, ed. Ilse T. M. de Brugger, trad. H. W. Jung (Buenos Aires: Nova 1976).

<sup>332</sup> MA tomo 1.2: 753

<sup>333</sup> Roviralta1920: 224. La paréntesis significa que el traductor se basó, entre otros, en el quinto tomo de la edición *Meyers Klassiker Ausgaben (Faust)* de 1902, editada por Otto Harnack. De hecho, la nota de Roviralta es, en parte, una traducción del comentario que hace Harnack al respecto: *Schnitzel kräuseln, - Papierschnitzel, also gänzlich Unbedeutendes, künstlich aufbauschen.*

ra, no al papel. En la versión de Cansinos (365), las virtutas además se rizan: “en las que rizáis virtutas a la Humanidad [sic]”. ‘Rizar’ sí corresponde a *kräuseln* y técnicamente parece adecuado también en el caso de madera, pero se aleja demasiado de la imagen que crea Fausto en el texto de origen. No obstante, Cansinos explica la “metáfora oscura” en una larga nota pertinente.<sup>334</sup> Valverde (20) imita la solución de Cansinos sin la nota, pero condensa la idea casi hasta la incomprendibilidad, para cumplir con su endecasílabo:

en que a la Humanidad [sic] sacas virtutas [...] <sup>335</sup>

La segunda categoría de la traducción de metáforas, es decir la traducción por medio de una metáfora en el idioma-meta, aplica en la versión de Gálvez (30):

para presentarle a la humanidad monas vestidas de seda [...]

Se trata de una solución adecuada, aunque el fraseologismo empleado aquí suene más como ‘engaño’ que como ‘elementos decorativos’.<sup>336</sup> También Cortés (63) emplea un fraseologismo:

en los que sabéis sacarle la punta a la humanidad [...]

Sin embargo, se aleja del sentido de la expresión fáustica, ya que implica que el locutor tiene intenciones maliciosas.<sup>337</sup>

La traducción del verso 555 por medio de la tercera categoría, es decir, la paráfrasis, rindió soluciones bastante libres, que, sin embargo, expresan la idea del texto de origen, por ejemplo en el *Fausto* de Silvetti (73):

en los que aderezáis las tonterías  
del mundo,

---

<sup>334</sup> Cansinos, *Obras*, tomo 1: 365

<sup>335</sup> Tal vez Valverde se haya inspirado de la novela *La Colmena* de Camilo José Cela (1951), en la cual el personaje Doña Rosa “se saca virtutas de la cara”. Camilo José Cela, *La Colmena* (Madrid: Edaf, 2002), p. 78.

<sup>336</sup> Gálvez hace alusión al refrán: “Aunque la mona se vista de seda, mona se queda”. Cf. MM, “mono”

<sup>337</sup> Cf. la definición que da MM para ‘punta/sacar punta a algo’: “encontrar a una cosa que se dice un significado que no es el aparente, a veces con exceso de malicia”

o, de manera más general todavía, en la versión de Llorente (68):

pues son las palabras huecas.

También Bunge (48) tiene una paráfrasis pertinente:

Que hacen las pequeñeces de los hombres bonitas.

Solamente la traducción de Pelayo (28) explica el verso de manera muy complicada: “que ensartáis para decir cosas frívolas acerca de la humanidad”.

El verso 555 del *Fausto* se tradujo de manera tan distinta en las diez versiones analizadas aquí, que en muchos casos ya no se puede creer que las diferentes versiones radican en el mismo original. En consecuencia, la expresión oscura *der Menschheit Schnitzel kräuselt* debería traducirse por medio de una paráfrasis con una nota de pie de página, como por ejemplo la de Roviralta.

Fausto y Wagner emplean mutuamente la forma de tratamiento *ihr*, expresando su respeto según las convenciones del renacimiento alemán. Como ya se observó en otros pasajes, aquí la mayoría de los traductores emplea la segunda persona del plural (“rizáis”), nuevamente con la única excepción de Valverde, en cuyo *Fausto* los personajes frecuentemente se tutean. Probablemente aquí sería más adecuado emplear la forma de tratamiento ‘usted’.<sup>338</sup>

En la primera escena, en la cual aparece Fausto junto con Wagner, ambos personajes discurren en el *Madrigalvers*, un verso suficientemente flexible para permitir exponer ideas filosóficas. Sin embargo, Llorente traduce en octosílabos no rimados. Bunge emplea versos irregulares y rima consonante (pareada y cruzada), lo que se parece mucho al original, pero no siempre suena natural. Silvetti imita el *Madrigalvers* del original por endecasílabos y heptasílabos no rimados. Como ya comenté, el “lecho de Procrustes” de los versos sueltos de Valverde frecuente-

---

<sup>338</sup>Para una discusión de las formas de tratamiento en el *Fausto*, véase el segundo capítulo.

mente lo obliga a mutilar la idea del original. Finalmente, Gálvez y Cortés traducen en versos irregulares sin rima, lo que no es muy distinto de una traducción en prosa.

### **622 Ein Donnerwort hat mich hinweggerafft.**

Después de la discusión con su criado Wagner, Fausto recuerda su encuentro con el espíritu de la tierra y como este destruyó, por medio de una “palabra de trueno” (*Donnerwort*), sus ilusiones de entrar al mundo de los espíritus y dioses. *Donnerwort*, según la definición de GW, es una ‘injuria que lastima y deprime hasta en el más profundo interior’.<sup>339</sup> La traducción de esta expresión es casi tan problemática que la de *Donnergang* en el verso 246 (véase arriba), solamente que en el caso presente, la expresión no se refiere al fragor del sol, sino a la voz ensordecedora del espíritu.

Como en el verso 246, algunos traductores confunden el fenómeno auditivo del rayo con su efecto visual. Esto es más obvio en la traducción de Silvetti (77):

[...] relampagueante  
me lleva arrebatada una palabra.

Pero aquí la traducción por ‘rayo’ tampoco se permite, dado que esta expresión se refiere en primer lugar al fenómeno luminoso.<sup>340</sup> No obstante, algunos traductores emplean ‘rayo’, por ejemplo Llorente (“Una palabra rayo [...]” 72) y también Roviralta (“Una sola palabra, potente como el rayo,” 41) o, ligeramente modificado, Ayala (52): “Una palabra potente como el rayo”. La versión de Ayala convence más, ya que, en combinación con el adjetivo ‘potente’, su traducción se refiere al rayo como fenómeno entero, tanto luminosos como auditivo, y destaca en primer lugar su poder.

Las traducciones más adecuadas del verso 622 son las que emplean las palabras ‘trueno’ o ‘tronar’, por ejemplo la de Cansinos (366), quien habla de una “palabra de trueno”, o Gálvez (33), en cuya versión la palabra del espíritu suena “atronadora”.

<sup>339</sup> GW “Donnerwort”: *bis ins Tiefste treffende, niederschmetternde Äußerung*

<sup>340</sup> Cf. RAE, MM

También hay soluciones más libres, como la de Bunge (51), quien describe la palabra del espíritu como “fulmínea”, adjetivo que se refiere al rayo entero,<sup>341</sup> muy a la manera de la expresión ‘potente como el rayo’.

¡Fulmínea una palabra me aplastó!

Comparado con esto, la solución de Pelayo Briz (32), que evoca una “palabra terrible,” parece muy general.

Otro desafío para el traductor del verso 622 es el verbo *hinwegraffen*, que normalmente significa ‘causar la muerte de’ y, según GW, en la obra de Goethe, también puede tener un significado más general, el de ‘destruir (el valor de), aniquilar’.<sup>342</sup> Las traducciones de *hinwegraffen* en su mayoría convencen: “aniquilar” (Pelayo 32, Llorente 72), “anonadar” (Roviralta 41, Ayala 52), “aplastar” (Bunge 51) y “dar al traste” (Cansinos 366). Otros traductores se dejaron confundir por la preposición *hinweg*, que no tiene ningún sentido local concreto aquí: “arrastrar” (Valverde 22), “arrebatar” (Silvetti 72) o incluso – completamente inadecuado – “hacer desaparecer del escenario” (Gálvez 33). Cortés (67) igualmente malinterpreta este verbo, creando un sentido adicional, el cual de ninguna manera es implicado en el texto de origen, aunque encaje con el contexto de la escena (¡Fausto sí ha sido “expulsado” de la esfera de los espíritus!):

Una palabra fulminante bien lejos me ha expulsado.

Cabe mencionar que también Nerval se equivoca en cuanto al significado de *hinwegraffen*,<sup>343</sup> lo que seguramente influyó en algunas traducciones al español.

---

<sup>341</sup>Cf. MM “fulmíneo”: se aplica a lo que participa de las cualidades del rayo

<sup>342</sup>GW “hinwegraffen”: (*in seinem Wert*) zerstören, vernichten

<sup>343</sup>*Une parole foudroyante vient de me rejeter bien loin.* Nerval 72

**640 Wenn Phantasie sich sonst, mit kühnem Flug,  
641 Und hoffnungsvoll zum Ewigen erweitert,  
642 So ist ein kleiner Raum ihr nun genug,  
643 Wenn Glück auf Glück im Zeitenstrudel scheidert.**

El grupo de versos 640-643 se escogió para ilustrar el problema de pasajes, en los cuales el texto de origen es problemático por su aparente falta de coherencia textual y su carácter elíptico. Los versos 640-643 también son parte de la *große Lücke*, es decir, del soliloquio de Fausto después de que Wagner ha salido, que todavía faltaba en el *Urfaust* y el *Fragment*.<sup>344</sup> Fausto lamenta la pérdida de la libertad de su fantasía e inspiración (640/641) después de tantos fracasos y decepciones a través de los años (642/643). Hay un contraste temporal entre *sonst* ('entonces', v. 640) y *nun* ('ahora', v. 642), y el verbo *erweitert* debe ser leído como un *Präteritum* o un participio (*erweiterte* o *erweitert hat*), ninguna forma del presente. La razón por la cual Goethe se sirve de esta forma elíptica probablemente es la rima con *scheidert*, que métricamente no permite un *erweiterte* o *erweitert hat*,<sup>345</sup> ya que se trata de pentámetros yámbicos muy regulares con rima cruzada, alternando rima grave y aguda.

Sin el contraste temporal entre 'entonces' y 'ahora', las traducciones parecen demasiado generales y muchas veces establecen una coherencia ajena al original. Por ejemplo, Pelayo (32) establece un contraste entre 'subir' y 'caer', que me parece ajeno al texto de origen, mientras que las referencias temporales en su versión solamente aparecen de manera implícita: "Con atrevido vuelo empieza la imaginación por aspirar a la vida eterna y, al caer vencida en las luchas mundanales, un pequeño espacio le basta para satisfacer su orgullo." Muy similar suena el lamento de Fausto en la traducción por endecasílabos heroicos sueltos por Llorente (72), con un ritmo muy afin al de Goethe:

---

<sup>344</sup> Véase la introducción del presente estudio sobre las fases de la creación del *Fausto*. Schröer está convencido de que Goethe escribió los más de mil versos de la *große Lücke* mucho antes de la última fase de creación de la primera parte del *Fausto*.

<sup>345</sup> También Schöne 2005 (comentario: 224) interpreta este pasaje de manera temporal: "*sonst* aquí con referencia al pasado".

La eternidad a su ambición no basta  
cuando rompe a volar la fantasía,  
y el rincón más angosto es suficiente  
para encerrar, al cabo, nuestras dichas.

En el *Fausto* de Roviralta (42) se crea un contraste entre ‘de ordinario’ y ‘cuando las dichas naufragan’, lo que tampoco corresponde al contraste temporal del texto de origen: “Si la fantasía, llena de confianza y con vuelo audaz, se extiende de ordinario hacia lo infinito, un breve espacio es suficiente para ella cuando una dicha tras otra naufragan en el remolino de los tiempos.” Bunge (52) también presenta el pasaje como si se tratara de una regla general y no de un contraste entre ‘antes’ y ‘ahora’:

La fantasía en su ilusión se atreve  
A tender alas por la eternidad,  
Mas se concentra en un espacio breve  
Cuando del tiempo el remolino aleve  
Arrastra y hunde la felicidad.

Por otra parte, los traductores que destacan el contraste temporal logran una traducción mucho más coherente. Merece Cansinos la gloria de haber descubierto – más de un siglo después de la publicación del texto de origen – la coherencia original de los versos 640-643 para los lectores hispanohablantes: “Si la fantasía se dilataba antaño con osado vuelo y henchida de esperanza hacia lo eterno, luego le basta con un exiguo espacio, cuando las dichas se amontonan en el remolino de los tiempos.” Lo único en la versión de Cansinos (366) que no encaja, es la palabra “dichas.” Su versión significa *wenn die glücklichen Umstände sich häufen* en alemán, pero Goethe dice: *wenn Glück auf Glück [...] scheidert*, es decir “si las dichas *fracasan*”. Aparentemente se trata de un lapsus por parte de Cansinos, y la frase debería decir “las *desdichas* se amontonan” en vez de “las dichas”. Posterior a Cansinos, solamente Valverde (22) interpreta los versos 640-643 como un contraste entre el pasado y el presente, lo que no sorprende, ya que las soluciones de Valverde en muchos casos se parecen a las de Cansinos.

Si con osado vuelo, Fantasía  
se lanzó, esperanzada, hacia lo eterno,  
luego le basta espacio breve, cuando  
dicha tras dicha se hundan en el tiempo  
en remolino.

El penúltimo verso, cuya traducción Cansinos no logra, tiene una forma adecuada en la versión de Valverde, ya que el verbo *scheitern* se traduce como ‘hundir’ aquí, una solución libre de acuerdo con la imagen del remolino. Como la traducción de Bunge, se trata de otro ejemplo para mostrar que el endecasílabo es demasiado corto para la mayoría de los *Madrigalverse* del *Fausto*, también si se trata de versos de cinco pies métricos, como en el pasaje en cuestión. Valverde requiere de cuatro versos y medio en vez de los cuatro del texto de origen, Bunge de cinco. Sin embargo, la rima empleada por Bunge camufla en cierta manera el exceso de longitud.

Dos décadas después de Valverde, Gálvez (34) regresará a la versión imprecisa de Roviralta, reemplazando el contraste temporal por una oposición entre “por lo común” y “cuando la felicidad se hunde”:

Mientras que por lo común la fantasía, en su intrépido vuelo,  
plena de esperanzas, hacia lo eterno se ensancha,  
un mísero lugar le es suficiente  
cuando una felicidad tras otra se hunde en la vorágine del tiempo.

La traducción de Silveti (79) carece de cualquier referencia temporal y por ello también de coherencia, hasta sonar paradójico:

Cuando en su vuelo audaz, la fantasía  
tiende a lo eterno, esperanzada,  
un limitado espacio le es bastante,  
ya que dicha tras dicha  
fracasa en el abismo de los tiempos.

Como en la versión de Valverde, cuatro endecasílabos no son suficientemente largos para traducir los cuatro pentámetros de Goethe, por lo cual Silvetti requiere de un heptasílabo adicional. Cortés (69) igualmente altera el argumento del pasaje en cuestión de manera que suene como una observación general en vez de una cronología. Además, la conjunción ‘no obstante’ no existe en el verso correspondiente del texto de origen.

Si la fantasía, con osado vuelo, generalmente  
plena de esperanza hacia lo eterno se extiende,  
confórmase no obstante con un pequeño espacio  
cuando dicha tras dicha en el remolino del tiempo fracasa.

Aquí se puede ver qué tan largos tienen que ser los versos para contener toda la información del original sin mutilaciones. Tenemos hasta la actualidad solamente la versión de Valverde como traducción fiel de los versos 640-643. Los demás traductores los interpretan de manera vaga o confunden palabras claves. Obviamente, en este caso no consultaron a Nerval, quien sí emplea un tiempo del pasado en su traducción libre.<sup>346</sup>

**666 Den leichten Tag gesucht und in der Dämmerung schwer,  
667 Mit Lust nach Wahrheit, jämmerlich geirret.**

En el mismo soliloquio, Fausto habla a una calavera, que se encuentra en su gabinete de estudio, exponiendo, casi como Hamlet, que el ser humano siempre ha sido infeliz, buscando la verdad y el “leve día”, aunque, por lo común, no los encuentra en el “pesado atardecer”. La coherencia de estos dos versos tampoco es evidente, dado el contraste inusual entre *leichter Tag* y *schwere Dämm[e]rung* (‘leve día – pesado atardecer’). El quiasmo *leichter Tag [...] Dämmerung schwer* contribuye a la confusión, ya que el adjetivo *schwer*, en esta posición sintáctica, puede ser entendido como adverbio con referencia a *geirret*. De cualquier modo, y aunque Otto Pniower<sup>347</sup>

<sup>346</sup> *L'imagination, qui, déployant la hardiesse de son vol, a voulu, pleine d'espérance, s'étendre dans l'éternité [...]* Nerval 73

<sup>347</sup> Otto Pniower, “Miszellen zum Faust”, *Jb. Goethe Gesellschaft* 10 (1924), 146.

favorezca la enmienda *lichten Tag* ('día luminoso'), casi todas las ediciones,<sup>348</sup> desde las ediciones de 1808 y *letzter Hand* hasta hoy en día, dicen *leichten*.

Además, el participio *geirret* ('errado') es ambivalente: alguien que tiene 'ganas de la verdad' podría 'equivocarse' o 'extraviarse' en busca de ella. Por eso, varios traductores emplearon el verbo 'errar', para mantener en español la ambigüedad del texto de origen.

Los dos versos son largos *Madrigalverse* con rima cruzada, técnicamente casi un dístico goetheano. Fausto está alterado, el pasaje prepara su intento de suicidio al final de la escena.

Las traducciones de los versos 666 y 667 demuestran que sus autores en parte enmendaron *leichten* por cuenta propia o utilizaron ediciones en alemán que contienen dicha enmienda.<sup>349</sup> Pelayo (33) cambia el sentido todavía más: "Tú andabas en busca de la luz pura, ¿no es cierto?" El contraste con *Dämm[e]rung schwer* tampoco resalta en su traducción, ya que solamente menciona la "tenebrosa noche". La versión de Llorente (73) tampoco parece reconocible:

y sediento de luz, por senda errada  
fue a sumergirse en las tinieblas frías?

Además, transforma el "atardecer pesado" del texto de origen en "tinieblas frías". En el *Fausto* de Roviralta (42), también se nota un exceso de libertad: Fausto allí habla de la "serena luz del día" en vez del "leve día", y de un "crepúsculo *triste*" donde el texto de origen dice "pesado".

Bunge (53) tampoco traduce los versos 666 y 667 de manera muy fiel:

[...] anduvo  
[...], buscando claridad,

---

<sup>348</sup> Véase Schmidt 2001:98; Schöne 2005, comentario: 225; Friedrich/Scheithauer 1974: 176

<sup>349</sup> Ediciones del *Fausto* en alemán donde aparece *lichten* en vez de *leichten* (v. 666): Goethe, *Werke*, Wohlfeile Volksausgabe (Herisan Litteratur-Comptoir 1835), Bd. 2; *Faust*, Leipzig, Tübingen: Siegersche Buchhandlung, 1809, 2a ed.; *Faust – Urfaust*, trad. al italiano por Giovanni Vittorio Amoretti, ed. bilingüe (Milan: Feltrinelli, 1991); *Goethes Werke in sechs Bänden*, ed. Erich Schmidt (Leipzig: Insel, 1940). También Mme. de Stael, en *De l'Allemagne*, cita el v. 666 en la forma equivocada de *lichten*.

Y en la penumbra lamentablemente hubo  
De extraviarse con su ansia de verdad!

Solamente Cansinos (367) logra una traducción literal y precisa, a pesar de la aparente incoherencia del texto de origen, eludiendo el significado erróneo de ‘luminoso’, y en su vez creando un contraste marcado entre ‘día’ y ‘penumbra’: “buscara, extraviado, el *leve*<sup>350</sup> día, y que en la *grave* penumbra errara lamentablemente con el deseo de la verdad”. El texto de Silvetti (81) empieza muy similar, pero luego se vuelve impreciso:

el leve día  
buscó y viose en las sombras del crepúsculo  
tristemente engañado.

Gálvez (23) nuevamente favorece la enmienda arbitraria *lichter Tag* y omite la ‘pesadez’ del atardecer:

también buscó la claridad del día, para terminar, en sus ansias  
de conocer la verdad, errando tan miserablemente por las tinieblas.

También Valverde (23) traduce *leichten* como ‘claro’ y omite la ‘pesadez’ del atardecer:

buscando el claro día, y en la sombra  
erró triste con ansias de verdad?

Por otra parte, la versión de Helena Cortés (69) es mucho más fiel:

buscó la levedad del día, mas entre las sombras pesadas,  
fue lastimosamente errando en pos de la verdad?

---

<sup>350</sup> Sin embargo, “el *breve* día” en la ed. Aguilar Crisol de 1955 (mi letra cursiva)

Nuevamente se puede notar que una traducción fiel debe ser más larga que el original: el verso alemán de seis pies se traduce por medio de dieciocho sílabas aquí, mientras que el verso de cinco pies requiere de catorce sílabas en español.

**670 Ich stand am Tor, ihr solltet Schlüssel sein;**

**671 Zwar euer Bart ist kraus, doch hebt ihr nicht die Riegel.**

En su largo lamento en la primera escena llamada *Nacht*, que culminará en su intento de suicidio, Fausto también se queja de la ineffectividad de sus “instrumentos” de estudio, comparándolas con “llaves”, cuyos *Bärte* (‘paletones’) no sirven para “levantar los pestillos” de la cerradura de la puerta del conocimiento universal. ‘Paletón de llave’ es expresado en alemán por la catacresis *Bart* (literalmente ‘barba’). Se nota un problema de la coherencia del lenguaje figurativo empleado aquí: algunos traductores no toman en cuenta que *Bart*, en el contexto de este verso del *Fausto*, no significa ‘barba’, sino ‘paletón’. Además, Goethe reanima la catacresis, caracterizando los *Bärte* (‘paletones’) como *kraus* (‘rizados’).

Pelayo (34) tiene una traducción simple y adecuada del verso 671: “a pesar de que están perfectamente labrados vuestros dientes no pudisteis abrir los cerrojos.” ‘Dientes’ comúnmente es la catacresis que corresponde a *Bart* en español. Además, el uso del plural de ‘cerrojos’ es perfectamente fiel. Muy distinta, en comparación con esto, la versión de Rafael Cansinos Assens (367): “Cierto que tenéis la barba rizada; pero no levantáis el cerrojo.” ‘Barba’ nunca se refiere en español al paletón de una llave; por lo tanto, Cansinos oscurece el pasaje y confunde sus lectores por traducir literalmente y no observar la coherencia de la metáfora empleada en el texto de origen. Norberto Silvetti Paz (81) traduce de manera todavía menos precisa y crea la misma incoherencia:

vuestras barbas son luengas,  
pero no levantasteis el cerrojo...

También Valverde (23) usa la expresión ‘barba’, en este caso sin especificar sus características:

el pestillo no alzáis con vuestras barbas.

Resulta una prosopopeya absurda: los “instrumentos” usan sus “barbas” para alzar el “pestillo”.

Roviralta (45) evita el uso de ‘barba’, pero mantiene la metáfora de ‘rizada’, la cual, fuera del contexto de la imagen que crea Goethe, no parece coherente: “las guardas rizadas”. En la traducción de Pedro Gálvez (35), por otro lado, en vez de la guarda ‘rizada’, se habla correctamente del paletón “dentado”, catacresis común en español, previamente ya empleada por Pelayo:

si bien vuestro paletón está dentado, no levantasteis el pestillo.

Bunge (53) exitosamente elude el problema, refiriéndose en su paráfrasis solamente a la ‘llave’ y la ‘cerradura’, evitando toda la cuestión del ‘paletón’ y del ‘pestillo’:

Llaves debíais ser a mis intentos  
Ante el portal cerrado;  
Empero, aunque os sobra entallado,  
No encajáis en la cerradura.

Llorente (73-74) omite la primera mitad del verso 671. Por lo tanto, su traducción resulta incompleta. Sin embargo, su versión del pasaje en cuestión es bastante larga y general:

A la puerta llegué: la vi cerrada;  
la llave me faltaba, os la pedía;  
y aun aquí, pavorosos instrumentos,  
me tenéis a la puerta sin abrirla.

Lo que parece notable en ambas traducciones, es el uso de cuatro versos cortos en vez de dos largos en el original. Sin embargo, también los versos del texto de origen son separados por los espondeos *Ich stand [...], ihr solltet [...], Zwar euer [...]*, lo que, en cierta manera, justifi-

ca la traducción de estos hemistiquios como versos cortos. Cortés (69) traduce en dos versos largos, pero crea una versión que no tiene mucho en común con la imagen empleada en el texto de origen, e incluso carece de sentido, porque ¿qué es una llave con una “barba erizada”?

[Yo] estaba ante la puerta y debíais ser vosotros mi llave;  
mas aunque tenéis la barba erizada, no podéis levantar el cerrojo.

**735 Der letzte Trunk sei nun, mit ganzer Seele,**

**736 Als festlich hoher Gruß, dem Morgen zugebracht!**

Fausto está por tomar el veneno, con el cual quiere suicidarse, y brinda por última vez, saludando al amanecer (*dem Morgen*), “de todo el alma y de manera sublime y festiva”. Se trata de una expresión ambigua en el texto de origen, debido a la polisemia del artículo definido en el dativo: la expresión *dem Morgen* podría derivarse de *der Morgen* (‘la mañana’) o de *das Morgen* (‘el mañana’). Ya que, en esta escena, es la madrugada y como Fausto está a punto de quitarse la vida, parece más lógico entender el brindis patético de Fausto como dedicado a *la* mañana, es decir a la aurora, y a ningún futuro glorioso.

Así aparece en la minuciosa traducción de Roviralta (47): “Sea ésta mi libación postrera, que consagro en este instante, con toda la efusión de mi alma y como solemne y supremo saludo, a la aurora del nuevo día.” En la versión de Bunge (55), Fausto hace un brindis muy similar al nuevo día:

Esta mi libación postrera sea ahora  
Dedicada con todo el alma,  
Festivo saludo, a la aurora.

También en el texto de Cansinos (367), Fausto brinda “a la aurora” y en el de Pelayo (36), muy parecido, “a la alborada del día”. De manera igual, en la versión de Cortés (73), Fausto brinda “al alba”.

Como ya mencionamos, Francisco Ayala (55) hizo varios cambios en el *Fausto* de Rovinalta, para que el texto se leyera con más fluidez. En el verso 736, cambió “a la aurora” por “al mañana”, lo que altera el sentido drásticamente: “Sea ésta mi libación postrera, que consagro, con toda el alma y como solemne y supremo saludo, al mañana.” También en la versión de Silveti (87), Fausto, aunque hartado de la vida, paradójicamente brinda al futuro, como si estuviera lleno de optimismo:

De alma sea, pues, mi brindis último  
¡este con que saludo, festival, al mañana!

En el texto de Gálvez (37), Fausto se expresa de manera muy parecida:

sea, pues, mi última libación, con toda mi alma  
y como brindis solemne, al mañana consagrada.

Además, los versos 735-736 emplean la voz pasiva en el original: la bebida *sea dedicada* a la mañana. Sin embargo, en algunas traducciones, con excepción de la de Gálvez, Cansinos y Bunge, es Fausto quien consagra la copa, en voz activa.

## **742 Welch tiefes Summen, welch ein heller Ton**

Al final, de la misma escena, Fausto no toma el veneno, porque oye el “grave (o profundo) zumbido” de las campanas de pascua y la “nota clara” de los coros, que lo conmueven y disuaden. El *Summen* (‘zumbido’) grave o profundo se refiere a la resonancia, o las vibraciones, de las campanas. Se trata de un verbo bastante inusual para describir campanas. Sin embargo, ya en los tiempos de Goethe existía el uso de *Summen* para referirse al ruido confuso y difuso de algo lejano, por ejemplo los ruidos de una ciudad.<sup>351</sup>

Las traducciones del verso 742 son, en su mayoría, muy libres, y pocos traductores destacan el contraste de las características del ‘claro’ y del ‘grave’ de los sonidos respectivos. Vari-

---

<sup>351</sup> Cf. Adelung 1801 “Summen” (2): *das summende Getöse der Stadt*

os traductores evitan traducir el *Summen* de las campanas de manera literal, por lo poco habitual que es en alemán. Llorente (77) emplea “clamor”, Roviralta (47), Cortés (73) y Silvetti (87) “rumor” y Cansinos (368) y Gálvez (37) “murmullo”. A primera vista, esta libertad en las traducciones parece justificada. A menos que queramos crear la impresión de que Fausto esté bajo enorme estrés mental y que por ello zumban sus oídos, porque padece de acúfeno, sería preferible evitar la traducción ‘zumbido de las campanas’. Por otro lado, una traducción fiel debería también recrear los efectos literarios que divergen del uso común. Si nos imaginamos que las campanas vibran muy lejos, de hecho sí podrían ‘zumar’, como zumba una ciudad en la distancia, sobre todo al penetrar los muros del “calabozo”<sup>352</sup> de Fausto. Sin embargo, Augusto Bunge (55) es el único quien emplea el sustantivo onomatopéyico ‘zumbido’ en su traducción del verso 742:

Sordo zumbido, clara melodía [...]

Sin duda se trata de la traducción más fiel de todas, ya que evoca tanto las campanas como el coro con el mismo ritmo que el original.

### **816 Und Händel von der ersten Sorte.**

Al principio de la escena “Ante la puerta de la ciudad” (*Vor dem Tor*) pasan unos jóvenes albañiles que hablan sobre el mejor lugar en los alrededores de Francfort para pasar el Domingo de Pascua. Uno de ellos favorece “Burgdorf”, ya que, según él, allá se pueden conocer las mujeres más bonitas y buscar las mejores peleas. El sustantivo *Handel*<sup>353</sup> (pl. *Händel*), en el sentido ‘pelea’, ya parece obsoleto hoy en día, por lo cual los traductores, en algunos casos, no emplean expresiones adecuadas.

‘Camorras’, el sustantivo que utiliza Roviralta (50) para traducir *Händel*, me parece correcto.<sup>354</sup> En la versión revisada por Ayala (58), que aparece treinta años después de la publicación

<sup>352</sup>Cf. v. 398 *Weh! steck' ich in dem Kerker noch?*

<sup>353</sup> Grimm: artículo “Handel”, párrafo 4b): *streit, zank*

<sup>354</sup> Cf. SG “camorra”: *Streit, Schlägerei, Händel*. MM: “camorra”: discusión violenta y ruidosa

del *Fausto* de Roviralta, ‘camorras’ se reemplaza por ‘jaleos’, un sustantivo que tiene un sentido mucho más general.<sup>355</sup> En comparación con esto, Cortés (79) tiene una solución fiel:

junto con peleas de la mejor clase.

En la versión de Bunge (59), los jóvenes hablan de una “peleíta”, lo que, por el diminutivo, suena más casual, más idiomático. Las demás soluciones no convencen, ni las “aventuras” en los textos de Pelayo (44) y Llorente (82), ni las “conquistas de primera” en el *Fausto* de Cansinos (368), ni tampoco “diversiones” (Valverde 27) o “enredos”<sup>356</sup> (Gálvez 41).

### **931 Wie der Fluß, in Breit' und Länge,**

### **932 So manchen lustigen Nachen bewegt**

El mismo Domingo de Pascua, Fausto y su ayudante Wagner dan un paseo, admirando las primeras señas de la primavera. En su larga descripción, Fausto menciona también el río lleno de “barcas alegres” (*so manchen lustigen Nachen*). El elemento poético importante en la traducción de estos versos es el papel del río, que parece animado: el río activamente “mueve” (*bewegt*) los botes. El río tiene cierta importancia en la obra de Goethe, por ejemplo en el episodio acerca de Lili Schönemann en *Poesía y verdad*,<sup>357</sup> en la pequeña obra “Mahoma”,<sup>358</sup> con una prosopopeya muy parecida, o en la “Fabula”,<sup>359</sup> donde el río aparece como uno de los protagonistas del cuento.

En las versiones en español, solamente la mitad de los traductores le asigna al río este papel activo. En la traducción de Rafael Cansinos (370), por ejemplo, son las “barcas” mismas que causan su movimiento: “cuántas barcas alegres muévense a lo largo y a lo ancho del río.” En

---

<sup>355</sup>Cf. MM “jaleo”: cualquier cosa, asunto o situación en que hay mucho movimiento

<sup>356</sup>Se puede observar que, posterior a la traducción de Cansinos, las versiones del v. 816 en español aluden más a aventuras sexuales que a peleas (véase Valverde, Silvetti, Gálvez); por lo tanto, Gálvez podría llevar en mente aquel sentido de “enredos” (cf. MM, “enredo” (3): relaciones amorosas irregulares)

<sup>357</sup> Goethe menciona la magia del río en una descripción parecida al v. 931, DuW 735/736 (parte 4, libro 17).

<sup>358</sup> El río, que es comparado a Atlas, lleva casas en sus “hombros gigantes”; véase “Mahomet”, MA, tomo 1.1: 519; en español “Mahoma”, J. W. Goethe, *Obras completas*, trad. y ed. R. Cansinos (Madrid 2003), tomo 1, p. 920.

<sup>359</sup> “Märchen”, *Johann Wolfgang Goethe: Märchen*, ed. K. Mommsen (Francfort del Meno: Insel 1984), 60-103; en español “Fabula”, J. W. Goethe, *Obras completas*, trad. y ed. R. Cansinos Assens (Madrid 2003), tomo 2, 709-727.

los versos correspondientes de Bunge (64) tampoco es el río que inicia el movimiento de los “bajeles”:

El río bajan, cruzan y remontan  
Con ágil balanceo los bajeles [...]

En el *Fausto* de Pelayo (52), tampoco es el río, sino los “barquichuelos”, que aparecen como elemento semánticamente activo: “qué abundancia de barquichuelos surcan el río”. Llorente (90) usa el verbo ‘llevar’, que parece más factual que la prosopopeya que emplea Goethe:

¡Cuántos lleva el ancho río,  
esquifes empavesados!

Cortés (85) igualmente evoca el movimiento mediante el verbo ‘llevar’, en una posición sintáctica poco natural:

cómo el río, a lo ancho y a lo largo,  
unas cuantas barcas alegres se lleva [...]

Por otra parte, en la solución de Valverde (30), el río aparece como la fuerza natural que causa la locomoción acuática:

cómo el río, a lo ancho y a lo largo,  
hace mover tantas barcas alegres [...]

En el *Fausto* de Roviralta (54), la prosopopeya parece más tierna, ya que aquí el río “mece” las lanchas: “como el río mece en todas direcciones tantos graciosos esquifes”. También Gálvez (46) describe al río casi como si fuera un ser vivo:

cómo mueve el río, cuan largo y ancho es,  
a tanta animada barquilla [...]

En pocas palabras, el efecto poético importante de la prosopopeya, típica de Goethe, enriquece los versos 931 y 932 y no debería ocultarse al lector de la traducción. En cuanto al nom-

bre *Nachen*, la diversidad de expresiones empleadas en las traducciones parece asombrosa. Según Grimm, se trata de un ‘pequeño vehículo acuático’ abierto que se utiliza en ríos y lagos. Además, Grimm destaca que la palabra tiene la misma raíz sánscrita que *navis* en latín.<sup>360</sup> Hoy en día suena sumamente poético. ‘Barca’ constituye entonces una traducción correcta,<sup>361</sup> como también sus diminutivos ‘barquichuelo’ y ‘barquilla’. ‘Bajel’ suena algo más rebuscado, y ‘esquife’ no es tan adecuado, sobre todo si se trata de un esquife “empavesado”, la traducción libre de *lustig* (por las banderas multicolores) empleada por Llorente.

La descripción de la naturaleza primaveral y de la gente alegre y pacífica se refleja en los versos empleados por Fausto. Son versos que nuevamente se parecen a los *Knittelverse*, con los cuales Fausto se introduce al público, solamente sin la típica rima pareada y sin las irregularidades que expresan la alteración del protagonista en la primera escena “Noche”.<sup>362</sup> En la versión de Valverde, Fausto emplea tanto endecasílabos como versos irregulares, mientras que Gálvez se sirve únicamente de versos irregulares. En ambas versiones, el ambiente idílico del texto alemán es palpable. Bunge usa endecasílabos rimados, con algunos versos sueltos, lo que recrea muy bien el tono popular del original. Por otra parte, fracasa nuevamente el intento de Llorente de traducir el discurso de Fausto en octosílabos, porque esta restricción innecesaria lo obliga a omitir varias expresiones importantes y, además, el ritmo no es el mismo, le falta la tranquilidad pacífica de los primeros días de primavera evocada en el original.

### **1037 Mit grillenhafter Mühe sann**

Fausto le cuenta a Wagner de su padre, quien era un “caballero oscuro” y un alquimista. Para caracterizar su estado de ánimo mientras experimentaba de noche con metales y ácidos, Fausto emplea el adjetivo *grillenhaft*, derivado del sustantivo *die Grille*, hoy obsoleto.

---

<sup>360</sup>Véase Grimm, “nachen”

<sup>361</sup> Véase MM, “barca”: embarcación pequeña para pescar o navegar cerca de la costa o en ríos

<sup>362</sup>Véase Ciupke 1994: 49

Grimm define *Grille* en su “sentido principal” como “ideas extrañas, extravagantes”,<sup>363</sup> pero también como “pensamientos de preocupación y melancolía, [...] tristeza sin motivo, causada por problemas imaginarios o un estado de ánimo melancólico”.<sup>364</sup> El diccionario de Joachim Heinrich Campe de 1808 da una definición muy parecida: “ideas y pensamientos extrañas, arbitrarias y sin motivo que solamente causan inquietud.”<sup>365</sup> Goethe ha empleado *Grille* varias veces en este sentido en *Poesía y verdad*<sup>366</sup> y también en el *Fausto*.

Los traductores del siglo XIX, Pelayo (57) y Llorente (95), omiten el adjetivo *grillenhaft* en sus traducciones del verso 1037, que aparece por primera vez en la versión de Roviralta (58), en la cual el padre de Fausto “se metió a discurrir con afán quimérico”, una traducción de acuerdo con las definiciones citadas arriba. Pedro Gálvez (50) también emplea “quimérico”:

con quimérico esfuerzo razonaba.

Bunge (68) traduce más libre, pero correctamente: su alquimista

Forjó tenaz extravagante idea.

La solución de Cansinos (371) parece algo exagerada, ya que dice que el doctor Fausto (padre) meditaba “con maniático tesón”. Como en varias otras ocasiones, Valverde (32) aquí también tiene una solución parecida a la de Cansinos:

que meditaba con ardor maníaco.

Cortés (91) interpreta de la misma manera, pero exagera todavía más:

trató de meditar con esfuerzo insano.

---

<sup>363</sup> Grimm “Grille”, II B 3): *seltsame, wunderliche einfälle*

<sup>364</sup> Grimm “Grille”, II B 4): *trübselige, sorghafte gedanken, von sorge meist dadurch geschieden, dasz es sich um grundlose, einer wunderlichen einbildung oder melancholischen gemüthsverfassung entspringende kimmernisse handelt*

<sup>365</sup> *Seltsame herbeigesuchte Gedanken und Vorstellungen ohne Grund, und die nur Unruhe verursachen*. Campe, *Wörterbuch der Deutschen Sprache* (1808), p. 455; cit. en Schöne 2005, comentario: 236

<sup>366</sup> Véase por ejemplo el libro decimotercero, donde Goethe habla de la *Grille des Selbstmords*, DuW 618

La única traducción del verso 1037 que no encaja – si no tomamos en cuenta las traducciones tempranas en las cuales se omite el adjetivo en cuestión – es la de Silvetti Paz (109). Aquí el adjetivo ‘raro’, con el significado ‘que no ocurre muy seguido’, se refiere al esfuerzo (la “fatiga”), en vez de caracterizar directamente a la persona que actúa, es decir, al *extravagante* doctor Fausto (padre). Resulta un sentido muy diferente, como si hubiera pocas personas tan trabajadoras como el viejo alquimista:

y con rara fatiga meditaba.

Posiblemente, esta traducción constituya una variación de la solución de Valverde, solamente, al variarla, Silvetti interpreta su ambivalencia inherente de manera desdichada.

### **1052 Weit schlimmer als die Pest getobt**

En los tiempos de la peste, el viejo y el joven Fausto experimentaron con medicamentos, de los cuales no sabían si eran remedio o veneno. Por ello, Fausto, el joven, obviamente se siente culpable cuando un anciano en el pueblo, que él visita junto con Wagner, alaba sus supuestos obras de calidad y sus méritos como médico. El sentimiento de culpabilidad es expresado por el espondeo *Weit schlimmer* (‘mucho peor’) al inicio de este verso de cuatro pies (*Madrigalvers*).

El verbo *toben* significa de ordinario ‘estar enfurecido’ y muchas veces implica gritar y destruir o dañar cosas.<sup>367</sup> El mismo verbo puede emplearse para los ‘estrágos’ que causan tormentas o mareas altas, como prosopopeya.<sup>368</sup> Fausto se sirve del verbo *toben* de manera metafórica para ilustrar que los experimentos médicos con enfermos, que su padre y él realizaron sin escrúpulos, fueron una catástrofe natural “peor que la peste”. Es obvio que la traducción de *toben* tiene que expresar este lado fatal y no referirse a ninguna furia individual.

---

<sup>367</sup> Cf. *das innere Toben*, *Fausto* v. 435 (en la escena “*Nacht*”)

<sup>368</sup> De la misma manera *wüten* los elementos en el verso 261 del *Fausto*.

Casi todos los traductores encuentran soluciones válidas e inteligentes, que retoman la comparación entre el viejo y el joven doctor Fausto y la pestilencia. El texto de Pelayo (57) dice que los doctores Fausto causaron “mas estragos que la misma epidemia”. Roviralta (58) emplea la misma expresión ‘estragos’, para evocar una catástrofe natural: “causamos [...] más estragos que la peste misma.” Bunge (68) emplea una metáfora todavía más concisa, con un verbo que, por lo general, se usa para epidemias, y crea en español un efecto muy similar al del texto de origen:

Fuimos peor azote que la peste.

Cansinos (371) optó por la misma solución que Pelayo y Roviralta. En su versión, Fausto deplora que “estragos muchos peores que los de la peste hicimos“. Valverde (33) emplea otra expresión que comúnmente se refiere a catástrofes naturales:

asolamos, peores que la peste [...] <sup>369</sup>

Este verbo subraya la gravedad del asunto de manera muy parecida al espondeo *Weit schlimmer* en el texto alemán.

Las versiones que retoman la metáfora del texto de origen convencen más que aquellas en las cuales el verbo *toben* se traduce por medio de una paráfrasis. En la paráfrasis de Cortés (91), por ejemplo, la comparación aparece de forma menos vívida:

causamos mucho más males que la peste.

Nuevamente, su traducción se parece a la de Silvetti Paz (109):

mayor mal que la peste hemos causado.

Teodoro Llorente (96) emplea una paráfrasis larguísima y excesivamente libre, inflando la frase a tres versos:

---

<sup>369</sup>Véase MM “asolar” 2): destruir algo completamente: 'El terremoto asoló la ciudad'

matamos quizá más gente  
que el hálito pestilente  
de aquella epidemia impura.

### 1061 So wirst du gern von ihm empfangen

En este pasaje, el criado Wagner expone su idea de la relación padre – hijo: el hijo hereda el logro profesional del padre, a quien honra, y de esta manera se contribuye al avance general de la humanidad. El verbo *empfangen* (‘recibir’) se emplea de manera ambigua aquí, lo que se comenta en pocas ediciones críticas del *Fausto*, una de las pocas excepciones siendo la de Albrecht Schöne, quien avanza la tesis de que el hijo “reciba” ideas y “formas de comportamiento”<sup>370</sup> del padre. Según esta interpretación no se trata entonces de la voz pasiva (‘eres recibido por él’), sino del futuro (‘vas a recibir [algo] de él’), con el verbo *empfangen* en el modo intransitivo.

Para establecer la coherencia del pasaje con más seguridad es preciso tomar en cuenta los versos que siguen y preceden el verso 1061. Wagner le contradice a Fausto, quien acaba de exponer que su padre y él no merecen la gratitud de la gente, por sus arriesgados e irresponsables experimentos médicos. Wagner opina que es suficiente si el hombre honrado ejerce el “arte” que ha aprendido de manera “concienzuda y puntual”<sup>371</sup> (v. 1059) y destaca que el avance científico se hace de generación en generación; el hijo “recibe” el conocimiento del padre, quien se ha esforzado durante toda su vida en la medida del posible. Obviamente la interpretación de Schöne (voz activa, futuro: *du wirst empfangen*) encaja en este contexto, sobre todo, si tomamos en cuenta la construcción paralela de los versos 1060/1061 y 1062/1063:

1060 Wenn du, als Jüngling, deinen Vater ehrst,

1061 So wirst du gern von ihm empfangen;

<sup>370</sup> Schöne se basa en GW. Véase Schöne 2005, comentario: 239

<sup>371</sup> ‘Puntualidad’ debe entenderse en el sentido antiguo de ‘exactitud’ aquí (véase Schöne 2005, comentario: 239). Este significado existe también en español, por ejemplo en el *Quijote*, cap. III; véase nota al pie de F. Rico en: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (Punto de lectura, 2007), p. 43.

1062 Wenn du, als Mann, die Wissenschaft vermehrst,

1063 So kann dein Sohn zu höh'rem Ziel gelangen.

El auxiliar modal *kann* del último verso se refiere al futuro, lo que exige, en el marco del paralelismo muy estricto de la construcción de estos versos, que el mismo sentido de pronóstico sea también propio del auxiliar *wirst* en el verso 1061 y que éste de ninguna manera puede expresar la voz pasiva. Para subrayar el paralelismo, en este grupo de versos alternan versos agudos y graves de manera cruzada.

Los traductores, en su mayoría, interpretan el verso 1061 en este sentido, pero no todos traducen literalmente, porque en español ‘recibir’ suena inusual sin objeto directo. En la versión de Pelayo (58), por ejemplo, Wagner emplea la paráfrasis siguiente: “te gustará aprender lo que él te enseñe”. La solución de Roviralta (58) es más precisa y menos larga, ya que, como en el texto de origen, no se emplea ningún objeto directo: “aprenderás de él con gusto”.

De los demás traductores en el siglo XX, solamente José María Valverde y Norberto Silvetti Paz tienen soluciones adecuadas. Silvetti (111) traduce libremente, empleando el ritmo del original:

de él aprenderás naturalmente [...]

Valverde (33) es el único que emplea el verbo ‘recibir’ en el sentido sugerido por Schöne; sin embargo, como Pelayo, se ve obligado a introducir un objeto y una oración relativa:

recibirás con gusto lo que él sepa.

Cortés (93) tiene una solución parecida, aunque, como la mayoría de los traductores, prefiere el verbo más común en este contexto, ‘aprender’:

aprenderás gustoso cuanto él te enseñe [...]

Los demás tres autores que son objeto de estudio del presente trabajo interpretan el verso del verso 1061 como voz pasiva, lo que altera su sentido completamente, por ejemplo Gálvez (51):

serás recibido por él de buen agrado.

Cansinos (371) interpreta de igual manera, pero además se sirve de una solución extremadamente libre: “te tratará éste bien.” Bunge (69), para su versión igualmente libre, entiende *empfangen* como ‘aceptar, amar’. En su *Fausto*, el hijo debe honrar a sus mayores, y de esta manera

Consigue de ellos ser dilecto.

Cabe mencionar que Llorente (97) completamente omite el verso 1061 en su *Fausto*.

**1100 Ich hatte selbst oft grillenhafte Stunden,**

**1101 Doch solchen Trieb hab' ich noch nie empfunden.**

El pedante Wagner no entiende porqué Fausto le habla de su deseo de volar, aunque nos asegure que él también ha vivido horas de melancolía. Para esta observación, Wagner emplea el mismo adjetivo *grillenhaft* que utiliza Fausto en el verso 1037. Las traducciones del adjetivo *grillenhaft* en los versos 1037 y 1100 se parecen, pero en el verso 1100, de acuerdo con el contexto, los traductores destacan más la “extravagancia” (Bunge 70, Silvetti 113) del anhelo de Fausto y menos su melancolía. Pelayo emplea la expresión “ideas estrambóticas”, y Llorente (99) y Gálvez (52) traducen *grillenhaft* por “caprichoso”. Roviralta (60), como en el verso 1037, se sirve del nombre “quimeras”, de esta manera destacando más el estado mental de la depresión. Esta interpretación también me parece válida, si entendemos Fausto como el arquetipo psicológico aristotélico del melancólico, que tradicionalmente es percibido como genio.<sup>372</sup> Finalmente, la solución de Cansinos (372), “venate”, es una expresión demasiado rara hoy en día.

---

<sup>372</sup> Cf. J. Schmidt 2001: 100. También en este aspecto, Fausto se parece a Hamlet.

Wagner emplea *Madrigalverse* con un ritmo extremadamente regular, casi monótono, lo que expresa su pedantería. En la versión de Bunge (70), este efecto es recreado por medio de la rima pareada.

También yo tuve algún momento extravagante,  
Mas nunca sentí impulso semejante.

José María Valverde, a su vez, prescinde completamente de este efecto:

Horas de fantasía, muchas veces  
he tenido, y jamás sentí tal ansia.

Este ejemplo muestra que los metros fijos sin rima no sirven para recrear la riqueza de la versificación goetheana.

### **1119 Die zwischen Erd' und Himmel herrschend weben**

Fausto invoca a los espíritus que dominan el espacio entre el cielo y la tierra, implorándolos que bajen y se lo lleven a una vida nueva y divertida. La combinación de los verbos *herrschen* y *weben* ha provocado algunas traducciones muy libres del verso 1119. De los dos posibles sentidos del verbo *weben* que aquí podrían entenderse, o ‘tejer’ o ‘de espíritus: moverse’, a primera vista, ninguno parece ser adecuado, ya que ni los versos que preceden ni los que siguen explican el contexto. La solución más probable sería entonces suponer que Goethe emplea *weben* aquí como en el verso 503, es decir, refiriéndose al movimiento de espíritus. Así lo ve también Grimm, porque cita el verso 503 y el verso 1119 en el mismo párrafo, como ejemplos para ilustrar dicho significado.

Sin embargo, dos traductores emplean el sentido de ‘tejer’ en el verso 1119, por ejemplo Augusto Bunge (70), lo que crea un contexto ajeno al texto de origen:

que de la tierra al cielo  
Tienden dominadores el invisible lazo [...]

En la versión de Valverde (35), se emplea el sinónimo ‘urdir’, que evoca alguna intriga de parte de los espíritus, como si fueran espíritus malignos:

que urden y reinan entre cielo y tierra.

La traducción de José Roviralta Borrell (60) es muy general y se parece a su solución en el verso 395: “que se mueven reinando entre la tierra y el cielo”. Hubiera sido preferible emplear el verbo ‘agitarse’, como en el verso 503.

La traducción de *weben* por el verbo ‘cernerse’, que emplean, en la segunda mitad del siglo XX, Silvetti Paz (115) y Gálvez (53), excluye la idea del movimiento inherente a *weben*. Por otro lado, el verbo *schweben*, la traducción de ‘cernerse’ al alemán, se parece fonéticamente a *weben*; por lo tanto, *schweben* se usa frecuentemente como rima de *weben* en los tiempos de Goethe, también en la primera parte del *Fausto* (v. 395). Según Grimm, *schweben* y *weben* son relacionados etimológicamente. Aquí además la frase *herrschend weben* causa una amalgamación fonética, cuyo resultado tiene un sonido muy parecido a *schweben*.

Finalmente llama la atención el hecho de que Pelayo (60) y Llorente (100) hayan omitido el verbo *weben* en el verso 1119.

### **1229 Geschrieben steht: im Anfang war der Sinn.**

[...]

### **1232 Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft?**

En esta escena en el gabinete de estudio, Fausto ha llevado el perro diabólico a su casa y empieza a traducir el evangelio de San Juan del griego al alemán. Para la traducción del sustantivo λόγος al inicio de dicho evangelio, ‘palabra’ no le parece una solución válida a Fausto.<sup>373</sup> Por ende,

---

<sup>373</sup> La versión más conocida del inicio del evangelio según Juan en alemán es la de Lutero: *Im Anfang war das Wort* (‘la palabra’); en español es más común traducir λόγος por ‘verbo’. En la segunda mitad del siglo XVIII algunos autores alemanes expresaron sus dudas respecto a la validez de la versión luterana, por ejemplo Herder.

Fausto se decide, en un primer paso, por la traducción por ‘sentido’. Luego ‘sentido’ tampoco le parece la solución perfecta, por lo cual lo reemplaza primero por ‘fuerza’ y finalmente por ‘acción’. Para el personaje de Fausto, como lo concibió Goethe, la palabra, tan querida por los reformadores de su época, como por ejemplo Lutero, no tiene mucho valor, ya que, después de tanto estudiar los escritos, no le han servido para nada.<sup>374</sup>

En el fondo, el mago aquí se sirve de una argumentación semiótica: si no es el lado de la *forma* del signo lingüístico que lo “logra y obra todo”, tiene entonces que ser el *sentido* de la palabra, por medio del cual uno puede vislumbrar las leyes fundamentales de la naturaleza (*alle Wirkenskraft und Samen*), como Fausto se expresa en su primer monólogo. De manera muy similar, en *Poesía y verdad*, Goethe compara la forma de una obra literaria con un cuerpo humano sujeto a “enfermedad y corrupción”, mientras que el sentido de esta obra constituye su alma inmortal:

[En] todo lo que a nosotros llegara por la tradición, sobre todo por tradición escrita, todo estribaba en el fondo, en lo íntimo, en el sentido y dirección de la obra; allí residía lo primordial, lo divino, eficaz, intangible e indiscutible, no habiendo tiempo ni acción ni condición alguna capaces de dañarle a esa íntima, primigenia esencia, cuando menos más de lo que la enfermedad física puede dañar a una alma bien formada. Así había de considerarse la lengua, dialecto, peculiaridad, estilo, y, en resumen, la obra escrita, como el cuerpo de una obra espiritual; el cual cuerpo, aunque bastante afín al meollo, hállase expuesto a enfermedad y corrupción, y no pudiendo ninguna tradición, en razón de su misma naturaleza, llegar a nosotros enteramente pura, y aun suponiendo que así fuere mantenerse luego siempre perfectamente inteligible: lo primero, por efecto de la deficiencia del órgano por cuyo medio nos es transmitida; lo segundo, en atención a la diversidad de tiempo y lugar, y, sobre todo, por la diversidad de las aptitudes y maneras de pensar de los hombres, infiérese de ahí que nunca podrán estar de acuerdo entre sí los exegetas.<sup>375</sup>

---

<sup>374</sup> También Mefistófeles menciona que Fausto “desprecia las palabras” (*Fausto*, v. 1328). La única palabra que Fausto respeta parece ser la palabra de trueno del Espíritu de la tierra. Para un resumen en español del escepticismo de Fausto frente a la palabra, véase Luis Quintana Tejera, *El pensamiento filosófico a través de la propuesta romántica de Goethe en el primer Fausto* (Universidad del Estado de México 2010), p. 37f.

<sup>375</sup> J. W. Goethe, *De mi vida: poesía y verdad* (México, D.F.: Porrúa 1983), p. 323. En alemán: *bei allem, was uns überliefert, besonders aber schriftlich überliefert werde, komme es auf den Grund, auf das Innere, den Sinn, die Richtung des Werks an; hier liege das Ursprüngliche, Göttliche, Wirksame, Unantastbare, Unverwüstliche, und keine Zeit, keine äußere Einwirkung noch Bedingung könne diesem innern Urwesen etwas anhaben, wenigstens nicht mehr als die Krankheit des Körpers einer wohlgebildeten Seele. So sei nun Sprache, Dialekt, Eigentümlichkeit,*

De igual manera, el largo artículo “sinn”<sup>376</sup> de Grimm subraya esta dicotomía de *Sinn* vs. *Wort* y además cita, para ilustrarla, el verso 1229 del *Fausto*.

En tiempos actuales, el uso de *sentido* solamente es común, y muy usual, con respecto al significado, la opinión, el contenido intelectual, la tendencia de una observación o de una obra o, menos frecuentemente, su trama, en oposición a su tenor literal, respectivamente su apariencia exterior [...] <sup>377</sup>

Otra frase de Goethe que Grimm cita en este párrafo, del sexto acto de la pequeña obra *El triunfo de la sensibilidad*, de un pasaje donde se habla mucho de ‘palabras’ y ‘sentido’, todavía destaca más el contraste en cuestión en la obra de Goethe:

Príncipe: Lo entiendo demasiado bien. *No las palabras, pero el sentido.* <sup>378</sup>

En la segunda parte del *Fausto*, Fórcida (en realidad Mefistófeles) confirma la dicotomía del sentido y de la palabra, aquí en la traducción libre de Helena Cortés (585):

El dicho es antiguo, pero su sentido sigue siendo verdadero [...] <sup>379</sup>

Los artículos “sentido” en MM<sup>380</sup> y RAE coinciden en muchos puntos con la definición de *Sinn* en Grimm, por lo cual proponemos para los versos 1229 y 1232 la traducción *Sinn* – ‘sentido’.

De los traductores, solamente Ayala (71), Cortés (101) y Valverde (38) emplean ‘sentido’ para traducir *Sinn* en los dos versos analizados aquí. <sup>381</sup> Los demás traductores ofrecen una

*Stil und zuletzt die Schrift als Körper eines jeden geistigen Werks anzusehn; dieser, zwar nah genug mit dem Innern verwandt, sei jedoch der Verschlimmerung, dem Verderbnis ausgesetzt: wie denn überhaupt keine Überlieferung ihrer Natur nach ganz rein gegeben und, wenn sie auch rein gegeben würde, in der Folge jederzeit vollkommen verständlich sein könnte, jenes wegen Unzulänglichkeit der Organe, durch welche überliefert wird, dieses wegen des Unterschieds der Zeiten, der Orte, besonders aber wegen der Verschiedenheit menschlicher Fähigkeiten und Denkweisen; weshalb denn ja auch die Ausleger sich niemals vergleichen werden.* DuW, libro 12: 544

<sup>376</sup> Grimm “sinn”, 22 b)

<sup>377</sup> En alemán: *in neuerer zeit ist sinn nur noch üblich und sehr gewöhnlich von der bedeutung, meinung, dem geistigen gehalte, der tendenz einer äusserung, eines werkes oder (seltner) einer handlung im gegensatz zu ihrem wortlaut [!] bzw. ihrer äuszern erscheinung [...]* (ibid.)

<sup>378</sup> *Ich versteh’ es nur zu wohl! Nicht die Worte; aber den Sinn.* MA, tomo 2.1: 207

<sup>379</sup> *Alt ist das Wort, doch bleibt hoch und wahr der Sinn [...]* (v. 8754)

<sup>380</sup> Cf. MM “sentido” (8): ‘Esas palabras no tienen sentido.’ Como sinónimo proponen ‘significado’.

<sup>381</sup> Ayala emplea esta expresión solamente en el verso 1229 (véase abajo).

gran variedad de sustantivos, que se parecen más al intento de Herder de encontrar una traducción más fiel del evangelio en griego<sup>382</sup> que de hacer justicia a la interpretación extravagante de Fausto. En la versión de Pelayo (69), por ejemplo, “[e]stá escrito: « En el principio era el Espíritu. »” Llorente (107) opta por la ‘razón’, igualmente empleando la mayúscula:

« Era al principio la Razón. »

Roviralta (65) traduce de manera muy general, por ‘pensamiento’: “Escrito está: « En el principio era el Pensamiento »”, solución de la cual se apropian Bunge (76) y Silvetti (121). La traducción vaga de Cansinos (374), finalmente, es la “mente”: “Escrito está: « En el principio era la mente. »” Todas estas soluciones tienen un sentido demasiado general y no toman en cuenta el concepto semiótico básico del contraste entre ‘palabra’ y ‘sentido’, al cual se refiere Fausto.

Además, la referencia intertextual de este pasaje ha provocado varias largas notas al pie, por ejemplo en la versión de Valverde (38).<sup>383</sup> Sin embargo, en el fondo, la referencia al evangelio de San Juan es tan obvia que el lector de la traducción se da cuenta de ella sin que sea necesario añadir notas.

Es obvio que la repetición de *Sinn* en los versos 1229 y 1232 requiere que la traducción también emplee dos veces el mismo término. Todos los traductores preservaron esta repetición de palabras, con la excepción de Ayala (71), quien emplea “sentido” en el 1229, pero “pensamiento” en el verso 1232.

---

<sup>382</sup>Con esta escena, Goethe alude a Herder y sus intentos para traducir el evangelio de Juan. Véase Friedrich/Scheithauer 1974: 181 y MA 6.1: 1005

<sup>383</sup>Hay una confusión en la versión de Valverde, ya que dice, en una nota al pie en la página siguiente (40), que Fausto no quiere traducir *Wort* (en vez de *ó* ) por ‘palabra’, como si Fausto estuviera traduciendo del alemán al español.

**1257 Für solche halbe Höllenbrut**

**1258 Ist Salomonis Schlüssel gut.**

Mefistófeles, en su presente forma de perro, ya que no soporta la lectura de la Biblia que realiza Fausto en voz alta, empieza a ladrar y a transformarse. Fausto intenta obligar al “fantasma medio infernal” (*halbe Höllenbrut*) que trajo a su casa a mostrarse en su forma real, empleando hechizos de la *Llave de Salomón*,<sup>384</sup> un libro de demonología del siglo XVII. Schöne destaca que el adjetivo *halbe* (‘medio’) aquí mitiga el efecto del sustantivo drástico *Höllensbrut* (‘cría o engendro infernal’), ya que Fausto al inicio “no cree que esté invocando al diablo”,<sup>385</sup> sino a algún espíritu de rango inferior.

Pelayo (69) toma en cuenta este sentido de *halbe*: en su versión, Fausto emplea la *Llave de Salomón* para una “clase de espectros secundarios”. Llorente (108), por otro lado, traduce *solche halbe Höllenbrut* de manera muy casual por “tal presa”. Las traducciones de Cansinos, Valverde y Silvetti (123) tampoco especifican la naturaleza poco ofensiva de “tales abortos del Averno” (Cansinos 374) o “engendros infernales” (Valverde 38). De igual manera, Helena Cortés (103) tradujo muy libre, por medio de ‘pobre’:

Para estos pobres engendros del infierno  
la clave de Salomón es un buen remedio.

En comparación con estas traducciones libres, la solución de Roviralta (66) parece mucho más literal. En su versión, Fausto hechiza a “semejante ralea medio infernal”. Se muestra aquí que, para una traducción precisa, el adjetivo *halbe* (‘medio’) se tiene que realizar en español como adverbio que modifique el adjetivo ‘infernal’, y no como adjetivo refiriéndose a la palabra

---

<sup>384</sup> Véase Schöne 2005, comentario: 248-249. La traducción al inglés de la *Claviculae Salomonis* no contiene ningún hechizo como el que utiliza Fausto, pero varios que tienen que ver con el agua y el fuego. Me parece probable que los hechizos de Fausto imitan la *Llave de Salomón*, pero que no la citan al pie de la letra. Posiblemente Goethe no quisiera arriesgar exponer a su público teatral a magia real. Véase *The Key of Solomon (Clavicula Salomonis)*, trad. y ed. S. Liddell MacGregor Mathers (York Beach, ME: Weiser 2001).

<sup>385</sup> Schöne 2005, comentario: 248-249

compuesta ‘engendro del infierno’. No obstante, Bunge (77) tradujo precisamente basándose en esta estructura sintáctica, por lo cual forzosamente su versión resulta más libre:

Híbrida cría del infierno  
La clave salomónica te mandará a tu Averno!

En la traducción de Gálvez (59), es también el “engendro”, no su carácter infernal, que se disminuye.

Para tal semiengendro del averno  
servirá *La clave de Salomón*.<sup>386</sup>

Cabe destacar que el verso 1258 constituye una referencia intertextual que se pierde hoy en día para la mayoría de los espectadores que ven una representación teatral del *Fausto*. Para ediciones de estudio, notas son necesarias en ambos idiomas, como por ejemplo la de Gálvez, quién además utiliza letra cursiva para señalar que se trata de un libro y no de una llave.

En el *Fausto* de Goethe, la irritación del protagonista es expresada por versos cortos de cuatro pies con rima pareada. Llorente (108) emplea heptasílabos sueltos, lo que recrea esta alteración del mago. Sin embargo, este metro hace necesario tres versos en vez de dos.

Para atrapar tal presa  
la clave salomónica  
es la mejor cadena.

### **1261 Wie im Eisen der Fuchs**

### **1262 Zagt ein alter Höllenluchs.**

Mientras Fausto intenta practicar los hechizos de la *Llave de Salomón* para dominar a los supuestos seres elementales, afuera, en el pasillo, otros espíritus se dan cuenta de que Mefistófeles está preso en el estudio. Comparan la situación de su amo, este “viejo lince del

---

<sup>386</sup> Letra cursiva del original.

infierno”, a la de un zorro en la “trampa” (*Eisen*), “que tiene miedo” (*zagt*). Grimm sostiene que *zagen*, en el siglo XIX, frecuentemente se empleaba junto con el verbo *zittern* (‘temblar’), pero, al mismo tiempo, destaca que *zagen* no significa ‘temblar’. Posiblemente Goethe pensara en ‘temblar’ y ‘tener miedo’ al mismo tiempo, sobre todo dado que son acciones que coinciden muchas veces, y ‘temblar’ puede metonímicamente expresar la idea del miedo, pero el sentido literal de *zagen* siempre ha sido ‘tener miedo’ y no ‘temblar’.

El frecuente malentendido causado por el verbo *zagen* se nota, por ejemplo, en la traducción de Pelayo (70): “Como la zorra que ha caído en un lazo tiembla el viejo demonio”. También Roviralta (66) traduce muy libre: “Cual zorro en la trampa cogido, temblando está un viejo lince del infierno.” La versión de Cortés (103) suena parecida:

Igualito que el zorro en el cepo  
tiembla un viejo lince del infierno.

En las versiones de Silvetti (125) y Gálvez, el lince igualmente “tiembla” en la trampa:

Como zorro en la trampa  
tiembla ese lince del infierno.

Los versos de Gálvez (59) especifican además que tiembla de “miedo”:

Como el zorro en el cepo  
tiembla de miedo un viejo lince del averno.

En la versión de Llorente (108), el zorro parece todavía más activo y también se menciona que tiene miedo:

Como en la trampa el raposo  
se revuelve tembloroso.

Bunge (78) evita el verbo y parafrasea fielmente con un adjetivo:

Cual zorro en la trampa, inquieto  
Está allí un viejo sujeto.

La traducción libre de *Luchs* por ‘viejo sujeto’ se permite aquí, ya que, como en el texto de origen, la expresión se emplea en primer lugar para cumplir con la rima. Lo único que Bunge no menciona, es el carácter infernal del “viejo sujeto” y la cualidad de astucia que generalmente se atribuye al lince.

Obviamente, *Luchs* constituye otra metáfora que aquí mejor se traduce por medio de una paráfrasis. Cansinos, por ejemplo, parafrasea, de manera adecuada, “diablo veterano”. No obstante, el verbo ‘forcejear’, que emplea en este contexto, es inaceptable, ya que no tiene mucho en común con *zagen* (‘temer’).

Los versos del pasaje en el cual se encuentran Mefistófeles y Fausto son muy cortos, para expresar la alteración de los personajes. Aquí se trata de versos de tres y cuatro pies trocáicos. Bunge y Llorente logran efectos similares con octosílabos rítmicamente afines.

### **1285 Rauschend fließe zusammen**

### **1286 Undene!**

En la misma escena del gabinete de estudio, los versos 1285 y 1286 constituyen uno de los hechizos supuestamente tomados de la *Llave de Salomón*. Fausto quiere averiguar si el demonio, que acaba de traer a su casa, es un ser de agua, es decir, una ondina. La coherencia de este pasaje lo requiere que Fausto esté intentando obligar a los espíritus a mostrarse en su forma original, en otras palabras, que la ondina se transforme en agua, que la salamandra se queme, etcétera.<sup>387</sup> Bajo la influencia de este exorcismo, la ondina, si ella estuviera escondida en el perro, entonces tendría que aparecer en forma de agua corriente, o el agua debería juntarse y tomar la forma de la ondina. En el cuento de hadas “*Undine*” (“Ondina”) por Friedrich de la Motte Fouqué, que apareció en 1811 en Berlín, los espíritus de agua aparecen en ambas formas, o con forma humana

---

<sup>387</sup> Véase Schöne 2005, comentario: 249

o disueltos en el agua.<sup>388</sup> La expresión empleada por Fausto en su hechizo sugiere que la ondina se ‘junte’ (*fließe zusammen*) y tome la forma de una mujer.

Sin embargo, varias traducciones de estos dos versos sugieren más bien que Fausto quiere que la ondina se disuelva o se hunda en el agua, por ejemplo en la versión de Roviralta (65): “derrítete murmurante, Ondina”,<sup>389</sup> o en la de Llorente (109):

en el cristal de la fuente  
disuélvete, blanca ondina [...]

También la solución de Valverde (38) implica que la ondina debe aparecer como una corriente de agua, sin forma corporal:

¡Disípate en rumor de aguas, Ondina!

De manera muy parecida, en el texto de Gálvez (60), Fausto ordena a la ondina que se hunda:

¡Húndete murmurante,  
ondina!

Otra variación de este motivo es la traducción de Cortés (105):

¡Disípate murmurando en la corriente,  
ondina!

Solamente Silvetti Paz (125) traduce de manera más general y algo prosaico:

¡Sonoramente fluye,  
Ondina!

Otras versiones, por lo contrario, no parten de la idea de que el espíritu de agua desaparezca en su elemento, particularmente la de Cansinos (374). En su *Fausto*, incluso son varias on-

---

<sup>388</sup> Véase F. de la Motte-Fouqué, *Undine: Ein Märchen der Berliner Romantik*, ed. U. Schmidt-Berger (Berlin: Insel 1992).

<sup>389</sup> Algunos autores usan mayúscula para la ondina, como si se tratara de un nombre, mientras que otros la escriben con minúscula, ya que se trata de un sustantivo normal.

dinas,<sup>390</sup> que el mago quiere obligar a tomar una forma más definida: “¡Juntas fluid borbotando, ondinas!”

La brevedad de los hechizos casi no se refleja en las traducciones, con la excepción de la de Gálvez, que sin embargo es demasiado libre. No obstante, encontramos el mismo ritmo trocáico del original en la versión en prosa de Cansinos. También Bunge (78) recrea el ritmo, ¡e incluso la primera vocal!, del canto melódico del texto de origen, en un verso tanto mágicamente onomatopéyico como sumamente libre:

Rauda murmura hecha torrente, Ondina.

Esta traducción verdaderamente suena como un hechizo.

### **1308 Durch alle Himmel gegoss'nen,**

### **1309 Freventlich durchstochen?**

En el momento en que Fausto se da cuenta de que debe estar luchando con una criatura infernal, la exorciza con la cruz cristiana, lo que finalmente obligará a Mefistófeles a revelarse. En vez del nombre de Jesús, Fausto emplea una larga perífrasis hiperbólica y metafórica, expresando que el hijo del hombre fue “vertido por todos los cielos” (lo que se refiere a su “omnipresencia cósmica”)<sup>391</sup> y “perforado de manera sacrílega”. No solamente la construcción está en voz pasiva, sino, además, los participios son nominalizados y se emplean con artículo: “*el* vertido, *el* perforado”. La referencia intertextual a los evangelios del Nuevo Testamento es obvia en el texto de origen y tiene que ser reconocible en la traducción.

Los traductores generalmente usan una paráfrasis para la metáfora ‘[el] vertido’ (*den gegoss'nen*). Solamente Silvetti y Cortés traducen al pie de la letra, lo que me parece apenas comprensible: en el texto de Silvetti (127), Fausto exclama,

---

<sup>390</sup>Parece probable que este plural viene de la traducción de Nerval (94): *Coulez ensemble en murmurant, Ondins!*

<sup>391</sup>Schöne 2005, comentario: 250

el por los cielos derramado [...]

Cortés (105) obviamente imita esta solución infortunadamente literal:

[Al] por todos los cielos derramado [...]

La paráfrasis, de la cual se sirven Roviralta, Cansinos y Gálvez, es ‘extendido’, lo que se entiende mejor que ‘derramado’. En la versión de Cansinos (374), sin embargo, el verbo se refiere a la cruz que Fausto lleva en la mano, no al Cristo: “[el amuleto] a través de todos los cielos extendido”. Gálvez (61) también evita la referencia directa a Jesús. En lugar de ello, en su versión, Fausto habla de una “señal”

extendida por todos los cielos,  
la [señal] sacrílegamente ultrajada.

Este malentendido crea un sentido mucho más general que en el texto alemán y, por ello, la referencia intertextual a la pasión bíblica posiblemente no resalte de manera unívoca.

En la versión de Roviralta (67), el participio ‘extendido’ se emplea, casi igual que en el texto de origen, con artículo definido: “[el Inefable] extendido por todos los cielos, el Traspasado por mano impía”. No obstante, las mayúsculas no aparecen en el texto goetheano y tampoco me parecen necesarias en la traducción.

La solución más concisa, aunque libre, es la de Teodoro Llorente (110). En su traducción, Fausto se refiere a Jesús,

en los cielos adorado,  
por los hombres traspasado.

La solución de Pelayo, igualmente libre, convence mucho menos, porque es muy larga y se aleja mucho del sentido original, refiriéndose a “lo inexplicable que está esparcido en los espacios celestes y vedado a nuestros ojos por una desobediencia y un pecado”.

Bunge (79), en su versión todavía más libre, exagera la idea del texto de origen y añade ciertos elementos (aquí en letra cursiva) que necesita, porque evita la voz pasiva:

¡*Puebla* el infinito!  
Con odio execrable<sup>392</sup>  
¡Le hirieron sacrílegas *lanzas!*

Fausto no habla en este tono ferviente en alemán, y además, la versión de Bunge no rima, como la de Llorente, que me parece ser la más adecuada.

**1330 Nur in der Wesen Tiefe trachtet.**

**1331 Bei euch, ihr Herrn, kann man das Wesen**

**1332 Gewöhnlich aus dem Namen lesen**

Al aparecer ante Fausto disfrazado como estudiante andariego, Mefistófeles no quiere decir su nombre. En vez de ello, sostiene que los nombres deberían ser irrelevantes para alguien a quien “solamente le interesan los aspectos profundos de los *seres*” (*Wesen* [pl.], v. 1330).<sup>393</sup> Aquí Mefistófeles se refiere de manera irónica al desprecio de Fausto por las palabras y a su ilusión de poder conocer las leyes de la naturaleza de manera directa. Fausto, ya más tranquilo, le contesta en el mismo metro, el *Madrigalvers*, que los nombres de “señores” como Mefistófeles (es decir, los espíritus), por lo general suelen revelar su *ser*, es decir su ‘naturaleza’ (*substantia*, *essentia*’,<sup>394</sup> *Wesen* [sg.], v. 1331).

En los versos 1330 y 1331, se emplea dos veces el sustantivo *Wesen*, con dos significados distintos, que felizmente se pueden traducir por la misma palabra en español, ya que ‘el ser’ puede denominar tanto la ‘naturaleza’ de algo como una ‘cosa creada, especialmente las dotadas de vida’.<sup>395</sup>

---

<sup>392</sup> En la edición de 1949 falta este verso.

<sup>393</sup> Véase Grimm, artículo “wesen”, párrafo II

<sup>394</sup> Véase Grimm, artículo “Wesen”, párrafo I C)

<sup>395</sup> RAE “ser” (m.)

Sin embargo, Roviralta, Cansinos y Cortés son los únicos entre los traductores estudiados aquí que emplean, en estos dos versos, el sustantivo ‘ser’ y así recrean la repetición de palabras en el original. En la versión de Roviralta (68), Mefistófeles y Fausto dicen: “[...] sólo busca el fondo de los seres. – [Fausto:] Entre vosotros, señores, se puede de ordinario adivinar el ser por su nombre.” La solución de Cansinos (375) es muy parecida: “[...] sólo atiende a la hondura de los seres. – [Fausto:] En vosotros, caballeros, suele inferirse el ser por el nombre.”<sup>396</sup>

Helena Cortés (107) igualmente traduce *Wesen* por ‘ser’ en ambos versos, sin embargo con una inversión sintáctica muy marcada:

[...] sólo escudriña las profundidades del ser.  
[Fausto] Con vosotros, señores míos, puede uno el ser  
habitualmente deducir del nombre [...]

No sólo riman los versos de Mefistófeles y Fausto en esta versión, lo que no es el caso en el original, además se trata de rima homónima, una forma de rima pobre.<sup>397</sup> En la traducción muy libre de Bunge (80), se repite el sustantivo ‘fondo’:

[...] De las cosas tan sólo el fondo aprecia.  
[Fausto] Entre ustedes, señores que el negro abismo arroja,  
El fondo ya aparece  
Comúnmente en el nombre.

Aquí la repetición de palabras se recrea con otros elementos que en el texto de origen: ‘fondo’ es la traducción de *Tiefe* (en el verso 1330) y *Wesen* (en el verso 1331). Por otro lado, los *Wesen* del verso 1330 aparecen como ‘cosas’ y no como ‘seres’, lo que no es adecuado, ya que la naturaleza es representada como viva en el texto de origen, y no se trata de objetos. De cualquier modo, Bunge notó la repetición de palabras en el texto de origen y también introdujo una repetición de dos sustantivos (aunque distintos) en su traducción. Posteriormente, Bunge revisó su traducción

---

<sup>396</sup> En la edición Aguilar de 1955 de la traducción de Cansinos, dice “hombre” en vez de “nombre”, seguramente una errata.

<sup>397</sup> Véase Rudolf Baehr, *Manual de versificación española* (Madrid: Gredos 1989), p. 76.

de los versos 1330 y 1331. En la edición póstuma, Bunge (1949: 52), de manera más precisa, emplea dos veces “ser”:

Y a la hondura del ser su ruta labra.  
[Fausto] Entre vosotros, señores, se demuestra  
Comúnmente el ser íntimo en el nombre.

En los versos 1330 y 1331 del *Fausto* de Gálvez (62), es el sustantivo ‘esencia’ que se repite:

[...] sólo trata de llegar a la esencia de las cosas.  
[Fausto] Entre vosotros, señores, la esencia, por lo común,  
se puede leer en el nombre [...]

La solución de Gálvez aquí se parece a la primera de Bunge, y de igual manera se comete la imprecisión ‘seres – cosas’. La rectificación ‘ustedes – vosotros’, que realizó Gálvez, solamente refleja los usos respectivos de América latina y España y no tiene que ver con formas de tratamiento más o menos corteses. No cabe duda de que, en el texto de origen, Fausto, como en casi todos los diálogos con Mefistófeles, “tutea” al diablo, dado que se dirige a un espíritu, y que no emplea el *euch* de respeto (entonces ya obsoleto).<sup>398</sup>

Los demás traductores no reproducen la repetición de palabras en los versos 1330 y 1331.

---

<sup>398</sup> Véase el segundo capítulo sobre las formas de tratamiento.

**1350 Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar,**

**1351 Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht**

**1352 Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht**

Durante la conversación con Fausto, Mefistófeles, en vez de dar su nombre, explica que él forma parte del ejercito de Lucifer, una “parte de la oscuridad que parió a la luz” (v. 1350). En esta ocasión, Mefistófeles presenta la luz como una fuerza rebelde que – según él – ahora le disputa a su “madre noche” el rango y lugar tradicional (vv. 1351-1352). Además, la expresión *sich das Licht gebar* (‘parió a la luz *para sí mismo*’) implica que las fuerzas de la oscuridad no crearon la luz para otros, sino solamente para ellas mismas.

Con este pasaje, Goethe caracteriza en realidad a Mefistófeles. En *Poesía y verdad*, presenta sus ideas originales sobre el personaje de Lucifer, que el joven Goethe desarrolla mientras se recupera de una enfermedad grave en la casa de sus padres en Francfort.<sup>399</sup> Lucifer y las fuerzas oscuras fueron creados por la Trinidad (Goethe usa el término hebreo *los Elohim*)<sup>400</sup> como entidad independiente y autosuficiente. Lucifer y los suyos, a su vez, crearon toda la materia y se percibieron a sí mismos como si no hubiera nada encima de ellos. Su creación, sin embargo, era deficiente y autodestructiva, por lo cual finalmente los *Elohim* intervinieron y permitieron a la creación de Lucifer que se expandiera. Según Goethe, la luz nació en este proceso, pero no por intervención de Lucifer. Irónicamente, aquí Mefistófeles se presenta como creador de la luz (v. 1350), e incluso invierte los hechos, presentando la luz como orgullosa, ingrata y rebelde. Tomando en cuenta como trasfondo el pasaje de *Poesía y verdad* citado arriba, Mefistófeles es desenmascarado como mentiroso e incluso como alguien que se engaña a sí mismo. Según el pasaje del octavo libro de *Poesía y verdad*, las fuerzas luciféricas y los hombres tienen en común la tendencia de olvidar su origen divina y concebirse como autónomos. Aquí es

---

<sup>399</sup> Véase *Poesía y Verdad*, segunda parte, libro octavo (México D.F.: Porrúa, 1983), p. 222; en alemán DuW: 380

<sup>400</sup> Véase GW “Elohim”

imposible profundizar en todas las implicaciones del pasaje en cuestión con respecto a las ideas de Goethe sobre luz y oscuridad en el marco de sus trabajos sobre la óptica y los colores.<sup>401</sup>

La repetición del sustantivo *Licht* ('luz') en los versos 1350 y 1351, que incrementa la cohesión textual aquí, es preservada por casi todos los traductores en español, por ejemplo por Cansinos (375): "una parte de la tiniebla que parió a la luz, esa luz orgullosa que ahora le disputa a la noche de las madres la antigua jerarquía y el espacio". Lo único que no encaja en la traducción de Cansinos es la expresión 'noche de las madres' en vez de 'madre noche', aunque el autor (375) intenta justificarla, en una nota al pie, como "expresión poética [...] reminiscencia de Milton."

Llorente (113) evita la repetición de 'luz', e integra además el verso 1349 ("parte soy de la parte que fue al principio el todo") en el pasaje en cuestión:

parte de la parte aquella  
que al nacer la lumbre bella  
no era parte, sino todo.  
Hablo de la sombra opaca,  
madre de la luz, que impía  
por usurparle porfía  
su imperio, y audaz la ataca [...]

En esta versión excesivamente libre de Llorente (375), las tinieblas no aparecen como creador de la luz, la luz solamente "nace". En los versos siguientes, Llorente además sostiene que la *Mutter Nacht* ('madre noche') es en verdad la 'madre de la luz'. Esta traducción carece de la lógica textual del original.

---

<sup>401</sup> Véase por ejemplo las anotaciones de Victor Lange al respecto (MA, tomo 6.1: 1007) y la monografía de Albrecht Schöne *Goethes Farbentheologie* (München 1987)

Valverde (41) crea una repetición excesiva de palabras, que no se encuentra en el texto de origen, inventando el juego de palabras ‘a la luz dar a luz’. De esta manera, la palabra ‘luz’ es repetida incluso tres veces:

una parte de la sombra  
que a la luz diera luz, la luz soberbia,  
que disputa a la Madre-Noche el sitio  
y el rango [...]

Estilísticamente hubiera sido mejor servirse del verbo ‘parir’ aquí. Bunge (81) se sirve de la expresión ‘dar vida’, que suena menos corporal y más abstracta:

Parte de las tinieblas que a la luz dieron vida;  
La luz dominadora,  
La que a la Madre Noche, sin respeto,  
El rango y sitio le disputa ahora.

Sin embargo, la metáfora *gebar* (‘parió’), que emplea Goethe aquí, porque en alemán rima con *war*, debería traducirse literalmente, ya que se refiere a la expresión *Mutter* (‘madre’) en el verso 1351 y aumenta la coherencia de este pasaje.<sup>402</sup>

Irónicamente, la primera traducción de 1864, por Francisco Pelayo Briz (74), sigue siendo hasta hoy en día la más clara y precisa de todas: “me compongo de una parte de las tinieblas que engendraron la luz; esa luz altanera que al presente disputa a su madre, la noche, su antiguo rango y el espacio”. La traducción de Pelayo Briz todavía supera, en cuanto a la precisión, la versión de Roviralta (69), quien reemplaza ‘engendrar’ por ‘nacer de’: “una parte de las Tinieblas, de las cuales nació la luz, la orgullosa Luz que ahora disputa su antiguo lugar, el espacio a su madre la Noche”.

---

<sup>402</sup> Este tipo de metáfora sí se permite en español; también Cervantes comenta en el prólogo del *Quijote* que la tranquilidad es necesaria para que las “musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan *partos* al mundo”. Esta metáfora continua en la misma página, donde el autor compara su protagonista a un hijastro suyo. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico (Punto de lectura, 2007), p. 7.

Métricamente se trata de *Madrigalverse* con cinco y seis pies yámbicos, muy regulares y con rima pareada. No obstante, en las traducciones en verso, se utilizaron versos irregulares con rima ocasional. Obviamente no fue posible traducir en versos más regulares aquí, porque en alemán, el pasaje tiene una estructura sintáctica muy compleja, que los traductores tuvieron que seguir. Los octosílabos de Llorente, que cambian completamente la idea y alargan el pasaje, sí recrean la rima y el ritmo regular, pero evocan un Mefistófeles mucho más nervioso y desalentado.

El hecho de que Mefistófeles contradiga el libro *Génesis* es obvio para el lector del *Fausto*, entonces no es imprescindible reconocer la referencia intertextual a *Poesía y verdad* para entender que Mefistófeles es un presumido. De cualquier forma, el traductor debería, en una nota de pie de página, llamar la atención del lector a este paralelo y el contraste irónico creado por él.

**1369 Und dem verdammten Zeug, der Tier- und Menschenbrut,**

**1370 Dem ist nun gar nichts anzuhaben.**

Mefistófeles le cuenta a Fausto de sus intentos para aniquilar tanto la creación como los seres humanos y animales, que le resisten, multiplicándose de manera terca e interminable. Se expresa de manera peyorativa aquí, empleando los términos *Brut* ('cría') y *Zeug* ('cosa fútil'),<sup>403</sup> deplorando que no se les puede hacer ningún daño (*dem ist nichts anzuhaben*).<sup>404</sup> Mefistófeles aquí destaca más el hecho de que la naturaleza le resista y le parezca indestructible, que de poner de relieve sus propios intentos para dañarles a los seres terrestres, efecto que se crea debido al modo impersonal del cual Mefistófeles se sirve (*ist ... anzuhaben*). La mejor solución para este pasaje sería una traducción literal, como por ejemplo 'no hay manera de hacerle daño' o 'parece indestructible / invulnerable'.

En las traducciones, el verso 1370 no expresa esta idea. En la versión de Pelayo (75), Mefistófeles constata, de manera general, que "nada puedo con este maldito semillero". También

<sup>403</sup> Grimm "zeug" III, 2): para denominar cosas que dan asco, inspiran desprecio o causan molestia (*abscheu, geringschätzung oder verdruss*)

<sup>404</sup> Grimm cita el v. 1370 del *Fausto* en el párrafo *jmd etwas anhaben: superare, vincere aliquem*

en el *Fausto* de Llorente (115), el diablillo deplora, en versos melodiosos, que la “semilla” de la vida “no tiene fin”, lo que omite la parte activa de Mefistófeles, sus esfuerzos para *ponerle* fin:

Y la maldecida y ruin  
semilla que origen diera  
al hombre, al ave y la fiera,  
no tiene tampoco fin.

El Mefistófeles de Roviralta (69), por otro lado, se queja de que “no hay medio absolutamente de dominar [la materia]”, lo que corresponde más a *die ist nicht zu beherrschen* que a *dem ist nichts anzuhaben*, una idea muy distinta entonces: el diablo del texto de origen en realidad no solamente quiere dominar, sino destruir. Además, no se trata de aniquilar la “materia”, sino la vida.

En los alejandrinos de Bunge (82), se emplea el modo impersonal (“es tarea vana”), y el resultado se parece mucho a la idea del original:

Y esa cosa maldita, cría animal y humana...  
Con ella especialmente todo es tarea vana.

Sus versos de arte mayor recrean el ritmo del pasaje en alemán de manera mucho mejor que los metros más cortos de Llorente. Me parece admirable cómo, en el primer verso, la cesura cae en el mismo lugar que en el original. La rima pareada de Bunge, en vez de la rima cruzada que emplea Goethe en este pasaje, se permite, porque en el *Madrigalvers*, estos tipos de rima alternan constantemente.

Cansinos (375) emplea una expresión demasiado libre: “de ese condenado tropel, de esa ralea de animales y hombres, no se puede ya sacar ningún partido”. También la traducción de Valverde (41) suena muy general:

De esa maldita raza de los hombres  
y animales, no cabe esperar nada.

Silvetti (131), por otro lado, se apropió de la solución de Roviralta:

Por lo que hace a la estirpe de hombres y de animales,  
no hay manera de dominarla.

Otra solución adecuada, comparado con el texto de origen, es la de Gálvez (64):

Y a esa maldita cosa, la animal y humana cría,  
no hay en absoluto por dónde cogerla.

No obstante, evidentemente, ni Silvetti ni Gálvez logran el ritmo y la rima artísticos de Bunge.

### 1395 Der Drudenfuß auf eurer Schwelle

Mefistófeles quiere retirarse, pero no puede salir de la casa por una estrella de cinco puntas, comúnmente denominada ‘pentalfa’ o ‘pentagrama’, que está, mal tallada, en el umbral del estudio de Fausto. El sustantivo *Drudenfuß* se deriva etimológicamente de los pies planos que tiene el brujo o la bruja según creencias populares. En el artículo homónimo de Grimm, se confirma esta etimología: “Probablemente el *pentagrama*, o *signum pythagoricum*, en la heráldica *pentalfa*, se entendía como representación de los dos pies cruzados de una bruja.”<sup>405</sup> Según otra interpretación en la *Blockes-Berges Verrichtung* (1668) de Johannes Praetorius, que Goethe consultaba durante sus investigaciones para el *Fausto*,<sup>406</sup> el *Drudenfuß* representa las cinco letras del nombre de Jesús, y no viene de *Druide* (‘el brujo’) sino de *Truthin* (‘el Señor’). El *Drudenfuß* se usaba para protegerse de demonios o se grababa en cunas para proteger a los bebés de malos espíritus.<sup>407</sup>

Algunos traductores explican la expresión por medio de notas de pie de página, por ejemplo Silvetti. Según él (133), *Drudenfuß*, ‘pie de elfo’ o ‘pentalfa’, no es lo mismo que ‘pen-

---

<sup>405</sup>En alemán: *das pentagramma, das signum pythagoricum, in der wappenkunst pentalpha, betrachtete man wahrscheinlich als die zwei in einander geschränkten füsse der drute*. Cf. Grimm, “drudenfuß”

<sup>406</sup>Véase Schöne 2005, comentario: 253

<sup>407</sup>Véase Grimm, “drudenfuß”

tagrama'. De acuerdo con la nota de Gálvez (65), el nombre 'pentalfa', "que da Mefistófeles a la estrella de cinco puntas [...], simbolizaba la presencia de Cristo".<sup>408</sup> Probablemente Gálvez encontró esta información en el comentario de Erich Schmidt,<sup>409</sup> ya que, como se ha mencionado, lo cita como su fuente principal. Cansinos, en su nota (376), nos da la misma información.

La traducción literal de *Drudenfuß* al español, 'pie de bruja', que emplearon Pelayo Briz (76), Llorente (116), Roviralta Borrell (70), Ayala (76) y Gálvez (65), no es tan común como, por ejemplo, 'pentalfa' o 'pentagrama'. Por ello, algunos traductores buscaron alternativas. Bunge (83), por ejemplo, se sirvió de la expresión 'signo pitagórico', que, aunque correcta, es todavía más rara que 'pie de bruja'. Cansinos (376) emplea una paráfrasis técnica: "esa estrellita de cinco picos",<sup>410</sup> lo que tampoco parece mejor que 'pentagrama'. 'Pata de elfo', la solución de Silvetti (133), sería incomprensible sin la nota al pie. Valverde (42) tiene la traducción más vaga de todos: "ese signo pintado en el umbral..."

Obviamente los traductores no usaron 'pentagrama', porque esta expresión es utilizada por Fausto en el verso siguiente. Para evitar una repetición de palabras, donde el texto de origen emplea dos términos sinónimos, los traductores se sirvieron de expresiones o demasiado complicadas o que requieren de una explicación. Para solucionar este dilema, propongo entonces que se emplee 'la pentalfa' en el verso 1395 y 'el pentagrama' en el verso 1396, dado que, según Grimm, son sinónimos.

Otro aspecto importante aquí es el hecho de que Mefistófeles "vosee" a Fausto. Habla a Fausto de forma muy educada y aparentemente sumisa para que éste lo deje ir, refiriéndose a *eurer Schwelle*, es decir 'su umbral', o, todavía más adecuado, al 'umbral de vuestra merced', pero de ninguna manera a 'tu umbral'. Sin embargo, pocos traductores han aprovechado esta ocasión para caracterizar a Mefistófeles por medio del empleo de formas de tratamiento adulatorias: Pe-

---

<sup>408</sup> Gálvez 1984: 65

<sup>409</sup> Cf. *Jubiläum*: 291

<sup>410</sup> El texto de Cansinos dice "estrellita" en la edición de 1955, pero "estrellica" en la edición de 1957.

layo (76), Llorente (116) y Valverde (42) utilizan el artículo definido en vez del pronombre posesivo (“*el umbral*”). En la versión de Bunge (83), Mefistófeles dice, de manera descortés, “tu umbral”. Cansinos (376) y Silveti (133) también emplean el artículo definido, y además, en sus traducciones, Mefistófeles “tutea” a Fausto dos líneas más arriba. Solamente en las versiones de Roviralta (70) y Gálvez (65), Mefistófeles dice “vuestro umbral”. El problema de la segunda persona del plural como forma de tratamiento se discutió en el segundo capítulo.

**1457 Himmlischer Söhne**

**1458 Geistige Schöne,**

**1459 Schwankende Beugung**

**1460 Schwebet vorüber.**

Mefistófeles finge rendirse y le propone a Fausto entretenerlo con sus artes de la ilusión, prometiéndole un espectáculo mágico que disfrutará con todos los sentidos. Entran unos espíritus que duermen a Fausto con un canto mágico en “ritmos libres”,<sup>411</sup> evocando primero el cielo azul, luego el cielo estrellado, y finalmente “la belleza espiritual de hijos celestes” (1457-1458), que pasan flotando en el aire. En este grupo de versos aparece también la expresión enigmática *schwankende Beugung*, cuya coherencia no se puede establecer, o solamente con dificultad, tomando en cuenta los versos que preceden o siguen. *Beugung* puede, por un lado, referirse a un movimiento del cuerpo (‘inclinarse’), interpretación que GW favorece para el verso 1459, pero también a la difracción de la luz, fenómeno natural cuya significación Goethe negaba.<sup>412</sup> Además, en la gramática, el término *Beugung* designa la flexión. El diccionario de Grimm propone también el sentido ‘curva’ y cita, como ejemplo, los últimos versos del poema “Con motivo del año nuevo” (1801) de Goethe, donde se habla de *wirrende Beugung*, es decir, ‘la sinuosidad desconcertante’<sup>413</sup> de la vida:

---

<sup>411</sup>Ciupke 1994: 52

<sup>412</sup>En la *Doctrina del color (Zur Farbenlehre)*, Goethe critica la teoría óptica newtoniana, cf. MA, tomo 10, p. 740ff.

<sup>413</sup>Esta expresión nos hace pensar en el verso 14 del *Fausto*:

*Des Lebens labyrinthisch irren Lauf*

So durch des Lebens  
Wirrende Beugung  
Führe die Neigung  
uns in das Jahr.<sup>414</sup>

Según el comentario de Schöne, el enigmático verso 1459 no se refiere a espíritus, sino que los ‘hijos celestes’ representan nubes, como en el “teatro meteorológico” al final del *Faust*.<sup>415</sup> Schöne se basa en la interpretación de Hans Arens, quien arguye que el pasaje solamente parece coherente como descripción de diferentes tipos de nubes, tema que fascinaba a Goethe.<sup>416</sup> Sin embargo, los filólogos del siglo XIX, por ejemplo Karl Alt<sup>417</sup> o Heinrich Düntzer,<sup>418</sup> explican el verso como “ángeles” de belleza espiritual que se inclinan y se ciernan de forma vacilante.

Las traducciones del verso 1459 reflejan estas diferentes interpretaciones. En la versión de Roviralta (73), quien por primera vez intenta traducir este verso,<sup>419</sup> se habla de la belleza espiritual de los hijos del cielo “en su vacilante curso”, que pasan “cerniéndose en el aire”. Esta traducción de hecho podría interpretarse como una descripción de nubes, lo que me parece muy lúcido, sesenta años antes de Arens. Sin embargo, Roviralta no logra una traducción precisa de la palabra *Beugung*.

Bunge (85) creó una versión precisa, que suena más teatral, donde la “ideal belleza” de hijos celestes se “inclina” de manera “grácil” y luego se “esfuma”:

De hijos celestes ideal belleza  
Grácil se inclina; leve se esfuma [...]

En esta traducción, por otro lado, falta el concepto de ‘vacilante’, a menos que se interprete como inherente en la idea de ‘disiparse’. Bunge recrea el ritmo dactílico de manera muy

<sup>414</sup> “Zum neuen Jahr”, MA, tomo 6.1: 53

<sup>415</sup> Cf. Schöne 2005, comentario: 255

<sup>416</sup> Cf. H. Arens, *Kommentar zu Goethes Faust I* (Heidelberg: Winter 1982), p. 165.

<sup>417</sup> K. Alt: 535

<sup>418</sup> H. Düntzer, *Erläuterungen zu Goethes Werken* (Hochhausen 1865), p. 83.

<sup>419</sup> Pelayo y Llorente omiten el verso 1459.

elegante. Lo que no convence, es la decisión de hacer versos largos con hemistíquios en vez de versos cortos.

Cansinos (376) acumula todos los elementos semánticos relevantes en una construcción muy densa, menos comprensible todavía que el texto de origen: “beldades espirituales, fluctuante inclinación cerniéndose pasan”.

En el *Fausto* de Valverde (43), el lector igualmente tiene la impresión de tener que ver con espíritus, denominados, en tono patético,

Progenie de los cielos,  
estirpe del espíritu,  
cerneos por encima  
vacilando, inclinados.

En la traducción de Silvetti (137), los espíritus parecen seres vivos:

Espiritual belleza  
de etéreas criaturas,  
pasa trémula en vuelo [...]

*Beugung* aquí no se traduce, y “trémula” constituye una traducción muy imprecisa de *schwankend*. Gálvez (68) parece interpretar *Beugung* como fenómeno óptico (“reflejos vacilantes”), lo que sorprende y parece improbable, sobre todo dada la famosa actitud crítica de Goethe frente a la óptica de Newton.

Hijos de los cielos,  
espiritual belleza,  
reflejos vacilantes,  
¡cerníos ante mí!

La versión de Cortés (113) parece exageradamente libre, ya que los ‘hijos’ aquí se transforman en ‘hijas’, que son exhortadas a bajar la mirada:

Y, vos, hijas celestiales,

las bellezas ideales,  
al pasar en vuestro vuelo,  
bajad la mirada al suelo.

Se trata de otro ejemplo para mostrar cómo la rima consonante obligan a la traductora a cambiar el argumento del texto de origen. No obstante, en todas las traducciones se mantiene el ritmo trocáico del original, a menudo con los mismos dos pies por verso.

En resumen, un movimiento de inclinación vacilante, o mejor, fluctuante, se deja imaginar con referencia a diferentes y cambiantes formas de nubes (“hijos del cielo”), sin duda un espectáculo de belleza espiritual. La traducción debería, en consecuencia, mantener la polisemia del texto de origen y al mismo tiempo permitir la interpretación meteorológica e imaginativa de Arens.

**1465 Decken die Länder,**

**1466 Decken die Laube,**

**1467 Wo sich für's Leben,**

**1468 Tief in Gedanken,**

**1469 Liebende geben.**

El sueño inducido por los espíritus atrae la mirada virtual de Fausto del cielo a la tierra, donde, en una pérgola<sup>420</sup> (*Laube*) cubierta de vid, percibe a unos amantes, los cuales, *tief in Gedanken* (‘reflexionando profundamente’) *sich für's Leben geben* (‘se dan de por vida’). A primera vista, el contexto romántico de la pérgola (sobre todo en una obra de Goethe) sugiere que también haya una actividad sexual de parte de los amantes, en cuyo caso *geben* se podría entender como *hingeben* (‘entregarse’). En este contexto, es también menester destacar que la pérgola es

---

<sup>420</sup> Grimm define *Laube* como una construcción cubierta de plantas o plantas que crecen de tal manera que forman un techo. También pasillos con un techo de plantas en un jardín solían llamarse *Lauben*: *In den Lustgärten pflegt man auch wohl ganze mit grünen Gewächsen oben überwachsene Gänge Lauben zu nennen*. De ninguna manera se trata del plural de *Laub*, ya que este plural no existe en alemán.

cubierta de cepas de vid, de cuyas uvas después nacerán corrientes de vino.<sup>421</sup> Tal vez por ello, Grimm tampoco quiere excluir una connotación sensual.<sup>422</sup> El verso 1468, sin embargo, da una atmósfera más solemne al encuentro en la pérgola, como si estuvieran más bien prometiéndose, de la manera más conmovida, amor eterno o proponiendo (o incluso contrayendo) matrimonio. También GW aquí destaca más el aspecto de ‘pertenecer a alguien como pareja’ que el sentido sexual de ‘entregarse’.<sup>423</sup>

En las traducciones, la *Laube* a menudo aparece como un simple conjunto de hojas, por ejemplo por medio del término “frondas” en la versión de Cansinos (376), “follajes” en la de Valverde (44) o, todavía más general, “selva” en el *Fausto* de Llorente (120). Además, en las versiones de Llorente y Gálvez se habla, de manera abstracta, de un “nido”. Bunge, de manera muy parecida, emplea el término general de “retiros”. Solamente Roviralta (73) sabe traducir *Laube* de manera fiel, por “enramada”.<sup>424</sup>

En muchas traducciones, el encuentro de los amantes en la pérgola tiene una connotación erótica, por lo cual la parte de la ‘reflexión profunda’ (*tief in Gedanken*, v. 1468), que no encaja, a veces es cambiado, o hasta omitido, como por ejemplo en la versión de Llorente (120), donde se habla solamente de los “goces” de los amantes, sin la ‘reflexión profunda’:

la selva que nido les da a los amantes  
velando sus goces [...]

Bunge (85) incluso reemplaza la expresión ‘de por vida’ (*für's Leben*, v. 1467) por ‘creando vida’ y, de manera igualmente libre, interpreta la parte de los ‘pensamientos profundos’ como una forma de concentración en el acto carnal:

Y a los retiros de los amantes

---

<sup>421</sup> *Menschen, die sich in frohem Liebes- und Weingenuß ergehen*. Véase Friedrich / Scheithauer 1974: 183

<sup>422</sup> Grimm, “geben” 24 a): *sich einem geben in freundschaft, liebe: [...] was man bei GÖTTE zugleich sinnlich verstehen würde, bei SCHILLER nicht*.

<sup>423</sup> GW “geben”, 2 c) ß)

<sup>424</sup> Cf. MM “enramada”: cobertizo formado con ramas

Que absortos se unen creando vida.

De la misma manera, Roviralta (73) altera el sentido de la solemne “reflexión profunda” para subrayar la connotación sensual: “donde, *embebecidos*, los amantes, se entregan uno a otro por la vida”.

Únicamente Rafael Cansinos (376) logra una solución más fiel para *tief in Gedanken*, precisando, como si quisiera rectificar las interpretaciones sensuales de sus precursores, que los amantes no solamente “se dan”, sino que se dan “sus corazones”: “los amantes, profusamente en-simismados, danse sus corazones para toda la vida.” No obstante, una solución semánticamente tan abierta como la del texto de origen hubiera sido preferible. Además, la metáfora ‘corazón’ generalmente implica el riesgo de sonar convencional. Valverde (44) consecuentemente no la adopta, pero nuevamente la reemplaza por el verbo “entregar”, cuya connotación sensual aquí, sin embargo, se mitiga ligeramente por los “pensamientos”, traducción literal de los *Gedanken* del texto de origen. Este detalle crucial aquí es mencionado por primera vez en una traducción de este pasaje, por lo cual resulta una traducción muy fiel, a pesar del malentendido de traducir *Laube* por “follajes”:

y cubren los follajes  
donde, en sus pensamientos  
hundidos, para siempre  
se entregan los amantes.

Valverde también reproduce el ritmo del original, aunque emplea encabalgamiento. La traducción de Gálvez (68) también reproduce muchos de estos detalles, aunque de manera menos elegante:

cubran los nidos,  
donde en eterno amor,  
y en pensamientos sumidos,  
se entreguen los amantes [...]

En comparación con estas versiones, la solución de Silvetti (137) suena mucho más general.

Las tierras cubren  
cubren follajes  
a cuyo amparo  
bríndanse íntegros  
los amantes [...]

Cortés (113) especifica la naturaleza del lugar del encuentro de manera exagerada, cubriendo los “emparrados” de hiedra:

[...] los emparrados de hiedras,  
donde júranse sus vidas  
en su amor ensimismados  
los amantes ya entregados.

Asimismo extraña la idea de traducir *sich geben* por “júranse sus vidas / [...] los amantes *ya entregados*”. Obviamente esta redundancia (e infidelidad) es la consecuencia del intento de usar un metro regular con rima asonante. No obstante, también aquí, se recrea el ritmo de vals goetheano, que marca este pasaje.

En el plano prosódico se puede constatar que ninguna traducción recrea la aliteración notable de *Länder – Laube – Leben – Liebende*.

### **1473 Stürzt in's Behälter**

### **1474 Drängender Kelter**

En la misma escena del canto de los espíritus, las uvas de la vid que cubre la pérgola caen directamente en lagares, donde se “presionan”, tal es el significado poco común de *drängender* aquí.<sup>425</sup> Si se imita la construcción del texto alemán, *drängende Kelter* (‘lagares exprimidores’), suena algo pleonástico en español. Además, las dos palabras que riman en los versos 1473 y

---

<sup>425</sup> Véase GW, “Drängen”, párrafo 1 c), y Grimm, “drängend”, donde se explica *drängend* por *pressend*

1474, *Behälter* y *Kelter*, son sinónimos, por lo cual una traducción literal sonaría redundante. Tal vez sea recomendable omitir *Behälter*. Cabe destacar que Goethe emplea la forma del plural de *Kelter* ('lagares').

Pelayo (80) no traduce este verso y tampoco el verso precedente. Su versión del pasaje en cuestión es muy libre. Llorente (120) combina los dos versos en uno, omitiendo no solamente la traducción de *Behälter* sino también de *drängender*:

[...] cayó en el lagar [...]

Comparado con esto, Roviralta (73), en su intento de máxima literalidad para facilitar el estudio esotérico, innecesariamente alargó el verso, incluyendo la redundante 'cavidad' y gratuitamente evitando la expresión 'lagares': "cae en la cavidad de la prensa estrujadora". Bunge (86), con un enfoque completamente opuesto, en vez de una traducción literal, introduce una metáfora, que no encaja:

Vierten sus mieles en copas de oro [...]

En la traducción precisa de Cansinos, *Behälter* se tradujo, de manera más abstracta, por 'hueco', para evitar la redundancia: "precipítase en el hueco de la apremiante caldera". Además, el participio 'apremiante' introduce una prosopopeya aquí: las uvas se apremian entre ellas. Valverde omite la redundancia de *Behälter* y evoca un lagar repleto de uvas, lo que también puede causar la presión implicada por *drängend*:

se precipita dentro  
del lagar rebosante [...]

Esta solución libre crea una imagen de plenitud de acuerdo con las cantidades enormes de vino que son evocados en los versos siguientes. Por otra parte, la versión de Silvetti Paz me parece exagerada:

Desborda el zumo

de los lagares [...]

No obstante, aquí, por primera vez en una traducción del *Fausto*, se emplea el plural de ‘lagar’. Gálvez imita la solución de Valverde y también emplea el plural de ‘lagar’:

viértase en cuba  
de repletos lagares [...]

De cualquier modo, el adjetivo ‘rebosante’ me parece más de acuerdo con el carácter soñador de este pasaje que ‘repleto’. En resumen, la traducción más adecuada sería la solución de Valverde, si se cambiara ‘lagar’ por ‘lagares’, en cuyo caso la sílaba añadida rompería el metro del heptasílabo.

### **1527 Verschwindet so der geisterreiche Drang**

Mientras Fausto duerme, Mefistófeles se escapa del gabinete de estudio con la ayuda de una rata que talla con sus dientes una apertura en una de las puntas interiores del pentagrama.<sup>426</sup> Fausto despierta solo y se ve engañado: el *Drang* de los espíritus ha desaparecido. Aquí se trata de una construcción ambigua, ya que *Drang* puede significar ‘impulso, anhelo, afán’ o ‘muchedumbre, aprieto, gentío’.<sup>427</sup> Entonces, Fausto podría estar hablando o de sus anhelos de tener trato con espíritus o de la multitud de espíritus que se acaba de esfumar. Según GW, en el verso 1527, *Drang* se refiere a la multitud de espíritus,<sup>428</sup> mientras que Grimm interpreta la palabra como la descripción de la ilusión de Fausto.<sup>429</sup> También Schöne llama atención a la ambigüedad del verso.<sup>430</sup>

---

<sup>426</sup> Mefistófeles, como perro, puede entrar, porque el pentagrama tiene una punta ligeramente abierta hacia fuera. No obstante, Mefistófeles, en forma humana, no puede salir, porque las puntas interiores están intactas. Después de que Fausto ha perdido la consciencia, la mordida de la rata le permite a Mefistófeles salir, porque, de esta manera, el roedor levanta el hechizo. Véase Schöne 2005, comentario: 253-254

<sup>427</sup> Grimm: *andrang, zudrang* [vs.] *anreizung, innerer trieb*

<sup>428</sup> GW “Drang” 2)

<sup>429</sup> Grimm, “drang” 3)

<sup>430</sup> Véase Schöne 2005, comentario: 254

Esta ambigüedad se refleja en las traducciones. En la versión de Pelayo (83), Fausto se pregunta de manera general, si los seres que lo entretuvieron ya se retiraron: “¿Se habrá desvanecido ya aquella multitud que me rodeaba?” Roviralta (74) evita los puntos de interrogación y reemplaza la oración relativa muy general que introdujo Pelayo (“que me rodeaba”) por una traducción del adjetivo *geisterreich*: “Así se desvanece el tropel de visiones”. También Norberto Silvetti Paz (141) entiende *Drang* como ‘muchedumbre, gentío’, aunque se exprese de manera hiperbólica:

¿Piérdese así esa legión de espíritus [...?]

Gálvez (70) igualmente traduce *Drang* como este sustantivo es interpretado por GW:

¿Se extingue así el tropel de tanto espíritu [...?]

Llorente (124) tiene una solución mucho más general, que sin embargo todavía parece pertenecer a la manera de interpretar sugerida por GW:

¡Todo se ha desvanecido!

Los demás traductores estudiados aquí interpretan el verso 1527 de manera completamente diferente. Bunge no solamente entiende *Drang* en el sentido anímico favorecido por Grimm, sino además traduce de manera exageradamente libre:

¿Mi espiritual poder tanto decrece [...?]

Cansinos (377), también de acuerdo con la interpretación de Grimm, habla del “ímpetu” de Fausto: “Hasta tal punto desapareció el ímpetu del ingenio [...]” Además, interpreta *geisterreich*, de manera exageradamente libre, como “del ingenio”.

Al fin y al cabo, la evidencia en GW es tan convincente que me parece más sensato interpretar el *Drang* del verso 1527 como ‘tropel de espíritus’. Desgraciadamente no existe traducción que mantenga la ambigüedad del texto de origen. Tal vez “hervor”, la solución de Valverde (45), permita entender ambos significados:

¿Se extingue así el hervor de tanto espíritu [...]?

### 1534 Denn dir die Grillen zu verjagen

Al principio de la segunda escena en el gabinete de estudio de Fausto, Mefistófeles entra disfrazado como noble caballero, para cambiarle el ánimo melancólico a Fausto (literalmente ‘ahuyentarle sus grillos’). En los ejemplos citados arriba, *Grillen* significaba o ‘ideas extravagantes’ o ‘melancolía’. En el verso 1534, a primera vista, parece que el sustantivo se podría interpretar en ambos sentidos. Sin embargo, el lamento de Fausto en los versos siguientes exige la interpretación como ‘melancolía’.

Varios traductores emplean ‘quimeras’ como traducción de *Grillen* en el verso 1534, lo que es de acuerdo con el nivel de depresión y desesperación que padece Fausto. También “manías”, la solución de Cansinos (377), es aceptable, aunque destaque más el aspecto de la extravagancia. En comparación con estas versiones, “mal humor”, la solución de Pelayo (88) y Valverde (46), no logra expresar la gravedad de la situación deprimente del mago. Augusto Bunge (89), por otro lado, se sirve del término “ñoñeces” (obviamente en el sentido de ‘melindres’),<sup>431</sup> sin duda una interpretación libre, pero interesante, ya que encaja con el espíritu burlón de Mefistófeles:

A fin de distraerte de ñoñeces [...]

En cuanto al verbo *verjagen*, Roviralta (75) es el único que lo traduce literalmente por “ahuyentar”. De esta manera, crea una imagen tan coherente que la en el texto de origen, aunque menos atenuante. Después de todo, ‘ahuyentar quimeras’ es una metáfora mucho más dramática que ‘ahuyentar grillos’, expresión que, en el fondo, constituye una lítote, ya que grillos son menos ofensivos que depresiones. En la traducción de Cortés (119), de manera igual, Mefistófeles quiere “espantar” a las quimeras de Fausto. En el *Fausto* de Silveti Paz (143), Mefistófeles quiere “liberar” al mago de sus quimeras, lo que parece exageradamente benefactor para un diablo.

<sup>431</sup>Cf. MM, “ñoñez”, “melindre”

‘Disipar’, por lo contrario, es un verbo mucho más abstracto; sin embargo, semánticamente queda bien con ‘quimeras’, en el sentido de ‘ideas obsesivas’. En consecuencia, ‘disipar’ se empleó en las traducciones de Llorente (126), Valverde (46) y Gálvez (71).

Mefistófeles “tutea” a Fausto durante su segunda visita. Sin embargo, en la versión de Pelayo (88), Mefistófeles, demasiado respetuosamente, se refiere a “vuestro mal humor“, lo que tal vez encaje con el papel del noble caballero, pero en el texto de origen, Mefistófeles emplea formas de tratamiento menos sumisas, lo que debería reflejarse en la traducción.

**1558 Der selbst die Ahnung jeder Lust**

**1559 Mit eigensinnigem Kritteln mindert,**

**1560 Die Schöpfung meiner regen Brust**

**1561 Mit tausend Lebensfratzen hindert.**

En la misma escena, Fausto se queja amargamente con Mefistófeles sobre “el día”, que “disminuye” incluso “el presentimiento de todo goce”, haciendo la creación naciente en su pecho imposible. El ‘pecho’ aquí es caracterizado como *rege*, lo que, según Grimm y Adelung, puede significar ‘animado, vivo’ o ‘expresar animación de manera viva’.<sup>432</sup> Fausto le reprocha al día, que éste lo critique “de manera obstinada” – una prosopopeya. El término *Kritteln* designa, según Grimm, la crítica ‘quisquillosa’.<sup>433</sup>

Además, en la imagen usada aquí, el día supuestamente se sirve de *tausend Lebensfratzen* para asfixiar toda actividad creativa en el pecho de Fausto. Según GW, Goethe emplea el sustantivo *Fratze* (también *Lebensfratze*) para designar, de manera peyorativa, lo abstruso en la sociedad de sus contemporáneos.<sup>434</sup> De manera muy similar, para Friedrich y Scheithauer, *Lebens-*

---

<sup>432</sup> Adelung “rege”: *seine Wirkungen auf eine lebhaftige Art äußernd*. También véase Grimm, “rege”

<sup>433</sup> Grimm, “kritteln”: *kleinliches Mäkeln*

<sup>434</sup> GW “Fratze” 1): debajo de este artículo de GW hay una nota, según la cual *Lebensfratzen* también se tiene que entender en este sentido. También Eckermann cuenta que G. hablaba de las *Fratzen des täglichen Lebens*, que lo confundían en el transcurso de un día (*Gespräche mit Eckermann*, MA, tomo 19: 610). A Erich Schmidt este pasaje de Eckermann parecía tan importante que la mencionó en su nota al verso 1561 en *Jubiläum*: 294.

*fratzen* significa “los obstáculos perversos de la realidad”,<sup>435</sup> y para Arens simplemente la “rutina”.<sup>436</sup> Se trata de un uso muy propio de Goethe. Los artículos acerca del término *Fratze* en los diccionarios de Grimm y Adelung no mencionan este significado.

En consecuencia, los traductores tuvieron que servirse de una paráfrasis para traducir este neologismo. Roviralta (75-76), por ejemplo, muy de acuerdo con las interpretaciones citadas arriba, emplea el término “bagatelas”: “[...] que con porfiada crítica quisquillosa amengua hasta el gusto anticipado de todo placer; que contraría las creaciones de mi agitado pecho con las mil bagatelas de la vida.” También su traducción de la expresión *mit eigensinnigem Kritteln*, “con porfiada crítica quisquillosa” (Roviralta 75), es muy precisa. Comparada con esto, la solución de Cansinos (“con egoístas reconcomios”, 377) me parece inadecuada, ya que *eigensinnig* significa ‘caprichoso’ u ‘obstinado’ aquí,<sup>437</sup> no ‘egoísta’. Por otro lado, Cansinos (377) utilizó la expresión “esperpentos” para *Lebensfratzen*, que crea un efecto muy similar al texto de origen: “[...] que hasta el barrunto de cada placer aminora con egoístas reconcomios y con miles esperpentos de la vida cohibe la creación de mi fogoso pecho.”<sup>438</sup> Sin embargo, el uso de ‘fogoso’ para traducir *rege* constituye una ligera exageración.<sup>439</sup>

De manera similar, Valverde (46) exagera el sentido de *mindert* (‘disminuye’) con su traducción ‘destruye’:

y hasta el presagio de una sola dicha  
lo destruye con crítica implacable,  
estorbando con mil burlas de vida  
la creación de mi animado pecho.

---

<sup>435</sup> *Die Widerwärtigkeiten der Wirklichkeit*, Friedrich/Scheithauer 1974: 185

<sup>436</sup> H. Arens, *Kommentar zu Goethes Faust I* (Heidelberg: Winter 1982), p. 170.

<sup>437</sup> Cf. GW “eigensinnig”: a) *launisch* [*das Glück*], b) *starrköpfig*

<sup>438</sup> Sin embargo este término evoca la obra literaria de Ramón Valle-Inclán, por lo cual se trata de una referencia intertextual ajena al *Fausto* de Goethe.

<sup>439</sup> MM “fogoso”: Se aplica a la persona que pone entusiasmo, ímpetu o pasión en las cosas que hace: 'un fogoso enamorado'

El empleo de ‘implacable’ tampoco parece muy preciso como traducción de *eigensinnig*. ‘Burlas’, por otro lado, constituye una paráfrasis adecuada de *Lebensfratzen*. En la traducción de Gálvez (72), *eigensinnig* es traducido, de manera igualmente libre, por “rebuscada”:

pues hasta el mero presentimiento de placer alguno  
con terca y rebuscada crítica aminora,  
empleando las mil caricaturas de la vida  
para frenar las ansias de crear aquí en mi pecho.

Además, “las mil caricaturas de la vida” tiene un sentido más general que aquel establecido por GW, Arens, Friedrich y Scheithauer, porque falta el aspecto de la humillación. También la solución que encontró Helena Cortés, las ‘fachendas’, constituye una paráfrasis excesivamente libre:

pues hasta el presagio de los placeres  
amengua con sus críticas egoístas  
y la creación de mi agitado pecho  
impide con mil fachendas de la vida.

Aparte de esto, su traducción se parece a las de Cansinos y Valverde.

A primera vista, Bunge (90) logra una precisión impresionante, si tomamos en cuenta a qué punto el uso del endecasílabo y de la rima consonante pueden afectar la fidelidad de la traducción:

Que hasta el germen tímido de algún goce  
Deprime con su critiqueo estrecho  
Y la obra palpitante de mi pecho  
Paraliza con múltiple fealdad.

El ritmo que crea Bunge se parece a los versos de cuatro pies yámbicos empleados en este pasaje por Goethe. Cabe mencionar que “múltiple fealdad” constituye una paráfrasis muy general de *Lebensfratzen*.

Comparado con esto, la versión de Silvetti (145), también en endecasílabos, es tan imprecisa que parece más como una variación menos precisa de las versiones de los traductores posteriores que una nueva traducción:

[...] que hasta el presentimiento de una dicha  
con absurdos caprichos me aniquila  
y con mil simulacros de la vida  
el ardor de crear trunca en mi pecho.

Tanto “absurdos caprichos” como “aniquila”, pero sobre todo “simulacros”, alteran el sentido del texto de origen de manera considerable. En el *Fausto* de Llorente, el sentido original de los versos 1558-1561 tampoco es muy reconocible:

al ver que el placer posible  
lo destruyo analizándolo,  
y las hermosas imágenes  
que mis ansias engendraron  
malas artes las convierten  
en solemnes mamarrachos.

Como en muchas ocasiones, Teodoro Llorente traduce el *Madrigalvers* goetheano (que tiene entre cuatro y seis pies) por medio de octosílabos. Esta forma de versificación cambia el ritmo y alarga mucho.

La paráfrasis de *Lebensfratzen* encontrada por Pelayo (89) sorprende por su precisión (aunque parezca algo larga): “[...] ahoga toda esperanza de felicidad; y que, *con la ayuda de los ridículos y cómicos actos de la vida*, hace desaparecer tantas cuantas agradables creaciones bus-

can un albergue en mi mente”. No obstante, su metáfora en la última parte de la frase (“albergue”) parece gratuita.

Cabe destacar que la hipérbole *tausend* (‘mil’) se recreó en casi todas las traducciones estudiadas aquí.

**1678 Doch hast du Speise, die nicht sättigt, hast**

**1679 Du rotes Gold, das ohne Rast,**

**1680 Quecksilber gleich, dir in der Hand zerrinnt**

Fausto duda que Mefistófeles entienda su profundo anhelo. Con desprecio e ironía el mago le pregunta al diablo lo que “puede darle” (*Was willst du armer Teufel geben?*, v. 1675). “Sin embargo,” Fausto continúa enigmáticamente, “tu tienes comida que no sacia, tienes oro rojo que sin cesar se derrite como el azogue en la mano”. Sigue una larga enumeración de “tesoros” paradójicos, que supuestamente suministra Mefistófeles, tal como una mujer que, mientras abraza a Fausto, ya le “hace ojitos” a otro hombre (v. 1683), o frutas que se echan a perder antes de que se cosechen (v. 1686), y, por colmo, Mefistófeles afirma que de hecho él sí ofrece “tesoros” de este tipo (*Mit solchen Schätzen kann ich dienen*, v. 1689). Los autores que han comentado este pasaje difícil, que prepara la apuesta entre Fausto y Mefistófeles, destacan que el carácter aparentemente paradójico de los deseos expresados por Fausto expresa su desasosiego y su desesperación.<sup>440</sup> Él no quiere disfrutar tranquilamente, él quiere, dice Victor Lange, “vivir los deseos, no satisfacerlos”,<sup>441</sup> o, en la interpretación de Friedrich y Scheithauer, una vida de “goces que nunca le permiten la reflexión”.<sup>442</sup> También Erich Schmidt habla de “deseos paradójicos”.<sup>443</sup> Sin embargo, Schöne interpreta el pasaje como la suprema expresión de la amargura y del cinismo de Fausto, en el sentido de que Fausto no cree que Mefistófeles le pueda brindar la

---

<sup>440</sup> Véase, por ejemplo, J. Schmidt 2001: 132

<sup>441</sup> MA, tomo 6.1: 1008

<sup>442</sup> Friedrich/Scheithauer 1974: 184

<sup>443</sup> Edición *Jubiläum*, p. 295

felicidad.<sup>444</sup> Aquí Fausto subraya el carácter efímero y vacío de las artes del diablo. Con la misma actitud, en el momento de la apuesta, Fausto desafiará a Mefistófeles a que, si algún día éste pudiera “engañarlo” con algún placer (v. 1696), él sería su siervo.

Por la inversión sintáctica inusual de la larga frase que empieza con el verso 1678 y termina con el verso 1685 (*Doch hast du...*), la frase se puede interpretar o como una pregunta o como una oración enunciativa. En consecuencia, Erich Schmidt, en WA, introdujo una interrogación al final del largo pasaje (v. 1685), como si Fausto estuviera expresando no su cinismo, sino un deseo sincero. Por otro lado, las primeras ediciones del *Fausto*, sobre todo la edición *letzter Hand* y la de 1808 no usan la interrogación. En las ediciones más recientes (Schöne 2005, MA) tampoco aparece la interrogación.

Como ya se mencionó en el primer capítulo del presente estudio, Augusto Bunge se basó, por un lado, en la edición de Karl Alt,<sup>445</sup> en la que también aparece la interrogación en el verso 1685, y por otro lado en la edición *letzter Hand*. En una nota de pie de página, Bunge (226) arguye que, sin interrogación, el pasaje le parece oscuro.<sup>446</sup> Además deplora que Nerval, a quien llama “negligente” (Bunge 10), era el primer traductor que omitió la interrogación, por lo cual varios traductores hispanohablantes lo imitaron.<sup>447</sup> Además, subraya su “interpretación ingenua”<sup>448</sup> del arrebato de Fausto (Bunge 226) por la repetición del adverbio “acaso”, que introduce de manera algo arbitraria:

¿Tienes acaso el alimento  
Que a quien lo toma deja hambriento?

---

<sup>444</sup> Schöne 2005, comentario: 259

<sup>445</sup> Véase Bunge 1926: 20, 266 y K. Alt 49. Su decisión de basarse en una enmienda de Alt en vez de en las ediciones de Goethe mismo debe extrañar.

<sup>446</sup> Cf. Bunge 1926: 266. ¡Bunge critica que la interrogación supuestamente “falta” en la edición *letzter Hand*!

<sup>447</sup> En cuanto a la puntuación, Nerval traduce correctamente: *Tu n'as que des aliments que ne rassasient pas, de l'or pâle, qui sans cesse s'écoule des mains comme le vif-argent; un jeu auquel on ne gagne jamais; une fille qui juste dans mes bras fait les yeux doux à mon voisin [...]* No obstante, no logró una traducción correcta de *rotes Gold* (cf. Nerval: 108). Bunge tiene razón en cuanto a la enorme influencia de la cual ha gozado la traducción de Nerval entre los traductores en España.

<sup>448</sup> La misma nota se encuentra en Bunge 1949: 220.

¿Tienes acaso un oro vivo  
Que en la mano es azogue fugitivo?

Llama la atención el hecho de que Bunge (94) haya omitido el *Doch* ('sin embargo') al inicio del verso 1678, conjunción que es en mayor parte responsable de la controversia alrededor del pasaje. Además no encaja su traducción 'vivo' para *rotas*. Obviamente se trata de intentos de reducir las aparentes contradicciones del texto de origen.

La versión de Gálvez (76) se parece en muchos aspectos a la de Bunge, solamente aquí el oro luce 'amarillo' en vez de 'rojo':

¿Tienes acaso alimentos que no sacien,  
tienes oro de amarillo ardiente,  
que sin cesar, cual azogue, entre las manos se derrita?

La traducción de Silveti (151) obviamente es inspirada por Bunge, aunque parezca todavía más libre ("oro puro"):

¿Posees, por ventura, el alimento  
que no sacia jamás, o el oro puro  
que igual al mercurio  
sin cesar de la mano se desliza [...]?

Valverde (49) tiene una solución que me parece ubicarse entre las dos posibilidades de interpretación esbozadas arriba: su Fausto empieza con una pregunta, y luego continua sosteniendo:

¿Qué tienes? Alimentos que no sacian,  
tienes un oro ardiente que, sin tregua,  
como el mercurio, escapa de la mano [...]

La interpretación "oro ardiente" aquí es un intento válido para interpretar el *rotas* del texto de origen de manera más coherente. Sin embargo, esta traducción igualmente es demasiado libre, ya

que se trata de un término de la alquimia.<sup>449</sup> La versión de Valverde es sintácticamente parecida a la de Llorente (132):

¿Qué podrás darme? Manjares,  
que pronto cansan al labio;  
oro, que cual vivo azogue  
escapa de nuestras manos [...]

Solamente Pelayo, Roviralta y Cansinos optan por la oración enunciativa. Pelayo (94-95) traduce omitiendo detalles y permitiéndose algunas libertades: “tú solo puedes darme alimentos que no dejarán satisfecho mi apetito, oro pálido que se escapa de las manos como el azogue”. La versión de Roviralta (79) es más fiel: “Sí, tú tienes un manjar que no sacia; tienes oro bermejo que, como el azogue, sin cesar se escurre de la mano”. La traducción más fiel al texto de origen es la de Cansinos (379), aunque igualmente omite el *Doch* al principio del verso 1678: “Tú ofreces manjares que no sacian, un oro rojo que sin descanso, semejante al azogue, de entre las manos se te escurre”. Cansinos es también el único que traduce el dativo ético *dir* del verso 1680.

También Cortés (127) traduce fielmente, con la excepción del *Doch* inicial en el verso 1678, que aparece como “No” aquí:

No. Que lo que tú tienes es un alimento que no sacia,  
rojo oro que sin descanso,  
como si mercurio fuera, se te escurre entre las manos.

En cuanto a la interrogación, Cortés tiene una solución especial: solamente usa la interrogación en los versos 1684 y 1685, lo que sorprende, puesto que se basa en HA (véase Cortés 25), donde la interrogación no aparece. Su solución parece como un intento imposible para reconciliar las dos interpretaciones opuestas.

---

<sup>449</sup>Goethe emplea la metáfora ‘oro rojo’ también en la segunda parte del *Fausto*:

*Da liegt das rothe Gold zu Hauf* (v. 10809)

Hans Christoph Binswanger explica este adjetivo inusual por su procedencia de la alquimia, donde ‘oro rojo’ constituye un sinónimo de ‘sulfuro filosófico’. Cf. Binswanger, *Geld und Magie* (2005): 38

## 1705 Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen

Durante la apuesta, Fausto le promete a Mefistófeles que, si un día éste lo “engañara con el placer”, acabaría su servidumbre. En este caso, Fausto estaría dispuesto a ceder su vida, lo que expresa metafóricamente con la imagen del reloj parado y de la manecilla que “cae”: “que se pare el reloj, que caiga la manecilla”. (v. 1705) El subjuntivo es expresado por el auxiliar modal *mag*,<sup>450</sup> un empleo de este verbo que tiene una connotación literaria y se usa raramente hoy en día.

En la época del Doctor Fausto histórico, los relojes comúnmente no tenían minuterero, solamente un horario.<sup>451</sup> Goethe entonces introduce un elemento arcaico aquí para evocar el ambiente del siglo XVI. Por ello, la traducción no debería referirse a *las* manecillas, sino solamente a *una* manecilla o aguja. Por lo demás, el reloj parado constituye una metáfora tan común que se puede traducir literalmente y requiere de ninguna paráfrasis.

En el caso del verso 1705, la fidelidad de las traducciones asombrosamente va empeorando con el tiempo. La versión de Pelayo (96) todavía es altamente precisa: “Entonces cese el reloj de andar, deténgase la aguja”. En el *Fausto* de Llorente (133) falta la primera mitad del verso, pero, en cuanto a la manecilla, incluso se habla, de manera muy adecuada, del “horario”:

párese el vital horario [...]

Roviralta (80) traduce el verbo auxiliar *mag* por ‘puede’, lo que destaca muy bien el carácter hipotético<sup>452</sup> de la promesa de Fausto: “puede pararse el reloj, caer la manecilla”. Bunge (226), por un lado, explica en una nota de pie de página que los relojes antiguos todavía no tenían minuterero. Por otro lado, en el texto, paradójicamente traduce *Zeiger* por “minuterero” (Bunge 95).

---

<sup>450</sup>Cf. Grimm, “mögen” 6)

<sup>451</sup>Este detalle de la evolución del reloj en Europa todavía se puede observar hoy en día en el museo del reloj en la ciudad de Furtwangen en la Selva Negra.

<sup>452</sup> En las palabras de J. Schmidt (2001: 130): *hypothetische Vorstellung einer Selbstaufgabe*

Y caiga el minuterero para siempre jamás [...]

Además, la primera parte del verso, donde dice que el reloj se para, se recorrió al final de la versión en español, y se tradujo de manera muy libre, como “para siempre jamás”.

Cansinos (379) tiene una solución todavía menos fiel, ya que emplea la conjunción ‘cuando’, como si se tratara de una profecía: “cuando el reloj se pare y caiga el minuterero”. En el texto de origen, Fausto está convencido de que ese momento nunca llegará, mientras que, en la traducción de Cansinos, suena mucho más fatalista.

El mismo verso del *Fausto* traducido por Valverde (50) tiene un sentido igualmente cambiado, ya que, aparentemente, el reloj allí tiene dos manecillas en vez de una y además no cae ninguna de ellas, solamente se paran:

¡párese allí el reloj con sus agujas!

En la versión de Silvetti (153) se emplea, de manera gratuita, la hipérbole, ya que son “paralizadas para siempre”:

Detenerse el reloj, paralizados  
para siempre los minutereros.

La traducción de Gálvez (77) hace más justicia al texto de origen que las de sus predecesores en el siglo XX, pero todavía está menos precisa que la de Pelayo, ya que emplea el plural de “manecilla”:

deténgase el reloj, caigan las manecillas [...]

Cortés (127) tiene una solución parecida a la de Roviralta, únicamente el verbo auxiliar ‘puede’ está en tiempo futuro, y se mencionan dos manecillas en vez de una:

podrá pararse el reloj, caer sus agujas.

## 1710 *Wie ich beharre bin ich Knecht*

En el mismo encuentro con Mefistófeles, Fausto subraya su disposición de rendirse al diablo ([...] *bin ich Knecht*), si un día se volviera perezoso, dejara de estar productivo y activo en la vida (*Wie ich beharre* [...]).<sup>453</sup> La construcción es ambigua por el uso del presente indicativo *bin*<sup>454</sup> y la conjunción *wie*. Sin tomar en cuenta el contexto, también se podría leer como: ‘No importa de qué manera continuo (o insisto), siempre seré esclavo.’

Las primeras traducciones del *Fausto* se basan en esta última interpretación que no encaja, por ejemplo la de Pelayo (96): “toda vez que está en mi naturaleza el vivir en esclavitud”. En la versión de Teodoro Llorente (134), el malentendido parece todavía más evidente:

Ser esclavo tuyo, o de otro,  
[...] siempre esclavo he de ser [...]

También Roviralta (81) entiende el verso 1710 como la expresión de la más honda resignación por parte de Fausto: “Tal como me hallo, esclavo soy”. A Francisco Ayala (86), tampoco se le ocurre rectificar el sentido de esta frase. Bunge (96) finalmente se da cuenta de que el verso 1710 se tiene que leer de manera completamente diferente. Sin embargo, su traducción carece de claridad, por el verbo ‘quedo’:

Si me detengo, esclavo quedo [...]

La primera traducción fiel es lograda por Cansinos (379): “En cuanto yo me pare, esclavo soy”. En la traducción de Valverde (50), se expresa un sentido parecido, aunque algo más explicativo:

Si una vez me detengo, soy esclavo [...]

---

<sup>453</sup> Véase GW “*beharren*” y Schöne 2005, comentario: 262. Además, según Erich Schmidt, *wie* significa ‘en cuanto’ (*sobald*) aquí (véase *Jubiläum* 295). El verso 1710 tiene que entenderse de la misma manera que los versos 1692 y 1693:

*Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen:  
So sei es gleich um mich getan!*

<sup>454</sup> Generalmente, el uso del presente se permite para expresar el tiempo futuro en alemán.

Después de Valverde, los traductores nuevamente se basan en el mismo malentendido que sus predecesores del siglo XIX, por ejemplo Silvetti (155):

de continuar así viviré en servidumbre,

y también Gálvez (78):

Haga lo que haga seré esclavo [...]

La traducción en verso más reciente, la de Helena Cortés (127), suena igualmente libre:

De seguir como hasta ahora, soy ya un esclavo.

### **1739 So mag es bei der Fratze bleiben.**

Para la apuesta entre Mefistófeles y Fausto, el diablo exige una firma con sangre, lo que Fausto acepta, por decirlo así, encogiéndose los hombros ante esta *Fratze* ('estupidez supersticiosa'). Según GW, *Fratze* aquí tiene un sentido que se parece al verso 1561 (véase arriba). Como evidencia, Schöne cita una carta de Goethe a Schiller, en la cual el autor emplea el sustantivo *Fratze* para expresar su desprecio por la superstición del caudillo de la guerra de los treinta años, Wallenstein.<sup>455</sup> En este contexto, el verbo auxiliar *mag* expresa, según Grimm,<sup>456</sup> la indiferencia del locutor: 'que esta estupidez supersticiosa entonces se quede así'.

Los traductores emplean los términos 'payasada', 'tontería', 'farsa' y 'chanza', que todos me parecen coincidir con las interpretaciones de GW, MA y Schöne. Además, la nota de Cansinos (379) explica correctamente que Fausto expresa "ironía y escepticismo" ante la "eficacia" de una firma con sangre. Sin embargo, Silvetti (157) omite la expresión de este desprecio por parte de Fausto. En su versión, Fausto únicamente comenta de manera muy general: "te dare-

---

<sup>455</sup> Schöne sugiere como paráfrasis de *Fratze* la expresión *abergläubischer Unsinn*, refiriéndose a una carta de Goethe a Schiller del 5 de diciembre del 1798, sobre el empleo de oráculos por parte de Wallenstein. Véase Schöne 2005, comentario: 263 y también MA, tomo 8.1: 653

<sup>456</sup> Cf. Grimm "mögen" 7)

mos el gusto.” Asimismo, Llorente (135) prescinde de casi todo el verso, de manera que Fausto dé su asentimiento en forma monosilábica: “[...] sea”.

Las soluciones que los traductores emplearon para traducir los verbos *mag ... bleiben* divergen todavía más que las traducciones de *Fratze*. Pelayo (98) introduce un “consentimiento” de Fausto para lograr la traducción: “¡consiento en pasar por esa tontería!” También Roviralta (82) se sirve de una construcción que se aleja considerablemente del texto de origen: “[...] pase como chanza”. Finalmente, en el *Fausto* de Bunge (97), incluso parece que es el mago mismo que da inicio al ritual que desdeña tanto:

La farsa puede al punto comenzar.

Comparado con esto, la solución de Cansinos (379) expresa muy bien la indiferencia de Fausto: “[...] sea por la payasada”. Gálvez (79) tiene una versión casi similar:

hágase la payasada.

Valverde (51) traduce adecuadamente el nombre *Fratze*, pero reemplaza la expresión impersonal (*so mag es [...] bleiben*) por una en voz activa:

nos atenderemos a esa tontería.

Resulta el mismo efecto que en la traducción de Bunge. También el enfoque de Cortés (129) se parece mucho a esta solución:

seguiremos adelante con la bufonada.

**1741 Ich habe mich zu hoch gebläht;**

**1742 In deinen Rang gehör' ich nur.**

Después de ser rechazado por el espíritu de la tierra, experiencia que significa para Fausto la imposibilidad de conocer los secretos de la naturaleza, el trato con Mefistófeles, que solamente le

promete lo sensual, no lo espiritual, le parece a Fausto como de segunda clase, un fracaso deprimente. Fausto reconoce vergonzosamente que se ha “hinchado” a una “altura” (v. 1741) excesiva, que no le conviene, ya que él solamente pertenece a la clase de Mefistófeles (v. 1742). El verbo *blähen* connotaba en los tiempos de la *Weimarer Klassik*, y en el vocabulario de Goethe, el pecado de la *superbia*.<sup>457</sup>

Según los diccionarios, la traducción literal de *blähen*, ‘hinchar’, también tiene el significado figurativo de ‘envanecerse, engreírse, ensoberbecerse’ en español.<sup>458</sup> Sin embargo, en la traducción de Pelayo (98), esta coincidencia no se ha aprovechado: “me siento muy engreído; ya pertenezco a tu falange.” Además, suena más bien como si Fausto se sintiera envanecido en este momento, por la misma apuesta con Mefistófeles. Llorente (136) traduce de manera más fiel, pero construye una relación de consecuencia, que tampoco corresponde al texto de origen:

Tanto voló mi arrogancia,  
que ya entre los tuyos me hallo.

La versión de Roviralta (82) ya está mucho más precisa, aunque él también haya prescindido del verbo ‘hincharse’: “Demasiado me envanecí; no pertenezco más que a tu condición”. Además, “condición” no refleja el concepto de jerarquía expresado por el adjetivo *hoch* y el sustantivo *Rang*.

Bunge (97) por primera vez emplea ‘hinchar’:

Hincharme quise hasta excesiva altura;  
Mi verdadero sitio está a tu lado.

Contrario a Llorente, Bunge emplea endecasílabos. Este metro, con rima ocasional, es suficientemente largo para expresar la idea que Goethe viste en versos de cuatro pies yámbicos con rima alternada. No obstante, el ritmo de los octosílabos de Llorente es más fluido. Además,

---

<sup>457</sup> Véase GW “blähen” 2c) y Grimm “blähen” (n.)

<sup>458</sup> RAE “hinchar” 8) y MM “hinchar” 7)

Bunge emplea una metáfora (“a tu lado”) para traducir *Rang*, lo que no cambia mucho, porque menciona la “altura” en el verso precedente.

Muy similar, pero más concisa, me parece la versión de Cansinos (379): “Harto alto me hinché; sólo pertenezco a tu categoría.” Valverde (51) es el único que emplea tanto ‘hinchar’ como ‘rango’:

Hinchándome, tan alto me he elevado  
que sólo puedo ser ya de tu rango.

En cuanto al vocabulario, se trata de la versión mas fiel, rítmicamente más elegante que la de Bunge. Sin embargo, nuevamente se establece una relación de consecuencia, lo que me parece gratuito.

En comparación con esto, la solución de Gálvez (79) carece de precisión, entre otras cosas por el empleo de una metáfora (“cerviz”), aunque la metáfora del original (*blähen*) podría traducirse literalmente:

Levanté demasiado la cerviz,  
y ahora soy sólo uno de los tuyos.

En la versión más reciente, por Helena Cortés (129), la metáfora del texto alemán nuevamente se traduce por medio de una paráfrasis:

Me envanecí, quise subir a demasiada altura,  
ahora paso a formar parte de los de tu rango.

Ya que Cortés evita la traducción literal de *blähen*, esta versión resulta exageradamente larga, y su ritmo me parece incluso más pesado que las versiones en prosa.

## 1762 Im Fliehen etwas zu erhaschen

Mefistófeles, en la misma escena de la apuesta, quiere animar a Fausto a deleitarse sin *Maß und Ziel* ('medida ni término', v. 1760), a probarlo todo, por todos lados, y a "agarrar algo de manera astuta y rápida" (*im Fliehen etwas zu erhaschen*).<sup>459</sup> La expresión *im Fliehen* es sumamente difícil de traducir. Literalmente, *fliehen* significa 'huir'. En su artículo "fliehen", Grimm cita el verso 1762 del *Fausto* y lo explica – insatisfactoriamente – como 'fuga'. Además, en el artículo "fliegen" ('volar'), Grimm comenta que los verbos *fliehen* y *fliegen* a veces se confunden en alemán. Sin embargo, GW no tiene ningún ejemplo de la obra de Goethe donde *fliehen* signifique *fliegen*, y el único significado de *fliehen* en GW que encaja aquí es: 'del tiempo, que pasa rápidamente, con la idea del carácter efímero de la vida'.<sup>460</sup> Este motivo – *tempus fugit* – se expresa en español por la frase 'el tiempo vuela'. También hay otros significados del verbo 'volar' en español que tienen que ver con 'rapidez' o con 'prisa'.<sup>461</sup>

En consecuencia, en la mayoría de las ediciones del *Fausto* en español, *Fliehen* se ha traducido por 'volar'. Las versiones que intentan una traducción literal, por sinónimos de 'huir', generalmente no encajan. En el *Fausto* de Roviralta (82), por ejemplo, la actividad de 'huir' se atribuye a la cosa, no a la persona que 'agarra algo' (*erhaschen*): "coger alguna cosa fugitiva". Ayala (87) no corrigió esta inversión de objeto y sujeto, solamente reemplazó 'coger' por 'tomar'. La solución de Bunge (98) tampoco toma en cuenta el sentido de *Fliehen* expresado en este verso y además introduce el adverbio 'hasta', que me parece gratuito:

Y atrapar algo hasta en la huída [...] <sup>462</sup>

Llorente (137) combina, de manera muy libre, los sentidos de 'huir' y 'volar', por lo cual nuevamente requiere de dos versos en vez de uno:

<sup>459</sup> Grimm "erhaschen": *prehendere, arripere, erwischen, ergreifen[;] drückt [...] etwas heimliches, listiges, schnelles aus*

<sup>460</sup> GW "fliehen" 4a)

<sup>461</sup> Véase por ejemplo MM, "volar" 6)

<sup>462</sup> Mi letra itálica. En la edición póstuma de su *Fausto*, Bunge (1949: 68) imita la solución de Roviralta:

Y atrapar algo fugitivo [...]

si, *fugaz revoloteando*,  
desflorarle quieres todo [...]

Como ya mencionamos, otras traducciones emplean expresiones (a primera vista incorrectas) como ‘atrapar algo al vuelo’ (Cortés 131). A final de cuentas, estas soluciones hacen más justicia al texto de origen. No obstante, la traducción de *erhaschen* por ‘cazar’ en el *Fausto* de Gálvez (80) parece excesivamente libre. Asimismo, ‘pellizcar’ (Valverde 51) corresponde más al verbo *naschen* en el verso precedente (v. 1761).

### 1764 Nur greift mir zu und seid nicht blöde!

Nuevamente, Mefistófeles invita a Fausto que acepte el trato (*greift mir zu*), “sin titubear” (*nur*), rogándolo que no sea “tímido” (*blöde*).<sup>463</sup> No sólo el adjetivo *blöde* en su sentido obsoleto ha confundido a algunos traductores, también el dativo ético *mir* ha constituido un problema considerable. El pronombre *mir* de ninguna manera tiene la función sintáctica de un objeto aquí.<sup>464</sup> El dativo ético es descrito por los filólogos alemanes a finales del siglo XIX. En la gramática de Hermann Wunderlich, el verso 1764 del *Fausto* incluso aparece como ejemplo: “Este dativo expresa a qué grado el locutor está involucrado emocionalmente en la actividad verbal o qué grado de relación emocional la persona a la cual se dirige debe tener con ella (*Faust* 1764: *Nur greift mir zu und seid nicht blöde.*)”<sup>465</sup> En español también se usa el dativo ético, a veces llamado “dativo de interés”.<sup>466</sup>

No obstante, en algunas traducciones, el *mir* del verso 1764 se tradujo como si fuera el objeto directo del verbo *zugreifen*. El malentendido es particularmente obvio en la traducción de Valverde (51):

Sólo ¡agárrate a mí y no seas tonto!

<sup>463</sup> La traducción por “necio” no se permite aquí. Véase GW, “blöde” 1) y Adelung 2.2)

<sup>464</sup> Véase Helbig/Buscha 2001: 263, 265

<sup>465</sup> [D]ieser Dativ [bezeichnet] den Anteil, den der Redende an der Verbalhätigkeit nimmt, oder den der Angeredete daran nehmen soll. Wunderlich 1892: 153

<sup>466</sup> MM da como ejemplo el ‘me’ en la frase ‘abrigate, no me cojas frío’.

Además, Valverde se equivoca respecto al sentido del adjetivo *blöde*. Cortés (131) cae en el mismo error:

¡Mas agarraos a mí y no seáis necio!

Parece que también Cansinos (380) malentendió este pasaje, aunque, en su caso, sea menos evidente: “¡Sólo que habréis de seguirme y no ser díscolo!” ‘Seguirme’ se podría entender también como traducción extremadamente libre de *zugreifen*, ya que Mefistófeles, en el fondo, quiere lograr que Fausto lo siga. Aunque ‘díscolo’ no es ningún sinónimo de ‘necio’, tampoco significa ‘tímido’, al contrario. En la versión de Llorente (137), también se emplea un sinónimo de ‘seguir’:

Conmigo ven, y no temas.

Posiblemente se trata de la misma interpretación. Al fin y al cabo, ambas versiones, tanto la de Cansinos como la de Llorente, parecen excesivamente libres. También Pelayo (99) traduce el verso 1764 de manera muy libre: “Únicamente os aconsejo que pongáis en obra vuestro proyecto”. El problema aquí me parece ser que en realidad se trata del proyecto de Mefistófeles, no de Fausto.

La solución de Gálvez (80) con respecto a *greift mir zu*, ya parece más adecuada:

¡pero toma lo que te ofrezco y no seas tonto!

Sin embargo, como muchos traductores, Gálvez no traduce *blöde* como ‘tímido’, sino como ‘tonto’.

Finalmente es Roviralta (82) quien opta por ‘tímido’, pero se sirve de la expresión ‘echad la mano’ aquí, obviamente en el sentido de ‘estrechad la mano’. Esta solución es más concisa que la traducción de Gálvez, pero menos común como expresión. También Bunge (98) parafrasea el imperativo *greift mir zu* de manera extremadamente libre:

[...] gózalo a tu manera!

En el *Fausto* de Silvetti (157), *greift mir zu* aparece como “agarrar siempre”, un intento válido para recrear, con un adverbio, la impaciencia de Mefistófeles, que es expresada en el texto de origen por medio del dativo ético:

trata de agarrar siempre y no seas tímido.

También el adjetivo *blöde* se tradujo de manera fiel aquí.

Además, la traducción de las formas de tratamiento en el verso 1764 me parece, en parte, muy imprecisa. En el texto de origen, Mefistófeles emplea la segunda persona del plural. De esta manera, finge respeto por Fausto y le asigna una posición social superior. Sin embargo, en la mayoría de las traducciones que son objeto del presente estudio, Mefistófeles tutea a Fausto. Solamente Pelayo, Roviralta, Cansinos y Cortés emplean la segunda persona del plural, lo que tampoco conviene (véase discusión detallada en el segundo capítulo).

### **1791 Und alle edlen Qualitäten**

### **1792 Auf euren Ehren-Scheitel häufen**

Mefistófeles propone a Fausto que se imagine a sí mismo como a un poeta que lo alaba, como los poetas del barroco solían glorificar a sus mecenas aristocráticos, “amontonando” (*häufen*) homenajes y honores (*edlen Qualitäten / Ehren*) en sus “cabezas” (*Scheitel*), como una corona. Goethe emplea un neologismo metonímico (*Ehren-Scheitel*), literalmente ‘raya de honor’, y una expresión hiperbólica (‘amontonar’), así creando un tono de burla. Además, Mefistófeles sigue “voseando” a Fausto (*euren*) de manera irónica, lo que aumenta la mofa.

Con respecto a la metonimia *Scheitel* se puede observar que se ha reemplazado por un sinónimo de ‘cabeza’ en casi todas las traducciones. La versión de Roviralta (83), por ejemplo, parece demasiado factual, pese a su precisión meticulosa: “[...] amontone sobre vuestra respetable testa todas las nobles cualidades”. Comparado con esto, el tono de burla, la metonimia y la exageración resaltan más en el pasaje correspondiente del *Fausto* de Cansinos (83): “y sobre

vuestra honorable mollera vuelque toda suerte de nobles cualidades”. Valverde (52) tiene una solución parecida, pero aquí Mefistófeles emplea el ‘tú’ menos respetuoso:

y toda cualidad noble amontone  
sobre tu excelentísima cabeza.

Pelayo (100) emplea el ‘vos’ medieval, pero traduce de manera demasiado general, omitiendo tanto la burla, como la exageración y el neologismo goetheano *Ehren-Scheitel*: “que reúna en vos todas las cualidades mas apreciables”. En la traducción de Llorente (139), el *Scheitel* aparece como “retrato”, una solución demasiado libre:

con soñadas perfecciones  
coronará tu retrato [...]

Bunge (99) reemplaza la metonimia *Scheitel* por otra, la ‘frente’, y además prescinde del atributo ‘de honor’ (*Ehren*).

Y acumular en noble maridaje  
Todo, de lo mejor, sobre tu frente [...]

En la versión de Silvetti (159), la acción es causada directamente por Fausto, no por el poeta imaginario:

y procurad que nobles cualidades  
hagan en vuestro cráneo su aposento [...]

Por si fuera poco, el ‘cráneo’ tiene una connotación mórbida, que el *Scheitel* del texto de origen carece. Gálvez (81), por otro lado, emplea el adjetivo “laureado”, que encaja, tanto con el contexto histórico al que Mefistófeles alude, como con el tono de burla:

y que toda suerte de excelsas cualidades  
acumule en vuestra laureada testa [...]

Nuevamente, Cortés (133), de todos los traductores, emplea los metros más largos en su traducción de los versos 1791 y 1792, en comparación con los cuatro pies métricos del texto de origen:

mientras cuantas cualidades nobles existen  
amontona sobre vuestra respetable testa [...]

En el caso del verso 1791, este exceso de sílabas parece innecesario, a menos que se lee la expresión ‘cuantas [...] existen’ como un intento de recrear la hipérbole de *häufen*, pero esta ya es expresada por el verbo ‘amontonar’. Además, la versión de Cortés se parece mucho a la de Roviralta.

### **1808 Setz' deinen Fuß auf ellenhohe Socken**

Mefistófeles le recuerda a Fausto que el ser humano “siempre queda lo que es” (v. 1809), no importa cuál puesto u oficio tenga, o qué tan elaborado su discurso. Mefistófeles expresa estas ideas por dos metáforas hiperbólicas: por un lado, la de ponerse “pelucas de millones de rizos” (v. 1807) y, por otro lado, de poner su pie en *Socken* (literalmente ‘calcetines’) de “varias yardas” de altura, es decir, en *Socken* exageradamente altos. Grimm interpreta el sustantivo *Socken* en el verso 1808 del *Fausto* como una bota o polaina de tela. Probablemente los demás autores citados allá piensan también en una caña excesivamente alta.<sup>467</sup> Los editores del *Fausto* después de Erich Schmidt no han compartido esta manera de entender el verso 1808; en general se asume hoy en día que el neologismo goetheano *ellenhohe Socken* constituye una alusión a los coturnos de la tragedia griega de la antigüedad clásica, que a veces se parecían a zancos. También se conocen en español las expresiones idiomáticas ‘calzar el coturno’ (‘emplear un estilo solemne’) y ‘de alto coturno’ (‘de elevada categoría’).<sup>468</sup> La palabra *Socken* (‘calcetines’), que ha causado tanta confusión, fonéticamente se deriva de *soccus*, otro tipo de calzado usado por actores de la

---

<sup>467</sup> Grimm, “socke” 2)

<sup>468</sup>Cf. MM y RAE, “coturno”

Antigüedad clásica, que sin embargo no era alto. Se trata entonces de una expresión metafórica y muy asociativa que Goethe emplea sobre todo para cumplir con la rima (*Locken – Socken*). En consecuencia, una traducción literal (‘calcetines’) sería equivocada.

Además, la repetición del imperativo *Setz* en los versos 1807 y 1808 se puede recrear solamente con dificultad en español, porque estos dos significados en español no pertenecen al mismo verbo: *sich eine Perücke aufsetzen* (‘ponerse una peluca’) y *den Fuß auf Socken setzen* (‘poner el pie en botas’). Normalmente el pie no ‘se pone en’ una bota, sino la bota se ‘mete’, y el zapato se ‘calza’.

Puesto que únicamente el ‘coturno’<sup>469</sup> implica la alusión al contexto histórico y al mismo tiempo expresa el sentido del texto de origen en el español moderno, otras expresiones no convienen, ni “borceguíes” (Pelayo 101), ni “zancos” (Llorente 139), ni “tacones” (Bunge 99, Valverde 52, Cortés 133), ni tampoco “chapines”, la traducción de Cansinos (380), quien, sin embargo, menciona el coturno en una nota al pie. La solución introducida por Llorente de emplear “coturnos”(139),<sup>470</sup> aunque sin el atributo *ellenhoch*, fue adoptada por Roviralta, Silvetti y Gálvez. La versión de Roviralta (84) es muy literal, si tomamos en cuenta que *Setz deinen Fuß auf* no se puede traducir literalmente: “calza tus pies con coturnos de una vara de alto”. Casi la misma traducción se repite en el *Fausto* de Gálvez (81). Norberto Silvetti Paz (161), por otro lado, parafrasea la descripción *ellenhoch* por “altísimos”:

[...] aunque enfundes  
tus pies dentro de altísimos coturnos [...]

Esta paráfrasis es adecuada y hoy en día quizás incluso más comprensible que la “vara” obsoleta. No obstante, Silvetti se aleja demasiado del sentido original con el uso de “enfundar”.

---

<sup>469</sup>Además, el coturno se menciona también a finales del tercer acto de la segunda parte del *Fausto* (después del v. 10038).

<sup>470</sup>El verso en cuestión de Llorente (139) habla de “coturnos o zancos”.

**1862 Er soll mir zappeln, starren, kleben,**

**1863 Und seiner Unersättlichkeit**

**1864 Soll Speis' und Trank vor gier'gen Lippen schweben**

Después de la apuesta, Fausto sale mientras Mefistófeles triunfa, revelando sus verdaderos objetivos en un soliloquio: Fausto pataleará (*soll [...] zappeln*), se inmovilizará (*starren*),<sup>471</sup> como un pájaro atrapado en la miel o el pegamento, y finalmente quedará pegado (*kleben*), mientras flotarán en el aire, “frente a su insaciabilidad” (v. 1863), comida y bebida “ante [sus] labios ávidos”. La construcción es aún más compleja por el dativo *seiner* en el verso 1863 y el dativo ético *mir* en el verso anterior.

La traducción más fiel es la de Helena Cortés (135), aunque al final parezca algo desconcertante:

se me revolverá, se paralizará, se quedará prendido,  
y habrá de ver su insaciabilidad  
manjar y bebida ante sus ávidos labios flotan en suspenso [...]

La complejidad en la versión de Cortés resulta, porque la ‘insaciabilidad’ aparece como sujeto de la segunda oración, en una construcción metonímica parecida a la del texto de origen. También el dativo ético se traduce precisamente. Sin embargo, la forma métrica no corresponde de ninguna manera: Cortés emplea versos muy irregulares sin rima, muy distintos del *Madrigalvers* alternado de Goethe.

Si comparamos la versión de Cortés con la de Roviralta (86), es evidente que ésta última es mucho más explicativa y larga: “es preciso que se me revuelva, se obstine y se prenda en la liga, e insaciable como es, verá suspendidos manjares y bebidas ante sus ávidos labios, sin que llegue a tocarlos.” La metonimia *seiner Unersättlichkeit* no se ha reproducido en esta traducción, por lo cual resulta más clara. Ayala (91) ligeramente acertó la versión de Roviralta,

---

<sup>471</sup>*Starren* normalmente significa ‘mirar fijamente’; obviamente Goethe pensaba en *erstarren*.

reemplazando “se prenda en la liga” por “se adhiera”. Sin embargo, no corrigió el verbo ‘obstinar’, que obviamente constituye una traducción demasiado libre aquí.

En el *Fausto* de Pelayo (104), los versos 1862-1864 se alejan innecesariamente del sentido del texto de origen: “Luchará, se pondrá arrecido, se aferrará, y su insaciable deseo verá retroceder siempre, a medida que el vaya adelantándose, la copa que podría dejarlo satisfecho.” Aquí la metonimia se tradujo con precisión; sí es el “deseo”, no la persona, que ve.

Llorente (142) crea una paráfrasis libre, en la cual la idea del original es apenas reconocible:

Luchará con sus afanes  
cuerpo a cuerpo y brazo a brazo;  
los manjares tentadores  
escaparán de su labio [...]

Bunge (102) introduce una relación de causa y efecto no implicada por el texto de origen (“Cuanto más [...] más”)<sup>472</sup> y omite el verbo ambiguo *starren*, pero al mismo tiempo encontró una solución válida para el problema de la metonimia *Unersättlichkeit*:

Cuanto más patalee, más quedará adherido;  
Y tentaré su insaciabilidad  
Con bebidas y frutos exquisitos  
Ante sus labios ávidos [...]

Ambas versiones métricas requieren de un verso más que el texto de origen. Obviamente los versos irregulares con rima asonante que emplea Bunge permiten más fidelidad que los octosílabos sin rima de Llorente.

Cansinos (381) traduce *Unersättlichkeit* (‘insaciabilidad’) desplazando este sustantivo problemático al final de la frase: “comida y bebida se cernerán ante los ávidos labios de su insa-

---

<sup>472</sup>Bunge (267) explica su solución libre en una nota de pie de página con una referencia a la imagen del pájaro cazado introducida por Roviralta.

ciabilidad”, lo que me parece una solución ingeniosamente fiel. La versión de Valverde (54), en la cual también recrea la metonimia y la prosopopeya, resulta menos precisa, ya que falta el adjetivo *gierig* (‘ávido’):

se ha de aferrar a mí, quedarse quieto,  
y su insatisfacción tendrá en suspenso  
alimento y bebida ante los labios [...]

Aunque el ritmo de este pasaje se parezca al del original, se trata de otro ejemplo para mostrar que el uso de endecasílabos sueltos no constituye una solución válida para traducir fielmente el *Fausto*, ya que obliga al traductor a omitir palabras.

Silvetti (165) traduce de manera exageradamente libre, sobre todo respecto a los verbos del verso 1862:

lo haré saltar, caer, estarse tieso,  
y en su pueril insaciabilidad  
vera flotar bebidas y comidas  
delante de sus codiciosos labios [...]

Además, el adjetivo “pueril” parece enteramente gratuito y la traducción de la metonimia *seiner Unersättlichkeit* solamente aparece como paráfrasis. Silvetti emplea endecasílabos con el mismo ritmo que en el original, pero requiere de cuatro en vez de tres versos.

También Pedro Gálvez (84) traduce los verbos del verso 1862 de manera muy libre, sobre todo su solución “debatir”. Parece curioso que, para su traducción de *kleben* (‘paralizar’), emplee el mismo verbo que Helena Cortés, de manera mucho más adecuada, utiliza para *starren*:

se me ha de debatir, helar, paralizar,  
y en su insaciabilidad,  
comida y bebida flotarán ante sus ávidos labios.

Asimismo, en algunos casos, el dativo ético *mir* se tradujo como objeto directo. Por ejemplo, en la traducción de Cansinos (381), Mefistófeles dice, “se pegará *a mí*”. También en la versión de Valverde (54), el diablo se imagina que Fausto se “ha de aferrar” *a él*.

**1919 Daß, was ihr sonst auf einen Schlag**

**1920 Getrieben, wie Essen und Trinken frei,**

**1921 Eins! Zwei! Drei! dazu nötig sei.**

Mientras Fausto está fuera de su estudio, Mefistófeles, disfrazado como él, explica a un joven que quiere estudiar en la universidad, lo que es el estudio de la Lógica. Mefistófeles sostiene que, para las actividades que uno de ordinario realiza “de un golpe” (*auf einen Schlag*), es decir, de manera natural y sin reflexión, por ejemplo comer y beber, según las exigencias de la facultad, los estudiantes deben observar un cierto orden y un análisis sistemático. Para ilustrar esta idea paródica, Mefistófeles grita, de manera exagerada, “¡Uno! ¡Dos! ¡Tres!” como si se tratara de entrar al colegio militar. El adjetivo (¿o adverbio?) *frei*, que se incorpora a la frase de manera muy inusual aquí, se emplea en su sentido, por decirlo así, estético: ‘sin esbozo, intuitivamente’.<sup>473</sup>

En el sexto libro de *Poesía y Verdad*, hay un pasaje que parece un comentario casi autobiográfico, por el mismo Goethe, de estos versos paródicos: “En Lógica me extrañaba el hecho de que debiera separar violentamente y, en cierto modo, destruir aquellas operaciones mentales que desde mi infancia había realizado con comodidad, para que entendiera su debido uso.”<sup>474</sup>

Entre los traductores, únicamente Bunge (268) destaca este paralelo con *Poesía y verdad*.

El último verso (v. 1921) de este grupo carece de coherencia; por lo tanto, algunos traductores construyen contextos ajenos al original. En la traducción de Augusto Bunge (104), por

---

<sup>473</sup>Cf. GW, artículo “frei”, párrafo 5e)ß)

<sup>474</sup>J.W. Goethe, *De mi vida: poesía y verdad* (México: Porrúa 1983), p. 159. Erich Schmidt cita este pasaje para explicar los vv. 1919-1921 del *Fausto*. Cf. *Jubiläum*: 298

ejemplo, por un lado, se exagera la connotación militar, por el otro, se explica el sentido del verso:

Lo que siempre habéis hecho burla burlando,  
Cual si para comer con apetito  
Se requiriera el “uno, dos, tres” de algún comando.

El adverbio *frei* aparece como “con apetito” aquí, lo que constituye una omisión del contraste ‘intuitivo’ vs. ‘analítico’ presente en el texto de origen. Por otro lado, la traducción de *auf einen Schlag* por “burla burlando” me parece adecuada.<sup>475</sup> Bunge recrea muy bien el tono y el ritmo irregular del *Knittelvers*<sup>476</sup> original, también por la rima ‘burlando – comando’.

Gálvez (86) también destaca el aspecto militar de manera excesiva:

que para aquello que, por lo común, sin ton ni son  
habéis realizado, como el comer y beber holgadamente,  
el orden militar es necesario.

Asimismo, el adverbio ‘holgadamente’ aquí subraya la dicotomía entre ‘libre’ y ‘oprimido’, lo que no conviene. La expresión ‘sin ton ni son’<sup>477</sup> me parece menos fiel que ‘burla burlando’ y el último verso constituye una paráfrasis muy general.

En la versión de Silveti (169), el concepto del ‘ritmo’ es introducido por el traductor para explicar la elipsis del texto de origen:

que eso que vos hacéis de un solo golpe,  
cual comer y beber, pongo por caso,  
es menester hacerlo  
*uno, dos tres*, conforme a ritmo y tiempo.

---

<sup>475</sup>Cf. MM, “burla burlando”: sin darse uno cuenta

<sup>476</sup>Véase Ciupke 1994: 55

<sup>477</sup>Cf. MM, “sin ton ni son”: sin nada que lo motive o justifique

El adverbio *frei* simplemente se omitió en esta versión. De manera similar, Cortés (139) también añade una explicación que tiene que ver con la idea del ‘ritmo’:

que lo que solíais hacer de un solo golpe,  
como comer y beber con toda libertad,  
al compás del un, dos, tres se debe realizar.

La versión de Pelayo (108) es una paráfrasis libre, que, aunque de acuerdo con el argumento del texto de origen, completamente omite la interjección problemática: “que, aun en aquellas cosas que parecen mas sencillas, y que se hacen en un abrir y cerrar de ojos, como son el beber y el comer, es enteramente indispensable el método”. Aquí tampoco aparece una traducción del adverbio o adjetivo *frei*.

Llorente (146) también vio la necesidad de explicar el uso del *Eins! Zwei! Drei!*, en este caso por medio de las expresiones “minucioso interés” y “analizar”:

[...] que las cosas  
más fáciles y sabidas,  
cual comer o respirar,  
con minucioso interés  
por uno, por dos y tres,  
se tienen que analizar.

Además, el verbo *trinken* (‘beber’) se tradujo, de manera exageradamente libre, por “respirar” aquí, evidentemente para cumplir con la rima. Sin embargo, el *Knittelvers* del texto de origen requiere rima pareada y un ritmo más irregular que los octosílabos elegantes de Llorente.

Roviralta (88) explica esta serie de interjecciones menos que los demás traductores, solamente adjuntando el sustantivo “tiempos”: “que aquello que antes solíais ejecutar de un solo golpe con toda libertad, como el comer y el beber, es necesario hacerlo en uno, dos, tres tiempos.” Además, el adjetivo o adverbio *frei* aquí se adelantó de un verso, de manera que aparezca después de la traducción literal de *auf einen Schlag*, lo que ligeramente altera la

estructura del argumento. Asimismo, Rociralta (228) da una explicación en una nota de pie de página.

Cansinos (382) igualmente emplea el sustantivo “tiempos”, pero antes de las interjecciones: “que aquello que antaño emprendierais de golpe y porrazo, como el comer y beber libremente, se ha de hacer en tres tiempos: ¡a la una!, ¡a las dos!, ¡a las tres!” Si no fuera por la longitud exagerada de su traducción, se podría decir que, con respecto a la expresividad de este pasaje, Cansinos la reproduce de manera fiel.

Valverde (55) emplea la misma estrategia que Roviralta, la de terminar la serie de interjecciones con la palabra “tiempos”. Por el uso del endecasílabo, su traducción nuevamente se aleja del argumento del texto de origen, sobre todo por el empleo del adjetivo “tranquilo” y la expresión “una vez”:

[...] que cuanto hacíais una vez,  
como el comer, como el beber, tranquilo,  
debe hacerse por tiempos: ¡un, dos, tres!

En cuanto a las formas de tratamiento, en el texto de origen, Mefistófeles “vosea” (*ihr*) al alumno, lo que se reprodujo en todas las traducciones que son objeto del presente estudio por medio de la segunda persona del plural y, en el caso de Silvetti, también por el pronombre ‘vos’.

### **1939 Fehlt leider! nur das geistige Band.**

En el verso 1939, Mefistófeles llega a la conclusión de que, en el ejercicio excesivo de la lógica, al final, el estudiante se queda con las partes del razonamiento, pero – “¡desgraciadamente!” – (*leider!*) uno no entiende su “nexo espiritual”. El sustantivo *Band* (‘cinta’ o ‘lazo’) se emplea aquí como metáfora, en el sentido de ‘nexo’, como frecuentemente es el caso en la obra de Goethe.<sup>478</sup>

---

<sup>478</sup> Cf. GW, “[das] Band”, 5 b)

En las diez traducciones comparadas aquí, se emplea, en la mayoría de los casos, la metáfora ‘lazo espiritual’ (por ejemplo Roviralta 89), pero también hay soluciones más abstractas: en un caso, “ligamen” (Llorente 147), en otro, de manera muy fiel, “nexo” (Gálvez 87) y en dos ocasiones “vínculo” (Silvetti 169, Cortés 139). El texto de Pelayo (108) solamente dice, de manera muy general, “la inteligencia”.

Al final de la escena en el bodegón de Auerbach también aparecerá la palabra *Band*, pero en el sentido de ‘venda’.

**1950 Da seht daß ihr tiefsinnig faßt,**

**1951 Was in des Menschen Hirn nicht paßt**

Mefistófeles continua explicándole al futuro estudiante que, en la metafísica, hay que saber captar, de manera profunda, lo que no “cabe en el cerebro humano” (v. 1951). Se trata de una metáfora, dado que la metafísica es representada como si fuera un objeto demasiado grande para que físicamente quepa en el cerebro humano.

Helena Cortés (141) logra traducir los dos *Knittelverse* empleando la misma metáfora que Goethe, aunque en un metro mucho más largo y sin rima:

Intentaréis captar el sentido profundo  
de lo que en el cerebro humano no cabe [...]

La traducción de Valverde (56) es igualmente literal, pero por su empleo de endecasílabos heroicos, es obligado a omitir los artículos:<sup>479</sup>

Veréis cómo captáis con honda mente  
lo que en cabeza humana nunca cabe [...]

Otra traducción literal de la metáfora ‘caber en el cerebro’ es la de Silvetti (171):

---

<sup>479</sup>Como ya mostré en varias ocasiones en la traducción de Valverde, el uso del endecasílabo como metro fijo muchas veces obliga al traductor a omitir palabras. Cf. vv. 555, 1919-1921, 2701

procurando captar en lo profundo  
todo cuanto no cabe  
en el cerebro humano [...]

Bunge (105) traduce los *Knittelverse* pareados del original en endecasílabos cruzados alternadamente agudos y graves, lo que crea un efecto rítmicamente muy similar. Por otro lado, utiliza el sustantivo ‘caletre’,<sup>480</sup> que es más abstracto que ‘cerebro’:

Y así, lo que no cabe en el caletre  
Profundamente habréis de penetrar.

Por ello, el efecto cómico de la metáfora *in das Hirn passen* no se da por completo. Como en otras traducciones que emplean mayoritariamente endecasílabos, Bunge se ve obligado a omitir el sustantivo *Menschen* por este verso demasiado corto. Por otro lado, se crea una aliteración (“cabe”- “caletre”), que en cierta forma imita la rima de *faßt – paßt*. Un efecto prosódico similar, pero en forma de quiasmo, se crea en la versión de Cortés entre “captar [...] sentido” y “cerebro [...] cabe”. Valverde (56) incluso logra tres palabras aliteradas, dado que traduce *Gehirn* por “cabeza.”

Como Bunge, Cansinos (382) emplea la expresión “caletre”: “Allí veréis cómo aprehendéis con profundo sentido aquello que no cabe en el caletre humano”. Me parece que la versión del verso 1951 de Bunge fue una inspiración para Cansinos.

Algunos de los traductores evitan la traducción literal de la metáfora *in das Hirn passen*. Roviralta (89), por ejemplo, la reemplaza por una paráfrasis: “En ella, ved de abarcar con espíritu profundo lo que no se adapta al cerebro humano.” Parece obvio que la omisión de la imagen literaria, que además es paradójica y crea un efecto cómico, empobrece la traducción de Roviralta. En una nota de pie de página, Roviralta (228) adjunta otra paráfrasis, que parece igualmente abstracta: “Lo que excede a la comprensión del hombre.” Gálvez (88) igualmente evita la traducción literal ‘caber en el cerebro’:

---

<sup>480</sup>MM, “caletre”: talento o juicio

procurando entender perspicazmente  
aquello que no se aviene con el cerebro humano [...]

El verbo empleado aquí, ‘avenirse’, se asemeja a la expresión *passen zu*,<sup>481</sup> que tiene un sentido distinto del *passen in* muy concreto del texto de origen. No obstante, esta traducción, aunque eluda la metáfora, destaca muy claramente la paradoja pícaro que emplea Mefistófeles, es decir, la de “entender [...] lo que no se entiende”.

Las versiones de Llorente y de Pelayo son demasiado generales. Llorente (148) emplea una paráfrasis muy larga y exageradamente libre:

Esa ciencia omnipotente,  
que a la razón pone el sello,  
nos habla de todo aquello  
que no alcanza nuestra mente [...]

Aparte de ser muy larga, de cuatro versos, rítmicamente tampoco se parece al *Knittelvers* del original. En la traducción vaga de Pelayo (109), también se omite la paradoja del texto de origen: “Veréis como se aprende con ella lo que no es del dominio de la inteligencia”.

### **1993 Doch ein Begriff muß bei dem Worte sein.**

En su conversación con el discípulo, en la cual Mefistófeles le sustrae diabólicamente la inocencia a su joven interlocutor, nuevamente toca un complejo temático que surge al principio de la segunda escena en el gabinete de estudio: la temática de la palabra, de la semiótica y de la filosofía del lenguaje. Mientras hablan de la teología, el discípulo de repente le contradice a Mefistófeles, afirmando que la palabra requiere de un concepto, una noción o una idea (*Begriff*)<sup>482</sup> que “esté con la palabra” (*bei dem Worte sein*). Mefistófeles responde que, precisamente donde faltan los conceptos y las ideas, las palabras frecuentemente se

---

<sup>481</sup>Cf. MM, “avenir” (5), prnl.: estar en armonía

<sup>482</sup> Adelung, “Begriff”: *eine jede Vorstellung in der Seele*. Grimm, “begriff”: *notio* (nach “begreifen” 7), *vorstellung*

encuentran.<sup>483</sup> Jochen Schmidt comenta que la palabra por necesidad tiene que carecer de conceptos donde se estudia lo inconcebible – es decir, la religión.<sup>484</sup> La preposición *bei* no en balde hace referencia al evangelio de San Juan (en la traducción de Lutero): *und das Wort war bei Gott* (“y la palabra estaba *con* Dios”).

Sin embargo, los traductores todos parten de la idea de que el concepto esté *en* la palabra, no *con* ella. Algunos, de manera muy libre, incluso afirman que la palabra “contiene” o “entraña” el concepto (Pelayo 112, Roviralta 91, Ayala 95, y Silveti 173). Cortés (143) se aleja todavía más de la construcción bíblica *bei dem Worte sein*, y “encierra” la idea en la palabra:

Pero la palabra encerrará algún concepto.

Cansinos (383) se sirve de la misma construcción: “Pero en la palabra debe encerrarse un concepto.”

En resumen, la referencia intertextual al evangelio de San Juan no se reconoce en ninguna traducción.

## **2072 Ich gratuliere dir zum neuen Lebenslauf.**

Al final de la segunda escena del gabinete de estudio, antes de empezar su viaje por los mundos,<sup>485</sup> Mefistófeles le felicita a Fausto por su nueva vida, o, mejor dicho, el nuevo “curso” de ella. Mefistófeles se sirve del término *Lebenslauf*, que es algo problemático, puesto que en alemán *Lebenslauf* casi únicamente se emplea para decir ‘biografía’ o *curriculum vitae*, designando la vida transcurrida de una persona o su descripción.<sup>486</sup> Sin embargo, Mefistófeles se refiere a un *cambio* del curso de la vida, lo que se opone a la idea del tiempo recorrido desde el

---

<sup>483</sup> *Denn eben wo Begriffe fehlen,  
Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein.* v.1996

<sup>484</sup> Véase J. Schmidt 2001: 143

<sup>485</sup> Mefistófeles acaba de anunciar un viaje primero por el “mundo pequeño” y luego por el “mundo grande” (v. 2052). La visita del Bodegón de Auerbach obviamente constituye el inicio del viaje por el mundo pequeño.

<sup>486</sup> Grimm “*lebenslauf*”: *lauf eines lebens und die beschreibung davon*. Adelung “*Lebenslauf*” da una definición muy similar.

nacimiento. De cierto modo, el empleo muy particular de la palabra *Lebenslauf* por parte de Mefistófeles implica la idea de una nueva identidad para Fausto, que se realizará en la cocina de bruja por medio de su rejuvenecimiento. Friedrich Hölderlin, al inicio de su poema “Lebenslauf”, presenta la vida como un “arco”, que nos conduce misteriosamente rumbo a nuestro origen. Pero en los últimos versos destaca la “libertad de partir adonde [el ser humano] quiera”:

Und verstehe die Freiheit,  
Aufzubrechen, wohin er will.<sup>487</sup>

En los versos 1622 y 1623, los “pequeños” espíritus de Mefistófeles, ya le pidieron a Fausto, con el oxímoron *neuer Lebenslauf*, que reconstruyera el mundo destruido en su corazón, igualmente evocando un nuevo curso de la vida:

Neuen Lebenslauf  
Beginne [...]

En comparación con este sentido muy absoluto, la traducción del *Lebenslauf* en el verso 2072 del *Fausto* como “nuevo curso de la vida” implicaría únicamente un cambio de dirección, y no transmitiría la idea paradójica de volver a empezar la vida, de olvidar todo lo que ha transcurrido. Por ello, la manera más fiel de traducir el verso 2072 me parece ser: “Te felicito por tu nueva vida.” Constantine, en su reciente versión inglés del *Fausto* goetheano, incluso emplea el título de la célebre obra de Dante, *Vita nuova*, para traducir *Lebenslauf* en el verso 2072.<sup>488</sup>

Sin embargo, la mayoría de las traducciones del verso 2072 del *Fausto* al español únicamente expresan la idea de un cambio de dirección, o de calidad, por ejemplo la de Cansinos (384): “Te felicito por el nuevo rumbo de tu vida.” En la traducción de Roviralta (94), Fausto recibe la “enhorabuena” de Mefistófeles “por la nueva carrera de [su] vida.” Ayala ligeramente

---

<sup>487</sup> *Gedichte von Friedrich Hölderlin* (Leipzig: Insel 1916), p. 99.

<sup>488</sup> *Faust: The first part of the Tragedy*, trad. David Constantine (London: Penguin 2005), p. 173.

modifica esta versión, reemplazando “carrera” por “curso”: “Te felicito por el nuevo curso de tu vida.” La solución de Cortés (147) me parece ser una combinación de las dos anteriores:

¡Enhorabuena por este nuevo curso de tu vida!

Solamente Bunge y Silvetti traducen en el sentido absoluto, que es más adecuado aquí, sin la limitación de un mero cambio de rumbo:

¡Mis felicitaciones para la vida nueva! (Bunge 110)

¡Te felicito por la nueva vida! (Silvetti 179)

También hay soluciones más libres. En la versión de Llorente (155), Mefistófeles le felicita a Fausto, de manera arbitraria, por “la audaz correría”. En el *Fausto* de Pelayo (117), se habla del “nuevo género” de la vida, lo que, aunque menos literal, expresa mejor la idea del texto de origen que “curso de la vida”.

En cuanto a la métrica, cabe destacar que tanto Bunge como Llorente emplean rima consonante, pero la versión de Bunge es mucho más fiel.

### **2093 Ein leidig Lied! [...]**

En su abrigo volador, Mefistófeles lleva a Fausto al Bodegón de Auerbach en Leipzig, una cantina donde cantan unos estudiantes universitarios en estado de alta ebriedad. Sus apodos indican qué año están cursando.<sup>489</sup> La canción que canta *Frosch* ridiculiza el Imperio Romano, un tema popular en los tiempos de Goethe. *Brander* se ofende ante el “contenido político” (v. 2092) de esta canción y la caracteriza como *leidig* (v. 2093), lo que puede significar ‘fastidioso’ o ‘asqueroso’, pero también ‘triste’ o ‘feo’.<sup>490</sup> Además, *Brander* acaba de comentar en el verso

<sup>489</sup>*Frosch* (‘rana’) cursa el primer semestre, *Brander* el segundo, *Altmayer* ya tiene antigüedad o posiblemente es un ex-alumno. Véase Schöne 2005, comentario: 276, *Jubiläum*: 301, Friedrich / Scheithauer 1974: 188 y, más escéptico, Lange en MA: 1011. La traducción “botafuego” para el nombre *Brander*, introducida por Valverde (60) y recién adoptada por Cortés (805), no encaja. Cf. MM “botafuego”: persona pronta a enfadarse y promover alborotos

<sup>490</sup> Grimm, “leidig”: *beschwerlich, widerwärtig*. Adelung, “leidig”: *beschwerlich, lästig*, también *traurig* (o a veces

2092 que la canción es “asquerosa” (*garstig*),<sup>491</sup> por lo cual no cabe duda de que *leidig* aquí debería traducirse como ‘fastidioso’, ‘molesto’ o ‘desagradable’.<sup>492</sup>

Las traducciones ofrecen una gran variedad de adjetivos, de acuerdo con la polisemia del original: “despreciable” (Pelayo 124), “empalagosa” (Llorente 158), “fastidiosa” (Roviralta 96, Bunge 112), “sosa” (Cansinos 384), “triste” (Valverde 60), y “lamentable” (Silvetti 183). En la traducción de Gálvez (95), *Brander* no comenta la canción, sino expresa sus propios sentimientos:

¡Me molesta esa canción! [...]

Finalmente, Cortés (149) acaba de proponer una nueva traducción, que sin embargo me parece poco adecuada:

Una canción patética. [...]

### **2111 Zum Liebsten sei ein Kobold ihr beschert!**

### **2112 Der mag mit ihr auf einem Kreuzweg schäkern**

*Siebel*, otro de los estudiantes alegres, está celoso, porque su ex-novia ahora anda con *Frosch*. Aparentemente, la compara con una bruja,<sup>493</sup> deseándole que un *Kobold* (‘diablo’) sea su próximo novio y coquettee con ella, de manera insolente,<sup>494</sup> en una encrucijada, el lugar tradicional para encuentros con demonios en los mitos populares. *Kobold*, según Grimm, es un fantasma casero inofensivo, pero la expresión también es empleada para designar al diablo mismo.<sup>495</sup> Ya que el verso 2111 del *Fausto* se cita en el diccionario de Grimm en esta última sección y que además *Siebel*, el amante decepcionado, está sugiriendo, por el lugar de encuentro

---

*hässlich*)

<sup>491</sup> Véase Gaier: 73

<sup>492</sup> También en SG, “leidig”

<sup>493</sup> Véase Gaier: 73

<sup>494</sup> Grimm, “schäkern”: *kurzweil, mutwillen treiben, scherzen, tändeln*. Adelong: *scherzen und lachen*

<sup>495</sup> Grimm, “kobold”, 4 b)

que evoca, que la chica infiel debe ser una bruja, interpretamos *Kobold* como sinónimo de ‘diablo’ aquí.

Según GW, hay que entender el verbo *bescheren* en voz pasiva como ‘concederle algo [agradable, positivo] a alguien’.<sup>496</sup> Se trata entonces de un deseo irónico de parte de *Siebel*: “¡Que le sea concedido un diablo como amante!”<sup>497</sup>

En la traducción de Roviralta (96/97), la voz pasiva del alemán aparece como voz activa con sujeto anónimo, una construcción muy común en español: “¡Que le den por amante un diablillo que pueda refocilarse con ella en una encrucijada!” ‘Refocilarse’ significa *sich gütlich tun*, *Kurzweil treiben*, *sich belustigen* (SG), entonces es válido como traducción de *schäkern*, aunque con connotaciones algo más malintencionadas. Cortés (151) evita la voz pasiva de la misma manera que Roviralta:

¡Ojalá le diesen por amante a un trasgo!

Por mí, que coquettee con ella en alguna encrucijada [...]

Sin embargo, el sustantivo “trasgo” no evoca la idea de las brujas del *Blocksberg* en la noche de Walpurgis, como la expresión *Kobold*. Por otro lado, “coquetear” me parece más fiel que “refocilarse”.

Llorente (160) cambia la idea del original de manera que resulte más sensual:

Déle el diablo en galardón  
un extravagante enano,  
que con ella, mano a mano,  
se deleite en un rincón [...]

Después de todo, “deleitarse” es mucho más explícito que *schäkern*, sobre todo si esta actividad se lleva a cabo “en un rincón”. Me parece interesante que el diablo sea introducido aquí, como

---

<sup>496</sup> GW “bescheren”, 2): *jmd. Gutes, Angenehmes zuteil werden lassen*

<sup>497</sup> Traducción mía

alguien que le da el duende a la mujer. Sin duda se trata de otra solución para evitar la voz pasiva.

En la versión de Pelayo (125), no es no el diablo, sino la suerte, que concede a la muchacha el demonio: “Ojala, le depare la suerte por amante un trago que se divierta con ella en una encrucijada!” El verbo ‘deparar’, un sinónimo de ‘conceder’,<sup>498</sup> en combinación con la suerte como sujeto agente, constituye una traducción muy precisa de *bescheren*.

El verbo “tocar”, del cual se sirve Bunge (113), constituye otra opción elegante, aunque algo más libre, para traducir la voz pasiva de *bescheren*:

Que un duende le toque de amigo!

En un atajo me la agarre [...]

Sin embargo, “agarrar” aquí no tiene mucho que ver con el *schäkern* del texto de origen y constituye una exageración.

En la versión de Cansinos (385), la voz pasiva del alemán se reemplazó por una construcción en voz activa, en la cual la ex-novia de *Siebel* incluso se “enamora” del *Kobold*: “¡Ojalá se enamore de un íncubo, el cual la coja en una encrucijada [...]!” Traducir *Kobold* por “íncubo” evoca connotaciones exageradamente sexuales. Además, ‘la encrucijada’ en español también significa ‘vivir (o causarle a alguien) una situación difícil en la vida’. Entonces, en la versión de Cansinos se introdujo un sentido figurativo completamente ajeno al original.

Valverde (61) emplea el verbo “retozar”, que me parece preciso como traducción de *schäkern*.

Al amorcito, que le den un duende

que retoce con ella por los cruces [...]

---

<sup>498</sup> RAE “deparar” propone este sinónimo. Véase también MM “deparar”: proporcionar una oportunidad para algo que constituye un placer o un disgusto

Sin embargo, ‘duende’ únicamente se refiere a la primera definición de Grimm para *Kobold*, no a la de ‘diablo’. Aquí se trata entonces de una restricción del sentido.

En la traducción de Silvetti (183) falta toda la ironía de la construcción *sei ihr beschert*; se emplea solamente “tener”:

Que tenga por amante un feo duende  
que en una encrucijada la requiebre [...]

La connotación de “requiebrar” no coincide totalmente con la de *schäkern*. Gálvez (96/97) también usa “tocar”, la solución eficiente de Bunge:

¡Que le toque por amante un nomo!  
¡Que con él se entienda en la encrucijada!

No obstante, en el segundo verso se invierten los papeles: la mujer coquetea con el diablo, no al revés. ‘Nomo’ (o ‘gnomo’) no es lo mismo que ‘duende’, en el sentido de *Kobold*; por ende, esta solución no me parece aceptable, ya que evoca una criatura baja que aparece en los cuentos de hadas.

En alemán, Siebel habla en el *Madrigalvers*, con cinco pies yámbicos y rima cruzada. Los endecasílabos sueltos de Silvetti y, en parte también de Valverde, tienen el mismo ritmo. Nuevamente, los versos cortos de Llorente sí presentan rimas cruzadas, pero cambian el ritmo y aparentemente alargan el pasaje. Bunge emplea versos muy irregulares con rima pareada, que imitan el *Madrigalvers*, lo que no afecta particularmente la fidelidad. Cortés optó por versos sueltos irregulares, que son muy largos y cuyo ritmo no se parece mucho al original.

**2163 Dreht jeder sich im engen Zirkeltanz,**

**2164 Wie junge Katzen mit dem Schwanz.**

Mefistófeles y Fausto entran y observan los huéspedes del bodegón de Auerbach. Mefistófeles emplea una comparación, para expresar qué tan fútiles le parecen las vidas de los bebedores

cantantes: le recuerdan gatos jóvenes, que giran alrededor de si mismo para atrapar su cola, como si estuvieran bailando. Goethe describe este “baile estrecho y circular” con el neologismo<sup>499</sup> *enger Zirkeltanz*. En este caso, tanto la metáfora del ‘baile’ como la comparación con los gatos deben ser traducidas de manera literal; no sería muy fiel parafrasear que las vidas de estas personas son fútiles o circulares.

Por ello, Ayala vio la necesidad de añadir la metáfora “danzar” a la traducción de Roviralta,<sup>500</sup> que probablemente le sonaba demasiado factual. Por ende, la versión de Ayala evoca la imagen del texto de origen de manera más vívida: “cada uno gira danzando en su estrecho círculo como los gatitos al jugar con su cola.” Es probable que Ayala haya visto en la traducción de Cansinos (385), que éste también traduce la metáfora *Zirkeltanz* literalmente: “gira cada cual en el estrecho círculo de la danza, como morrongos jovencitos que juegan corriendo tras sus propios rabos.” Lo que llama la atención en estos ejemplos es que ninguno de los traductores logra recrear la estructura sintáctica densa de Goethe, en la cual se emplea un solo verbo. Casi todos alargan la frase, introduciendo el verbo ‘jugar’; es decir, ninguna traducción dice: ‘Cada uno gira [...] como los gatos con su cola.’ También Valverde (62), que prescinde del segundo verbo y sí logra una construcción más concisa, añade la expresión “en busca” en el segundo verso:

baila en estrecho corro cada cual,  
como el gatito en busca de su rabo.

También Cortés (153) emplea únicamente un verbo, pero, de manera muy parecida a Valverde, introduce la expresión “en pos”:

gira cada cual en estrecho corro de danza  
como los gatitos jóvenes en pos de su cola.

Gálvez (99) emplea en total tres verbos, “dar”, “jugar” y “perseguir”:

<sup>499</sup> Probablemente, Goethe haya encontrado esta expresión inusual en una traducción del neerlandés de la descripción de viaje por Walter Schultze *Ost-Indische Reyse* de 1676 Véase Elise von Keudell, *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek* (University of California: H. Böhlau 1931), p. 9, y también Grimm, “zirkeltanz”

<sup>500</sup>“Cada uno gira en su estrecho círculo como los gatitos al jugar con su cola.” Roviralta 100

da vueltas cada quien en el estrecho baile de circo  
como gatitos jugando a perseguirse el rabo.

Bunge (114) introduce el verbo “mirar” en el segundo verso para lograr la rima pareada:

Cada uno en su estrechez bailando gira  
Como gatito que su cola mira.

Los versos en alemán son de cinco y cuatro pies, con rima pareada, y su ritmo subraya la idea de bailar en círculo. Augusto Bunge, con sus endecasílabos pareados, recrea este ritmo mucho mejor que Helena Cortés.

Por otra parte, las versiones que prescinden de la traducción de la metáfora de la ‘danza’ (*Zirkeltanz*) son demasiado generales y carecen de la nitidez del texto de origen. Pelayo (128), sin necesidad, introduce los nombres “piruetas” y “esfera”, lo que aleja su traducción de la idea del texto alemán: “cada una de ellas hace piruetas en el seno de su reducida esfera, a semejanza del gatito que juega con su cola.” Además de omitir la metáfora, Llorente (164) emplea el adverbio “satisfecho”, lo que me parece un efecto gratuito, que fue necesario únicamente por la rima:

gira en un círculo estrecho,  
cual gato que satisfecho  
con su cola se divierte.

Silvetti (187) también omite la idea importante de la ‘danza estrecha’, y repite, sin necesidad, el verbo:

cada cual gira y gira con la danza  
como hacen los gatitos con su cola

El ritmo de Silvetti se parece al original, pero el metro fijo lo obliga a omitir ideas importantes. Además, sin la rima, falta un efecto esencial de la relación forma – contenido.

**2175 Zieh' ich, wie einen Kinderzahn,**

**2176 Den Burschen leicht die Würmer aus der Nase.**

En el bodegón de Auerbach, los estudiantes quieren saber quiénes son los recién llegados extranjeros. Frosch, para impresionar a sus amigos, anuncia que hablará con esos *Burschen* ('tipos') de manera tan hábil que, sin querer, le vayan a revelar toda su información personal. Además, Frosch presume que logrará todo ello sin dificultad alguna, tan fácil que se le quita a un niño un diente de leche. Frosch se sirve aquí del fraseologismo *jemandem die Würmer aus der Nase ziehen*, para el cual el diccionario de Slaby y Grossmann propone, como traducción, 'tirar a alguien de la lengua', expresión que significa, según el diccionario de la Real Academia Española: 'provocarle a que hable acerca de algo que convendría callar'.

El problema aquí reside en que se emplean, en sólo una frase, tanto una comparación como un fraseologismo, además vinculadas por el mismo verbo (*Zieh'*). Por ello, en varias traducciones se omite el fraseologismo y solamente se traduce la comparación, o en el caso de Pelayo (129), todo se parafrasea de manera muy general: "verás con cuanta facilidad sabré quienes son". En la versión de Llorente (164), aparece la comparación de manera literal, pero el fraseologismo se omite:

[...] tan fácilmente  
cual se arranca a un niño un diente, [...]  
sacaré quiénes son.

Roviralta (101) emplea otro fraseologismo, 'sacar del buche a alguien',<sup>501</sup> que también se puede considerar como traducción válida de *die Würmer aus der Nase ziehen*: "les saco a esos camaradas lo que tengan en el buche con la misma facilidad con que se le saca un diente a un niño." No queda claro porqué repite 'sacar', en vez de emplear el verbo solamente una vez, como el verbo *ziehen* en el texto de origen. A Francisco Ayala, no le debe haber convencido la

---

<sup>501</sup> RAE, "buche"

expresión proverbial de Roviralta, por lo cual la reemplazó por la frase: “sacar lo que tengan dentro”. No obstante, el fraseologismo de Roviralta me parece la mejor solución aquí.

Otra paráfrasis, que obliga al traductor a emplear dos verbos diferentes, se encuentra en la versión de Bunge (116):

Yo sabré sonsacarles su historia en un segundo  
Como se saca un diente a algún infante.

Cansinos (386) logra una construcción aún más concisa, con solamente un verbo, pero, desgraciadamente, su traducción del fraseologismo *die Würmer aus der Nase ziehen* es literal: “le saco yo a ese mozo los gusanos del cuerpo con la misma facilidad que un diente de leche!” Obviamente Cansinos aquí cambia el sentido del pasaje de manera absurda, por entender literalmente el uso proverbial del texto de origen. Valverde (62) corrigió este error, retomando, de manera ligeramente variada, la solución que había encontrado Roviralta:

lo mismo que quien saca un diente a un niño  
haré que desembuchen esos tipos.

Me parece admirable, cómo José María Valverde traduce tanto la comparación como el fraseologismo en endecasílabos sueltos, metro que normalmente lo obliga a omitir muchos elementos. Obviamente, este logro solamente fue posible, porque dos de sus predecesores ya habían encontrado excelentes soluciones, de las cuales él se sirvió. La versión de Cortés (154/155) es otra combinación de soluciones anteriores, aún más literal por el uso futuro de ‘sacar’ y el empleo de un solo verbo:

les sacaré tan fácilmente como a un niño un diente,  
todo lo que esconden en el buche.

Cortés introduce rima interior (‘fácilmente – diente’), por lo cual sus versos irregulares aquí imitan mejor el *Madrigalvers* melodioso de Goethe. Sin embargo, sólo se trata de un efecto aislado, que falta en los demás versos de esta escena.

La complejidad compacta de la sintaxis goetheana se refleja en todas estas traducciones, ya que en ninguna, el orden de palabras es muy natural. Sin embargo, la solución de Silveti (187) tiene una estructura más armónica, puesto que el traductor omitió el fraseologismo *die Würmer aus der Nase ziehen*. Por otro lado, aquí, nuevamente se repite el verbo ‘sacar’:

ya verás con qué maña  
voy a sacarle al mozo su secreto,  
tal como a un niño se le saca un diente.

Gálvez (100) tampoco intenta traducir el fraseologismo, pero, sin repetir el verbo, su frase resulta sintácticamente más fluida:

y como si de un diente de leche se tratara,  
ya veréis cómo les arranco fácilmente a esos tipos el secreto.

En ambas versiones, la forma métrica irregular no imita de ninguna manera el original.

### **2180 Gib Acht, ich schraube sie!**

En la misma escena, Frosch presume que se burlará de Fausto y Mefistófeles con expresiones alusivas.<sup>502</sup> Tal vez Frosch quiera también decir figurativamente que usará el método de tortura de las empulgueras, es decir, que les “apretará las empulgueras” a Fausto y Mefistófeles.<sup>503</sup> Gaier menciona ambas interpretaciones<sup>504</sup> y de las ediciones alemanas, algunas favorecen la primera interpretación, otras la segunda. El traductor se ve entonces confrontado con un caso de polisemia que no se puede solucionar. Sería deseable encontrar una traducción figurativa que mantenga la ambigüedad, pero esto no parece posible.

---

<sup>502</sup> Grimm, “schrauben” 7): *foppend und höhrend mit “gewundenen redensarten”, anspielungen*. También en Schöne 2005, comentario: 279 y HA: 548

<sup>503</sup> Adelung “schrauben”: *jemanden die daumen schrauben, eine art der tortur*. También Friedrich/Scheithauer: 188 y MA: 1012

<sup>504</sup> Gaier: 76

De las versiones del *Fausto* que son objetos del presente estudio, algunas interpretan el pasaje en el sentido de ‘burlarse’, en parte por medio de la paráfrasis, en parte por medio de fraseologismos, mientras que otros la entienden como ‘apretar las empulgueras’. Por ejemplo, Pelayo (131), como ya en otras ocasiones, emplea una paráfrasis: “Atención, voy a burlarme de ellos.” Cansinos (386) encuentra una solución parecida: “¡Atención, que voy a gastarles una broma!” Valverde (63) traduce de manera casi similar:

Ved cómo yo me burlo de ellos.

Roviralta (101) intenta la traducción por medio de un fraseologismo: “Prestad atención. Voy a darles zumba.” También Bunge (116) adopta este enfoque:

Verás que el pelo yo les tomo.

Silvetti (189) emplea el mismo fraseologismo:

¡Ahora verán cómo les tomo el pelo!

Por otra parte, Gálvez (100) interpreta el verso 2180 en el sentido de las ‘empulgueras’ mencionado arriba:

¡Poned atención, que yo les apretaré las clavijas!

También en la versión de Cortés (155), Frosch aplica estos instrumentos de tortura:

Estad atentos, mirad cómo los atornillo.

En la traducción de Llorente (167), aparece la misma interpretación en forma de una paráfrasis:

¡Oh, los voy a anonadar!

En resumen, para el verso 2180 no existe ninguna traducción absolutamente válida, ya que aparentemente resulta imposible recrear la polisemia del texto de origen en español.

Otro detalle que es preciso destacar es la forma de tratamiento empleada aquí: Frosch se sirve del imperativo del singular (*Gib*), lo que solamente Bunge traduce correctamente. En varias traducciones aparece, erróneamente, la segunda persona del plural.

**2235 Und durften sie nicht knicken,**

**2236 Und weg sie jucken nicht.**

En su canción, Mefistófeles se burla del oportunismo que reina en la corte, donde una familia de pulgas se vuelve tan poderosa que pueden molestar a la gente sin que ésta tenga el derecho de rascarse (*jucken*) o aplastarlas (*knicken*). Estos dos versos son difíciles por la inversión sintáctica en 2236 y el neologismo *wegjucken* ('ahuyentar el bicho rascándose').<sup>505</sup>

En comparación con las versiones extremadamente libres de Pelayo (136) y Llorente (170), que se omiten aquí, la traducción de Roviralta (104) es exageradamente detallada: "sin atreverse a aplastar con la uña los bichos ni a sacudírselos<sup>506</sup> a fuerza de rascar." La versión de Bunge (120) es mucho más breve, aunque se hayan empleado tres verbos en vez de los dos del texto de origen:

No podían pellizcarlas,  
ni aplastarlas, ni rascarlas [...]

Cansinos (386/387) traduce el pasaje en verso, pero su versión parece muy explicativa para una canción:

pues la etiqueta, tan rígida,  
no permite que allí nadie  
se rasque cuando le pica [...]

En el *Fausto* de Valverde (64), estos versos suenan más rítmicos:

---

<sup>505</sup> Véase Grimm "wegjucken": *durch jucken vertreiben* (el único ejemplo citado en Grimm es el de Goethe)

<sup>506</sup> "Secudir" en Roviralta 1920, errata corregida en la edición Cátedra

pero sin poder rascarse  
y sin poder aplastarla.

En esta traducción, el prefijo *weg* no aparece, lo que probablemente sea la solución más recomendable. El sentido ha cambiado ligeramente en la versión de Silveti (193):

y no podían siquiera  
perder la compostura  
sus cuerpos al rascar.

En el texto de origen, los cortesanos no deben rascarse de ninguna forma, mientras que aquí, se pueden rascar en secreto. Gálvez (104) añade una descripción de la vestimenta, que falta en el *Fausto* de Goethe:

y aplastarlo no podían,  
ni rascarse bajo la toca.

Obviamente la “toca” se menciona aquí, porque rima con la palabra “boca” más abajo.

Cortés (157) emplea rima pareada, por lo cual resulta una traducción algo más libre:

mas no podían rascarse,  
tenían que aguantarse.

La situación que describe es la misma que en el texto de origen, sin embargo, falta la idea de aplastar los bichos.

En las canciones del *Fausto*, se nota más la diferencia entre traducciones en prosa y traducciones en verso: donde se recrea la rima y además se emplea el octosílabo, la traducción se vuelve menos fiel. La traducción en prosa de Roviralta, por otro lado, es menos libre, pero obviamente no se puede cantar. La forma métrica es la *Hildebrandstrophe*, que en las últimas décadas del siglo XVIII fue utilizada para canciones alegres populares. Su irregularidad rítmica se refleja en muchas traducciones.

### **2320 Irrtum, laß los der Augen Band!**

Al final de la escena del bodegón de Auerbach, Mefistófeles quita el hechizo que había lanzado a los ojos de los alegres estudiantes con las palabras: “¡Error, suelta la venda [*Band*] de los ojos!”

GW y Grimm dedican amplios artículos al sustantivo *das Band*, en los cuales se exponen los varios sentidos abstractos y concretos, distinguidos entre sí por las dos posibles formas del plural *Bande* y *Bänder*. Grimm cita el verso 2320 del *Fausto* en la sección “empleo abstracto: lazos o cadenas”.<sup>507</sup> GW cita este y otro ejemplo del *Fausto* en la sección “cadenas”, donde *Band* expresa la idea de ‘hechizo’ (*Bann*).<sup>508</sup> Sin embargo, en español, de preferencia debe emplearse la expresión ‘poner a alguien una venda en los ojos’ (‘influir en su ánimo para que viva engañado’).<sup>509</sup> El alemán y el español obviamente usan diferentes conceptos metafóricos (*Bande/Fesseln* vs. ‘venda’) para denominar la misma acción, una casualidad afortunada, dado que *Band* aquí no significa literalmente *Binde* (‘venda’), sino metafóricamente ‘lazo’, ‘cadena’ o ‘hechizo’.

Los traductores del *Fausto* entonces no cometen ningún error si emplean ‘venda’ como traducción de *Band*. Al contrario, si lo hacen, reemplazan una metáfora en alemán por una metáfora o un fraseologismo en español.

### **2484 Zerschmette dich und deine Katzen-Geister!<sup>510</sup>**

En la escena “Cocina de bruja”, Mefistófeles se enoja con la dueña, porque ella no lo reconoce inmediatamente al entrar por la chimenea y lo saluda con groserías y llamas. Mefistófeles la amenaza que la destrozará junto con sus “espíritus macacos” (*Katzen-Geister*). Es preciso evitar la traducción literal de *Katzen* como ‘gatos’ aquí.<sup>511</sup>

<sup>507</sup> Grimm, “band[e]” 2): *ketten und fesseln (abstracte anwendung)*

<sup>508</sup> GW “Band” 6b)

<sup>509</sup> Cf. RAE “venda” v SG, “Band” 4)

<sup>510</sup> Como en la edición *letzter Hand*, en la edición de Schöne, estos dos sustantivos son ligados por un guión.

<sup>511</sup> Schöne explica *Katzen* como *Meerkatzen* (‘macacos’), según Lutero, el disfraz preferido del diablo. Véase

Sin embargo, en algunas traducciones, los *Katzen* no aparecen como ‘monos’, por ejemplo en la versión de Bunge (“bestias duendes”, 136) o en la de Cansinos (“tus espíritus gatunos”, 391). Valverde (73) igualmente traduce demasiado libre: en su *Fausto*, Mefistófeles amenaza con “pegar” los “fantasmas de animales” de la bruja.

### **2491 Wo sind denn eure beiden Raben?**

Después de su saludo descortés, la bruja se disculpa con Mefistófeles y le pregunta dónde están sus dos cuervos. Como en otras ocasiones en el *Fausto*, Mefistófeles es asemejado al dios Odín, junto con sus dos cuervos, Hugin y Munin. Posiblemente, esta identificación del diablo cristiano con el dios pagano germánico se haya creado por parte de los misioneros durante la conversión de los tribus del norte.<sup>512</sup>

En la traducción de Pelayo (164), la bruja habla de los “cuernos” en vez de los cuervos de Mefistófeles, lo que obviamente constituye una errata. No hay manera de confundir el sentido de *Raben* en alemán con *Hörnern*. Como si esto fuera poco, Cansinos (391) igualmente tradujo “cuernos”, incluso con una nota al pie sobre el supuesto origen germánico de estos atributos, lo que parece sumamente contradictorio. Finalmente, cuando Ayala (121) revisó la versión de Roviralta (119), también cambió la traducción correcta de éste, “cuervos”, y la reemplazó por “cuernos”, retomando el mismo error que se había cometido en las traducciones de Pelayo y Cansinos. Me parece increíble que esta errata de los ‘cuernos’, en vez de los ‘cuervos’, además una banalización de los atributos del diablo “nórdico”, haya pasado numerosas revisiones y reediciones de los textos de Pelayo, Cansinos y Ayala.

Existe cierta evidencia de que Ayala, al principio de los años cincuenta, se haya basado en la traducción de Cansinos de 1944 para algunos de los cambios en su edición revisada del *Fausto* de Roviralta. En el verso 2392, Ayala reemplazó la solución de Roviralta por el sustanti-

Schöne 2005, comentario: 284 y HA 549

<sup>512</sup> Véase Schöne 2005, comentario: 685, nota al v. 10664. También Friedrich / Scheithauer: 190. Bunge habla irónicamente del “Júpiter germánico” Wodan, que fue “jubilado”. Cf. Bunge 1949, p. 282

vo “bazofia”, que emplea Cansinos (389) en su traducción del verso 2341. Se trata de una expresión que no se encuentra en ningún otro *Fausto* en español. También la traducción que realizó Ayala de los versos 2163 y 2164 sugiere que él se dejó inspirar por Cansinos para revisar a Roviralta.

La forma de tratamiento empleada por la bruja expresa su respeto y marca la posición superior de Mefistófeles: él la “tutea”, mientras ella lo “vosea”. En las traducciones del verso 2491, se emplea siempre el pronombre posesivo de la segunda persona del plural, por ejemplo “vuestrs cuervos”, con la excepción del *Fausto* de Valverde (73), donde la bruja, de manera inadecuada, tutea a Mefistófeles. Aquí también sería preferible emplear la forma de tratamiento ‘los cuervos de vuestra merced’ o ‘sus cuervos’, como hemos propuesto en el segundo capítulo del presente estudio.

### **2533 Das tolle Zeug, die rasenden Gebärden**

A Fausto le extrañan los ademanes de la bruja mientras ella prepara la bebida que lo rejuvenecerá. En la segunda mitad del verso 2533, Fausto se sirve de la expresión *rasend* para caracterizar estos gestos, lo que quiere decir que él sospecha que la bruja haya perdido la razón.<sup>513</sup> La primera mitad de este verso expresa casi la misma idea. *Toll* tiene un sentido muy parecido a *rasend*.<sup>514</sup> Además, el sustantivo *Zeug*, semánticamente muy abierto, según Grimm debe interpretarse como *Gebärden* aquí.<sup>515</sup> Este uso de la palabra alemana *Zeug* no es muy común. Normalmente significa ‘cosas de poco valor’, lo que también me parece adecuado aquí con referencia a los objetos que emplea la bruja en su misa grotesca. Además, *toll* y *rasend* tienen como primer significado ‘ruidoso’, lo que también podría imaginarse en la presente escena.

---

<sup>513</sup> Cf. Adelung “rasen”, 2 c) b)

<sup>514</sup> Cf. Adelung “toll”, 2, 2)

<sup>515</sup> Grimm, en el artículo “zeug”, cita el v. 2533 del *Fausto* en el párrafo III 1 c): *orte, gedanken, handlungen, gebärden*. Sin embargo, este significado no se menciona en Adelung.

En las traducciones de este pasaje, los sinónimos ‘ademanes y gestos locos’ son raramente empleados juntos. Llorente (194) sí usa dos sustantivos sinónimos, pero sin traducir los adjetivos *toll* y *rasend*:

Estos gestos y ademanes [...]

También en la versión de Pelayo (167), se emplean dos sustantivos sinónimos: “estas extravagancias y ridiculeces”.

Los demás traductores se sirven de sustantivos con sentidos distintos, ya que muchas veces entienden *Zeug* como ‘objetos, cosas de poco valor’, por ejemplo Roviralta (121): “Estos chirimbolos extravagantes, esos ademanes frenéticos”. Bunge (138) traduce de manera más concisa, pero igualmente distingue entre los significados de *Zeug* (‘cachivaches’) y *Gebärden* (‘gesto’):

Los cachivaches, el furioso gesto [...]

Asimismo, *rasend* aparece como “furioso” aquí, lo que no conviene. La bruja le parece loca a Fausto, pero no enojada.

En la versión de Cansinos (392), la palabra *Zeug* posiblemente se interpretara como la pompa, la ostentación<sup>516</sup> con la cual la bruja realiza su ritual: “Ese loco aparato, esos vesánicos gestos”. Esta interpretación es más integral y – aunque libre – coincide más con el texto de origen que las soluciones previas.

Valverde (74) emplea el sustantivo “trucos”, que suena más peyorativo, como en el texto de origen:

estos trucos absurdos, gestos locos [...]

Por otra parte, la solución de Silvetti (219) carece de precisión:

---

<sup>516</sup> RAE “aparato” 5)

¡Esta locura, estos furiosos gestos [...!]

Gálvez (126) distingue entre “objetos” y “gestos”, sin tomar en cuenta la posible sinonimia de *Zeug* y *Gebärden* en el presente verso:

Los extraños objetos, los gestos delirantes [...]

Tampoco Cortés (179) traduce estos dos sustantivos como sinónimos. En su versión, el *Zeug* aparentemente se refiere a los objetos que emplea la bruja para su hechizo:

Todas esas cosas raras, los gestos delirantes [...]

En resumen, el verso 2533 repite dos veces la misma idea por medio de sinónimos, lo que ha ocasionado traducciones que varían esta idea en cierta medida.

**2565 Gewöhnlich glaubt der Mensch, wenn er nur Worte hört,**

**2566 Es müsse sich dabei doch auch was denken lassen.**

En su cocina, la bruja recita unos versos que suenan como numerología, y Mefistófeles aprovecha la situación para burlarse del dogma de la Santa Trinidad, que para él representa también un forma de numerología engañosa. Mefistófeles comenta además que por lo ordinario el ser humano, al escuchar palabras, cree que deben tener un sentido, o, literalmente, “algo se debería dejar pensar con ellas.” Los versos 2565 y 2566 constituyen otro ejemplo de ambigüedad. El problema reside en el adverbio *nur*, como aparece en la frase idiomática *wenn ... nur*, que aquí significa ‘cuando’ y no se refiere a la idea de ‘escuchar ninguna otra cosa que palabras’. No obstante, algunos traductores entendieron el verso 2565 como si dijera ‘cuando el ser humano escucha *únicamente* palabras’ en vez de ‘en cuanto el ser humano escucha algunas palabras, comúnmente empieza a buscar su sentido’. Seguramente el modo impersonal empleado en el verso 2566 (*sich was denken lassen* – ‘algo se deja pensar’) contribuye a esta confusión.

Pelayo (169) traduce los dos versos de manera exageradamente libre, y además alarga este pasaje de manera considerable, explicándolo y añadiendo mucha información ajena al original: “Comúnmente, cuando no entiende el significado de la palabras, cree el hombre que debe reflexionar muy mucho sobre las mismas y he aquí como a veces una cosa fácil llega a parecer sumamente difícil, y he aquí como se hacen las falsas interpretaciones que dan pábulo al error.” También Llorente (195) interpreta de manera muy libre y oscurece el sentido del pasaje:

Más vale  
creerlo que averiguarlo;  
pues pocos dudan, o nadie,  
que se encierra un pensamiento  
debajo de cada frase.

La versión de Roviralta (122) parece algo contradictoria: “De ordinario, el hombre cree cuando oye sólo palabras, pero es menester también que ellas hagan pensar alguna cosa.” Además, la nota al pie que pone (“Esto es, que signifiquen algo”, 230) tampoco aclara o rectifica.<sup>517</sup>

La primera traducción precisa de los versos en cuestión es la de Augusto Bunge (139):

Oír palabras basta para que el hombre crea  
Que entre ellas debe hallar alguna idea.<sup>518</sup>

Nuevamente, Bunge logra imitar el *Madrigalvers* goetheano (aquí en el original con versos muy largos de seis pies métricos) por medio de versos igualmente irregulares con rima variable. En este pasaje, el ritmo yámbico regular del alemán y la rima asonante se recrean de manera asombrosa.

---

<sup>517</sup> Bunge comenta: “No me explico que traductor tan ilustrado como Roviralta y Borrell haya traducido [estos versos] en forma que los priva de sentido, agregando una nota que no aclara nada.” Bunge 1949, p. 223. González y Vega, para la edición Cátedra tampoco cambiaron este pasaje.

<sup>518</sup>En la versión de 1926, se confundieron los nombres, de manera que Fausto dice estos versos. Este error se corrigió en la versión de 1949.

A primera vista, la versión más libre de Cansinos (392) también recrea el sentido del original: “Suele el hombre creer cuando sólo oye palabras que deberían, sin embargo, tener algún sentido.” Sin embargo, el adverbio “sólo” aquí no expresa la construcción *wenn ... nur*; sino evoca un sentido diferente, según el cual el hombre escucha ‘ninguna otra cosa que palabras’.

Valverde (75), en su endecasílabo suelto acostumbrado, reproduce el argumento del texto de origen de manera admirablemente fiel y concisa:

El hombre, al escuchar palabras, suele  
creer que en ellas haya qué pensar.

La solución de Silvetti (221) es más libre, pero adecuadamente recrea el argumento del texto de origen (aunque en tres versos en vez de en dos):

Así que oye sonar una palabra  
todo hombre confía habitualmente  
que hay detrás de ella un hondo pensamiento.

Gálvez (128) tradujo de manera parecida, pero, sintácticamente, su versión me parece todavía mejor estructurado:

Cree el hombre por lo común, en cuanto oye palabras,  
que han de expresar necesariamente un pensamiento.

Obviamente, cierta libertad en la traducción del verso 2566 es imprescindible en español para poder claramente expresar su compleja estructura semántico-sintáctica, como demuestra también la versión altamente precisa de Cortés (181):

Normalmente cree el hombre, solo por oír palabras,  
que tienen que encerrar algo que pensar.

Sin embargo, la versión más rítmica de Bunge me parece ser la mejor.

**2611 Sie ist so sitt- und tugendreich,**

**2612 Und etwas schnippisch doch zugleich.**

**2613 Der Lippe Rot, der Wange Licht**

Fausto, rejuvenecido, encuentra a Margarita en la calle y, en un verso famoso, le ofrece su “brazo y su compañía”. Después, le cuenta a Mefistófeles, de manera entusiasmada, de la belleza y del carácter de la joven mujer a la que acaba de conocer, pidiéndole que se la “consiga”. Fascinado, Fausto le describe a Mefistófeles tanto el carácter educado y virtuoso de Margarita como su naturaleza respondona (*schnippisch*).<sup>519</sup> Finalmente, menciona el rojo de sus labios y la “luz” de sus mejillas. Se trata aquí de una metáfora inusual, que debe entenderse como una referencia al brillo de las mejillas de Margarete. Como al principio de la tragedia, Fausto emplea el *Knittelvers*, ya que su amada, una mujer del pueblo, también se expresa en este metro.

Esta “luz” de las mejillas no se tradujo literalmente antes de que apareciera el *Fausto* de Cansinos (393). Pelayo (176) y Roviralta (125) emplearon “tersura”, es decir, se decidieron por la paráfrasis, no la traducción literal de la metáfora. Llorente (200), por otro lado, reemplazó la metáfora original por otra mucho más convencional:

¡Frescas mejillas en flor!

Bunge (145) la omite completamente y solamente menciona los “labios de encendida / flor”. Solamente en las traducciones de Cansinos y de sus sucesores, *Licht* se ha traducido literalmente como “luz”.

Asimismo, el empleo del adjetivo *schnippisch* ocasionó mucha divergencia en las traducciones: “burlona” (Pelayo 176), “incitador” (Llorente 200), “arisca” (Roviralta 124), “pizpireta” (Bunge 145 y Cansinos 393), “desdeñosa” (Valverde 76, Gálvez 131, Cortés 185) y “altiva” (Silvetti 227). De todas estas posibilidades, solamente “pizpireta” logra hacer coincidir una tra-

---

<sup>519</sup> Adelung, “schnippisch”: *schnell und keck im Reden, naseweis*; Grimm, “schnippisch”: *naseweis, kurz angebunden, spitzig im reden [...] in der neuern sprache wird schnippisch mit vorliebe von mädchen gesagt [...]*

ducción fiel con el efecto onomatopéyico del original, recreando, en cierta medida, con sus sonidos p – e – i, el sonido que tiene *schnippisch* en alemán.

### **2619 Hör, du mußt mir die Dirne schaffen!**

Cuando Fausto habla con Margarita por primera vez, la trata de *Fräulein*, una forma reservada, en el siglo XVIII, para las mujeres de la nobleza. Al pedir a Mefistófeles que se la “consiga” ([*herbei*]schaffen), Fausto emplea la forma de *Dirne*, reservada entonces para solteras burguesas respetables. Fausto sabe entonces (como ella lleva puesta la ropa de su clase social)<sup>520</sup> que no se trata de ninguna aristócrata (o posiblemente el profesor rejuvenecido todavía padece los efectos de la bebida que le dio la bruja, viendo su Helena en “cualquier mujer”).<sup>521</sup>

En el transcurso de los últimos dos siglos, las dos expresiones *Dirne* y *Fräulein* han perdido su connotación de respeto, de manera que *Fräulein*, al principio del siglo XX, se empleaba para dirigirse tanto a mujeres solteras de la clase media como a meseras y hoy en día parece obsoleto, mientras que *Dirne*, igualmente obsoleto, generalmente se entiende como ‘prostituta’. Hoy en día, el verso 2619 podría entonces entenderse como una grosería por parte de Fausto.

Schöne, Trunz y Gaier, entre otros investigadores, destacan que Fausto no tiene en mente ninguna connotación despectiva, cuando se refiere a Margarita como *Dirne*.<sup>522</sup> También Adelung y Grimm definen este sustantivo como expresión de respeto y citan textos medievales en los cuales incluso la Virgen María es llamada *Dirne*.<sup>523</sup> GW comenta que, aunque en la obra de Goethe el sustantivo *Dirne* aparezca a veces también con el sentido de ‘prostituta’, en el verso 2619 del *Fausto*, el sentido es ‘mujer joven de clase media o del campo, con matiz erótico’.<sup>524</sup> Obvia-

---

<sup>520</sup> Véase Gaier: 85

<sup>521</sup> Véase vv. 2603, 2604

<sup>522</sup> Véase Gaier: 85, HA: 552 y Schöne 2005, comentario: 290

<sup>523</sup> Véase Grimm “dirne”: *passim*, y Adelung “Dirne”

<sup>524</sup> GW “Dirne”

mente, la desvalorización paulatina del sustantivo *Dirne* ya se hacía sentir en las primeras décadas del siglo XIX, durante la vida de Goethe.

Los traductores emplean casi todos sustantivos como ‘joven’, ‘chica’, ‘muchacha’, ‘niña’ o ‘doncella’, lo que conviene en todos los casos. Solamente Bunge (145) anota que la palabra alemana *Dirne*, por su connotación “despectiva”,<sup>525</sup> no permite una traducción tan simple. Por ello, él emplea la expresión medio vulgar de “bocado”. Probablemente, más tarde, Bunge se diera cuenta de que no tenía razón, porque la nota falta en la edición de 1949. Sin embargo, no cambió su traducción muy libre del verso 2619.

### **2658 Wir müssen uns zur List bequemen.**

En la misma conversación, Mefistófeles comenta que “conseguir” a “la chica” (cf. v. 2619) no será tan fácil y que, por lo tanto, ellos tienen que “acomodarse al artificio” (v. 2658). Esta expresión es irónica e inusual: el proceso activo de inventar un artificio contradice la actitud resignada de ‘acomodarse’. Por otro lado, el verbo *bequemen* es común en la obra de Goethe.<sup>526</sup> Por ejemplo, en la escena del gabinete de estudio, el discípulo también dice que no se puede acomodar a estudiar leyes, posiblemente para expresar que esta carrera no corresponde a sus aptitudes.<sup>527</sup>

Una parte de los traductores incluyeron el tono irónico de Mefistófeles en sus versiones del verso 2658, otros encontraron soluciones más convencionales. Un ejemplo muy literal es, sin duda, la traducción de Roviralta (126): “fuerza es resignarnos a la astucia”. El verso suena muy parecido en el *Fausto* de Cortés (187):

tenemos que resignarnos a la astucia.

---

<sup>525</sup> Bunge 1926: 252

<sup>526</sup> Grimm, “bequemen”: *s'accomoder (auskommen, abfinden, anpassen)* – el artículo contiene siete ejemplos de Goethe.

<sup>527</sup> *Fausto* v. 1969: *Zur Rechtsgelehrsamkeit kann ich mich nicht bequemen*. GW destaca que *bequemen* también puede significar “ser apto para algo”.

También en la versión de Valverde (78) la ironía de Mefistófeles se siente:

tenemos que arreglarnos con la astucia.

Por otra parte, Silvetti (231) completamente omite dicha ironía:

debemos operar con cierta astucia.

También Cansinos (394) opta por una solución más convencional: “hemos de valernos de la astucia.” Pelayo (179), a su vez, prefiere una paráfrasis, que omite la ironía mefistofélica: “preciso nos será echar mano de la astucia.” En la versión rimada todavía más libre de Bunge (147), la acción es representada sin la participación activa de los dos protagonistas:

Sólo el ardid la cosa aliña.

La solución de Llorente (205) es parecida. Gálvez (133) emplea, aparentemente sin necesidad, dos sustantivos para traducir la palabra alemana *List*:

habremos de recurrir a argucias y artimañas.

Además, el verbo “recurrir” parece mucho más factual que *sich bequemen* aquí.

**2699 Vielleicht hat, dankbar für den heil'gen Christ,  
2700 Mein Liebchen hier, mit vollen Kinderwangen,  
2701 Dem Ahnherrn fromm die welke Hand geküßt.**

Mefistófeles no “consigue” a Margarita (cf. v. 2619), pero lleva a Fausto al cuarto de la amada. Allí Fausto sueña despierto con la *Dirne* anhelada, imaginando, en un “tono lírico”,<sup>528</sup> cómo ella, en navidad, cuando era niña, agradecida por el regalo navideño, con mejillas rellenas, “respetuosamente y con afecto” (*fromm*), besaba la mano “marchita” del abuelo (*Ahnherr*).<sup>529</sup> La expresión *heil'ger Christ*, que, en los tiempos de Goethe, significaba ‘regalo de navidad’,<sup>530</sup>

---

<sup>528</sup>Ciupke 1994: 66

<sup>529</sup>Véase SG, “Ahnherr”

<sup>530</sup>Véase Schöne 2005, comentario: 293: *das weihnachtliche Geschenk*. K. Alt: 541: *Weihnachtsgeschenk. Jubiläum*: 311: *Bescherung*

sentido hoy en día obsoleto, ha causado un malentendido en algunas traducciones, ya que no se permite de ninguna manera traducir *den heil'gen Christ* literalmente como 'el santo Cristo'. Además, surge la cuestión acerca de la traducción literal o parafrástica de la metáfora *welke Hand* ('mano marchita'). Finalmente, el adverbio *fromm* debe entenderse como 'respetuosamente y con afecto' en el presente contexto, no como 'piadosamente'.<sup>531</sup> Después de todo, el pasaje evoca una escena navideña alegre, de una niña feliz que quiere a su abuelo con devoción infantil, no de una religiosa absorta en oración.

En la traducción de Pelayo (187), llama la atención el hecho de que *den heil'gen Christ* y *fromm* se omitieran: "Quizá, en este mismo lugar, mi amada habrá venido mas de una vez, cuando niña de frescas y rosadas mejillas, durante la noche de navidad a besar la arrugada mano de su abuelo." Además, las mejillas son descritas como 'frescas y rosadas' en vez de 'rellenas' (*vollen*). Para traducir *welke Hand*, Pelayo (187) opta por la paráfrasis 'arrugada'. En la versión de Teodoro Llorente (209), *den heil'gen Christ*, de manera muy libre, aparece como 'cielo', no como 'regalo':

Aquí tal vez, agradecida al cielo,  
la que mi dueño [sic] es hoy, niña inocente,  
la enjuta mano del caduco abuelo  
vino a besar con labio floreciente.

Aquí las 'mejillas' se omitieron por completo y se reemplazaron por "labios". La 'mano' igualmente se caracteriza por medio de una paráfrasis ("enjuto"). Nuevamente, el adverbio *fromm* se ha omitido. Seguramente, la forma métrica estricta ha contribuido a las numerosas libertades. No sólo se trata de endecasílabos, sino se imitó la consonancia cruzada del original. Ya que el texto de origen consiste en versos de seis pies, que son más largos que esta traducción, Llorente tuvo que añadir un verso.

---

<sup>531</sup> Véase GW "fromm": C 1) a): *gegenüber Verwandten, Vertrauten; α) allg. u. im Eltern/Kind-Verhältnis: ehrfurchts-, liebevoll anhänglich, ergeben, gütig-zärtlich zugewandt*. Sin embargo, el verso 2701 no se cita en este artículo.

Roviralta (129) encontró, por primera vez, una solución para traducir fielmente *den heil'gen Christ*: “Tal vez aquí mismo mi amada, con sus frescas mejillas infantiles, agradecida por los aguinaldos de navidad, ha venido a besar piadosamente la rugosa mano del abuelo.” Esto fue posible, porque José Roviralta consultó el comentario de Karl Alt, donde la expresión es explicada. Sin embargo, en su versión, las ‘mejillas’ son descritas como ‘frescas’ en vez de ‘rellenas’, y *fromm* se tradujo en base al primer significado de este adjetivo, no al tercero, como es menester aquí. Asimismo, la metáfora *welke Hand* se tradujo por medio de una paráfrasis (“rugosa”), como en las versiones precedentes.

Bunge, en su primera edición (1926: 150), omitió muchos detalles de la descripción en el original, y además malinterpretó *dankbar für den heil'gen Christ*, como si significara ‘a su Jesús agradecida’:

Aquí tal vez, a su Jesús agradecida,  
Mi amada, aún en la infancia, besaría rendida  
La enjuta mano del antecesor

Sin embargo, la versión revisada (1949: 115) es muy distinta:

Aquí tal vez piadosa y agradecida al cielo  
Mi amada, las mejillas en la flor de la infancia,  
Besó la enjuta mano del abuelo...

No obstante, el ‘regalo de navidad’ todavía no se tradujo correctamente, y la metáfora de la ‘mano marchita’ todavía aparece como paráfrasis. Bunge emplea alejandrinos cruzados y endecasílabos. Esto no corresponde completamente a los versos cruzados de cinco pies del original; solamente rítmicamente la versión de Bunge evoca los yambos de Goethe.

La metáfora de la ‘marchita’ mano se tradujo literalmente por primera vez en el *Fausto* de Cansinos (395): “¡Quizá aquí mi amada, agradecida al santo Cristo, con sus mofletes de niña, besara devota la mustia mano del abuelo!” Sin embargo, parece que Cansinos no estudió preci-

samente las ediciones de Karl Alt o de Erich Schmidt (por ejemplo la edición *Jubiläum*), que menciona en su estudio preliminar,<sup>532</sup> porque su traducción de la expresión *den heil'gen Christ* es tan libre que la de Bunge y de casi todos los demás predecesores, con la excepción de Roviralta. La traducción del adjetivo *fromm* por ‘devota’ me parece adecuada, porque este adjetivo puede también expresar ‘afecto’.<sup>533</sup> Además, el sustantivo ‘mofletes’ constituye una traducción más fiel que las soluciones que hemos visto antes.

Los detalles de la descripción dada en los versos 2699 a 2701 se tradujeron con precisión en el *Fausto* de Valverde (79), con la excepción de *fromm*:

Quizá mi amor aquí, dando las gracias  
por su aguinaldo, con mejillas niñas  
besó al abuelo la marchita mano.

El adjetivo *vollen* falta también en esta versión; sin embargo, la expresión “mejillas niñas” evoca este aspecto sin que sea necesario mencionarlo. Por un lado, se trata de otro ejemplo para mostrar, cómo el uso del endecasílabo obliga a José María Valverde a omitir ideas del texto de origen. Por otro lado, sorprende la fidelidad de este pasaje, a pesar del uso de un metro regular, que además es más corto que el *Madrigalvers* en alemán.

En la traducción de Silvetti (235), no se tomaron en cuenta los logros de sus predecesores. Nuevamente, se omiten detalles y se repite el malentendido del *heil'gen Christ* :

Agradecida  
tal vez al santo Cristo, mi adorada,  
con mejillas de niña, habrá besado  
la seca mano del abuelo.

Por otra parte, la versión de Gálvez (136) se parece mucho a la de Roviralta, con la excepción de la metáfora “la marchita mano”.

---

<sup>532</sup>Véase el primer capítulo del presente estudio

<sup>533</sup>RAE “devoto” 3)

Quizá, agradecida por el regalo navideño,  
aquí mi amada, con sonrosadas mejillas infantiles,  
la marchita mano del abuelo piadosamente habrá besado.

Cortés tiene una solución muy parecida (191):

Puede que agradecida por el aguinaldo,  
aquí mi amada, con sus tersas mejillas infantiles,  
la marchita mano de su abuelo piadosa haya besado.

A pesar de su fidelidad, estas versiones no poseen la elegancia rítmica de los endecasílabos de Valverde, Llorente y Bunge y, sobre todo, de los alejandrinos de éste último.

### **2737 Zwar Kind ist Kind und Spiel ist Spiel.**

Mientras Mefistófeles esconde una caja de joyas en el cuarto de Margarita, comenta que son muy valiosas para una joven tan sencilla. Después añade enigmáticamente: “ciertamente, las niñas son niñas y los juegos son juegos“. Con esta tautología, Mefistófeles quiere expresar que las joyas van a fascinar (*Spiel*) a Margarita, ya que está muy joven (*Kind*). Adelung y Grimm destacan que el adverbio *zwar* antes significaba ‘ciertamente’ (*‘s ist wahr*).<sup>534</sup> Hoy en día, este significado es obsoleto y ha cedido su lugar a la conjunción concesiva *zwar*.

En la traducción del verso 2737, se presentan dos problemas: el cambio diacrónico del sentido de *zwar* y la repetición de los sustantivos *Kind* y *Spiel*. Además, se crea una asonancia muy notable por el exceso de la vocal *i*.

---

<sup>534</sup> Cf. Adelung, “*zwar*”: *Seiner ersten und ältesten Bedeutung nach war es ein Versicherungswort, für gewiß, in welchem Sinne es bey allen alten Schriftstellern vorkommt, und im Niederdeutschen noch üblich ist. Es erhellet daraus, und aus den obigen alten Schreibarten, daß es aus ist wahr, oder vielleicht richtiger, aus doch wahr zusammen gezogen worden. Grimm, “zwar”, dice: zusammengezogen [...] in einheitliche bedeutung, [...] es ist wahr; 1) bestätigend und versichernd [...] a) besonders zeigt sich die behauptende bedeutung, wo zwar mit nachdruck am anfang der aussage steht.*

En casi todas las traducciones, se repiten los dos sustantivos *Kind* y *Spiel*. Sin embargo, una mitad de los traductores traduce *Kind* como ‘niño’, mientras que la otra utiliza la palabra ‘niña’. El hecho de que Mefistófeles hable de Margarita, lo hace probable que el diablo emplee el género femenino. En cuanto al adverbio inicial *zwar*, hay una gran diversidad, por ejemplo “Pero sea como se quiera” (Pelayo 188) o “al fin” (Llorente 210):

el juego, al fin, siempre es un juego,  
y las niñas, niñas son.

Roviralta (130) traduce de manera más fiel: “No hay duda: los niños son niños, y los juegos, juegos son.” Por otra parte, Bunge (152) simplemente omitió el adverbio difícil:

Los niños niños son, y el juego es juego.

Cansinos (395) traduce el adverbio *zwar* literalmente: “En verdad que los niños, niños son, y el juego, juego.” Valverde (80) reemplazó *zwar* por “sí” y introdujo dos veces el adverbio “siempre”, lo que suena como una explicación:

[...] Sí, los niños  
son niños siempre; el juego siempre es juego.

Silvetti (237), de manera todavía más libre, construye una relación causal:

¡porque la niña es niña  
y el juego es juego!

Gálvez (138) emplea una paráfrasis, que no tiene nada en común con el original:

Pero hagamos bien las cosas si hay que hacerlas.

Como Llorente, Cortés (193) optó por “al fin” para traducir *zwar*, lo que destaca de manera exagerada el vínculo lógico con los versos precedentes:

Al fin, una niña es una niña, y el juego es el juego.

Aquí, la construcción enigmática de la frase y la expresión obsoleta *zwar* han contribuido a soluciones muy libres.

### **2744 Ich kratz' den Kopf, reib' an den Händen**

En el cuarto de Margarita, Fausto aún titubea, por lo cual Mefistófeles se molesta y le reprocha al mago enamorado su indecisión, recordándole sus esfuerzos para seducir a Margarita. Además, Mefistófeles destaca que él hace lo que puede, que “se rasca la cabeza y se frota las manos” (v. 2744) para encontrar una solución para el problema supuestamente tan complicado.<sup>535</sup> La coherencia de este grupo de versos no es muy evidente: en el verso 2745, Mefistófeles interrumpirá su frase para poner las joyas en el mueble y la continuará en el verso 2746. Además, la expresión ‘frotarse las manos’ en las traducciones se ha entendido con regularidad como ‘satisfacción’ o hasta ‘alegría del mal ajeno’.

En consecuencia, las traducciones del verso 2744 divergen. En las versiones de Pelayo (189) y Llorente (211), Mefistófeles dice que se “lava las manos” en vez de frotarlas, lo que tiene una connotación diferente. Roviralta (130) traduce más literal: “Yo me rasco la cabeza, me estriego las manos”. Ayala (133) cambió el segundo verbo de Roviralta: “me froto las manos”. Posiblemente, esta solución fue inspirada por la versión de Cansinos (395): “Yo me rasco la cabeza, las manos me froto”.

No obstante, aquí la traducción literal requiere de una nota de pie de página, como en las ediciones alemanas, para explicar el empleo inusual de la expresión *reib' an den Händen*. Cansinos y Ayala no añaden ninguna nota, mientras que Roviralta explica el pasaje correctamente: “Con estas palabras, Mefistófeles expresa su impaciente afán de servir a Fausto en una

---

<sup>535</sup> Para Schöne, ‘frotar las manos’ significa: *Ich tue, was ich nur kann* (véase Schöne 2005, comentario: 294). Gaier (87) llega a la misma conclusión, como también *Jubiläum*: 312. Para Trunz (HA: 553), ‘rascar la cabeza’ significa: *Geste des Nachdenkens, um einen Ausweg zu finden*.

empresa tan ardua. En este momento, interrumpe su oración para dar prisa a su compañero, después la continua.<sup>536</sup> Cortés (195) también traduce literalmente, pero sin nota al pie:

Bueno, me rasco la cabeza, me froto las manos...

En esta versión, tampoco se nota el vínculo sintáctico entre 2744 y 2746. Como en el texto de origen, el pasaje parece algo incoherente. Para entenderlo, el lector del texto español requeriría de una nota al pie, como en el original. La solución de Silvetti (237) parece muy similar:

Yo rasco mi cabeza y me froto las manos...

En otras traducciones, el verso 2744 no se ha traducido de manera literal, por ejemplo en la de Augusto Bunge (152):

Me rasco la sesera y hago volar los pies [...]

Más abajo, antes del verso que corresponde al verso 2746 del texto de origen, Bunge introdujo otro verbo:

[...] - me amaño [...]

Aquí Bunge quiso subrayar el vínculo entre los versos 2744 y 2746 y reemplazar la expresión inusual del texto de origen por otra, que tampoco es muy común en español.

Parecida a la versión de Pelayo, la solución libre de Valverde (80) parece todavía más enigmática que las traducciones literales:

[...] Yo me rasco  
la cabeza y me lavo bien las manos...

Gálvez (138), por otra parte, simplemente omite la parte de las manos:

Me estrujo los sesos...

---

<sup>536</sup> Roviralta Borrell 1920: 230 (nota 143)

Obviamente, una versión tan libre es aún menos preferible que las traducciones literales sin nota al pie.

### 2859 Sei Teufel doch nur nicht wie Brei

Durante un paseo, Mefistófeles y Fausto discuten cómo se puede vencer la castidad de Margarita, expresando sus emociones por medio de metros irregulares.<sup>537</sup> Fausto, impaciente, le pide a Mefistófeles que no sea *wie Brei*, es decir, literalmente, ‘como papilla’, expresión que Schöne explica como ‘pesado, lerdo’ (*zäh, schwerfällig*),<sup>538</sup> lo que constituye la interpretación más común en la literatura crítica.<sup>539</sup> Fausto quiere seducir a Margarita y exige que el diablo cumpla rápido con el contrato.

Pelayo (198) omite este símil, pero Roviralta y Ayala lo traducen literalmente. Sin embargo, esta literalidad evoca otros significados que las explicaciones de los exégetas del *Fausto* mencionadas arriba. El sustantivo “pastaflora”, empleado por Roviralta (135), simboliza condescendencia o bonachonería,<sup>540</sup> mientras que el sustantivo “alfeñique”, del cual se sirve Ayala, denota debilidad.<sup>541</sup> El efecto creado por las soluciones más libres igualmente es muy distinto del sentido del original. La traducción libre de Valverde (83), por ejemplo, suena como si Fausto estuviera poniendo en tela de juicio la autenticidad de Mefistófeles:

[...] sé un demonio de  
veras, no de broma [...]

Silvetti (249) tiene una versión parecida:

---

<sup>537</sup> Véase Ciupke 1994: 68

<sup>538</sup> Schöne 2005, comentario: 299

<sup>539</sup> V. Lange (MA: 1018): *zäh schwerfällig träge*. Friedrich/Scheithauer (194): *idem*. Gaier (89): *zäh träge*. E. Schmidt: *zäh klebrig* (según E. Schmidt la comparación hace referencia al “Fasnachtsspiel des Pater Brey”, véase *Jubiläum*: 313). GW “Brei”, 2b): *pejor: in Sinnbild u Vergl i. S. des Zähflüssigen, Leben u Bewegung Hemmenden, Untätigen*

<sup>540</sup> Véase RAE: ser alguien de pastaflora - loc. verb. ser de carácter blando y demasiado condescendiente. MM: ser [una] pastaflora – ser bonachón, blando de carácter, incapaz de enfadarse o irritarse

<sup>541</sup> Véase RAE: *coloj*. Persona delicada de cuerpo y complexion. MM tiene una definición similar.

Sé diablo verdadero y no de masa [...]

Cortés (201) recrea el símil de la misma manera libre que Valverde, nuevamente sin tomar en cuenta el sentido de ‘lerdo, pesado’ que tiene la comparación en alemán:

Sé un demonio de verdad, no de pacotilla.

También la versión de Bunge (157) me parece muy general:

Y como un pobre diablo no te vea [...]

La traducción de Cansinos (397) igualmente es muy libre: “No te achiques, diablo.” Todavía más libre me parece la versión de Llorente (218):

A diablo predicador  
no te metas.

Gálvez (143) no intenta ni traducir la comparación literalmente ni encontrar un fraseologismo equivalente, sino optó por una paráfrasis adecuada:

¡Diablo, no seas lerdo y pesado [...]

La traducción por medio de la paráfrasis me parece la más fiel aquí, ya que tanto traducir el símil de manera literal como por medio de soluciones libres no tiene el mismo sentido que el original.

**2862 So ein verliebter Tor verpufft**

**2863 Euch Sonne, Mond und alle Sterne**

**2864 Zum Zeitvertreib dem Liebchen in die Luft.**

Después de la discusión con Fausto, Mefistófeles, estando solo en el escenario, quiere ilustrar la locura amorosa de su compañero por medio de una metáfora hiperbólica: este “loco” enamorado “deflagraría”<sup>542</sup> la luna, el sol y todas las estrellas en el aire para divertir a su amada. Mefistófeles

---

<sup>542</sup> El verbo *verpuffen* (‘deflagrar’), según Adelung en alemán de origen onomatopéyico, ya se emplea en textos alquímicos del siglo XVIII. Véase Adelung “verpuffen”

describe esta imagen de manera hipotética; por lo cual debería traducirse cómo un condicional, aunque en el original, está en presente indicativo. Asimismo, el pronombre personal *Euch* constituye un dativo ético. Lo que llama la atención aquí es el hecho de que este pronombre esté en la segunda persona del plural, la forma de tratamiento de respeto tan frecuentemente usado por Mefistófeles en las primeras escenas para dirigirse a Fausto. Pero en el verso 2863, Fausto acaba de salir, y Mefistófeles está solo en el escenario. Entonces la única posibilidad es que, con el *Euch*, Mefistófeles se dirija al público.

La mayoría de los traductores introducen la expresión ‘fuegos de artificio’ para reemplazar o complementar el verbo *verpuffen*, lo que me parece justificado, ya que este verbo muy inusual se introdujo en primer lugar en el texto de origen por la rima con *Luft*. Por ello, una traducción literal causaría confusión. Un ejemplo del uso libre de ‘fuegos de artificio’ es la versión de Llorente (218), rítmicamente muy afín al original:

Capaz sería este loco,  
por divertir a su amor,  
de hacer fuegos de artificio  
con estrellas, luna y sol.

En el *Fausto* de Pelayo (199), la misma estrategia ha causado cierta confusión, por el empleo del verbo “combinar”: “Un loco de esta clase sería capaz de querer combinar unos fuegos artificiales con el sol, la luna y las estrellas, solo para divertir a su amada.”<sup>543</sup> La solución de Bunge (157) suena más coherente:

Un loco enamorado de ese modo,  
Del sol, la luna, las estrellas, todo,  
Por ella haría un fuego de artificio.

Con sus endecasílabos abrazados, Bunge imita exitosamente el metro del *Madrigalvers* con cuatro y cinco pies yámbicos, sin tener que añadir un verso, como Llorente. También se recrea la

---

<sup>543</sup> Mi letra itálica.

regularidad del metro original, en la cual se refleja el hecho de que Mefistófeles haya recuperado su compostura después de la discusión con Fausto.

Roviralta (135) emplea el verbo “estallar”, lo que resulta en una traducción bastante larga: “Un loco enamorado cual ése os hará estallar en el aire, como un fuego de artificio, el sol, la luna y todas las estrellas, sólo para proporcionar un rato de solaz a su dueño idolatrado.” La hipérbole al final parece algo gratuita. No obstante, Roviralta tradujo el dativo ético de manera fiel. Ayala (137) cambió “fuego de artificio” por “cohetes”, lo que acorta la frase ligeramente, pero todavía *verpuffen* no es traducido por sólo un verbo. Valverde (83) emplea la expresión “echar por el aire”, que me parece demasiado libre:

Así es como echa un loco enamorado  
por el aire la luna y las estrellas  
y el sol, para recreo de su amor.

La solución de Silveti (249) es muy literal, porque utilizó los mismos verbos que Roviralta, aunque omite ciertos detalles:

Semejante demente enamorado  
haría estallar el sol, la luna y las estrellas,  
sólo por divertir a su adorada.

El verbo que emplea Gálvez (144) es el mismo que utilizan Silveti y Roviralta, pero su traducción es más detallada:

Un loco prendado de tal suerte os hará estallar por los aires  
sol y luna y todas las estrellas,  
para solaz y esparcimiento de su amada.

En la versión algo menos fiel de Cortés (201), se usa “hacer volar” en vez de “estallar”:

Semejante loco enamorado haría volar  
sol, luna y estrellas tan contento  
sólo para pasatiempo de su amada.

La traducción de Cansinos es la única, en la cual Fausto dice estos versos, tanto en la edición Crisol de 1955 como en la edición de las *Obras* de 1957. Tal vez el traductor se haya dejado confundir por la tipografía de Bunge, en cuya edición parece ambiguo quién es el locutor de este pasaje. En la edición *letzter Hand*, sin embargo, no cabe duda de que, después de la salida de Fausto, es Mefistófeles quien está hablando. Por esta confusión, Cansinos (397) tuvo que adaptar el sentido, ya que no encaja que Fausto diga las palabras que originalmente son pronunciadas por Mefistófeles: “FAUSTO. [!] Para que se vea cómo un loco enamorado os quita el sol, la luna y las estrellas para proporcionarle una distracción a la señora de sus pensamientos.”

### **2868 Und läßt mich auf dem Stroh allein.**

Al principio de la escena “La casa de la vecina”, la señora Marta, en plenos *Knittelverse*, como es típico de una mujer del pueblo, deplora la ausencia de su esposo, quien la dejó sola *auf dem Stroh* (‘en la paja’). Se trata de una alusión a la expresión *Strohwitwe* (‘viuda de paja’),<sup>544</sup> que se emplea hasta la actualidad para una mujer, cuyo esposo se ha ido de viaje. Bunge explica la referencia en una nota de pie de página.<sup>545</sup> Los versos iniciales de esta escena constituyen además una referencia intertextual al inicio del *Fasnachtspiel*, de 1550, *Der fahrendt Schuler ins Paradeiß* por Hans Sachs.<sup>546</sup> Rafael Cansinos Assens también comenta este hecho en una nota al pie.<sup>547</sup>

Las traducciones emplean mayoritariamente la paráfrasis, por ejemplo “y me deja abandonada” (Ayala) o “y me deja sola y abandonada” (Roviralta 135). En otras versiones, la ‘paja’ mencionada en el texto de origen se traduce, de manera libre, como ‘pobre’ o ‘pobreza’, como es el caso en la traducción de Valverde (84):

y a mí me dejó sola en la pobreza.

---

<sup>544</sup> Véase Schöne 2005, comentario: 300, *Jubiläum*: 314 y K. Alt: 541

<sup>545</sup> Bunge 1949: 224

<sup>546</sup> Véase Schöne 2005, comentario: 300, *Jubiläum*: 314 y K. Alt: 541

<sup>547</sup> Cansinos, *Obras* 1957, tomo 1: 397

También en el *Fausto* de Llorente (219), Marta se queja de su marido, diciendo que se fue “de Zeca en Meca”,

dejándome pobre y sola...

La versión de Cortés (203) igualmente evoca la suerte de una vida en la calle:

y me deja a mí sola y tirada en la calle.

Todavía más literal me parece la solución de Cansinos (397), que también evoca la supuesta pobreza de Marta: “y a mí me deja aquí en mi camastro sola.” Por otro lado, en el *Fausto* de Bunge (158), el lamento de Marta suena demasiado abstracto:

Y en falsa posición me deja...

Sin embargo, Bunge (237) explica la expresión adecuadamente en una nota al pie.

Silvetti (251) aparentemente fue el primer traductor que incorporó el contenido proverbial de este verso en su versión:

Como una viuda aquí me deja [...]

Entre las traducciones libres, la de Silvetti es la que más convence. Gálvez (144) traduce en el mismo sentido, pero no por medio de una paráfrasis, sino sustituyendo el fraseologismo del texto de origen (*Strohwitwe*) por otro parecido (*quedarse para vestir santos*):

y a mí me deja para vestir santos.

No obstante, normalmente esta expresión se refiere a mujeres que nunca se casaron, no a mujeres abandonadas.

**2921 Ich möchte drum mein' Tag' nicht lieben,**

**2922 Würde mich Verlust zu Tode betrüben.**

Mefistófeles miente a Marta que su marido haya fallecido. Al escuchar esto, Margarita siente lástima de Marta, y comenta que nunca en su vida quisiera amar, ya que la pérdida del amado la entristecería mortalmente. Se trata de una frase elíptica con inversión del verbo auxiliar *würde* (v. 2922), lo que resulta en una coherencia difícil. Sobre todo, la expresión *mein[e] Tag[e]* (literalmente ‘mis días’) se puede malinterpretar, ya que hay que entenderla como *mein Leben lang* (‘durante toda mi vida’).

En las primeras escenas, Margarita emplea el *Knittelvers*, aunque más adelante, en la plática con Fausto, abandonará este metro popular, para servirse del *Madrigalvers* más elegante. Los versos 2921 y 2922 son entonces pareados de cuatro pies irregulares, que expresan muy bien el origen humilde de Margarita y su compasión totalmente sincera e inocente.

La versión de Silvetti (255) me parece expresar la idea de estos versos de manera correcta:

Por esto mismo no quisiera amar nunca:  
una pérdida así me mataría.

Como Silvetti, la mayoría de los traductores encuentran soluciones adecuadas, por ejemplo Llorente (223):

Por estos trances, quisiera  
no amar nunca. ¿Quién soporta  
tal pérdida?

Valverde (85) logra una traducción aún más precisa, aunque omite la expresión *mein' Tag'*:

Por eso yo no quiero enamorarme:  
una pérdida así me mataría.

Sin embargo, Valverde no toma en cuenta el cambio de metro y de tono en el lenguaje de Margarita. En su versión, los endecasílabos sueltos de Margarita suenan como los versos de los demás personajes.

Otra solución válida, aunque ligeramente libre, es la de Roviralta (138): “Por ésta razón no quisiera yo amar en toda mi vida. Una pérdida tal me mataría de sentimiento.” Solamente Bunge (161), en la primera versión de 1926, malinterpreta la expresión *Mein’ Tag’ nicht lieben*, que traduce como “amar la vida”:

Yo no podría ya la vida amar,  
Creo que me muriera de tristeza...

Pero para la edición póstuma (Bunge 1949: 125), el malentendido se corrigió:

Por esto yo querría nunca amar;  
Al perderle muriera de tristeza.

No obstante, en la versión de Bunge, riman, de manera cruzada, los versos de Margarita, Mefistófeles y Marta, lo que no encaja, ya que Margarita odia y teme a Mefistófeles. Además, el tono espontáneo e inocente de Margarita no se refleja en estos endecasílabos regulares, aunque sí se haya reproducido el tono sencillo y sincero. También en el *Fausto* de Gálvez (148), la expresión idiomática *Mein’ Tag’* aparece de forma demasiado literal:

Por eso no quisiera amar en los días de mi vida,  
pues me consumiría la pérdida hasta la muerte.

En comparación con esto, la versión de Cortés (205) es fiel:

Por eso no querría yo amar nunca,  
una pérdida así de pena me mataría.

En la edición Crisol de la traducción de Cansinos (398), es Marta que dice esos versos, aunque en el original, y en todas las demás traducciones, siempre ha sido Margarita: “MARTA [!]:

Las ganas de vivir se me quitan. Una pérdida así me aflige mortalmente.” La confusión de nombres ha sido corregida en la edición de las *Obras* de 1957, pero sin modificar la traducción excesivamente libre.

### **2964 Ich hatte, sprach er, nicht zum Zeitvertreib zu gaffen**

En la casa de la vecina Marta, Mefistófeles continua su relato falso de la supuesta muerte del marido de Marta, repitiéndole lo que pretende fueron sus últimas palabras: el marido “no tenía [tiempo] para quedarse mirando boquiabierto como pasatiempo.”<sup>548</sup> En otras palabras, su vida era llena de actividad familiar y profesional.

Este verso elíptico ha provocado algunas traducciones muy libres, por ejemplo la de Silvetti (259):

Nunca gocé, clamaba,  
de un momento completo de reposo [...]

También la versión de Gálvez (151) tiene un sentido mucho más general que el texto de origen:

– Nada – dijo – tenía para pasar el tiempo [...]

Bunge (163) también traduce la idea de manera general:

Ni un momento, agregó, de reposo tenía [...]

La solución de Llorente (226) igualmente se aleja mucho del sentido literal del texto de origen:

[...] ¡Cuán pronta  
huyó la paz!, exclamaba:  
¡qué vida!, ¡qué batahola!

---

<sup>548</sup> En los artículos correspondientes de Grimm (quien cita este verso del *Fausto* como ejemplo) y Adelung, *gaffen* solamente significa ‘mirar con la boca abierta.’ En GW, “gaffen” d), el verbo también tiene el sentido de ‘observar mucho tiempo disfrutando el momento’.

De igual manera, Pelayo (212) emplea una paráfrasis: “No tenía, iba diciendo, a su lado ni un momento tranquilo [...]” También Cansinos (398) traduce de manera libre: “Poco tiempo – decía él – me quedaba para diversiones[...]”

Por otra parte, Roviralta (141) utiliza un fraseologismo, que encaja:<sup>549</sup> “Yo - continuaba él - no tenía tiempo para estarme papando moscas [...]” De manera parecida, Cortés (207) emplea la expresión ‘quedarse pasmado’, por medio de la cual logra una traducción sumamente literal:

« Nunca pude », decía, « quedarme pasmado perdiendo el tiempo [...]»]

### **3016 Den will ich euch vor den Richter stellen.**

Para que la viuda Marta pueda volver a casarse (¿tal vez con Mefistófeles?),<sup>550</sup> se requiere el certificado de defunción de su marido que supuestamente ha fallecido. Mefistófeles tiene una solución: Fausto y él aparecerán ante el juez, jurando en falso que el marido de Marta esté muerto. Mefistófeles anuncia su “amigo” casi como un objeto, porque dice, “se lo pondré a usted ante el juez.” Lo que quiere decir con el verbo *stellen* es: ‘lograr que aparezca, hacer aparecer’ ante el juez. Esta relación instrumental expresada semánticamente por el verbo *stellen*, puede recrearse solamente con dificultad en español. Además, Mefistófeles emplea el pronombre *Euch*, un dativo ético. Como si esto fuera poco, Mefistófeles “vosea” a la Sra. Marta, como ha sido su costumbre con Fausto en otras ocasiones.

La paráfrasis de Pelayo (216) es correcta: “que haré comparecer ante el juez [...]” En comparación con la suya, la versión de Llorente (230) parece muy libre:

que la historia  
conoce, y dará fe de ella.

<sup>549</sup> RAE “papar moscas”: estar embelesado o sin hacer nada, con la boca abierta. También véase SG, “gaffen”

<sup>550</sup> Véase *Fausto*, v. 3002

El intento de Roviralta (143) para traducir el dativo ético resulta en una versión muy compleja: “a quien, en obsequio vuestro, haré comparecer ante el juez.” Bunge (166) emplea un verbo que suena menos instrumental:

Le llevaré ante el juez conmigo.

Valverde (87) logra una traducción concisa, pero exageradamente literal:

[...] al que os pondré  
en presencia del juez.

En español, esta construcción tiene un tono todavía más cómico que en alemán. Una traducción preferible me parece ser la de Cortés (211), en la cual evita la expresión inusual ‘poner a alguien ante el (o en presencia del) juez’:

al que, por Vos, llevaré ante el juez.

Lo único que se tendría que cambiar aquí, es la forma de tratamiento. El *euch* del original corresponde más a ‘usted’ que a ‘vos’ (véase capítulo II).

Norberto Silvetti Paz (263) mezcla versiones previas, además utilizando encabalgamiento:

[...] a quien, en vuestro obsequio,  
pondré ante el juez. [...]

Esta solución me parece la más infortunada de todas, ya que combina la versión complicada de Roviralta con la demasiado literal de Valverde.

### 3040 O heil'ger Mann! Da wär't<sup>551</sup> ihr's nun!

En la escena siguiente, que está situada en la calle, Mefistófeles quiere convencer a Fausto que jure en falso, para poder seducir a Margarita. Fausto se niega, por lo cual Mefistófeles se burla de él, llamándolo un “hombre santo” y afirmando enigmáticamente que ahora sí “lo sería”. Sin embargo, no es adecuado emplear el condicional aquí, ya que la frase *Da wär't ihr's nun!* tiene que leerse como si fuera el indicativo presente. El *Konjunktiv wär't* constituye una mera convención aquí.

Albrecht Schöne, Erich Schmidt, Victor Lange y Karl Alt interpretan el verso 3040 como referencia al verso 3037, donde Mefistófeles exclama “¡Sancta Simplicitas!”, de esta manera ironizando el famoso comentario del reformador protestante Jan Hus, condenado a la hoguera en 1415.<sup>552</sup> Mefistófeles presenta el martirio de Hus en un contraste cómico con la mentira de Fausto. En la literatura crítica, el verso 3040 ha sido interpretado de maneras diferentes,<sup>553</sup> y por su aparente falta de coherencia con otros versos precedentes y siguientes su sentido es bastante abierto. Cabe mencionar que no todos los editores y comentaristas ven la referencia del verso 3040 al verso 3037.<sup>554</sup>

Los traductores mayoritariamente interpretan el verso 3040 de manera muy libre, por ejemplo Pelayo (223): “¡Vaya un escrúpulo el vuestro! ¿Conque os detiene una bagatela?” También Llorente (232) se aleja mucho del sentido literal del texto de origen y excluye toda referencia textual al verso 3037:

¡Oh santo varón! ¡Oh insigne  
virtud! [...]

<sup>551</sup> Hay una apóstrofe en la ed. de 1808, la ed. *letzter Hand*, MA y Schöne 2005, mientras la apóstrofe se omitió en WA y HA.

<sup>552</sup> Véase Schöne 2005, comentario: 304; *Jubiläum*: 315; K. Alt: 540, MA 1020

<sup>553</sup> La interpretación de Victor Lange es que Fausto “sería un santo si no aprovechara esta ocasión” (MA: 1020). Muy distinta, en comparación con esto, la interpretación de Gaier (92): “en este asunto, Fausto, de repente, quiere ser un santo y no mentir.” Muy parecida me parece la paráfrasis de Trunz (556): “Ahora hipócritamente quiere ser un santo, mientras que antes ha pecado.”

<sup>554</sup> Gaier, Trunz y Friedrich/Scheithauer no mencionan el vínculo entre los vv. 3037 y 3040.

Roviralta (145) intenta una traducción literal: “¡Oh, santo varón! En este caso sí que lo seríais.” En su versión, el lector tiene la misma posibilidad de interpretación que en el texto alemán, la de vincularlo con el verso 3037, ya que Roviralta menciona la intertextualidad del verso 3037 (véase más abajo). Sin embargo, emplea el condicional, lo que no me parece necesario.

Augusto Bunge (274) llega a la conclusión de que los traductores que él consultó (incluyendo Nerval) tienen versiones equivocadas del verso 3040. Bunge atribuye “los errores” de los demás traductores al “carácter casi dialectal de la frase de Mefistófeles”.<sup>555</sup> No obstante, tampoco menciona el vínculo del verso 3040 con el verso 3037. De cualquier modo, su propia versión también parece excesivamente libre:

¡Vaya el santo varón! ¡Dónde ahora endereza!

Tal vez Bunge también malinterprete el verso, porque en su nota al pie (274) cita la versión en alemán como interrogación, lo que no corresponde a ninguna de las versiones canónicas alemanas. De manera incomprensible, también Cansinos (399) y algunos de sus sucesores usan la interrogación en sus traducciones: “¡Oh santo varón! Pero ¿en ésas estamos?” Valverde (88) no solamente usa la interrogación que no encaja; además, su versión expresa una idea distinta del original:

¡Santo varón! Así, ¿con ésas sales?

Silvetti Paz (265) varía la versión poco clara y excesivamente libre de Valverde solamente en cuanto a la forma de tratamiento:

¡Santo varón! ¿Con qué salís ahora?

Gálvez (157) también traduce de manera excesivamente libre:

¡Oh, santo varón! ¿Así que ésas tenemos?

---

<sup>555</sup> Bunge 1949: 224

La versión más fiel es la de Cortés (213). Allí, el verbo está en el indicativo presente y la traducción literal y precisa permite al lector establecer un vínculo con la referencia previa a Jan Hus.

¡Oh, santo varón! ¡Pues en esto lo sois!

En la traducción del verso 3040, la referencia intertextual al verso 3037, es decir, a la exclamación legendaria de Hus durante su auto de fe, debe ser reconocible en la traducción. Sin embargo, solamente Roviralta puso una nota de pie de página explicando la referencia en detalle, que fue desgraciadamente omitida en la edición Cátedra.<sup>556</sup>

Pese a la falta de respeto que implica la mofa de Mefistófeles, el diablo sigue empleando, de manera irónica, el *ihr* de respeto hasta el verso 3050. Como expusimos más arriba, en el segundo capítulo, sería más adecuado emplear una forma de tratamiento como ‘Usted’ o ‘Vuestra merced’ en español.

### **3060 Für das Gefühl, für das Gewühl**

En la misma escena en la calle, Mefistófeles provoca a su álgter ego<sup>557</sup> Fausto, no solamente llamándolo “santo varón”, sino insinuando que sus juramentos de amor son hipócritas, es decir, que, para él, se trata únicamente del deseo carnal. Fausto, indignado, se defiende hablando de sus sentimientos sinceros, que sin embargo no sabe nombrar. En el verso 3060, emplea el juego de palabras *Gefühl – Gewühl*, que sirve para expresar lo difuso de sus emociones. Según Grimm, el sustantivo *Gewühl* (literalmente ‘hurgamiento’) rimaba frecuentemente con *Gefühl* durante la *Weimarer Klassik* y el romanticismo alemán, y debe, en el presente verso, ser traducido como

---

<sup>556</sup> Véase Roviralta 2007: 191. Por otra parte, la edición Porrúa de Fco. Montes de Oca contiene la nota completa. Véase J. W. Goethe, *Fausto y Werther* (México DF: Porrúa 1985), p. 49

<sup>557</sup> Según Jochen Schmidt, el diablo representa “la otra parte del ser ambivalente de Fausto”, la “proyección de la dimensión negativa del ser de Fausto”. Véase J. Schmidt 2001: 159, 175. Esta dimensión psicológica es muy evidente en la presente escena.

‘agitación tormentosa’.<sup>558</sup> GW explica *Gewühl* como “sentimientos oscuros y contradictorios, confusión sentimental.”<sup>559</sup> En el mismo párrafo de GW, citan también el verso 3060 del *Fausto*.

La traducción debería lograr la tarea casi imposible de no solamente emplear dos sinónimos virtualmente homófonos sino al mismo tiempo recrear el paralelismo. Como si esto fuera poco, el traductor se ve confrontado con asonancia masiva en el verso 3060: cuatro veces suena, de manera acentuada y sostenida, la vocal *ü*.

Pelayo (224) omitió el verso 3060. Llorente (233) encontró una solución muy libre, pero evidentemente se esforzó para recrear la forma sintáctica del original (aunque en una versión mucho más larga):

Cuando en mi ardiente deliquio,  
cuando en mi dicha suprema,  
para expresar mis afanes [...]

La versión de Roviralta (146) es más literal y, en parte, recrea la asonancia por medio de las vocales *e* e *i*: “este sentimiento, este frenesí”. Por otra parte, Bunge (169) traduce de manera más libre y no se preocupa por el lado prosódico:

Y para mi pasión y mi tormento [...]

Como en el original, Cansinos (400) emplea dos sustantivos casi sinónimos, pero sin tomar en cuenta el paralelismo: “un sentimiento, una emoción”. Valverde (89) introduce una metáfora, lo que me parece arbitrario:

[...] al fuego, al sentimiento  
ardiente [...]

La traducción de Silvetti (267) es casi literal, pero tampoco se da el efecto prosódico del original:

y para ese sentir y ese arrebató [...]

---

<sup>558</sup> Grimm, “*gewühl*” 2a): *stürmische erregung*. Según Grimm, Goethe tiene predilección por este sustantivo.

<sup>559</sup> GW “*Gewühl*” 1 b): *dunkle, widersprüchl. Empfindungen, Gefühlswirrwarr*

También Gálvez (158) traduce de manera fiel e imita el paralelismo, pero tampoco toma en cuenta los aspectos prosódicos del verso 3060:

Si para este sentir y esta confusión [...]

Cortés (215) encuentra una solución muy literal, que recrea el paralelismo y la repetición de la preposición *für*:

y para ese sentimiento, para ese tumulto [...]

Para imitar tanto el contenido como la forma del texto alemán, la mejor solución sería combinar los sustantivos de la versión de Roviralta, ‘sentimiento’ y ‘frenesí’, que recrean la asonancia del original, con el paralelismo ‘para – para’ de la traducción de Cortés.

### **3072 Denn du hast Recht, vorzüglich weil ich muß.**

El último verso de la escena “Calle” parece casi paradójico. Fausto, después de negar vehementemente las acusaciones de hipocresía que le acaba de echar en cara Mefistófeles, de repente reconoce que el diablo sí tiene razón, “sobre todo, porque yo tengo necesidad”. El adverbio *vorzüglich*, que hoy en día solamente significa ‘excelente’, tenía entonces el sentido de ‘sobre todo’, lo que me parece un cambio diacrónico radical. El problema principal para la comprensión clara de este verso es el uso intransitivo del verbo alemán *müssen* (‘deber’), ya que está semánticamente abierto: *muß* podría referirse a los impulsos sexuales de Fausto, que lo obligan a perseguir a Margarita. Por otra parte, existe la posibilidad de que Fausto quiera expresar que él tiene que reconocer la veracidad de las acusaciones, es decir, que no sienta ningún amor romántico auténtico.

Las ediciones alemanas y los comentarios más destacados interpretan el *muß* del verso 3072 como expresión del impulso animal. Gaier interpreta el verbo *muß* como una expresión que se refiere a la “pulsión” de Fausto.<sup>560</sup> También J. Schmidt sostiene que el “eros de Fausto es una

---

<sup>560</sup>Gaier: 93: [...] *dass vor allem anderen* (‘*vorzüglich*’) *sein Trieb ihn zwingt*.

verdad emocional que consiste en el deseo impulsivo y el engaño simultáneamente.”<sup>561</sup> Por otro lado, Schöne entiende el verso en el sentido siguiente: Fausto ya se ha vuelto el cómplice de Mefistófeles, después de entrar clandestinamente al aposento de Margarita, de condescender en el robo de la caja de joyas y de jurar en falso, y por ello “tiene que” seducir a Margarita y seguir su impulso.<sup>562</sup> Trunz, por lo contrario, destaca que Fausto no se deja manipular, sino que es un impulso “interior” que lo lleva.<sup>563</sup> Friedrich y Scheithauer incluso presentan el “impulso” como una fuerza “incontenible”, que le ha quitado su libre albedrío a Fausto y “humilla al buscador de la verdad [es decir, a Fausto]”, obligándolo a perjurar.<sup>564</sup> E. Schmidt igualmente emplea la expresión de la “falta de libre albedrío”, sin especificar qué o quién la esté causando.<sup>565</sup> De manera parecida, V. Lange comenta que “el sentimiento de Fausto es más fuerte que su voluntad”.<sup>566</sup>

La mejor solución para traducir el verso 3072 sería una construcción que exprese la misma ambigüedad que el original. El verbo ‘deber’, en el sentido de *müssen*, normalmente no permite el empleo intransitivo (‘porque yo debo’). La expresión ‘tener necesidad’ constituye una alternativa válida (véase mi paráfrasis arriba). No obstante, si el traductor emplea ‘tener que’, requiere de un objeto, lo que frecuentemente implica una interpretación del texto de origen.

La paráfrasis de Roviralta (146) no interpreta el original, pero, por la construcción condicional, Fausto aquí pone en tela de juicio la afirmación de Mefistófeles: “pues si tienes razón, es sobre todo porque me veo obligado por la necesidad.” La nota de Roviralta (231) interpreta el verso parecido al comentario de Schöne: “La necesidad que Fausto tiene de Mefistófeles para sus intrigas amorosas.” Como en otras ocasiones, en la edición Cátedra se omitió esta nota importante. También Llorente (234) interpreta el sentido del verbo *muß* a la manera de Schöne, porque añade un objeto:

<sup>561</sup> J. Schmidt 2001: 178: *Fausts Eros ist Gefühlswahrheit aus Triebverlangen und Betrug in einem.*

<sup>562</sup> Véase Schöne 2005, comentario: 304

<sup>563</sup> HA: 556: [...] *aus einem inneren Muß*

<sup>564</sup> Friedrich/Scheithauer: 195: *Der übermächtige Trieb macht ihn willensunfrei, der Wahrheitsucher muss sich zum Meineidigen erniedrigen [...]*

<sup>565</sup> *Jubiläum*: 315: *Willensunfreiheit*

<sup>566</sup> MA: 1020: *Fausts Gefühl ist stärker als sein Wille [...]*

¡tienes razón! Sobre todo,  
porque he de hacer lo que quieras.

La perífrasis de Pelayo (225) es excesivamente larga y algo confusa, de manera que parece más como una nota de pie de página: “he determinado no decir ni una palabra; mas sigue tú hablando y así mi silencio será causa de que te creas tener razón, toda vez que estoy resuelto a quedarme con la boca cerrada.”

Bunge (169) interpreta el *muß* del verso 3072 de manera algo tautológica, en el sentido de que Fausto tiene que dar la razón a Mefistófeles, porque el diablo tiene razón:

Tienes razón, de sobra, pues deberé aceptarla.

Cansinos (400) entiende el verso casi de la misma manera estrecha: “pues tienes razón; sobre todo, porque debo dártela.” En alemán, esta traducción significa: *Denn du hast Recht, vorzüglich weil ich dir Recht geben muß*. Valverde (89) aparentemente varía la solución de Cansinos, pero su traducción resulta mucho más ambigua, porque emplea el verbo de manera intransitiva:

[...] tienes razón;  
sobre todo, la tienes, porque debo.

El problema que yo veo respecto a esta traducción, es que la forma ‘debo’ así podría entenderse como un ‘deuda’, lo que nunca es expresado por el verbo *müssen* en alemán. Silvetti (267), muy parecido a Cansinos y Bunge, establece la misma relación textual que no existe en el original:

luego tienes razón, sencillamente  
porque estoy obligado a dártela.

Gálvez (158) parafrasea de manera parecida a Roviralta, por medio de la parafrasis “estar obligado”. No obstante, el objeto “a ello” se basa en la misma interpretación estrecha de Cansinos:

pues tuya es la razón, ya que a ello estoy obligado.

Como Valverde y Roviralta, Cortés (215) prescinde de la interpretación del verbo *muß*. Su paráfrasis “no me queda más remedio” es muy libre, pero elude la confusión que resulta por el uso intransitivo de expresiones como ‘deber’ o ‘verse obligado’:

pues sólo tienes razón porque no me queda más remedio.

Por otro lado, esta paráfrasis evoca más la obligación exterior que el impulso interior, y por lo tanto, la versión de Cortés contradice las interpretaciones de la mayoría de los comentaristas en Alemania.

En el verso 3071, se nota una diferencia marcada en las interpretaciones de los exégetas alemanes y de los traductores al español: mientras, en ediciones y comentarios en alemán, destacan frecuentemente el lado impulsivo de Fausto (obviamente causado por el hechizo de la bruja), en las traducciones, Fausto se siente más presionado por las circunstancias o por la retórica de Mefistófeles.

**3173 Es schien ihn gleich nur anzuwandeln,**

**3174 Mit dieser Dirne g'rade hin zu handeln.**

Fausto le pide una disculpa a su mujer adorada en su encuentro en la escena “El jardín”, por haberle dirigido la palabra en la calle. Margarita le contesta que, en esta situación, en la salida de la iglesia, ella había pensado haberlo animado por algún comportamiento indecente, puesto que él se le acercó de manera tan directa. A Margarita, le asustó su impresión de que a Fausto “espontáneamente se le vino la idea de acercarse a la joven mujer soltera, sin titubear, para conocerla.”<sup>567</sup> Margarita ya se ha adaptado al lenguaje de su amigo culto: ahora dejó de emplear el *Knittelvers* y habla en el *Madrigalvers* más elegante.

---

<sup>567</sup> Véase la paráfrasis del v. 3174 por Schöne 2005, comentario: 315: *auf das einfache (nicht verheiratete) Mädchen [i.e. Dirne] ohne Umstände zuzugehen*. También GW, “handeln”: *ohne Umschweife auf jdn zugehen und Kontakt aufnehmen [...]*

La expresión muy inusual *g'rade hin zu handeln*, única en la obra de Goethe, no es traducible de manera literal. Además, los exégetas la han explicado de diferentes maneras. En la interpretación de Karl Alt y Erich Schmidt, por ejemplo, significa ‘ligar.’<sup>568</sup> Victor Lange propone una paráfrasis parecida.<sup>569</sup>

Además, en el verso 3174, se emplea el nombre *Dirne*, cuyo cambio diacrónico ya se expuso más arriba. También la forma de tratamiento empleada por Margarita es insólita: por ser tímida, se sirve de la tercera persona del singular como si estuviera hablando de otra persona, no de sí mismo, para evitar dirigirse directamente al respetable Doctor Fausto y para no irritarlo.

La traducción de Pelayo (238) constituye una paráfrasis adecuada, sin embargo, con una expresión figurativa (‘alas’) ajena al original: “eso le habrá dado alas, creyendo que podía dirigírseme sin preámbulos.” Aquí la tercera persona del original es reemplazada por el pronombre “me”. En el *Fausto* de Llorente (244), Margarita se pregunta, ¿qué habrá visto él en su comportamiento,

para acercárseme así,  
con tan libre desenfado?

Se trata de una paráfrasis muy libre, nuevamente en la primera persona, no en la tercera. Además falta toda la parte de *schien ihn [...] anzuwandeln*. Asimismo, por el cambio a la primera persona, tanto Pelayo como Llorente evitan la traducción problemática de *Dirne*. Roviralta (153), en cambio, tradujo en la tercera persona y se sirvió de la expresión neutral “joven” para *Dirne*: “Parecía de pronto que tenía ganas de proceder sin miramientos con esta joven.” Me parece que esta versión es sumamente fiel, aunque la expresión ‘proceder’ sea demasiado literal para ser entendida.

Como ya se mencionó, *G'rade hin zu handeln* requiere de una paráfrasis, pero no la que crea Bunge (175). Como en el verso 2619, traduce *Dirne* como si significara “prostituta”:

<sup>568</sup> La paráfrasis de Alt: *ohne Umstände einen Liebeshandel anfangen* (K. Alt: 542). E. Schmidt explica: *verfahren, umspringen* (*Jubiläum*: 316).

<sup>569</sup> La paráfrasis de Lange: *drauflosgehen* (MA: 1021)

Sin más pensarlo se plantó delante  
Cual para un trato con alguna vil mujer.

Por lo tanto, el sentido de ambos versos es significativamente alterado.

También Cansinos y Silvetti Paz fueron víctimas de este malentendido: en la versión de Cansinos (401), Margarita recuerda cómo ella se preguntaba si Fausto había visto algo indecente en su comportamiento, “para que en seguida le pareciese que podía, sin más ni más, propasarse a todo con esta pelandusca.” Esta traducción es más literal que la de Bunge, aunque, como ya se mencionó, ‘pelandusca’ no corresponde y “propasarse a todo” constituye una exageración. A raíz del mismo malentendido, Norberto Silvetti Paz (277) reemplazó la ‘pelandusca’ por ‘una de la calle’:

¡Por algo al punto se sintió tentado  
a tratarte como a una de la calle!

Aquí la tercera persona del singular incluso se tradujo como la segunda.

A pesar de su cercanía usual de Cansinos, Valverde (92) evita la traducción de *Dirne* en su sentido despectivo:

Pareció que en seguida se acercaba  
a tratar con la moza por las buenas.

No obstante, la expresión “tratar [...] por las buenas” constituye una paráfrasis muy general de *g'rade hin zu handeln*. Además, ‘acercarse’ no significa *anwandeln*.

En la versión de Pedro Gálvez (165), Margarita emplea, como forma de tratamiento, la segunda persona del singular, y se dirige directamente a Fausto, lo que no encaja con la forma de tratamiento respetuosa que utiliza en el texto alemán, por ejemplo en el verso 3082. Después de todo, en toda la escena, Margarita es muy sumisa y tímida. Por lo tanto, aún no se le ocurriría tutear a Fausto.

Creí que te había asaltado el capricho  
de meterte tan sólo con la moza.

Además, Gálvez mezcla la tercera (“la moza”) y la segunda persona (“te”). No me parece evidente en esta traducción que “la moza” se refiera a Margarita. No obstante, en esta versión, Fausto quiere “meterse tan sólo” con ella, lo que tiene una connotación adecuada.

También Cortés (223) encontró una solución muy adecuada para *g'rade hin zu handeln*:

¡Parece que le asaltó al punto el deseo  
de abordar sin reparos a esta chica!

Esta traducción es extremadamente fiel y toma en cuenta todos los aspectos mencionados arriba. Sin embargo, el ritmo regular del *Madrigalvers* pareado de cuatro y cinco pies no se recrea ni en esta versión, ni en las demás. Tampoco se marca, en ninguna traducción, el cambio significativo de tono y de metro, del *Knittel* al *Madrigalvers*, que realiza Margarita en esta escena.

### **3258 Du darfst mir's nicht im Ernste sagen.**

En la escena “Un bosque y una caverna” (*Wald und Höhle*) Fausto, solo, se queja de su “compañero frío e insolente” (vv. 3243-3244). Cuando Mefistófeles aparece, Fausto lo recibe de manera muy reservada, señalando que el “compañero” no está bienvenido. Mefistófeles le contesta que “no le diga esto en serio.” (v. 3258) El verbo auxiliar *darfst* aquí se ha interpretado de maneras diferentes: ¿se trataría del significado antiguo de ‘no es necesario’<sup>570</sup> o ya se tiene que entender en el sentido moderno de ‘no está permitido’?<sup>571</sup>

Las traducciones del verso 3258 varían mucho. Por ejemplo, Pelayo (253) interpreta *darfst* en el sentido antiguo: “no tendréis que decírmelo dos veces.” Asimismo, la forma de tratamiento que emplea Mefistófeles en esta versión no me parece adecuada, ya que, en alemán, en la

<sup>570</sup> La paráfrasis de Trunz (HA: 558): *Es ist nicht nötig dass du ernst zu reden anfängst*. “No es necesario que empieces a hablar en serio.” También Lange (MA 1023) explica *darfst* como *brauchst* aquí.

<sup>571</sup> La paráfrasis de Schöne: *Im Ernst sagtest du das besser nicht*. (‘Ojala que no me lo hayas dicho en serio.’) Schöne 2005, comentario: 316.

presente escena, cambia al *du*, ¡expresamente porque ya se anuncia la discusión! También Llorente (255) encuentra una solución demasiado libre:

¡Bah! ¿Te creo o no te creo?

En la versión libre de Roviralta (159), el verso 3258 suena más burlón: “no hay necesidad de que me lo digas con esa cara tan seria.” Ayala dio un sentido diferente a esta versión, creando un tono casi de molestia de parte de Mefistófeles: “no tienes que decírmelo con tanta severidad.” Bunge (182) tradujo de manera todavía más libre:

No lo digas de modo que te crea!

Cansinos (403) también optó por un tono algo amenazador: “que a fe que no me lo dirás en serio.” La versión de Valverde (95) es muy literal, de acuerdo con el antiguo sentido de *dürfen*:

no tienes que decírmelo tan serio.

Gálvez (172) interpreta el verso de manera parecida:

no necesitas decírmelo tan serio.

Silvetti (287) tiene una interpretación muy distinta, que me parece, de alguna manera, arbitraria:

[...] pero no puedes  
estar hablando en serio. [...]

Cortés (231) traduce de acuerdo con la interpretación de Trunz, que es el único comentario que consultó:

No tienes por qué ponerte tan serio.

En las traducciones del verso 3258, se presenta un máximo de divergencia, obviamente debido a la ambigüedad ocasionada por el cambio diacrónico del sentido de *dürfen*, pero también porque es difícil establecer la coherencia de este verso sólo tomando en cuenta el contexto. Ya que es imposible decidir, cuál interpretación corresponde, y que no existe versión igualmente

ambigua en español que *du darfst nicht*, la mejor traducción me parece ser la de Roviralta, porque el tono pícaro le conviene a Mefistófeles.

### 3268 Vom Kribskrabs der Imagination

En el transcurso de la escena “Un bosque y una caverna”, la discusión entre Fausto y Mefistófeles se vuelve más agresiva. Mefistófeles quiere lograr que Fausto regrese del bosque a la ciudad para seguir seduciendo a Margarita. Por ello, compara la meditación sobre la naturaleza y las dudas del profesor a un *Kribskrabs* (‘galimatías, caos’)<sup>572</sup> de ideas inverosímiles (*Imagination*).<sup>573</sup> En el verso 3298, el diablo hablará, con el mismo desprecio, del placer del hombre “de mentirse a sí mismo de vez en cuando.”<sup>574</sup>

Además de su connotación peyorativa, la expresión coloquial *Kribskrabs* tiene un valor onomatopéyico muy marcado. Algunos traductores emplean expresiones que en español suenan igualmente rebuscadas, mientras que otros traducen por medio de la paráfrasis. La paráfrasis tiene la ventaja de entenderse con más facilidad, pero carece del efecto onomatopéyico. Gálvez (173), por ejemplo, tradujo por medio de la paráfrasis:

De las tristes locuras de la imaginación [...]

De igual manera, Cortés (231) emplea un sustantivo muy factual, que, al mismo tiempo, evoca la connotación negativa de *Imagination* mencionada arriba:

del caos de la imaginación [...]

Silvetti (287) propone una paráfrasis parecida:

---

<sup>572</sup> Schöne 2005, comentario: 317: *seltames, unverständliches Durcheinander*. Grimm, “kribbes”, cita el v. 3268 y lo explica como *kauderwelsch*.

<sup>573</sup> Véase GW “Imagination” 1a): *abschätzig im Hinblick auf Fausts Weltferne*. La nota de Alt (542) dice *Wirres Durcheinander; also: Unsinn der Spekulation, der Grübelelei* (“Desorden confuso, entonces: tonterías de la especulación, de la cavilación”).

<sup>574</sup> El verso 3298 del *Fausto: das Vergnügen gelegentlich sich etwas vorzulügen*. Gaier llama la atención a este paralelo.

Del embrollo<sup>575</sup> de la imaginación [...]

Por otra parte, el lado onomatopéyico de *Kribskrabs* es recreado por Roviralta, pero a costa del sentido: Roviralta (160) se sirve del sustantivo no muy común “chichirimoche”.<sup>576</sup> En una nota al pie, explica adecuadamente que se trata de un “cúmulo de propósitos sin fundamento”.<sup>577</sup> Sin embargo, Bunge opina que “chichirimoche suena horriblemente”<sup>578</sup> y propone, en su lugar, la expresión “macaneo”,<sup>579</sup> para lo que él caracteriza en una nota al pie como una “onomatopeya intraducible”,<sup>580</sup> que explica como “confuso revoltijo, disparates de la imaginación”.<sup>581</sup> Aunque Bunge se base en el comentario de Karl Alt, su traducción me parece solamente válida en Argentina.<sup>582</sup> No obstante, Bunge alaba la solución de Llorente (255) (“imagen ingeniosa, pero vaga”),<sup>583</sup> que no debemos omitir aquí:

Un nido de musarañas  
tenías en el cerebro [...]

La expresión ‘musarañas’, que me parece muy adecuada, aunque menos onomatopéyica, es también utilizada por Cansinos (403), en una construcción más literal: “de esas musarañas de la imaginación [...]” Ayala emplea el verbo substantivado “revolar,”<sup>584</sup> que constituye una metáfora

---

<sup>575</sup> RAE: enredo, confusión, maraña.

<sup>576</sup> SG: *Haufen, Menge*

<sup>577</sup> En la edición Porrúa del *Fausto* (México, 1985) aparece la nota de Roviralta en la p. 53. En la edición de Manuel José González y Miguel Ángel Vega (Editorial Cátedra 2007<sup>12</sup> (1987)), “chichirimoche” se reemplazó tácitamente por la expresión igualmente rebuscada de “cavileo”, sin que se comente acerca de esta enmienda en alguna nota.

<sup>578</sup> Bunge 1949: 225

<sup>579</sup> SG: *Gefasel, Gewäsch*

<sup>580</sup> Bunge 1949: 225

<sup>581</sup> Ibid.

<sup>582</sup> Cf. MM “macaneo”. La palabra “macaneo” es todavía empleado hoy en día por el filósofo Mario Bunge, el hijo del traductor del *Fausto*: “Las pseudociencias me interesan para combatir el macaneo y la explotación de la credulidad”, *ULP Digital* (La Universidad de la Punta); 5 noviembre 2010:

<http://www.ulp.edu.ar/ulp/paginas/PrensaULPDetalle.asp?Eje=3&InfoPrensaId=2351>

<sup>583</sup> Bunge 1949: 225

<sup>584</sup> En la edición de la editorial Oceano de 2002 – como en varias otras – dice “revolar”. Véase Goethe, *Fausto*; prólogo de Fco. Ayala (Barcelona: Oceano, 2002), p. 103. Sin embargo, en la edición de la editorial Alianza de 2006 [según la Fundación Fco. Ayala la edición canónica] lo reemplazaron por “regomeyo”. Véase J.W. Goethe, *Fausto*, prólogo y revisión de Fco. Ayala, traducción de J. Roviralta Borrell (Madrid: Alianza, 2006), p. 160.

no muy común hoy en día: “Del revolar de la imaginación [...]” La versión de Valverde (95) es idéntica con la de Ayala, lo que constituye el único ejemplo hasta el presente.

Del revolar de la imaginación [...]

El sustantivo onomatopéyico *Kribskrabs* ha constituido un reto considerable para los traductores, lo que se refleja en la enorme variedad de soluciones divergentes. En alemán, esta expresión ya obsoleta sigue entendiéndose solamente por su cualidad onomatopéyica. Obviamente no es posible crear un tal efecto en español. Por lo tanto, para la traducción sería posible o emplear una paráfrasis (por ejemplo ‘caos’, ‘embrollo’ o ‘tristes locuras’) o recrear el juego onomatopéyico por medio de una metáfora, como, por ejemplo, ‘musarañas’, que, en parte, evoca la asonancia *i – a – i – a – i – a* en el texto de origen. Las demás soluciones (‘chichirimoche’, ‘macaneo’, ‘cavileo’ o ‘regomeyo’) parecen demasiado rebuscadas.

**3270 Und wär’ ich nicht, so wär’st du schon**

**3271 Von diesem Erdball abspaziert.**

En el transcurso de la discusión entre Fausto y Mefistófeles en la cueva, que también, como ya mencionamos, se puede leer como un dialogo entre Fausto y sus propios apegos y obsesiones,<sup>585</sup> Mefistófeles afirma que, sin él, Fausto ya se habría muerto. Sorprende algo el hecho de que Mefistófeles sostenga que fue él que rescató a Fausto del suicidio, ya que el lector sabe que, en realidad, fueron las campanas de Pascua. En la escena del gabinete de estudio, Mefistófeles también alude al “jugo marrón” que Fausto no se tomó “en aquella noche”.<sup>586</sup> A menos que queramos interpretar la afirmación que hace Mefistófeles en los versos 3270 y 3271 como un sacrilegio, es decir, que las campanas de la iglesia, que disuadieron a Fausto de su suicidio, hayan sido la obra del diablo, la única manera de entenderla es como la confirmación – ¡por el mismo diablo! – de la teleología que menciona el Señor en el “Prólogo en el cielo”: el Señor le da al ser humano el

<sup>585</sup> Véase análisis del v. 3060 del presente estudio.

<sup>586</sup> *Fausto* v. 1579

“compañero” (*Gesellen*) que lo provoca y tiene que obrar como diablo para evitar que la actividad humana se agote.<sup>587</sup>

Mefistófeles describe la acción de morir aquí, eufemísticamente e irónicamente,<sup>588</sup> con la imagen de “salir paseando” (*abspaziert*) del “globo terráqueo” (*Erdball*). El único elemento que expresa la irreversibilidad de ese “paseo” es el prefijo *ab-*, que también se utiliza en sinónimos coloquiales de ‘morir’, como por ejemplo *abkratzen* o *abtreten* (también en el verbo emparentado *absterben*). El tono irónico y eufemístico que emplea Mefistófeles aquí forma parte de su carácter. Sin embargo, Mefistófeles habla mucho más explícitamente en algunas traducciones. Valverde (95), por ejemplo, emplea el verbo algo dramático “barrer”:

[...] ya habrías sido  
barrido de la esfera de la tierra.

La idea de ‘ser barrido’ me parece significativamente más alarmante que la de ‘irse de paseo’. En la versión de Silvetti (289), Fausto sigue siendo el dueño de sus acciones, ya que se emplea la paráfrasis “despedirse”:

[...] hace ya tiempo  
que te habrías despedido de este globo terráqueo.

Cortés (231), a su vez, utiliza el verbo ‘largarse’, que también suena mucho menos aplacible que ‘salir paseando’. Asimismo, su construcción se parece a la de Silvetti Paz:

[...] hace ya mucho  
que del globo terráqueo de habrías largado.

Otra solución libre es la de Pelayo (254), en la cual la frase de Mefistófeles parece hacer alusión a un viaje terrestre, no al más-allá: “ya estaríais viajando por las regiones más apartadas de este mundo.” Esta traducción cambia completamente el sentido del original.

<sup>587</sup> Véase lo que expuse más arriba, acerca del v. 336 del *Fausto*

<sup>588</sup> Véase GW “abspazieren” 2): *ironisch für ‘sterben’*

El contraste irónico entre ‘morir’ y ‘dar un paseo’ resalta de manera más clara en las traducciones de Roviralta, Bunge y Cansinos. Roviralta (160) traduce de manera muy literal: “ya te hubieras ido a pasear lejos de este globo terráqueo.” Bunge (183) tiene una versión muy parecida.

Y si por mí no fuera,  
Tiempo ha te hubieras ido de paseo  
Lejos de la terrestre esfera!

Sin embargo, Bunge requiere de tres versos, en vez de los dos del texto de origen.

Cansinos (403) mantiene la traducción literal de *–spaziert*, pero introduce un sujeto anónimo, para expresar lo ineludible de la muerte, idea que en el texto de origen es expresada por el prefijo *ab*: “ya te habrían mandado de paseo lejos de esta bola de la tierra”. El tono sutil, bromista de Mefistófeles es también recreado por Cansinos con la expresión “bola de la tierra”. Gálvez (173) opta por una solución más libre, con una interrogación retórica, que suena más insistente que en el *Fausto* en alemán:

De no haber sido por mí,  
¿crees que estarías aún sobre esta tierra?

De todas las soluciones comparadas aquí, la traducción de Cansinos mantiene mejor el equilibrio adecuado entre el tono sutil, burlón e irónico, la amenaza implícita y el trasfondo serio de los versos 3270 y 3271. El ritmo del *Madrigalvers* de cuatro pies con rima cruzada, a primera vista, no se recreó por ningún traductor. No obstante, en la versión póstuma de Bunge (1949: 146), el metro es más regular, en heptasílabos y endecasílabos con asonancia cruzada:

Y si por mí no fuera,  
¡Tiempo ha te hubieras ido de paseo  
Dejando lejos la terrestre esfera!

### 3272 Was hast du da in Höhlen, Felsenritzen

### 3273 Dich wie ein Schuhu zu versitzen?

En el mismo monólogo, Mefistófeles agrade a Fausto, preguntándole retóricamente, “¿porqué estás sentado en las cuevas y grietas de la roca como un búho?” Esta comparación se puede traducir literalmente sin problema alguno. La forma obsoleta *Schuhu* es sinónima con *Uhu*, como este sustantivo se conoce hoy en día.<sup>589</sup> El verbo igualmente obsoleto *versitzen* me parece más difícil. A finales del siglo XVIII, *versitzen* significa ‘estar sentado tanto tiempo que uno se vuelve tieso e incapaz de trabajar.’<sup>590</sup> El verbo *haben* con infinitivo (*Was hast du ... zu*) expresa la necesidad que alguien tiene para hacer algo,<sup>591</sup> entonces esta construcción se tiene que traducir como ‘¿Porqué?’ aquí, ya que se trata de una pregunta.

La versión de Roviralta (160) resulta demasiado complicada: “¿Qué sacas tú con estarte consumiendo ahí agazapado como un mochuelo en las cavernas o hendeduras de los peñascos?” Además “consumirse agazapado” no constituye una traducción muy fiel de *versitzen*. También Pelayo (254) tiene una frase muy larga y compleja: “¿Porqué la habéis dado en querer vivir en un nido como un mochuelo, y en las profundidades y hendiduras de las rocas?” Cansinos (403) tampoco logra una solución muy precisa: “¿A qué viene eso de andulear por antros y alfozes, cual si fueras un búho?” El verbo ‘andulear’ significa ‘andar de un sitio a otro’,<sup>592</sup> lo que sería, en realidad, el contrario de *versitzen*. El sustantivo ‘alfoz’ puede significar ‘paso de montaña’,<sup>593</sup> igualmente una interpretación excesivamente libre. Llorente (255), por otra parte, elude la traducción difícil de *versitzen*:

¿Por qué en estos peñascales

---

<sup>589</sup> Véase los artículos correspondientes de Adelung y Grimm y también Schöne 2005, comentario: 317, HA: 558 y Gaier 98

<sup>590</sup> Adelung, “versitzen”: *durch langes Sitzen zu andern Geschäften träge und untauglich werden*. Grimm, “versitzen”, 3): *zu lange sitzen, so dasz man steif wird*. Gaier (98): *vom langen sitzen steif werden*. Trunz: *tatenlos sitzen* (HA: 558)

<sup>591</sup> Grimm “haben” 4 d) β): *notwendigkeit*

<sup>592</sup> Cf. MM “andulear”

<sup>593</sup> Véase SG “alfoz”

haciendo estás el mochuelo?

Por el empleo del octosílabo rimado, una inversión sintáctica no muy natural aparece aquí. Bunge (183), igual que Roviralta, entiende *versitzen* como ‘escondarse’, una licencia menor:

A qué te metes en cavernas tenebrosas  
Cual lechuzón en su escondrijo?

Por medio de versos irregulares, que riman de manera alternada, Bunge logra imitar el ritmo del *Madrigalvers* de cinco y cuatro pies del original. Su versión es más fiel y concisa que las de Roviralta y Cansinos.

Valverde (96) tiene una solución casi literal, igualmente con un ritmo muy parecido al de Goethe:

¿Por qué vas a posarte en las cavernas  
y grietas de las rocas como un búho?

Solamente, “posar” no expresa la tardanza que implica *versitzen*. En la solución de Cortés (231) se emplea el mismo verbo, pero todavía de manera algo más literal:

¿Qué haces en las cuevas y peñas  
posado todo el día como un búho?

Sin embargo, el ritmo de Cortés no se parece al texto de origen.

Gálvez (173), de manera muy libre, introduce una hipérbole (“hasta morir”) y reemplaza la pregunta abierta por una de decisión:

¿Es que quieres permanecer en grutas y hendiduras,  
sentado como un búho hasta morir?

Finalmente, Silvetti Paz (289) traduce *versitzen* por medio de una metáfora:

¿Qué haces allí empollando como un búho  
entre esas grietas, rocas y cavernas?

La imagen del búho que empolla encaja, ya que se parece a la acción de estar sentado largo tiempo. Además, Fausto piensa mucho, lo que es otro sentido de ‘empollar’. El efecto cómico que resulta está de acuerdo con el espíritu burlón de Mefistófeles. También en esta traducción se recrea, en parte, el ritmo del original.

**3280 Ja, würdest du es ahnen können,**

**3281 Du wärest Teufel g'nug mein Glück mir nicht zu gönnen.**

En la misma escena, Fausto menciona cómo la estancia en la naturaleza le da fuerza. Al mismo tiempo, se da cuenta de que Mefistófeles no sabe nada de este recurso y que, si lo sospechara (v. 3280), “sería suficientemente diabólico para quitárselo” (v. 3281). Se trata de dos versos pareados de cuatro y seis pies, otro ejemplo del *Madrigalvers*.

Además, Fausto emplea el verbo *gönnen* (‘conceder de buen grado’). En su forma negativa (*nicht gönnen*), este verbo podría traducirse como ‘envidiar’. En las traducciones, el verbo *gönnen* frecuentemente se traduce de manera libre, por verbos como ‘robar’ o ‘quitar.’ Esta libertad me parece justificada, porque ‘quitar’ aquí sería la consecuencia de *nicht gönnen*. Pelayo Briz (255) emplea el verbo ‘arrebatar’: “Si pudieses formarte una pequeña idea de ello, de fijo que serías bastante diablo para arrebatarme tanta dicha.” La versión de Llorente (256) es más libre todavía, con un metro y ritmo muy distintos del texto de origen:

Si pudieras comprenderlo,  
eres demasiado diablo  
para que, henchido de celos,  
no me privaras al punto  
del deleite que aquí siento!

Bunge (183) traduce libremente por medio del verbo ‘hurtar’, un sinónimo de las paráfrasis ‘quitar’ o ‘privar’:

¡Ya! Si fueras capaz de sentirlo, querrías,

Como buen diablo, hurtarme mi ventura.

Como en muchas ocasiones, Bunge imita el *Madrigalvers* fielmente, con versos irregulares cruzados.

Roviralta tiene una traducción mucho más fiel: “Ciertamente, si pudieras tú sospecharla, serías bastante diablo para envidiar mi dicha.” De hecho, se sirve de la única paráfrasis de *gönnen* que propone SG: el contrario de *envidiar*. Como Roviralta, también Cansinos (403) tiene una versión muy literal de este pasaje: “Si lo pudieras sospechar, serías lo bastante demonio para no concederme esos placer.” Valverde (95), en su traducción en endecasílabos sueltos, emplea el mismo verbo, pero invierte el sentido:

no serías demonio, de saberlo,  
si aún me concedieras esta dicha.

En la versión de Gálvez (173) es evidente que este traductor se preocupa más por mantener la distribución de contenido por verso que por una forma métrica adecuada. El segundo verso es exageradamente largo, pero dice literalmente lo que dice el verso correspondiente de Goethe:

Si sospecharlo pudieras,  
serías demonio suficiente como para no permitirme tanta dicha.

En comparación con esta versión métricamente muy irregular, Norberto Silvetti Paz (289), en el pasaje en cuestión, logra un metro y un ritmo similar al de Goethe:

creo que a fuer de Diablo  
me hubieras el placer desbaratado.

Sin embargo, el verbo ‘desbaratar’, que fue empleado para cumplir con la rima asonante, es mucho más libre que los verbos que utilizaron Roviralta y Cansinos.

La solución de Cortés (231) es muy parecida a la de Gálvez, con casi las mismas desventajas:

Claro que si pudieras sospecharlo  
serías tan diablo como para no permitirme esta dicha.

### **3310 Nun ist dein Bächlein wieder seicht.**

En el transcurso de la discusión en la escena “Un bosque y una caverna”, Mefistófeles le recuerda a Fausto que la pobre Margarita lo ama y lo está esperando, mientras él está pensando en otras cosas. Literalmente, el diablo dice en el verso 3310: “Ahora tu arroyito nuevamente está vadeable.” Se trata de una metáfora, para caracterizar las emociones de Fausto: primero, el mago se enamoró de manera violenta de Margarita, pero ahora la fuente de sus sentimientos brota de manera menos intensa.

Pelayo (256) traduce la metáfora goetheana literalmente, pero exagera ligeramente: “héos ahí como naturalmente ha quedado seco vuestro arroyo.” Además, la forma de tratamiento de respeto que emplea Pelayo no coincide con la forma menos cortés que utiliza Mefistófeles en el original. También Llorente (258) traduce de manera literal, con un grado todavía más elevado de exageración:

Hoy el raudal – pobre amante! –  
está agotado, está seco [...]

La forma de tratamiento sí corresponde, pero Llorente alarga la frase innecesariamente por el empleo del octosílabo. De igual manera, en la versión de José Roviralta (161), el arroyo está seco, no vadeable: “ahora tu pequeño arroyo se ha quedado seco de nuevo.” Bunge (184) tampoco tradujo de manera muy precisa:

Y quedó en seco tu arroyuelo.

Cansinos (404) utiliza otro sinónimo de ‘seco’: “y ahora otra vez tu cauce enjuto”. No obstante, el ritmo que emplea Cansinos imita muy bien los yambos de Goethe. También la solución de José María Valverde (96) tiene este ritmo muy regular:

ha vuelto tu arroyuelo al estiaje.

Además, por primera vez, el arroyo no es descrito como ‘seco’, sino, más literalmente, como ‘de bajo fondo’. También Gálvez (74) tiene una versión literal:

y ahora es tu arroyuelo de nuevo vadeable.

Sin embargo, esta versión es más larga que el original y tiene un ritmo irregular. En cambio, la versión de Silvetti Paz (291) tiene un ritmo más regular, pero es menos fiel y excesivamente larga, de dos endecasílabos, comparado con los cuatro pies yámbicos del original:

y resulta que ahora tu arroyito  
se encuentra nuevamente bajo y seco [...]

Cortés (233) probablemente se diera cuenta de las posibilidades métricas limitadas del adjetivo ‘vadeable’ y, con el sinónimo ‘bajo’, creó una versión fiel, rítmicamente parecida al original y no exageradamente larga:

y ahora tu arroyuelo vuelve a estar bajo.

### **3435 Wer empfinden**

### **3436 Und sich unterwinden**

### **3437 Zu sagen: ich glaub’ ihn nicht?**

En la escena “El jardín de Marta”, Fausto expone su credo, un cristianismo bastante individualista. Ya que sus convicciones divergen de los dogmas de las grandes iglesias, Fausto también emplea un lenguaje muy individualista: se expresa en versos cortos e irregulares, con

rima variada, en un “tono hímnico”.<sup>594</sup> En el pasaje 3435-3437, pregunta, de manera retórica, “¿quién puede sentir y atreverse a decir: yo no creo en él?” Albrecht Schöne destaca que en el *Urfaust*, la célebre copia de una de las primeras redacciones de la obra, el infinitivo *empfinden* lleva también una interrogación. Entonces, según Schöne, el sentido “condicional”<sup>595</sup> de la frase debe ser: ‘¿quién, siendo capaz de sentir, se atrevería a negar a dios?’

El verbo *unterwinden* se utiliza en la Biblia de Lutero para designar la insolencia de algunos “exorcistas judíos”.<sup>596</sup> Grimm explica este verbo como ‘atreverse’.<sup>597</sup> La intertextualidad del pasaje en alemán exigiría que, en la traducción, también se use un verbo con connotación bíblica. Sin embargo, en las traducciones de la Biblia al español, solamente dice que los exorcistas “intentaron” pronunciar el nombre del Señor, mientras que, en la versión de Lutero, dice que se “atreveron”. Entonces, no es posible recrear la intertextualidad del pasaje en español por medio de un verbo arcaico, como *unterwinden*.

Las traducciones de este “credo hímnico” de Fausto no siempre son muy fieles, sobre todo, si nos basamos en la interpretación de Schöne. Pelayo (272) solamente tradujo la mitad del pasaje: “¿Quién osará pronunciar esas palabras: « No creo » ?” También Llorente (267) tiene una versión reducida, que omite algunos detalles:

¿Quién, sin audaz devaneo,  
dirá « yo no creo en Él? »

Llorente tradujo estos versos muy irregulares de Goethe, cuya forma métrica expresa el individualismo y la emoción de Fausto, por medio de octosílabos abrazados, lo que sí suena como un himno, pero mucho más ortodoxo que sacrílego.

---

<sup>594</sup>Ciupke 1994: 77

<sup>595</sup>Schöne 2005, comentario: 325

<sup>596</sup>*Hechos de los apóstoles*, 19, 13

<sup>597</sup>Grimm: “unterwinden” *sich vermessen, anmaßen, erdreisten*

Roviralta tiene una versión mucho más fiel: “¿Quién, siendo capaz de sentir, puede atreverse a exclamar: « No creo en Él »?”, que coincide exactamente con la interpretación de Albrecht Schöne.

Augusto Bunge (191), para su versión fiel, emplea endecasílabos sueltos, lo que ni recrea el tono hímnico ni el individualismo de Fausto:

[...] Y quién pudiera  
Sentir y osar decirlo: en él no creo?

Rafael Cansinos (405) traduce de manera más literal, al punto de que no resalte el carácter “condicional” (Schöne) de la frase: “¿Quién sentir y atreverse a decir: no creo en Él ?” En todas estas versiones, con la excepción de Bunge, ‘Él’ (es decir, dios) lleva mayúscula, lo que no es el caso en las ediciones en alemán.

Valverde (100) escogió otra forma métrica: en su versión, el pasaje consiste en endecasílabos y heptasílabos sueltos. De esta manera, logra traducir en tres versos, muy a la manera del original:

¿Quién puede percibir  
y quién puede atreverse  
a decir: Yo no creo?

En el verso precedente, Valverde también escribe ‘Él’ con mayúscula, pero en el verso 3437 omite el pronombre, para cumplir con su metro. Por el hecho de que *empfinden*, en esta versión, se tradujera, de manera libre, como ‘percibir’, que está sintácticamente separado del ‘atreverse’ del verso siguiente, el sentido del pasaje parece algo cambiado.

El método de Pedro Gálvez (181) de traducir más por renglones que por versos, por decirlo así, funciona mejor en este pasaje, porque aquí los versos del original son también muy irregulares. Resulta una versión en general fiel:

¿Quién sentir  
y tener la arrogancia  
de decir: - ¡En él no creo!?

Silvetti Paz (303) tiene la misma solución literal que Cansinos, casi al pie de la letra:

¿Quién sentir y atreverse  
para decir: no creo en Él?

Por otra parte, la traducción de Cortés (243) cambia el sentido de este pasaje de manera drástica:

¿Quién podrá sentir  
y tener el valor  
de decir: no creo en Él?

No conviene emplear ‘tener el valor’ como traducción de *unterwinden*. Por la alusión a la Biblia, realizada por medio del verbo *unterwinden*, es evidente en la versión de Goethe, que, según Fausto, negar la existencia de dios sería ningún acto de “valor”, sino una insolencia. Métricamente, la versión de Cortés se parece a la de Gálvez.

**3447 Und drängt nicht alles**

**3448 Nach Haupt und Herzen dir,**

**3449 Und webt in ewigem Geheimnis**

**3450 Unsichtbar sichtbar neben dir?**

En su monólogo, Faust quiere explicarle a Margarita que no se trata de dar un nombre a los misterios de la naturaleza y del universo. Según él, la prueba de que el secreto eterno, la creación, esté animada por fuerzas espirituales se puede sentir. En el pasaje 3447-3450, Fausto emplea una paradoja para expresar su credo panteísta; literalmente le pregunta a Margarita: “No es que ¿todo empuja hacia tu cabeza y tu corazón, y se agita, en un secreto eterno, visible e invisible, a tu lado?” No sólo emplea la paradoja *Unsichtbar sichtbar* (‘invisible visible’),

también utiliza el verbo *weben*, que aquí no significa ‘tejer’, sino ‘agitarse’. El sentido del verbo *drängen* también me parece muy abstracto aquí: Fausto quiere expresar que toda la creación ‘empuja’, ‘se apremia’ hacia la mente y el alma de Margarita, para hacerle sentir la maravilla de la existencia. El tono himnico, que emplea Fausto, se crea métricamente por medio de versos irregulares, intuitivos, de dos a cuatro pies y sin rima.

Pelayo Briz (272) simplifica el pasaje y además cambia su sentido: “¿no se conmueve tu alma y tu corazón, y no obra sobre ti enérgica, invisible y misteriosamente?” En esta versión, la paradoja ha desaparecido. Además, en su interpretación, es la mirada de Fausto que “obra sobre” Margarita, no la creación divina.

La versión de Llorente (268) nuevamente está en octosílabos abrazados, un metro que me parece demasiado estricto para traducir la forma libre que emplea Goethe. Además, esta forma métrica obliga a Llorente a cambiar la idea del original:

y todos los elementos  
en tu ser reconcentrados;  
y en círculo halagador,  
con misterio indefinible,  
lo visible y lo invisible  
girando a tu alrededor?

El verbo *weben* aparece como ‘girar’ aquí, por lo cual el traductor introdujo un “círculo halagador”, que no existe en el texto de origen.

Roviralta (166) tiene una versión muy fiel: “Y todo cuanto existe ¿no impresiona tu cabeza y tu corazón y se agita visible e invisible cerca de ti en un eterno misterio?” Por otro lado, la versión no es tan literal que se confunda al lector.

Bunge (192), como ya en varias ocasiones, se equivoca en la traducción de *weben*, que interpreta como ‘hilar’. Esta vez, el malentendido altera el sentido del pasaje al punto de que ya no se reconoce el sentido del original.

Y en tu mente y sentidos un misterio  
Eterno su madeja  
Hila invisible y a la vez visible?

El metro que emplea Bunge son endecasílabos y heptasílabos con rima cruzada ocasional, que no permiten recrear el original en cuatro versos, sino en sólo tres y además a usar una inversión sintáctica (“su madeja / Hila”), que no me parece muy natural.

Como en el verso 348, Cansinos Assens (405) emplea el verbo ‘cernerse’ para traducir *weben*: “y no se te sube a ti todo hacía la cabeza y el corazón y se cierne, en eterno misterio, invisiblemente, visible, en torno a ti?” Aunque el resultado expresa la misma idea que el texto de origen, la traducción de Cansinos me parece menos clara que la de Roviralta.

Valverde (100) también se sirve de un verbo del campo léxico ‘tejer’ para traducir *weben*:

y no se agolpa todo  
hacia tu corazón y tu cabeza,  
y no se envuelve en un misterio eterno,  
invisible y visible, junto a ti?

El sentido también es cambiado: aquí el “todo” no se “agita” cerca de Margarita en un secreto eterno, se “envuelve”, lo que suena menos libre. ‘Agolpar’ constituye una traducción adecuada de *drängen*. En la versión de Valverde, nuevamente se utilizaron endecasílabos y heptasílabos sueltos, pero esta vez se recrearon los cuatro versos del original. Silvetti Paz (303) también dió a *weben* el sentido de ‘tejer’:

¿y no se junta todo  
en tu cabeza y en tu corazón,  
tejiendo en un misterio eterno  
invisible y visible junto a ti?

Métricamente, su versión se parece a las de Bunge y Valverde, pero en cuanto al sentido, todavía está más libre. La traducción de Gálvez (181) da un sentido todavía más alterado al pasaje en cuestión:

¿No se desvela todo mi ser  
por alcanzar tu pecho y tu razón,  
tejiendo en torno tuyo<sup>598</sup> un eterno secreto  
que es visible en su invisibilidad?

Como en la versión de Pelayo Briz, hay un malentendido respecto a *alles*, que aquí se entendió como ‘todo mi ser’. Asimismo, el último verso es enteramente inaceptable en su libertad.

Cortés (245) encontró una solución igualmente libre que las de Valverde y de Silveti Paz:

y no se agolpa todo  
en tu mente y tu corazón  
tejiendo en un eterno misterio  
invisible y visible a tu lado?

No obstante, el metro que emplea se parece al ritmo libre del texto de origen.

En resumen, el difícil pasaje 3447-3450 sí se ha traducido de manera literal en prosa, pero todavía falta una versión métrica fiel, ya que las existentes frecuentemente dicen algo muy distinto del original, a veces al punto de ser irreconocibles.

**3457 Name ist Schall und Rauch,**

**3458 Umnebelnd Himmelsglut.**

Como ya explicamos arriba, Fausto se niega a darle un nombre a su credo panteísta, ya que, según él, los nombres constituyen un mero *Schall* (‘sonido’), un *Rauch* (‘humo’), que “nubla la

---

<sup>598</sup> En la edición de 1999 dice: “a tí”

brasa del cielo” (v. 3458). Esta metáfora, que se ha vuelto proverbial en alemán, es difícil de interpretar. Obviamente, el sonido del nombre, que el ser humano quiere dar al misterio del universo, como, por ejemplo, ‘Cristo’, o ‘dios’, pero también ‘suerte’ o ‘amor’, constituye, en la imagen que emplea Fausto, un ‘humo’, que oscurece (‘nubla’) lo divino (literalmente la ‘brasa del cielo’), de manera que ya no se pueda distinguir de manera clara. Karl Alt destaca que aquí se reconoce el etos del movimiento literario del *Sturm und Drang*: a esos poetas, las palabras les parecían insuficientes para expresar la plenitud de los sentimientos.<sup>599</sup> Hamacher interpreta esta imagen de manera opuesta: él sostiene que el humo pone de relieve lo divino, de manera que se discierna mejor.<sup>600</sup> Sin embargo, esta interpretación me parece contradecir el objetivo de Fausto: el mago quiere convencer a Margarita de que no es necesario emplear un nombre para tener una fe. No olvidemos que Fausto es alguien que “desprecia” la palabra, como dice Mefistófeles en la escena del gabinete de estudio.

La versión de Pelayo (272) está libre, pero expresa la idea del texto de origen: “el nombre no es más que un sonido, una nube que empaña el vivo esplendor del puro cielo.” La metáfora del ‘humo que nubla’ es reemplazada por una ‘nube que empaña’. Aunque esta traducción es libre, se puede notar que, en el caso presente, la metáfora en el texto de origen debería traducirse no por medio de una paráfrasis, sino literalmente. Sin embargo, Llorente (268) incluso crea otra metáfora, con referencia bíblica, para su traducción exageradamente larga y explicativa:

pues la palabra mejor  
humo es, que empaña y altera,  
cual pábilo de una hoguera,

---

<sup>599</sup>K. Alt: 543

<sup>600</sup>*Dieses Gefühl muss aber mit einem Namen bezeichnet werden, um überhaupt zur Erscheinung zu kommen und kommunizierbar zu sein. Dann wird das Gefühl “Schall und Rauch”; gerade nicht bedeutungslos, sondern: Schall, denn es ertönt, es kommt zur Sprache, erklingt; und Rauch: es wird sichtbar.* Hamacher 2010: 224. La interpretación de Hamacher podría ser inspirada por un pasaje de Eckermann (1832), en el cual cita a Goethe de la siguiente manera: *Das Licht ungetrübter göttlicher Offenbarung ist viel zu rein und glänzend, als daß es den armen, gar schwachen Menschen gemäß und erträglich wäre.* (Goethe-Gespr. Bd. 8, 147). Si la luz divina, tan importante en la obra de Goethe, es insostenible para la mayoría de los seres humanos en forma directa, el verbo (es decir, la iglesia) la mitiga y les permite captarla. Según esta interpretación, Margarita requeriría de esta mitigación de la iglesia, Fausto no.

su celestial resplandor.

Llorente hace referencia a un verso bíblico: “Dios no quiebra la caña cascada ni el pábilo humeante” (Isaias 42:3-4). Sin embargo, con esta alusión a la Biblia, la observación de Fausto adquiere una calidad irónica: Fausto, que tiene dudas en cuanto a la existencia del dios cristiano, es decir, el pábilo humeante, en el pasaje de Isaias, oscurece la lumbre divina. Fausto, sin embargo, quiere decir el contrario: según él, es el dogma cristiano que nos impide de percibir lo divino, no el que duda. La versión libre de Llorente entonces no me parece aceptable. Además, cuatro octosílabos cruzados para traducir dos versos de tres pies, que no riman en alemán, es desproporcionado.

En comparación con esto, la versión de Roviralta (166) es muy literal: “El nombre no es más que ruido y humo que ofusca la lumbre del cielo.” La traducción métrica de Bunge (192) expresa una idea similar, pero de manera más concisa:

Ruido y humo es el nombre,<sup>601</sup> y solo vela  
El celeste fulgor.

Según RAE, ‘fulgor’ significa más bien ‘resplandor’. En este sentido tradujeron también Pelayo y Llorente. No obstante, *Glut* tiene otra connotación, que corresponde más a la ‘lumbre’ en la versión de Roviralta. Grimm<sup>602</sup> confirma eso; además cita ejemplos de *Glut* en el sentido de ‘fervor religioso’. La versión de Cansinos (406) se parece a la de Bunge: “ruido y humo son los nombres, que empañan el fulgor de los cielos”.

Valverde (100) traduce de manera muy literal:

El nombre es humo y ruido,  
que envuelve en niebla el fuego celestial.

---

<sup>601</sup>La edición póstuma tiene una errata grave aquí, ya que dice ‘hombre’ en vez de ‘nombre’ (Bunge 1949: 154).

<sup>602</sup>Cf. Grimm, “glut”

Esta versión prescinde de dar una explicación como lo han hecho todos los demás. Como en el texto de origen, solamente se describe la imagen del nombre y del ‘fuego celestial’, sin desprecio exagerado por el ‘nombre’. La traducción neutral de Valverde permitiría también interpretar estos versos en el sentido de Hamacher. Nuevamente, se mezclan heptasílabos y endecasílabos sueltos, con un ritmo parecido al de Goethe. Además, excepcionalmente, el pasaje no rima en el original. Silvetti (303) también empleó estos metros y tradujo de manera algo menos literal, pero todavía fiel:

El nombre es ruido y humo  
que oscurece la lumbre de los cielos.

Gálvez (181), en un intento de recrear el tono himnico, casi bíblico, del original, opta por una traducción muy libre:

el nombre, sonido y humo,  
llamaradas<sup>603</sup> divinas cubiertas de tinieblas.

Sin embargo, esta versión de la metáfora suena algo incoherente, porque no es explicado que el nombre activamente ‘cubre’ las ‘llamaradas’.

Nuevamente, Cortés (245) tradujo de manera similar a Silvetti Paz, en un tono todavía más plano:

el nombre es ruido y humo,  
niebla que oculta el fuego del cielo.

### **3467 Steht aber doch immer schief darum**

En la misma escena, Margarita no se deja engañar: el credo de Fausto no la convence, porque le parece *schief* (‘torcido’). Esta metáfora también se puede traducir de manera literal, ya que, en

---

<sup>603</sup> RAE “llamarada”: llama que se levanta del fuego y se apaga pronto.

español, ‘torcido’<sup>604</sup> se dice también de alguien que ‘no obra con rectitud’.<sup>605</sup> Sin embargo, Pelayo (273) traduce por medio de una paráfrasis libre y añade una larga frase que no aparece en el texto de origen: “pero si tus palabras no son sinceras (y me lo hace sospechar esa lucha interior que se pinta en tu rostro)”. La paráfrasis de Llorente (269) tiene una idea totalmente distinta:

pero, aún tengo una aprensión [...]

Roviralta (167) también traduce por medio de una paráfrasis: “mas, con todo, hay siempre algo sospechoso [...]” Augusto Bunge (192) es el primer autor que traduce el verso 3467 de manera literal:

Pero hay en ello algo torcido [...]

Bunge emplea versos irregulares sueltos aquí, lo que corresponde a los ritmos libres e intuitivos del original, pero falta un efecto sumamente importante: después de los versos sueltos de Fausto durante su “credo”, se vuelve a introducir la rima consonante en estos versos de Margarita. Incluso riman los versos de Fausto (3465) y de Margarita (3466). De esta manera, Goethe contrasta el torbellino emocional de Fausto con la placidez y el orden en la vida de su compañera.

Cansinos (406) sigue el ejemplo de Bunge y traduce de manera literal: “pero, con todo, siempre hay en el fondo algo torcido [...]” Valverde (101) también tiene una versión literal de la metáfora [*es*] *steht schief*, pero emplea un sinónimo de ‘torcido’, que no tiene el doble sentido del original:

pero algo queda siempre de través [...]

Silvetti Paz (305), por otra parte, prefiere una paráfrasis:

pero hay algo que no me tranquiliza [...]

También Gálvez (182) evita la traducción literal de la metáfora *schief*:

---

<sup>604</sup>En una puesta en escena del *Fausto* en México, Margarita incluso podría decir ‘chueco’.

<sup>605</sup>Véase RAE “torcido”

pero sigue habiendo ahí algo equivocado [...]

Nuevamente, la versión de Cortés (245) se parece a las soluciones que habían encontrado sus predecesores:

pero no deja de haber algo raro [...]

Las traducciones literales de la metáfora en el verso 3467, que presentan Roviralta, Cansinos y Bunge, representan traducciones fieles, y no convence el regreso a las traducciones parafrásticas en la segunda mitad del siglo XX.

### **3539 Mein Mäskchen da weissagt verborgnen Sinn**

Después de la conversación abierta entre Fausto y Margarita, regresa Mefistófeles, que ha estado a la escucha. Se burla de Fausto, porque afirma que la joven lo tiene agarrado por las narices. No obstante, Mefistófeles reconoce que Margarita tiene buen conocimiento de la naturaleza humana, porque “leyó (*weissagt*) en su fisionomía (*Mäskchen*) que esconde un carácter diabólico (*verborgnen Sinn*)”. Albrecht Schöne nos recuerda que este comentario de Mefistófeles se refiere a los célebres trabajos psicológicos de Lavater sobre la fisionomía humana, que Goethe estudió profundamente en su juventud.<sup>606</sup> Schöne también explica el sustantivo *Mäskchen* como ‘rasgos’.<sup>607</sup> Por otra parte, la palabra *Sinn* aquí no debe entenderse como en el verso 1229, sino como ‘carácter’.<sup>608</sup> El verbo *weissagen*, que normalmente significa ‘predecir el futuro’, aquí se refiere a la habilidad de leer en las caras de las personas lo que tienen dentro,<sup>609</sup> es decir, los rasgos de Mefistófeles *weissagen* (‘dicen’) qué piensa.

Entre las traducciones de este verso, son sobre todo las primeras versiones que son más fieles, mientras que las más recientes oscurecen el sentido del pasaje, porque son demasiado lite-

---

<sup>606</sup>Cf. Schöne 2005: comentario 325

<sup>607</sup>Ibid.

<sup>608</sup>Ibid.

<sup>609</sup>Cf. Grimm “weissagen” 2c): *mit sachlichem subjekt; gegebenheiten, zustände, das aussehen eines menschen, ereignisse, vorgänge u. s. w. künden an, deuten auf etwas hin*

rales. Pelayo Briz (279) traduce de manera libre, pero adecuada: “mi máscara no me disfraza lo bastante a sus ojos”. También la solución que encontró Llorente (274) expresa la idea del texto de origen, aunque de manera libre:

pero vislumbró en mi frente  
algo escondido a la vista [...]

Teodoro Llorente es el único que interpreta *Mäskchen*, de manera correcta, como ‘rasgos’. Asimismo, como ya notamos en varios pasajes, emplea octosílabos con rima abrazada para traducir el *Madrigalvers*, lo que lo obliga a aumentar el número de versos.

Roviralta, como de costumbre, traduce de manera literal: “Mi pequeño disfraz le anuncia un misterio [...]” Sin embargo, no debería ser la ropa de Mefistófeles, sino sus rasgos, que anuncian a Margarita algo. En la traducción de Bunge (196), el *Mäskchen* se entiende literalmente como ‘máscara’, lo que me parece contradictorio, ya que Margarita lee en el rostro de Mefistófeles, y además, Mefistófeles lleva un abrigo y una gorra con pluma de gallo, pero ninguna máscara.

Lee un misterio en esta mascarilla [...]

Además, como en la versión de Roviralta, la palabra ‘misterio’ es muy general, ya que en realidad se trata del carácter de Mefistófeles que Margarita “lee”. Nuevamente, la versificación que emplea Bunge se adapta al *Madrigalvers*, con versos irregulares y rimas variadas.

Cansinos (407) usa el mismo enfoque de alta literalidad: “mi mascarilla le deja traslucir un oculto sentido [...]” También la traducción de Valverde (102) parece muy literal, sin expresar el sentido del original:

Mi disfraz deja ver sentido oculto [...]

Métricamente, una secuencia de varios endecasílabos recrea el ritmo yámbico del *Madrigalvers* de este pasaje aquí.

Silvetti Paz tampoco traduce las palabras alemanas *Mäskchen*, *weissagen* y *Sinn* fielmente:

en mi máscara husmea un misterioso  
sentido [...]

Asimismo, el verbo ‘husmear’ tiene una connotación mucho más negativa<sup>610</sup> que *weissagen* y los endecasílabos sueltos de este pasaje todos encabalgan, lo que no es el caso en el texto alemán.

Gálvez (168) tiene una versión que se parece a las de varios de sus predecesores:

mi mascarita le revela cierto sentido oculto [...]

Cortés (249) varia la traducción de Silvetti Paz, solamente con versos irregulares:

en mi máscara adivina un oculto sentido [...]

Ya que los traductores no tomaron en cuenta los comentarios o los diccionarios pertinentes, como por ejemplo Grimm o Schöne, el verso 3539 se ha traducido de manera bastante libre en la mayoría de las traducciones. Después de todo, Margarita lee en la fisonomía de Mefistófeles, no en su máscara, ya que, primero, sería paradójico leer en una máscara, y segundo, Mefistófeles no lleva puesta ninguna máscara.

### **3633 Die meiner Schwester das Wasser reicht?**

### **3634 Topp! Topp! Kling! Klang! das ging herum!**

Valentín, el hermano de Margarita, un soldado, habla del honor perdido de su hermana. En la calle, frente a su casa, deplora que ahora Margarita ya no tiene la reputación de ser la más virtuosa de todas las mujeres. Además, Valentín ya no puede alabar públicamente sus virtudes como antes, porque ahora sus compañeros se burlan de él. Para expresar qué tan superior era Margarita a las demás muchachas, Valentín emplea, en el verso 3633, el fraseologismo

---

<sup>610</sup> RAE: andar indagando algo con arte y disimulo

*jemandem das Wasser reichen können* (literalmente ‘ofrecerle el agua a alguien’). Este fraseologismo es de origen medieval y alude metafóricamente a las personas de rango inferior, que entonces solían ofrecerle agua a los nobles durante las comidas. Obviamente, si una persona ni siquiera es digna de este trabajo desdeñable, se está representando a esta persona como a alguien sumamente inferior.

Antes de que Margarita perdiera su reputación, Valentín podía presumir con su hermana virtuosa en las cantinas y todos brindaban con él. Incluso apostaba que ninguna mujer era tan virtuosa que su hermana. El verso 3634 ilustra, de manera onomatopéyica, esta actividad de brindar en círculo y apostar.<sup>611</sup>

Valentín, como es un soldado, habla en el *Knittelvers*, el metro del pueblo. Al principio de su monólogo, solamente emplea pareadas agudas, es decir, rima masculina, para destacar su virilidad.<sup>612</sup> Después, cuando deplora su honor perdido, emplea puras rimas graves, lo que hace resaltar su tristeza. En el verso 3634, su entusiasmo al recordar los buenos tiempos es además subrayado por dos espondeos seguidos (*Topp! Topp! Kling! Klang!*).

El fraseologismo *jemandem das Wasser reichen können* se ha traducido por medio de dos fraseologismos distintos en español, de los cuales uno es menos común. Un ejemplo es la versión de Augusto Bunge (203):

Quien, en belleza y recato  
Desatar puede el zapato  
De la Margarita mía?

Bunge dice en su nota de pie de página que la expresión es de origen bíblica. Se refiere a San Lucas 3.16: “Respondió Juan, diciendo a todos: Yo a la verdad os bautizo en agua; pero viene uno más poderoso que yo, de quien no soy digno de desatar la correa de su calzado; Él os

---

<sup>611</sup> Cf. Schöne 2005: comentario 335. Schöne se refiere a la edición del *Fausto* de 1926 por Robert Petsch: *eine Wette wird geschlossen und mit Anstoßen besiegelt*.

<sup>612</sup>Cf. Ciupke 1994: 81

bautizará en Espíritu Santo y fuego.”<sup>613</sup> Bunge traduce en octosílabos con rimas variadas, rimas abrazadas en el presente pasaje. También alternan rimas agudas y graves en la traducción de Bunge; no utiliza únicamente rimas agudas, como en el texto de origen. De cualquier modo, la forma métrica de este pasaje en la traducción se parece a la del original.

También Cansinos (408) emplea este fraseologismo poco común, pero de forma cambiada: “ni que valga siquiera para desatarle a mi hermana la cinta del zapato?” En una nota de pie de página explica el fraseologismo alemán: “literalmente, *de ofrecerle el agua*”.

Por otra parte, varios traductores usan el fraseologismo ‘no llegarle una persona a otra a la suela del zapato, ser muy inferior a ella’,<sup>614</sup> por ejemplo Llorente (283):

¡no le llega, no, ninguna  
a la suela del zapato!

Llorente traduce en octosílabos con rimas graves abrazados, que a pesar de no ser rimas masculinas, reflejan el tono y la actitud machista del soldado Valentín. También Roviralta (174), igual que Ayala, Silvetti Paz, Gálvez y Cortés, se sirve de este fraseologismo común en español: “y le llegue a la suela del zapato a mi hermana?” Pelayo (296) emplea otra metáfora ligeramente exagerada: “ni que sea digna de besarle la planta de sus pies.”

Solamente Valverde (106) usa una paráfrasis para traducir el fraseologismo del verso 3633:

¿Hay quien pueda igualarse a su virtud?

La onomatopeya *Kling! Klang!*, para ilustrar el brindis, se recrea en casi todas las traducciones en diferentes formas, pero ninguna versión evoca la apuesta implicada por la exclamación *Topp!* en alemán. En la traducción de Bunge, por ejemplo, se emplean las mismas exclamaciones:

---

<sup>613</sup>Véase también Emilia Pardo Bazan, *La quimera* (1905): “En Paris hay muchos artistas a quienes no soy digno de desatar la cinta del zapato” (Madrid: Cátedra 1991), p. 435.

<sup>614</sup>MM “suela”, también “zapato”

Top! top! cling! clang! en redondo  
Chocaba todo a la vez [...]

Valverde emplea otras expresiones, pero todavía su traducción no se puede interpretar como una apuesta.

¡Toc, toc, clin, clin!, sonaba en torno a mí [...]

### **3733 Lass' unsern Herr Gott aus dem Spaß.**

En la misma escena, Fausto hiere a Valentín en un duelo, con la ayuda de los trucos de magia de Mefistófeles. Cuando Fausto y Mefistófeles han huido, Valentín, muriendo, insulta a su hermana. Cuando ella exclama “¡Dios!”, la regaña que no meta al Señor en este asunto. Literalmente, Valentín dice que no meta al Señor en esta “broma”, pero lo que quiere decir, de manera irónica, es ‘asunto’. Grimm cita el verso 3733 y lo explica de esta manera.<sup>615</sup> Además, el verso precedente de Margarita termina en el pronombre *das*, entonces es probable que Goethe haya utilizado el sustantivo *Spaß*, porque las dos palabras riman.

En consecuencia, la traducción literal no constituye la más fiel aquí. Sin embargo, algunos autores traducen *Spaß* literalmente como ‘broma’, por ejemplo Francisco Ayala (179): “No mezcles a Dios Nuestro Señor en la broma.” También Valverde (109) utiliza esta versión literal:

Tú no metas a Dios en esta broma.

Otros traductores encuentran soluciones más libres, que suenan menos sorprendentes, como por ejemplo Francisco Pelayo Briz (305): “No mezcles al Señor en este asunto.” Silvetti (327) tiene una solución igualmente neutral:

No entrometas a Dios en este asunto.

También Gálvez traduce en este sentido:

¡No metas a Dios en estas cosas!

---

<sup>615</sup>Grimm “spasz<sup>5</sup>”: *im weitesten sinne wie sache, angelegenheit überhaupt, scherzhaft oder ironisch*

Finalmente, también Cortés (265) opta por este enfoque.

No obstante, varios traductores intentan encontrar expresiones con una connotación más despectiva, para recrear el tono sarcástico de Valentín, por ejemplo Bunge (209):

No metas a Dios en danza!<sup>616</sup>

Cansinos (410) tiene una versión parecida: “No metas a Dios en el ajo.”<sup>617</sup> Roviralta (179) utiliza un tono igualmente negativo: “No mezcles a Dios Nuestro Señor en esas niñerías.” La versión más libre de todas es la de Llorente (292), ya que allí se introduce un fraseologismo (‘ni arte ni parte’) totalmente ajeno al texto de origen:

Dios no tiene arte ni parte  
en esto: déjale aparte [...]

En las traducciones de Bunge y Llorente, los dos versos de Margarita y de Valentín (3732 y 3733) forman parte de la misma secuencia de rimas; en el caso de Bunge se trata de rimas alternadas, en el *Fausto* de Llorente, abrazadas. De esta manera, se recrea, en cierta forma, la rima pareada del original, que une a los dos personajes, a pesar de su conflicto dramático.

**3790 Und unter deinem Herzen**

**3791 Regt sich's nicht quillend schon,**

**3792 Und ängstet dich und sich**

**3793 mit ahnungsvoller Gegenwart?**

Durante la misa, en la catedral, un espíritu maligno le habla a Margarita. Tanto el espíritu como la joven mujer embarazada utilizan versos irregulares sueltos, con ritmos libres, para ilustrar la

---

<sup>616</sup> SG: *jmd. in eine Sache hineinziehen*. RAE “danza<sup>73</sup>”: negocio o manejo desacertado o de mala ley [...] ‘meter a alguien en la danza’

<sup>617</sup> SG “estar, andar en el ajo”: *mit einer schmutzigen Sache zu tun haben*. MM “ajo”: ‘estar en el ajo’ – figurar entre los que intervienen en cierto asunto. RAE “ajo”: ‘estar en el ajo’ – estar al corriente, estar al tanto de un asunto tratado reservadamente

desesperación de Margarita. De vez en cuando se oye el coro de la iglesia, que canta la secuencia *Dies irae* de la misa de réquiem, acompañado por el órgano.

En los versos 3790-3793, el espíritu maligno le pregunta retoricamente a Margarita si el bebé sin nacer “bajo su corazón” (v. 3790) “ya se está moviendo durante su crecimiento” (v. 3791) y la asusta a ella y a sí mismo con su presencia de fatales augurios (v. 3792-3793). El participio *quillend*, que se emplea aquí de manera inusual, significa ‘creciendo’.<sup>618</sup> La construcción de la frase implica que el bebé aún sin nacer ya “siente el desastre encima de él.”<sup>619</sup> Sin embargo, la criatura en el vientre no es mencionada, el espíritu solamente dice, de manera impersonal, *regt sich's* ([algo] se mueve’).

En la traducción de Pelayo Briz (310), el pasaje parece bastante abstracto: “y al contestar, también dime si sientes o no en tu seno agitarse de continuo algo que a tu pensamiento de rubor y espanto llena, llena de viles deseos?” Faltan algunos elementos esenciales para claramente entender que se trata de un niño sin nacer, por ejemplo el participio ‘creciente’ (*quillend*) y el hecho de que el ser en el vientre se angustie a sí mismo. En la versión libre de Llorente (296), el pasaje parece más claro:

En las entrañas, con latir extraño,  
¿no sientes - ¡infelice! -  
algo que, por tu mal y por su daño,  
su aparición predice?

Los endecasílabos y heptasílabos cruzados me parecen una forma demasiado estricta para traducir versos irregulares sin rima. Sin embargo, el lenguaje amenazador y poco explícito del espíritu sí resalta.

---

<sup>618</sup>Grimm, “quillen”<sup>2</sup>: *anschwellen, wachsen*

<sup>619</sup>Schöne 2005, comentario: 363: [...] *als fühlte das Ungeborne schon das Verhängnis, das über ihm liegt*. Se trata de un comentario de Arens 1982.

La traducción de Roviralta (181) es literal: “Y en tus entrañas, ¿no se agita ya un ser, que para tu tormento y el suyo, va creciendo y te acongoja con su presencia llena de presagios?” Aquí queda claro que el espíritu se refiere al bebé de Margarita.

Bunge (212) traduce por medio de versos irregulares y ritmos libres sin rima, como en el original, lo que le permite crear una versión sumamente fiel:

Y ... bajo tu seno  
Algo no hay que germina y palpita  
Y a sí mismo y a tí con sus presagios  
Llena de angustia?

La traducción de Rafael Cansinos (411) es aún más literal: “Y bajo tu corazón, ¿no se agita ya, brotando, y no te atormenta a ti y se atormenta él con una presencia henchida de fatales augurios?” El participio *quillend* aparece como ‘henchido’, lo que encaja. La construcción impersonal sin sujeto sí es posible en español, y por la frase ‘bajo tu corazón’, un eufemismo conocido de la Biblia, se reconoce con facilidad la naturaleza del ser que “atormenta” y se agita. Valverde varia la versión de Cansinos, pero sin la idea de *quillend*, que ‘bullir’ no expresa:

¿Y no se mueve ya  
bajo tu corazón algo que bulle  
y se angustia y te angustia  
con presencia cargada de presagios?

Tal vez por el metro fijo, Valverde (110) repite el verbo ‘angustiar’ (como Cansinos repite ‘atormenta’).

Silvetti (331) tiene una versión libre, aunque emplea ritmos irregulares:

Y no se agita ya en tu vientre  
moviéndose y llenándote de angustia  
una aciaga presencia?

En cuatro versos, como en el texto de origen, seguramente hubiera sido posible crear una versión más precisa. La traducción de Gálvez (200), en versos menos irregulares, no me parece mucho más fiel:

¿No sientes en tu corazón  
algo que se anima y se agita,  
y te asusta y te estremece  
con su presencia profética?

Cortés (269) traduce de manera fiel, combinando elementos de Valverde y de Cansinos:

¿Y bajo tu corazón,  
no se mueve y se hincha ya algo  
que te angustia y se angustia  
con su presencia llena de presagios?

También los ritmos irregulares de esta versión se parecen al original.

**3876 Seh' die Bäume hinter Bäumen,**

**3877 Wie sie schnell vorüber rücken,**

**3878 Und die Klippen, die sich bücken**

Al inicio de la noche de Walpurgis,<sup>620</sup> Fausto y Mefistófeles, en la compañía de un fuego fatuo, están subiendo al Brocken, en la Sierra del Harz. Ven como pasan rápidamente los árboles y las peñas de la montaña. La palabra ‘árboles’ es repetida, ya que son descritos como “árboles tras árboles”. Asimismo, las peñas parecen animadas, ya que “se inclinan”. Fausto, Mefistófeles y el fuego fatuo están cantando. Es una canción en tetrámetros trocáicos, en su mayoría pareados.

Por la ausencia inusual del pronombre personal, la forma *Seh'* en el verso 3876 se parece a un imperativo (‘¡Mira!’). Sin embargo, el uso correcto sería *Sieh!* Según el uso del

---

<sup>620</sup>Varía la ortografía de este nombre en español. Roviralta: Santa Walpurgis (también Larousse) o Walpurga; Gálvez: Santa Walburga (también Larousse); Llorente: Santa Valpurgis; Bunge: Noche de Valpurgis

alemán actual, se trata de ningún imperativo, sino de la primera persona del singular ('veo'). Por otra parte, Grimm explica que el imperativo *Sehe!* o *Seh!*, aunque poco común, existía a finales del siglo XVIII. Grimm incluso cita el verso 3876, como si se tratara de un imperativo.

Posiblemente Grimm esté equivocado, ya que, en la primera parte del *Fausto*, la forma *seh* siempre se usa con un pronombre personal en la primera persona. Además, Goethe usa el imperativo *Sieh* frecuentemente, por ejemplo en el verso 1300: "So sieh dies Zeichen!" o en el verso 929: "Sieh nur sieh!". También el verso 2378 empieza con el imperativo gramaticalmente correcto: "Sieh, welch ein zierliches Geschlecht!" En consecuencia, en el verso 3876, se trata de una excepción del uso goetheano, que parece ambigua.

Asimismo, no es evidente, quién dice los versos 3876-3878, puesto que el pasaje está intitulado *Wechselgesang* ('canto alterno'). Para decidir entonces si se trata verdaderamente de un imperativo o más bien de la primera persona del presente indicativo, es preciso atribuir el verso 3876 a uno de los tres personajes. Schöne<sup>621</sup> propone, de manera convincente, que el verso 3876 es cantado por el fuego fatuo. Si se acepta esta hipótesis, el verso 3876 puede ser comparado con otros versos del fuego fatuo. Obviamente, en los versos precedentes, este espíritu parece bastante sumiso en su forma de dirigirse a Fausto y Mefistófeles. Siempre emplea la forma de tratamiento *ihr*, y nunca se le ocurriría tutear a uno de sus compañeros de viaje. Además, su actitud tímida se manifiesta en la omisión del pronombre personal *ich* ('yo') en el verso 3867. Por lo tanto, es probable que, en el verso 3876, se trate verdaderamente de la primera persona indicativo del presente y de ningún imperativo: [*Ich*] [*s*] *eh' die Bäume hinter Bäumen*. Emplear un imperativo en la segunda persona del singular para dirigir la palabra a Fausto o Mefistófeles sería demasiado atrevido para el fuego fatuo. Además, me parece creíble que el fuego fatuo omite el pronombre personal (*Seh'*), por su timidez.

También Schröer interpreta el verbo como primera persona del singular y explica que debería decir *Ich seh'*. Según Schröer, en el pasaje se describen las cosas que ve el fuego fatuo

---

<sup>621</sup> Schöne 2005, comentario: 740

mientras vuela a través de la noche.<sup>622</sup> Sin embargo, en las traducciones, *Seh* ' frecuentemente se ha traducido como imperativo, no como la primera persona, con la excepción de Pelayo (320), quien incluso omite el verbo en su versión métrica de la canción:

los árboles se conmueven  
y como espíritus danzan;  
las rocas se van irguiendo [...]

Los árboles, en esta versión libre, son mencionados solamente una vez y las rocas no 'se inclinan', se 'hinchán'. Además, rítmicamente, estos octosílabos no imitan los troqueos del original. Llorente (301) tampoco traduce el primer verbo del verso 3876:

El árbol al árbol se enlaza, y las rocas  
temblando al impulso de interno latir [...]

Llorente sí repite la palabra 'árbol', pero, en su versión, las rocas no se 'inclinan', sino el verbo es reemplazado por una larga paráfrasis, que no expresa la idea de *sich bücken*. Además, Llorente emplea dodecasílabos cruzados para el canto alternado, que son mucho más largos que los versos de cuatro pies en el original.

Roviralta (186) traduce, de manera fiel, la canción en prosa: "Veo los árboles como pasan con rapidez unos tras otros y las escarpadas rocas que se inclinan." Sólo omite la repetición de la palabra 'árboles'. Ayala (184) casi no cambia esta versión, solamente reemplaza "como pasan" por "pasar".

Bunge (217) es el primer traductor que emplea el imperativo equivocado en vez de la primera persona:

Mira cómo árbol tras árbol se encamina  
En marcha hacia atrás veloz;  
Su faz el acantilado  
Hacia nosotros inclina [...]

---

<sup>622</sup>Cf. Schröer 1926, tomo 1: 257

Como explicamos arriba, este imperativo no corresponde, ni a la forma gramatical en alemán, ni a la timidez del fuego fatuo. Por otra parte, la repetición de la palabra *Bäume* es traducida fielmente, y las rocas se ‘inclinan’ como en el texto alemán. Bunge alterna dodecasílabos y octosílabos, pero no logra recrear el ritmo del metro empleado por Goethe.

También Cansinos (412) utiliza el imperativo inadecuado: “Mira los árboles, qué aprisa se apartan unos tras otros; cuál se agachan los alfoques [...]” A pesar de la forma verbal que no corresponde y aunque la palabra ‘árboles’ no se repite, la traducción en general es fiel, sobre todo la parte de las rocas. Valverde (113) traduce un poco más literal, pero también emplea el imperativo infortunado:

Mira árboles tras árboles corriendo  
unos tras otros por el monte arriba,  
y los muros de roca que se inclinan [...]

Estos endecasílabos sueltos no me parecen ser la forma indicada para traducir la canción alternada en la noche de Walpurgis. Se trata de un buen ejemplo para mostrar, cómo Valverde raramente toma en cuenta los cambios métricos del original.

Silvetti Paz (339) incluso emplea el imperativo del plural, como si dijera *Seht!* en el texto de origen:

Mirad pasar vertiginosos  
hacia atrás árboles y árboles,  
mirad las peñas inclinarse

Tal vez por el apóstrofe, el traductor interpreta la forma *Seh'* no como *Sehe*, sino como *Seht!* Si fuera así, sería un grave malentendido, que desafortunadamente aun es repetido en el tercer verso. Por otra parte, el metro que emplea Silvetti es un eneasílabo, que tiene su primer acento en la primera sílaba, sin anacrusis, por lo cual se da el ritmo trocáico del original. Si dejamos de lado la forma del primer verbo, se trata entonces de una traducción fiel, tanto métricamente como respecto al contenido.

Pedro Gálvez (205) tuvo la lucidez de no imitar el uso del imperativo equivocado por sus predecesores, sino regresa a la forma de la primera persona, que había utilizado Roviralta.

Veo los árboles tras los árboles,  
¡cómo pasan velozmente!,  
y las rocas, ¡que se inclinan!

También en esta versión, que es todavía más literal que la de Valverde, el ritmo se asemeja al original por la falta de anacrusis, todavía más que en la traducción de Silvetti Paz. Se trata sin duda de la traducción más fiel de este pasaje hasta la fecha.

Helena Cortés (275) no imita esta versión muy fiel, sino adopta el imperativo plural de Silvetti Paz. Su versión está en octosílabos pareados con rima asonante, pero el ritmo del original no siempre se da:

Un árbol y otro árbol pasa,  
ved qué veloces desfilan  
y las peñas que se inclinan

Sin embargo, por primera vez, se emplea el sustantivo ‘peñas’, que me parece una traducción más literal de *Klippen* que ‘rocas’.

### **3886 Was wir hoffen, was wir lieben!**

En el canto alternado al principio de la noche de Walpurgis, Fausto describe el murmullo del arroyo, que le recuerda las canciones de amor de tiempos pasados. En el verso 3886, que parece aislado por su construcción elíptica, Fausto dice que el arroyo nos hace pensar en “nuestras ilusiones y nuestros amores.”

Los traductores, en su mayoría subrayan la coherencia del pasaje en vez de mantener el carácter elíptico y aislado del verso 3886. Pelayo (320) lo omite completamente en su versión

métrica muy libre. Llorente (302) crea una paráfrasis de dos dodecasílabos para explicar la idea elíptica de los cuatro pies del original:

Son hondos suspiros de vaga esperanza,  
son dulces sollozos de inquieto placer [...]

A Roviralta (186/187) se le ocurrió traducir el pasaje en forma de preguntas: “¿Son nuestras esperanzas? ¿Son nuestros amores?” Bunge (217), a su vez, recrea la exclamación del texto de origen, pero traduce las palabras de manera libre:

Oh esperanza! Oh ternura!

Por otra parte, la versión de Cansinos (412) es literal: “¡Lo que esperamos, lo que amamos!” En el contexto de su traducción, esta frase se integra con facilidad y no causa ninguna confusión. Se puede percibir, que la traducción literal sí es posible. Cabe mencionar que también Nerval traduce de manera casi literal aquí.<sup>623</sup> Valverde (113) varía la solución que había encontrado Cansinos, pero empleando un tiempo del pasado, lo que parece gratuito, ya que en el original, se utiliza el presente.

¡Cuánto hemos esperado, hemos amado!

Tal vez este cambio sea motivado por el metro, ya que el endecasílabo requiere más sílabas que hay en la versión de Cansinos. Silvetti Paz (341) hubiera podido apropiarse de la solución de Cansinos, ya que traduce el pasaje en eneasílabos, pero opta por una versión más libre en un tono demasiado patético:

¡Oh divina esperanza, amores!

Gálvez (205) recrea en su versión el mismo ritmo y el mismo número de sílabas que en el texto de origen, pero añade una frase explicativa:

---

<sup>623</sup> La versión de Nerval (221) dice: *Ce qu'on plaint, ce qu'on adore...*

Todo suena nuevamente, cuanto amamos y añoramos

Cortés (275) imita este ritmo en casi las mismas palabras, pero omite la larga paráfrasis innecesaria de Gálvez. Resulta una traducción fiel y rítmicamente afín al original:

¡Cuanto amamos y esperamos [...!]

### **3936 Wie ras't die Windsbraut durch die Luft!**

En la misma escena, durante la subida al *Brocken*, Fausto y Mefistófeles están escalando por unas rocas empinadas. Fausto se da cuenta de que el viento está muy fuerte, lo que describe con la palabra *Windsbraut*. Para esta metáfora no se permite la traducción literal ‘novia del viento’, porque, en el alemán de Goethe, *Windsbraut* significaba ‘torbellino’.<sup>624</sup>

Roviralta (188) traduce por medio de una paráfrasis precisa: “¡Cuán furioso se desata el huracán en el aire!” También Bunge (219) parafrasea el verso adecuadamente:

De pronto un huracán tremendo ruge!

Sin embargo, Cansinos Assens (413) traduce la metáfora *Windsbraut* literalmente: “¡Cuán loca por los aires la novia del viento!” Esta traducción no se entiende de la misma manera en español que se entendía en alemán en los tiempos de Goethe. Aunque la expresión existe como metáfora en la poesía, no tiene el sentido de ‘torbellino’. En la traducción de Valverde (115), encontramos el mismo malentendido:

Ya la novia del aire acude y ruge [...]

No es la primera vez que Cansinos traduce una metáfora literalmente, por ejemplo, en el bodegón de Auerbach, en el verso 2176, el fraseologismo *die Würmer aus der Nase ziehen*. José María Valverde, quien se basa frecuentemente en el *Fausto* de Cansinos, tampoco investigó el sentido de *Windsbraut* y se contentó de la misma traducción exageradamente libre.

---

<sup>624</sup>Cf. Grimm, “windsbraut”

### 3938 Du mußt des Felsens alte Rippen packen

Durante la larga subida al Brocken, Mefistófeles le aconseja a Fausto de agarrarse a las antiguas *Rippen* ('costillas') de la roca. En el alemán de los tiempos de Goethe, la metáfora *Felsenrippen* se empleaba en textos geológicos y en la poesía.

En la mayoría de los casos, *Rippen* no se ha traducido literalmente, sino que los traductores prefirieron una paráfrasis. Las paráfrasis más concretas, como “asperezas” (Pelayo 323), “salientes” (Roviralta 188, Cortés 277) o “estriás” (Gálvez 207) parecen adecuadas. “Quiebras” (Cansinos 413) parece menos preciso.<sup>625</sup> En las traducciones de Llorente y Bunge, simplemente se omite la palabra. Bunge (219) solamente menciona, de manera general, el ‘peñasco’:

Agárrate al peñasco mientras los aires bate.

Valverde, por otra parte, traduce literalmente:

A las viejas costillas de las rocas  
agárrate [...]

Si la palabra *Felsenrippen* era común en los tiempos de Goethe, se entendía con facilidad. Para la traducción al español, donde la expresión ‘costillas de las rocas’ no es común, esto significa que la traducción literal implica una pérdida de claridad. Los *Rippen* de las plantas se llaman, según varios diccionarios, ‘nervios’, expresión que se emplea en la traducción de Silvetti (343). Sin embargo, esta solución cambia ligeramente el efecto:

Aférrate a los nervios de las rocas

En resumen, la metáfora debería traducirse por medio de una paráfrasis, no literalmente. Las soluciones que se entienden con más facilidad son las de Roviralta y Cortés. Por otra parte, las traducciones que omiten la palabra *Rippen* tampoco me parecen fieles.

---

<sup>625</sup>MM “quiebra”: grieta

### 3945 Girren und Brechen der Äste

### 3946 Der Stämme mächtiges Dröhnen!

En la misma escena, Mefistófeles observa cómo el viento impetuoso maltrata los árboles del bosque. Las ramas gimen o rechinan,<sup>626</sup> los troncos retumban. *Girren* puede designar tanto ruidos de frotar y rechinar como de gemir y suspirar. Asimismo, los verbos sustantivados *Girren und Brechen*, que aparecen sin artículos, obviamente requieren de una traducción como frase completa con verbo y sujeto en español. Mefistófeles emplea, para su descripción dramática, pareados de tres o cuatro pies irregulares, con frecuencia troqueos y dáctilos. La irregularidad de los ritmos ilustra el caos de los árboles vacilantes rompiéndose.

Pelayo Briz (323) emplea una larga paráfrasis, que explica el proceso descrito por Mefistófeles en todos sus detalles: “Escuchad y oiréis el ruido que mueven los seculares troncos al desgajarse, y el pujante murmullo de las ramas al frotar unas contra otras [...]” El verbo *girren* no se traduce entonces en esta versión, sino se explica. Por otra parte, Llorente (305) reduce la descripción a su esencia:

gimen con rudo vaivén  
las ramas [...]

Llorente traduce *girren* como ‘gemir’, aunque omite los ‘troncos’. Los octosílabos abrazados en este pasaje no tienen el mismo efecto dramático que la versificación tempestuosa de Goethe, pero el lenguaje majestuoso de Llorente sí evoca la violencia de la naturaleza.

También Roviralta (188) traduce *girren* como ‘gemir’: “Las ramas gimen y se desgajan; los troncos son sacudidos con violencia [...]” Sin embargo, no describe el ruido de los troncos, sino su movimiento. También en la versión de Bunge (219), es el movimiento de las ramas que se describe no su sonido:

---

<sup>626</sup>Grimm “girren” als bezeichnung für verschiedenartige meist helle, z. t. grelle geräusche; [...] Reibegeräusche. Grimm cita el verso 3945 como ejemplo.

Ramas que se desgajan y se inclinan!  
Y de los troncos el horrisono fragor!

Bunge imita el diversidad de metros y ritmos en el texto de origen por medio de versos irregulares con rimas variables. El efecto de su versión fiel es muy parecido al original.

Cansinos (413) interpreta el ruido de las ramas como ‘rechinar’, no como ‘gemir’: “¡Rechinan y se desgajan las ramas! ¡El potente amenazar de los troncos!” Por medio de las exclamaciones, también le fue posible imitar la estructura elíptica del texto de origen. La prosopopeya ‘amenazar’ me parece demasiado libre.

Valverde cambió la estructura de la descripción e introduce una relación de causa y efecto (“al romperse”):

cómo gimen las ramas al romperse,  
[...]  
y retumban los troncos poderosos!

De cualquier modo, se trata de una traducción literal. No obstante, el ritmo regular y plácido de los endecasílabos sueltos de Valverde no evoca el espectáculo dramático de la tormenta nocturna como el original.

Silvetti Paz (345) es el único que imita la estructura elíptica del original, lo que parece algo incoherente en español:

Restallar y quebrarse de las ramas,  
poderoso quejido de los troncos [...]

La prosopopeya del “quejido” de los troncos podría entenderse como un reflejo del *Girren* en el texto de origen. También en el *Fausto* de Gálvez, los árboles parecen más animados que en el texto alemán, porque sus ramas “suspiran”:

¡Las ramas se quiebran y suspiran!  
¡Los troncos retumban y revientan!

Se trata entonces de dos versiones igualmente libres. Helena Cortés (279), en un intento de evitar la estructura elíptica del original, repite el imperativo “oye” de los versos 3941 y 3943 al principio del verso 3945:

¡Oye el gemir y quebrar de las ramas!

¡El bramido potente de los troncos!

La traducción de *Dröhnen* por medio de ‘bramido’ recuerda el ‘quejido’ en la traducción de Silvetti Paz.

Ninguna traducción reproduce fielmente el original, sobre todo en el plano métrico, pero tanto la versión de Bunge como la de Cansinos tienen una expresividad y un ritmo similar al texto de origen.

### **3950 Und durch die übertrümmerten Klüfte**

Después de describir cómo el viento maltrata los árboles, Mefistófeles habla del viento que chilla a través de los precipicios llenos de broza, es decir, de los restos de los árboles y ramas que cayeron al suelo durante el huracán. En alemán, estos restos son llamados *Trümmer*. Sin embargo, no sería correcto traducir este sustantivo por ‘ruinas’, ya que ‘ruina’ siempre se refiere a los restos de edificios, de algo cultural, y de ninguna manera a algo natural.<sup>627</sup> Sin embargo, en alemán, *Trümmer* puede designar pedazos de cuerpos fijos, como, por ejemplo, un cántaro o un edificio, pero también pedazos de rocas.<sup>628</sup> Grimm entiende la palabra en un sentido aún más general: “Desde Klopstock, la palabra *Trümmer* obtuvo una connotación nueva, patética, haciendo referencia a los restos de objetos que parecían importantes, edificios grandes, creaciones naturales gigantescas, cuerpos bellos”<sup>629</sup> Además, según Grimm, *Trümmer* puede designar tanto los restos mortales de seres humanos como todo tipo de contextos figurativos.

<sup>627</sup>Cf. MM, RAE y SG, “ruina”

<sup>628</sup>Cf. Adelung “Trumm”

<sup>629</sup>En alemán, el artículo “trum” de Grimm dice: *seit Klopstock erhielt in dichterischer sphäre trümmer einen neuen pathetischen klang, indem es besonders auf reste bedeutend erscheinender dinge, groszer bauwerke, riesiger naturschöpfungen, schöner körper u. s. w. angewendet wurde.*

Entonces, *Trümmer*, en los tiempos de Goethe, tenía un sentido más amplio que ‘ruinas’. Traducir *Trümmer* por ‘ruinas’ o ‘escombros’ aquí significaría cambiar el sentido del verso.

Pelayo (323) solamente dice que los árboles “caen en las profundas simas”, entonces evita el problema de la traducción de *Trümmer* y crea una descripción muy general. Llorente (305) completamente omite este verso. Roviralta (188) obviamente reconoció el problema y tradujo por una paráfrasis; en su *Fausto*, el huracán aúlla “por los precipicios cubiertos de broza”. La traducción de Bunge, por otra parte, no encaja, ya que traduce *Trümmer* literalmente como ‘ruinas’, como si se tratara de los escombros de un edificio o de una cantera:

Y por sobre las grietas  
De ruinas ya repletas [...]

De manera parecida, Cansinos (413) describe “las cañadas, rebosantes de escombros”. Valverde (115) también traduce como “ruinas”, aunque esté refiriéndose explícitamente a los troncos:

y a través de barrancos atascados  
de sus ruinas [...]

Por la referencia a los troncos, solamente en esta forma, la descripción evoca la misma imagen que en el texto alemán. No obstante, en las versiones de Silvetti Paz y Gálvez, las “ruinas” se mencionan en un sentido general, lo que puede malinterpretarse de la misma manera que en las traducciones de Bunge y Cansinos. Silvetti (345) evoca

[...] los hondos precipicios  
atestados de ruinas [...]

Gálvez (208), de manera parecida, traduce:

y por los abismos cubiertos de ruinas [...]

La versión de Cortés (279) causa el mismo malentendido:

y por entre las simas llenas de ruinas [...]

#### **4017 Das zischt und quirlt, das zieht und plappert!**

Después del huracán, Mefistófeles y Fausto hallan el cortejo de las brujas y de los brujos, en su camino hacia la cima del Brocken, donde se celebrará la noche de Walpurgis. Las brujas están muy entusiasmadas, empujan a los demás y hacen mucho ruido. Mefistófeles y Faust están en la masa densa de brujas y Mefistófeles describe los movimientos y sonidos en su alrededor: la muchedumbre silba y susurra, se mueve, gira,<sup>630</sup> jala, corre para aquí y para allá, y cotorrea. Los verbos *quirlt* y *zieht* evidentemente se refieren a los movimientos, *zischt* y *plappert* a los sonidos. Sintácticamente la frase carece de un sujeto semántico, solamente dice, de manera muy general, que *das* ('esto') 'susurra' y 'jala' etc. Además, *zischt* y *plappert* son onomatopéyicos.

Para lograr la construcción impersonal, primero Pelayo explica el verso, de manera incompleta, por 'algarabía' y después traduce algunos de los verbos como sustantivos: "Esto es una algarabía: gritos, murmullos, sonidos se oyen doquier." Falta toda la parte del movimiento en esta versión. Llorente (309) traduce el verso, de manera muy libre, por medio de verbos pronominales:

se atropellan, se alborotan [...]

Sus octosílabos crean el mismo ritmo que el *Madrigalvers* de cuatro pies en el original. Roviralta (191/192) traduce literalmente, pero exagera el sentido del verbo *quirlen* ('forma remolinos') y interpreta *ziehen* como 'correr': "todo silba y forma remolinos; todo corre y charla". Aquí la construcción del texto de origen se recrea de manera eficaz, por medio del pronombre 'todo'. Bunge (223) tiene una versión más libre ('azuza'),<sup>631</sup> pero, al mismo tiempo, maravillosamente onomatopéyica:

<sup>630</sup>Grimm "quirlen<sup>2</sup>" cita el verso 4017 como ejemplo: *sich schnell drehen, in wirbelnder Bewegung sein*

<sup>631</sup>SG: *necken, reizen (Tiere)*

Todo eso chilla, azuza, susurra y cotorrea!

Parece curioso que, a pesar de su construcción sintáctica parecida a la del original, Bunge requiere de un alejandrino para traducir los cuatro pies métricos. El alemán en muchas ocasiones logra construcciones más concisas que el español. Cabe mencionar que además de la onomatopeya, Bunge recrea la rima pareada aquí.

Cansinos (414) emplea verbos sustantivados: “¡Qué silbar y qué dar vueltas, qué revuelo y qué charlar!” Su versión está más fiel que la de Bunge, pero la onomatopeya se da mucho menos. Aunque sea una traducción en prosa, de manera sorprendente, la frase tiene un ritmo parecido al de Goethe.

Valverde (116) tiene que abreviar, porque, como siempre, traduce en endecasílabos, que no son suficientemente largos para contener toda la construcción densa del original en un verso.

¡Qué silbidos, qué voces, qué empujones!

Silvetti Paz es obligado a emplear encabalgamiento, porque empieza esta secuencia con la explicación “Qué espantoso tropel” y después utiliza solamente los verbos conjugados:

[...] silban, crujen,  
chillan y parlotean.

Como en la traducción de Pelayo, falta toda la parte del movimiento de las brujas en esta versión libre. En comparación con esto, Gálvez (212) traduce de manera mucho más literal:

¡Chillan y se arremolinan, se arrastran y parlotean!

Sin embargo, rítmicamente y respecto a la onomatopeya, esta versión en verso imita el original todavía menos que la traducción en prosa de Cansinos. También Cortés (283) utiliza hexadecasílabos, pero con un ritmo más elegante. Su traducción se parece a la de Roviralta:

¡Todo silba, hay torbellinos, todo empuja y parlotea!

En resumen, las versiones de Bunge y Cansinos me parecen reconciliar forma y contenido de la mejor manera aquí.

**4067 Mit ihrem tastenden Gesicht**

**4068 Hat sie mir schon was abgerochen.**

Antes de llegar a la cumbre, donde se realiza el aquelarre, Mefistófeles desvía a Fausto del camino a una parte más tranquila de la fiesta satánica, donde arden fogatas.<sup>632</sup> Allí un caracol se acerca a Mefistófeles y, con sus antenas, palpa, ve y huele el diablillo. A Goethe le fascinaba el órgano sensorial del caracol, porque le da la posibilidad de palpar, ver (!) y oler a la vez.<sup>633</sup> El verbo curioso *abriechen* significa ‘oler de manera tan prolongada que se pierde el olor’.<sup>634</sup> También me parece combinar los sentidos de *abtasten* (‘palpar’) y *riechen* aquí.

Pelayo (332), pese a su larga paráfrasis libre, no incluye la idea de ‘oler’. Solamente menciona “sus ojos que tientan los objetos que hallan a su paso; ha descubierto en mi algo que me dará a conocer.” Llorente (312) tampoco evoca el olfato del caracol:

que algo extraño ha descubierto  
en mí su ojo palpador.

Roviralta (194) empobrece el sentido del original de la misma manera: “y con su ojo que busca a tientas ha descubierto ya alguna cosa en mi.” La versión de Bunge es más fiel:

Con la cara táctil que tiene  
Ha olido ya algo en mí.

---

<sup>632</sup>Esta decisión de Goethe, de no incluir la escena del aquelarre en su *Fausto*, ha sido tema de controversias muy prolongadas en la filología alemana. Véase por ejemplo Albrecht Schöne, “Faust, Paralip. 50”, en: *Text und Kritik*, Sonderband Johann Wolfgang von Goethe, ed. Heinz Ludwig Arnold (München 1982), p. 178-196.

<sup>633</sup>Cf. Schöne 2005, comentario: 352

<sup>634</sup>Grimm “abriechen”: *allzu lange riechen, bis sie [die Blume] ihren geruch verliert*

No obstante, ‘cara’ no encaja completamente, ya que *Gesicht* aquí significa ‘vista’. También en este pasaje, Bunge traduce el *Madrigalvers* por versos rítmicamente afines al original y rimas igualmente variadas. Cansinos (415) traduce en el mismo sentido que Bunge, solamente emplea una expresión más coloquial: “con su tanteante jeta ya me olió.”

Valverde (118) nuevamente reduce la diversidad sensorial del caracol:

pero aunque a tientas tenga la mirada,  
alguna cosa rara me ha notado.

También en la versión de Silvetti, el caracol carece de un sentido:

con sus cuernitos palpadores  
algo ya ha husmeado en mí [...]

Como en las traducciones de Bunge y Cansinos, Gálvez (214) traduce *tastendes Gesicht* literalmente como ‘rostro palpante’, sin tomar en cuenta que *Gesicht* se refiere a la ‘vista’ aquí:

y con su rostro palpante  
ha olido ya algo en mí.

La traducción más fiel de los versos 4067-4068 es la de Helena Cortés (285):

Con esa vista que va tanteando  
ya me ha olido a mí algo.

Por primera vez, los tres sentidos del caracol son evocados explícitamente: la vista, el tacto y el olfato. Sin embargo, el metro que emplea Cortés se asemeja menos a la versificación de Goethe que el de Bunge.

#### 4169 Doch eine Reise nehm' ich immer mit

Un personaje muy destacado en la noche de Walpurgis es el Proctofantasmista. Se trata de una maligna parodia de Friedrich Nicolai, el eminente ilustrado berlinés. A Nicolai, el *Werther* de Goethe le parecía demasiado sentimental y por ello publicó una exitosa parodia de esta novela, llamada *Los placeres del joven Werther*.<sup>635</sup> Goethe pretendió que la parodia lo “divertía”<sup>636</sup> mucho. Sin embargo, sostuvo que Nicolai era “aquejado de gran cortedad de luces”.<sup>637</sup> Sin duda, representar a Nicolai como el Proctofantasmista era su venganza por la parodia del *Werther*. Nicolai también era conocido como autor de descripciones de viajes. Por ello, el Proctofantasmista dice que siempre se lleva un “viaje”. Lo que quiere decir es que siempre lleva una descripción de un viaje consigo.<sup>638</sup>

En las traducciones, la intertextualidad de este pasaje forzosamente hace necesario una nota al pie. En casi todas las traducciones existen estas notas. Roviralta (235/236), por ejemplo, en una de sus tres notas al pie sobre Nicolai, destaca que éste publicó un relato de sus viajes a Alemania y Suiza en doce tomos. Ayala también hace referencia a Nicolai y su *Viaje por Alemania y Suiza* en dos notas.<sup>639</sup> Bunge tiene notas muy parecidas. Como muchos traductores, también Valverde (120/121) explica el trasfondo de este verso en una extensa nota de pie de página.

Todos estos autores traducen *Reise* literalmente por ‘viaje’, porque las notas explican que no se trata de dar un paseo, sino del género literario de la descripción de un viaje. Sin embargo, Pelayo (340) también explica la referencia en una nota, pero además explica el sentido de *Reise* por una paráfrasis: “Pero, con todo, traigo siempre conmigo un tomo de mis viajes [...]” Otra solución explicativa es la de Silvetti Paz, quien emplea el plural y letra cursiva:

---

<sup>635</sup> Friedrich Nicolai, *Freuden des jungen Werthers: Leiden und Freuden Werthers des Mannes*, Textausgabe mit Materialien (Stuttgart: Klett, 1980).

<sup>636</sup> J. W. Goethe, *De mi vida: poesía y verdad* (México, D.F.: Porrúa, 1983), p. 374.

<sup>637</sup>En alemán: *geistig sehr beschränkt*, DuW: 624

<sup>638</sup>Grimm “reise<sup>5</sup>”: *reise steht auch für die erzählung oder beschreibung einer reise*

<sup>639</sup>Cf. edición Océano de 2002: 123. En la edición Alianza 2006 faltan las notas.

siempre mis *Viajes* llevo en la maleta [...]

Por esta construcción, Silvetti puede prescindir de una nota, sin embargo el lector no se entera del trasfondo de la parodia.

Por otra parte, en el *Fausto* de Gálvez (220) se pierde completamente la referencia intertextual. No hay ningún comentario y el verso 4169 se traduce de manera absurdamente libre:

pero siempre voy en búsqueda de algo [...]

No solamente en la versión de Gálvez, el lector no entiende que se trata de una alusión vulgar a Nicolai. En el pasaje en cuestión, Llorente (318) omite unos cinco versos y pone una nota de pie de página: “Hemos suprimido aquí unos pocos versos del original, porque se refieren a alusiones oscuras o juegos de palabras intraducibles [...]”

### **4333 Nur ungestört! es sind im Rohr**

### **4334 Die unisonen Dommeln.**

La escena después de la noche de Walpurgis, el “Sueño de la noche de Walpurgis”, es un intermedio, en el cual, en un teatro en el Brocken, unos aficionados recitan 44 estrofas cortas con carácter epigramático. Estos personajes no forman parte de las demás escenas de la obra y, como el Proctofantasmista, frecuentemente son alusivos a contemporáneos de Goethe. Por ejemplo, en los versos 4333 y 4334, un bailarín describe los gritos monótonos de los avetoros en los cañaverales. Con esta metáfora, se refiere a los filósofos.<sup>640</sup> En alemán, los aves se llaman *Rohrdommeln* (*Botaurus stellaris*), el ‘avetoro común’,<sup>641</sup> un tipo de garza que echa gritos graves, que a veces recuerdan los bramidos del toro. Además, hacen ruidos parecidos a un tambor hindú. Por ende, en los primeros dos versos de esta estrofa (vv. 4331-4332), el bailarín menciona que

---

<sup>640</sup>Cf. HA 575

<sup>641</sup>Cf. SG “Rohrdommel”

oye tambores. Para la traducción, no se trata de designar la especie correcta, sino de recrear la imagen literaria. Por otro lado, un ave tan característico como el avetoro es difícil de reemplazar.

Pelayo (354) traduce *Dommeln* por “buitres”, lo que no encaja, porque estas aves no “cantan en los cañaverales”: “Silencio! Silencio! Son los monótonos buitres que cantan en los cañaverales.” La expresión *Nur ungestört!* me parece significar ‘¡Tranquilos! No hagan caso!’, no “¡Silencio!”, como en la versión de Pelayo.

Llorente evita la metáfora de los aves, y la reemplaza de manera muy libre, por un coro con un “sochantre”.

No: es el canto pausado y soñoliento  
de los graves sochantres en el coro.

Llorente emplea endecasílabos cruzados para traducir los versos de tres y cuatro pies. Además, el ritmo del original es extremadamente regular, lo que no se da en la traducción de Llorente.

Roviralta (205) intentó traducir literalmente, pero cambió el nombre del ave: “Tranquilizaos: son los monótonos alcaravanes de los cañaverales.” Los alcaravanes (*Burhinus oedicnemus*),<sup>642</sup> de la familia de los burínidos, son aves más pequeños que el avetoro, que gritan de manera más aguda y menos característica. Alcaravanes son más comunes que los avetoros en España, que viven sobre todo en el norte de Europa. En consecuencia, en esta traducción, la idea se entiende, pero la imagen es mucho menos cómica. Además, en esta versión, los “tambores” que son mencionados en la misma estrofa, ya no tienen sentido.

Bunge (239), en su versión más libre, también se refiere al alcaraván:

Seguid! Invaden el juncal sonoro  
Unísonos alcaravanes.

---

<sup>642</sup>SG “alcaraván”: *Triel*

Bunge traduce las estrofas del “Sueño” por metros irregulares con rima cruzada, lo que cambia el efecto del original de manera considerable.

Rafael Cansinos (420), en una versión métrica muy libre, no traduce literalmente, sino por medio de un refrán:

« ¡No hagáis caso! El instrumento  
cambia, mas no cambia el tono... »

En una nota al pie explica que se refiere a los filósofos, que “pese a todas sus discrepancias, en el fondo vienen a decir lo mismo.”

En el texto alemán de la edición bilingüe de Silveti Paz, los versos 4333 y 4334 llevan comillas. Probablemente Silveti se basó en la edición de Karl Alt, porque es la única que tiene estas comillas. Quizá por estas comillas, la traducción de Silveti es excesivamente libre:

- ¡Oh no, es que pasan por las cañas  
los más monótonos rumores!

Como Cansinos, Pedro Gálvez (228) no tradujo literalmente, sino emplea lo que parece ser un refrán:

Mas, si las moscas son otras,  
los zumbidos son otros.

Obviamente Gálvez imita aquí la solución libre de Cansinos, pero de manera mucho menos clara, ya que no hay ninguna nota que explique su versión.

La traducción de Valverde me parece ser resultado de un malentendido, ya que no habla ni de avetoros ni de alcaravanes, sino del viento:

¡Tranquilos! Es el viento  
por las cañas a unísono.

Además, los heptasílabos sueltos de Valverde son demasiado cortos para contener el argumento de los versos de cuatro y tres pies del texto de origen.

Cortés (299) traduce el “Sueño” en estrofas de octosílabos cruzados con rimas asonantes, una buena solución, y nuevamente optó por la traducción literal, contraria a sus predecesores de la segunda mitad del siglo XX, cuyas soluciones libres no convencen.

Ni caso: graznan tediosos  
los vanos alcaravanes.

Los cañaverales faltan aquí, pero son mencionados en los versos precedentes de la traducción de Cortés. “Vanos alcaravanes” es una solución tan libre como las versiones de Bunge y Roviralta, pero probablemente éstas sean las traducciones más literales posibles para España, donde el avetoro no es tan común. Sin embargo, en el norte de México este ave existe. Una traducción para México podría entonces traducir el verso 4334 literalmente.

#### **4610 Heinrich! Mir graut's vor dir.**

En la última escena de la primera parte del *Fausto*, Margarita está en el calabozo, porque mató a su hijo. Fausto quiere liberarla, pero la mente de Margarita ya está turbada. Finalmente se acerca la hora de la ejecución y Mefistófeles apremia a Fausto para que se vayan. Una de las últimas frases que dice Margarita en la obra es el verso 4610, que expresa su horror ante su amante “Heinrich” (Fausto).

Las traducciones son casi todas fieles, por ejemplo la de Francisco Ayala (216):  
“¡Enrique! Tengo horror de ti.” Bunge (257) tiene una versión más dramática:

Me horripilas, Enrique!

Solamente Roviralta (222) añade una nota escénica que dice: “¡Enrique! tengo miedo de tí. (*Muere.*)” Esta nota se encuentra en todas las ediciones del *Fausto* de Roviralta, también en la

más reciente de Cátedra. Sin embargo, no corresponde a ninguna edición alemana y claramente se trata de un comentario del traductor. El problema es que el lector de la traducción piensa que se trata de una nota escénica de Goethe, lo que no es el caso. Augusto Bunge (283) dice que la nota escénica de Roviralta no tiene ningún sentido, ya que nada indica que Margarita muera en este instante.

## Resumen

No cabe duda de que un libro en español intitulado “El *Fausto* de Goethe” debe contener el mismo argumento que el texto alemán del *Fausto*. Además, la métrica del original debe reflejarse en los metros, en el ritmo y en la rima del así llamado *Fausto* en español. Estos requisitos se cumplen en diferentes medidas en las diez traducciones analizadas en el presente estudio. José Roviralta, en su versión extremadamente literal para el estudio trascendental, no se preocupa demasiado por criterios estilísticos. Teodoro Llorente, en su *Fausto* para los seguidores del tradicionalismo literario del siglo XIX, demuestra sus cualidades como poeta, pero no siempre como traductor. Augusto Bunge, con su entendimiento fino de la métrica del alemán, logra varios pasajes sorprendentemente fieles, tanto respecto a la versificación como al contenido. José María Valverde, en cuyo lecho de Procrustes del endecasílabo la idea del *Fausto* en alemán frecuentemente se mutila, no toma en cuenta la riqueza de la versificación goetheana.

Para la crítica sistemática que intentamos aquí, adaptamos un enfoque según criterios pertinentes, y para cada criterio encontramos resultados pertinentes. Primero, el método adecuado para la traducción del lenguaje figurativo de Goethe depende mucho del tipo de metáfora, fraseologismo o símil en cuestión: a veces la imagen literaria debe traducirse al español por medio de una paráfrasis, a veces por medio de una imagen literaria en español o a veces de manera literal. Un fraseologismo como *Die Würmer aus der Nase ziehen* no tiene ningún sentido si se traduce literalmente, pero la metáfora *Was in des Menschen Hirn nicht paßt* sí debería ser traducida al pie de la letra.

Un problema que tienen todos estos textos en común es que los traductores no consultaron toda la literatura crítica pertinente, en parte porque todavía no existía, en parte porque no les parecía importante. En muchos casos, no toda la información estaba disponible, cuando se realizó la traducción, pero en la actualidad, con el sinfín de estudios detallados publicados en las pasadas décadas, ningún *Fausto* debería aparecer sin comentario extenso y

base amplia en la literatura crítica. Muchos pasajes evidencian que Helena Cortés, para su traducción, que fue publicada en el 2010, se basó más en las traducciones de Valverde y Silveti Paz que en las actuales ediciones alemanas. La primera parte del *Fausto* es un texto con muchos pasajes oscuros y ambiguos, que no se puede traducir solamente basándose en su intuición o sus predecesores, si el objetivo es una traducción fiel. Expresiones hoy en día obsoletas como *der heil'ge Christ* ('regalo de navidad'), *blöde* ('tímido'), *weben* ('moverse para aquí, para allá, agitarse'), *Grille* ('melancolía' 'extravagancia') o *Dirne* ('chica') solamente se pueden traducir adecuadamente, si el traductor consulta los más destacados comentaristas y diccionarios como Grimm, Adelung y el *Goethe-Wörterbuch*. En cuanto a estos recursos, el diccionario de Grimm me parece, en algunos casos, superficial como comentario del *Fausto*. La autoridad es claramente el *Goethe-Wörterbuch*, que desgraciadamente todavía no está completo. El *Fausto* de Cansinos es la prueba de que el estudio de la literatura crítica sirve para aumentar la fidelidad de la traducción, aunque Cansinos no lo logra en todas partes. Por otra parte, Augusto Bunge, cuya traducción en muchos aspectos es un trabajo excelente, habría podido evitar algunos malentendidos, si hubiera consultado los diccionarios de Adelung y Grimm.

Los límites de la traducción de una obra tan compleja consisten obviamente en que no se pueden tomar en cuenta todos los criterios a la vez. Frecuentemente, algo se tiene que sacrificar. La pregunta es: ¿cuáles prioridades tienen los traductores? Del punto de vista de la presente investigación, parece más importante el contenido del texto de origen. Entonces las traducciones en verso tienen una gran desventaja, porque la versificación los obliga muchas veces a alterar la idea del *Fausto* goetheano. Esto es particularmente obvio en el caso de las canciones. Por otro lado, hemos notado que una versificación hábil, con un método adecuado, también puede lograr una traducción fiel, por ejemplo con el enfoque de Augusto Bunge. Bunge frecuentemente logra una traducción y bella y fiel, es decir, se adapta a los frecuentes cambios tan importantes en el verso goetheano, porque sus metros y ritmos recrean la alta irregularidad de los metros en alemán y su rima alterna entre consonancia y asonancia, con versos sueltos

ocasionales. En el caso de Valverde, el verso suelto (sobre todo el endecasílabo sin rima) no mejora la fidelidad, al contrario. En pocas palabras, para traducir el *Fausto*, no tiene caso emplear metros fijos sueltos, sino se requieren metros irregulares rimados, ya que la rima es la columna vertebral de los versos goethanos, sobre todo de metros irregulares como el *Knittel*.

Los traductores tendrían que variar mucho más los ritmos, las rimas, los metros y los tonos, según las emociones y los rasgos de los personajes y las situaciones en los cuales se encuentran en cada escena. Si la tarea del traductor consiste en “decir todo y sólo lo que el autor original ha dicho, y a decirlo del mejor modo posible” (V. García Yerba), obviamente el trabajo de Teodoro Llorente no cumple con esta regla, ya que tanto las formas métricas como los tonos que emplean muchos personajes en su obra no recrean los metros y los tonos del original; además, el poeta Llorente se permitió muchas libertades en cuanto al contenido y a menudo añadió ideas que no forman parte de la obra de Goethe. Pese a la belleza poética de muchos pasajes, sería entonces justificado llamar el *Fausto* de Llorente no una traducción, sino una obra inspirada por el *Fausto* de Goethe.

Se ha confirmado la posición de Koller, de que los juegos de palabras solamente pueden traducirse en casos aislados. En la mayoría de los casos, el traductor tiene que recurrir a la nota al pie.

Las formas de tratamiento no convencen en ninguna traducción, porque para el tratamiento asimétrico entre Fausto y Mefistófeles, o entre Mefistófeles y la bruja, tendrían que emplearse las formas ‘usted’ y ‘vuestra merced’.

Relaciones de intertextualidad en el *Fausto* se señalan en muchos casos en notas al pie, pero no siempre por medio del vocabulario adecuado en la traducción, por ejemplo el lenguaje de la Biblia.

Ninguna de las diez traducciones me parece recomendable sin reservas. Incluso las legendarias traducciones en prosa de Roviralta y Cansinos tienen sus debilidades, como, en el

caso de Cansinos, por ejemplo, la errata de los “cuernos” o del lenguaje figurativo que a veces se tradujo de manera literal. Además, en el caso de Roviralta, aun si alguien quisiera una traducción exageradamente literal, notamos problemas, como, por ejemplo, el sustantivo *Donnergang* o su versión muy poco clara de los versos 640-643. Desgraciadamente, estas dos versiones en prosa tampoco merecen su reputación sobresaliente y tenemos que concluir que no existe, hasta la fecha, ninguna traducción absolutamente fiel del *Fausto*. Asimismo, algunos malentendidos hacen sospechar que ninguno de los autores analizados aquí dominaba perfectamente el alemán, lo que es evidente, por ejemplo, en pasajes, en los cuales, en el original, se emplea el dativo ético. Se recomienda, para futuras traducciones del *Fausto*, una cooperación entre dos traductores bilingües, un hispanohablante nativo y un germanohablante nativo.

Para que sea posible un día leer el *Fausto* de Goethe en español, se requiere una traducción que tome en cuenta los aspectos que propusimos en el presente trabajo y que se adapte el enfoque respecto a la versificación que desarrolló Augusto Bunge. La buena noticia es: con este enfoque sí es posible traducir la primera parte del *Fausto* de Goethe al español, fielmente y en verso.

## ***Bibliografía y siglas***

### **Ediciones del *Fausto* en alemán**

[SCHÖNE 2005] Goethe. *Faust*. Ed. Albrecht SCHÖNE. 6ª ed. revisada. 2 tomos. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2005.

[Ed. *letzter Hand*] ---. *Faust, erster Theil. Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, tomo 12. Stuttgart und Tübingen: Cotta'sche Buchhandlung, 1829.

[MA tomo 6.1]---. *Faust: Eine Tragödie*. Ed. Viktor LANGE. Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke* (Münchener Ausgabe). Eds. Norbert MILLER, Hartmut REINHARDT, tomo 6.1: *Weimarer Klassik 1798-1806*. München: btb, 2006 [Hanser 1986]. 535-673.

---. *Faust. Eine Tragödie*. Tübingen: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1808. [Sept. 2009: [http://de.wikisource.org/wiki/Faust\\_I#cite\\_note-0](http://de.wikisource.org/wiki/Faust_I#cite_note-0)]

---. *Faust: Ein Fragment*. Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke* (Münchener Ausgabe), tomo 3.1.: *Italien und Weimar 1786 - 1790*. München: btb 2006, 521-587.

[JUBILÄUM] ---. *Faust [I]: Mit Einleitungen und Anmerkungen von Erich Schmidt. Goethes sämtliche Werke: Jubiläumsausgabe*, tomo 13. Stuttgart, Berlin: Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, s.f. [1903]

---. *Urfaust*. Ed. Gerhard SAUDER. Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke* (Münchener Ausgabe), tomo 1.2: *Der junge Goethe*. München: btb 2006, 134-188.

[K. ALT] *Goethes Faust: In sämtlichen Fassungen, mit den Bruchstücken und Entwürfen des Nachlasses*. Ed. Karl ALT. Berlin etc.: Bong s.f.

[HA] ---. *Werke, Kommentare und Register: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Tomo 3: *Dramen I*. Ed. E. TRUNTZ. München: Beck, 1996.

[WA] ---. *Faust: eine Tragödie. Goethes Werke, herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen*. Tomo 14. Weimar 1887. [Ed. Erich SCHMIDT, edición facsimilar. München: dtv, 1987.]

---. *Faust von Goethe: Erster Teil*. Ed. Karl Julius SCHRÖER. Stuttgart: Der kommende Tag 1926.

### **Ediciones del *Fausto* en español**

[Johann Wolfgang Goethe.] *Fausto. Poema escrito en alemán por J. W. Goethe*. Traducción completa al castellano hecha en presencia de las mejores ediciones por una sociedad literaria. Edición económica ilustrada con 4 hermosos grabados. Copia fiel de los de las [sic!] ediciones alemanas, y enriquecida con notas de los mas reputados comentadores y traductores de Goethe. Barcelona: Librería de Juan Olivares, 1865.

---. *Fausto*. Biblioteca universal: Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros. Tomo CIX. Madrid, 1886. 2 vol.

---. *Fausto y el segundo Fausto: seguidos de una colección de poesías alemanas*. Trad. L. AQUARONE. Paris, [1929?].

---. *Fausto*. Prólogo de Fco. AYALA. Barcelona: Oceano, 2002.

[AYALA] ---. *Fausto*. Prólogo de Francisco AYALA. Trad. José ROVIRALTA BORRELL. Revisión de Francisco AYALA. Madrid: Alianza, 2006.

[BUNGE 1926] ---. *Fausto: Tragedia, primera parte: Traducción en verso de Augusto Bunge*. Buenos Aires: L. J. Rosso y Cia. s.F. [1926]

[ BUNGE 1949] ---. *Fausto. Traducción en verso de Augusto Bunge*. Editado por la sección Anglogermánica del Instituto de literatura, Facultad de filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires. [2ª ed. 1949]

---. *Fausto: Traducción del alemán por Rafael Cansinos Assens*. Cuarta edición. Madrid: Aguilar, 1955.

[CANSINOS **Obras**]---. *Obras completas: recopilación, traducción, estudio preliminar, prólogos y notas de Rafael Cansinos Assens*. Edición facsimilar realizada a partir de la edición de Aguilar S. A. de Ediciones, del año 1957. 3 tomos. Madrid 2003.

[ CORTÉS 2010] ---. *Fausto. Edición bilingüe de Helena Cortés Gabaudan*. Madrid: Abada, 2010.

---. *Fausto*. Trad. Elisa DAPIA ROMERO. Prólogo y presentación Francesco LL. CARDONA. Barcelona: Edicomunicación, 1999.

[GÁLVEZ] ---. *Fausto*. Introducción de José Miguel MÍNGUEZ SENDER. Traducción y notas de Pedro GÁLVEZ. Barcelona: Bruguera, 1984.

---. *Fausto*. Prólogo de Eugenio TRÍAS. Trad. Pedro GÁLVEZ. Madrid: Unidad, 1999.

---. *Fausto: edición íntegra*. Ed. y introducción José Miguel MÍNGUEZ SENDER. Trad. M. MARTI BRUGUERAS, J. M. MÍNGUEZ. Barcelona: Bruguera, 1971.

---. *Fausto*. Trad. D. FRANCISCO NACENTE. Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero, coleccionado e ilustrado con una introducción, notas, observaciones críticas y biografías de los principales autores por Don Cayetano Vidal y Valenciano. Tomo VII: Teatro selecto (teatro alemán é italiano). Ed. Salvador MANERO. Barcelona, 1869: 44-112.

---. *Fausto*. 3a reimpresión. Madrid: Alba, 1998. Publicado en México por Edivision Bolsillo.

[LLORENTE 1905] ---. *Fausto: Tragedia de Juan Wolfgang Goethe*. Primera parte. Traducida por Teodoro LLORENTE. Nueva edición ilustrada por los mejores artistas alemanes, revisada por el traductor y seguida de una reseña de la segunda parte de la tragedia. Barcelona: Montaner y Simon, 1905. Reproducción facsimilar. México D.F.: Ed. Coyoacán, 2001.

[PELAYO 1864] [---.] *Fausto: Poema de Goethe*. Trad. FRANCISCO PELAYO BRIZ. Barcelona: Librería española de I. Lopez editor, 1864.

[PELAYO 1981] ---. *Fausto*. Trad. Fco. PELAYO BRIZ. Colección Austral, Espasa Calpe: México D.F. 131981.

[ROVIRALTA 1920] ---. *Fausto: Versión castellana de J. Roviralta Borrell*. Barcelona: Ed. Ibérica, 1920.

[ROVIRALTA 2007] ---. *Fausto*. Eds. Manuel José GONZÁLEZ y Miguel Angel VEGA. Traducción de José Roviralta. Madrid: Cátedra, 122007.

[SILVETTI 1970] ---. *Fausto: Traducción y prólogo de Norberto Silvetti Paz*. Buenos Aires: Ed. Sudamerica, 1970.

---. *Fausto, Werther, Herman y Dorotea*. Trad. Ignacio TELLERÍA y Emilio GÓMEZ de Miguel. Tercera edición. Madrid [s. f.]

---. *Fausto*. Prólogo de A VALBUENA. Madrid, 1930.

[VALVERDE] ---. *Fausto: Introducción de Francisca Palau Ribes*. Traducción y notas de José María VALVERDE. Segunda edición. Barcelona: Planeta (Colección Booket), 2005.

---. *Obras I*. Trad. J. M. Valverde y Justo Molina. Barcelona: Planeta 1963.

### **Ediciones del *Fausto* en otros idiomas**

Johann Wolfgang von Goethe. *Faust: The first part of the Tragedy*. Translated with an introduction and notes by David CONSTANTINE, with a preface by A.S. BYATT. London: Penguin, 2005.

---. *Le Faust*. Trad. complète précédée d'un essai sur Goethe, accompagnée de notes et de commentaires, et suivie d'une étude sur la mystique du poème, par Henri BLAZE. Paris: Charpentier, 1842.

---. *Faust. Première partie de la tragédie*. Traduction de Gérard de Nerval. Ed. Jean LACOSTE. Paris 2007.

### **Ediciones de otras obras de Goethe**

J.W. Goethe. *De mi vida: Poesía y verdad*. Prólogo de Ernst Robert CURTIUS. México, D.F.: Porrúa, 1983.

[**DuW**] ---. *Dichtung und Wahrheit*. Ed. Peter SPRENGEL. Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke (Münchner Ausgabe), tomo 16. München: btb 2006.

---. *Egmont*. Trad. y adaptación Juan VILLORO. México: CNT, 2009.

---. "Fabula". J.W.Goethe: *Obras completas*. Trad. y ed. R. CANSINOS ASSENS. Madrid 2003 [1957]. Tomo 2: 709-727.

---. "Märchen". Johann Wolfgang Goethe: *Märchen*. Ed. K. MOMMSEN. Frankfurt am Main: Insel, 1984: 60-103.

---. "Märchen". Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke* (Münchener Ausgabe), tomo 4.1. München: btb 2006: 519-546.

---. "Mahoma". J.W.Goethe: *Obras completas*. Trad. y ed. R. CANSINOS ASSENS. Madrid 2003 [1957]. Tomo 1: 915-920.

---. "Mahomet". Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke* (Münchener Ausgabe), tomo 1.1. München: btb 2006: 516-519.

---. *Narrativa: Los sufrimientos del joven Werther, Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister, Conversaciones de emigrantes alemanes, Las afinidades electivas, Los años itinerantes de Wilhelm Meister*. Ed. M. SIGUAN. Trads. M. SIGUAN, E. AZNAR, H. CORTÉS, M. SALMERÓN. Barcelona: Espasa Calpe, 2006.

---. *Años de aprendizaje de Guillermo Meister*. J.W.Goethe: *Obras completas*. Trad. y ed. R. CANSINOS ASSENS. Madrid 2003 [1957]. Tomo 3: 195-513.

---. *Wilhelm Meisters Lehrjahre: ein Roman*. Ed. Hans-Jürgen SCHINGS. Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke* (Münchener Ausgabe), tomo 5. München: btb 2006.

## Diccionarios

[ADELUNG] Johann Christoph ADELUNG. *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. Elektronische Volltext- und Faksimile-Edition nach der Ausgabe letzter Hand Leipzig 1793–1801. 16.4.10 <http://www.zeno.org/Adelung-1793>

[GRIMM] *Das Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm auf CD-ROM und im Internet*. Ein Projekt des Kompetenzzentrums für elektronische Erschließungs- und

Publikationsverfahren in den Geisteswissenschaften an der Universität Trier in Verbindung mit der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften Berlin. 16.4.10

<<http://germazope.uni-trier.de/Projects/DWB>>

[RAE] *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición en línea. Real Academia Española. 11/01/09 <http://buscon.rae.es>

[MM] María MOLINER. *Diccionario del uso del español*. 2 vols. Madrid 2007.

[GW] *Goethe-Wörterbuch*. Hg. v. der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Stuttgart: Kohlhammer 1978-

[SG] Rudolf J. SLABÝ / Rudolf GROSSMANN (1990): *Diccionario de las lenguas española y alemana*. Tomo 1: Español-Alemán. 8ª ed. (con un suplemento) totalmente rev. y muy ampliada por José Manuel Banzo y Saénz de Miera. Barcelona: Herder.

[SG] Rudolf J. SLABÝ / Rudolf GROSSMANN / Carlos ILLIG (1991): *Diccionario de las lenguas española y alemana*. Tomo 2: Alemán-Español. 4ª ed. (10ª ed. española) ampliada y totalmente rev. por Carlos Illig. Barcelona: Herder.

### **Literatura específica**

Francisco AYALA. *El escritor en la sociedad de masas. Breve teoría de la traducción*. México, D.F.: Editorial Obregón 1956.

Rudolf BAEHR. *Manual de versificación española*. Trad. K. WAGNER, F. LÓPEZ ESTRADA. Madrid: Gredos 1989.

Agnes BARTSCHERER. *Paracelsus, Paracelsisten und Goethes Faust*. S. I.: Ruhfus 1911.

Werner BESCH. *Duzen, Siezen, Titulieren: zur Anrede im Deutschen heute und gestern*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996.

*Bestandsaufnahme der Germanistik in Spanien: Kulturtransfer und methodologische Erneuerung*. Ed. C. JARILLOT RODAL. Bern: P. Lang 2010.

Hans Christoph BINSWANGER. *Geld und Magie: Eine ökonomische Deutung des Faust*. Hamburg: Murmann 2005.

Thomas CARLYLE. *Essays on Goethe: With an introduction by Henry Morley*. London etc.: Cassel and Company 1955.

Markus CIUPKE. *Des Geklippers vielverworrner Töne Rausch: Die metrische Gestaltung in Goethes "Faust"*. Göttingen: Wallstein Verlag 1994.

Guido CASTILLO. *"Fausto" de Goethe*. Montevideo: Letras 1969.

Friedrich DE LA MOTTE FOUQUÉ. *Undine: Ein Märchen der Berliner Romantik*. Ed. U. Schmidt-Berger. Berlin: Insel 1992.

*Die Deutsche Literatur vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert*. Tomo IV: Das 18. Jahrhundert. München: dtv 1983.

*Die Deutsche Literatur vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert*. Tomo II/2: Spätmittelalter, Humanismus, Reformation. Ed. Hedwig Heger. München: dtv 1983.

Michael v. ENGELHARDT. *Der plutonische Faust: eine motivgeschichtliche Studie zur Arbeit am Mythos in der Faust-Tradition*. Basel, F.A.M: Stroemfeld/Roter Stern 1992.

Hartmut FRÖSCHLE. *Goethes Verhältnis zur Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

[GAIER 2002] Ulrich GAIER. *Kommentar zu Goethes Faust*. Stuttgart: Reclam 2002.

Valentín GARCÍA YEBRA. *En torno a la traducción: Teoría. Crítica. Historia*. Madrid: Gredos 1983.

Juan Guillermo GÓMEZ GARCÍA. “La recepción de Goethe en Colombia entre dos centenarios (1932 – 1949)”. *Boletín cultural y bibliográfico*. Vol. 35. 48 (1998): 49-72.

Urbano GONZÁLEZ SERRANO. *Ensayos críticos*. 2. ed. corr. y aum. c. un estudio sobre el ‘Fausto’ y prec. de un prólogo de D. Leopoldo Alas '(Clarín)'. Madrid: Impr. de L. Carrión '(hijo)' 1892.

Herman GRIMM. *Das Leben Goethes*. Stuttgart 1959.

Victoria HAIDAR. *Trabajadores en riesgo: Una sociología histórica de la biopolítica de la población asalariada en Argentina (1890 – 1915)*. Buenos Aires: Prometeo 2008.

Bernd HAMACHER. *Johann Wolfgang von Goethe: Entwürfe eines Lebens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2010.

Basil HATIM, Ian MASON. *The Translator as Communicator*. N.Y., London: Routledge 1997.

Gerhard HELBIG, Joachim BUSCHA. *Deutsche Grammatik: ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. Berlin: Langenscheid 2001.

Wido HEMPEL. “Coronaa poética hispánica en honor de Goethe”. *Navicula Tubingensis. Studia en honorem Antonii Tovar*. Eds. Fco. OROZ ARIZCUREN, E. COSERIO. Tübingen: Gunter Narr 1984: 189-198.

Isabel HERNÁNDEZ y Gonzalo TAMAMES. “Entre lo clásico y lo contemporáneo. Nuevas ediciones de teatro alemán”. *Revista de Filología Alemana*. 5 (1997): 353-358.

Raymond HICKEY. “The German address system. Binary and scalar at once”. In: Irma TAAVITSAINEN / Andreas H. JUCKER (Hrsg.): *Diachronic Perspectives on Address Term Systems*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins s.f., 401–425.

Martin HUMMEL, Bettina KLUGE, María Eugenia LASLOP VÁZQUEZ (eds.). *Formas y formulas de tratamiento en el mundo hispánico*. México, D.F.: El colegio de México 2010.

Michael JAEGER. *Global Player Faust oder – Das Verschwinden der Gegenwart – Zur Aktualität Goethes*. Berlin: wjs 2010.

[KOLLER 1979] Werner KOLLER. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg: Quelle & Meyer 1979.

Fritz KRAUS. “Visionär und Rationalist: Zum Bilde Swedenborgs”. *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1, 1952 (26): 58-75.

Dorothea KUHN. “Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten”. Renate GRUMACH (ed.). *Typus und Metamorphose: Goethe Studien*. Marbach / Neckar, 1988: 11-13.

Fritz KÜHNLENZ. *Weimarer Portraits: Männer und Frauen um Goethe und Schiller*. Rudolstadt: Greifenverlag <sup>5</sup>1975.

Francisco LAFARGA. “Teodoro Llorente y la traducción”. *Anuari de filologia*. Vol. XXII. 10 (2000): 69-75.

*La rebelión de los jóvenes escritores alemanes en el siglo XVIII: textos críticos del Sturm und Drang*. Ed. Ilse DE BRUGGER. Trad. H. W. JUNG. Buenos Aires: Nova 1976.

Theo MODES. *Goethes Fausttragödie für jede Bühne*. Graz: Leykam 1925.

Francisco MONTERDE. *Goethe y el Fausto: aspectos de la elaboración del poema dramático*. México, D.F. 1949.

Tomás NAVARRO TOMÁS. *Arte del Verso*. México. D.F.: Colección Malaga 1977.

José ORTEGA Y GASSET. *Carta a un alemán: pidiendo un Goethe desde dentro. Brief an einen Deutschen: Um einen Goethe von innen bittend*. Madrid: Biblioteca nueva. Fundación Goethe. Fundación Ortega y Gasset 2004.

Manfred OSTEN. *Alles veloziferisch oder Goethes Entdeckung der Langsamkeit*. Fráncfort del Meno 2003.

[PAGEARD 1958] Robert PAGEARD. *Goethe en España*. Trad. Francisco de A. Caballero. Madrid 1958.

Octavio PAZ, *El arco y la lira*. Fondo de cultura económica 1992.

Octavio PAZ. *El laberinto de la soledad*. Ed. E. M. Santí. Madrid: Cátedra 1993.

Jordi POMÉS VIVES. “Diálogo Oriente-Occidente en la España de finales del siglo IX: El primer teosofismo español (1888-1906): un movimiento religioso heterodoxo bien integrado en los movimientos sociales de su época”. *Revista HMIC*. IV (2006): 55-73.

<<http://seneca.uab.es/hmic>>

Luís QUINTANA TEJERA. *El pensamiento filosófico a través de la propuesta romántica de Goethe en el Primer Fausto*. Universidad Autónoma del Estado de México 1996.

Katharina REISS. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. München 1971.

Hans-Heinrich REUTER. *Johann Wolfgang Goethe*. VEB Bibliographisches Institut Leipzig 1990.

*Revista del Occidente*. Ed. José ORTEGA Y GASSET. Madrid 1932 (no. CVI).

Alfonso REYES. *América*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica 2005.

---. “[Carta a Eduardo Mallea sobre el Goethe de Ortega y Gasset.]” *Obras Completas de Alfonso Reyes*. Tomo XXVI. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica 2003: 439-445.

---. “Rumbo a Goethe”. *Obras Completas de Alfonso Reyes*. Tomo XXVI. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica 2003: 83 – 247.

---. “Trayectoria de Goethe”. *Obras Completas de Alfonso Reyes*. Tomo XXVI. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica 2003: 251-381.

---. “Vida de Goethe”. *Obras Completas de Alfonso Reyes*. Tomo XXVI. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica 2003: 17-78.

Rafael ROCA RICART. *Teodoro Llorente, líder de la Renaixença valenciana*. Valencia 2007.

[RUKSER 1958] Udo RUKSER. *Goethe in der hispanischen Welt*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1958.

---. *Goethe en el mundo hispánico*. Trad. Carlos GERHARDT. México: Fondo de Cultura económica 1977.

D. A. SÁNCHEZ MOGUEL. *Memoria acerca de “El mágico prodigioso” de Calderón y en especial sobre las relaciones de este drama con el “Fausto” de Goethe*. Madrid 1881.

Lothar J. SCHEITHAUER y Theodor FRIEDRICH. *Kommentar zu Goethes Faust*. Stuttgart: Reclam 1974.

Rüdiger SAFRANSKI. *Friedrich Schiller oder die Erfindung des deutschen Idealismus*. München, Wien: Hanser 2004

---. *Romantik: Eine deutsche Affaire*. München, Wien: Hanser 2007.

Eva SAMANIEGO FERNÁNDEZ. *La metáfora y los estudios de traducción*. Universidad de Valladolid. 13 Julio 2010: [http://www.ucm.es/info/especulo/numero9/e\\_saman3.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero9/e_saman3.html)

[J. SCHMIDT 2001] Jochen SCHMIDT. *Goethes Faust: Erster und Zeiter Teil; Grundlagen - Werk – Wirkung*. München: Beck 2001.

Albrecht SCHÖNE. *Goethes Farbentheologie*. München 1987.

---. “Faust, Paralip. 50”. *Text und Kritik: Goethe (Sonderband)*. Ed. H. L. Arnold. München 1982: 178-196.

Ruben SIERRA MEJÍA. “‘Cada generación debería traducir a los clásicos’, decía Valéry”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Vol. XXIV. 11 (1987). 17 VIII 2008: <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol11/cada.htm>>

Ricardo SILVA-SANTISTEBAN. “Las traducciones poéticas al español del *Fausto* de Johann Wolfgang Goethe”. *Letras*, Lima [Perú] 48. 82-83 (1976): 193-204.

*The Key of Solomon (Clavicula Salomonis)*. Trad. y ed. S. LIDDELL MACGREGOR MATHERS. York Beach, ME: Weiser 2001.

Raúl TORRES MARTÍNEZ. “*Vom Harz bis Hellas immer Vettern*”: *Un estudio sobre las fuentes antiguas de ‘La Muerte en Venecia’ de Thomas Mann (con una propuesta de edición crítica de la novela)*. Tesis de doctorado. México: UNAM 2007.

*Übersetzung - Translation - Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Eds. Harald KITTEL, Armin P. FRANK, Norbert GREINER. 2 vols. Berlin, N.Y.: De Gruyter 2004-2007.

Juan VALERA. “Sobre el FAUSTO de Goethe”. *Obras completas*. Tomo XXV: Crítica literaria. [1910]: 8-82.

Alfred WEDEL. “La presencia alemana en el romanticismo de Hispanoamérica”. *Delaware Review of Latin American Studies*. Vol. 1. No. 2 (2000): 19 VIII 2000  
<<http://www.udel.edu/LAS/artcontents1-2.html>>

Georg VON WELLING. *Opus Mago-Cabalisticum et Theosophicum*. Trad. Joseph G. McVEIGH, prefacio de L. M. DUQUETTE. San Francisco: Red Wheel 2006.

Ursula WIENEN. “‘Voilà donc le noyau du barbet’: Frases célebres del ‘Fausto’ en sus traducciones al francés”. 17 VIII 2008 <<http://scidok.sulb.uni-saarland.de/volltexte/2007/1108/>>

Wolfram WILLS. *La Ciencia de la traducción: problemas y métodos*. Trad. Gerda OBER KIRCHNER, Sandra FRANCO, Marlene RALL. México: UNAM 1988.

Hermann WUNDERLICH. *Der deutsche Satzbau*. Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1892.