

FAUSTO: UNA APROXIMACION A LA FORMA ESTETICA

Helena Cortés
Universidad de Vigo

This paper is a practical illustration of the numerous difficulties a literary translator can meet and the absolutely mixed range and personal approach that has to apply in his/her task.

1. PRIMERA PARTE: UNA BREVE REFLEXIÓN SOBRE LA TRADUCCIÓN Y SOBRE *FAUSTO*

1.1. Traducción y Filología.

Grande es el éxito de que gozan hoy en día los congresos, artículos y libros sobre traductología, aún más en España, en donde la creación de la reciente titulación de Traducción y las correspondientes facultades han generado a su vez una gran demanda de un tema científico que por lo visto había gran necesidad de cubrir o descubrir. Esta proliferación de congresos sobre temas de traducción no deja de ser curiosa, si se tiene en cuenta que la tarea de la traducción y la reflexión sobre la misma es algo tan antiguo casi como la propia historia del hombre y en realidad pocas cosas nuevas se pueden descubrir al respecto. Lo que pasa es que hasta ahora la traducción tenía, por lo general, el rango de una simple actividad práctica y necesaria, pero sobre la que no merecía la pena hablar mucho, mientras ahora se la quiere elevar a la dignidad de ciencia académica. Algo parecido ocurrió ya con actividades tan creativas como el Arte y no está muy claro que haya más o mejores artistas desde que la pintura o la escultura son disciplinas que se aprenden en la universidad. Es más, aunque obviamente hay determinadas técnicas que deben aprenderse en algún lugar, posiblemente el exceso de teoría y de cientifismo de que siempre hace gala la academia pueda tener efectos perniciosos sobre la creatividad artística. Es pues de temer que pase otro tanto con la traducción y es nuestro deber reflexionar sobre el rumbo que queremos que tomen los estudios de Filología y Traducción de nuestro entorno, ya que se observan algunas tendencias preocupantes. En efecto, a la hora de establecer algún tipo de teoría para esta nueva ciencia traductológica, es muy notable la confusión que se establece casi siempre entre dos tipos de tarea absolutamente diferentes y que deberíamos dejar claro que son incomparables: nos referimos a la traducción puramente técnica –que es, hasta cierto punto enseñable, como se pueden enseñar las distintas técnicas para pintar lienzos o paredes- y a la traducción literaria, una actividad mucho más creativa y que no se puede enseñar mediante técnicas y mucho menos a través de la teoría de la traducción. Por otra parte se ha establecido una suerte de pugna tácita y completamente absurda entre las disciplinas complementarias y a veces indistinguibles de la Filología y la Traducción y en ciertos sectores parece atisbarse la tendencia de ciertos traductores titulados a expulsar a los filólogos de su área o a la inversa; ahora bien, si esto es ya de por sí absurdo en general, si de lo que hablamos en concreto es de la traducción literaria se convierte sencillamente en

aberrante. En este sentido, resulta bastante paradójico que los congresos y publicaciones sobre traducción de los últimos años le den tanta cobertura y espacio a la traducción literaria, cuando precisamente es una rama de la traducción que sólo tiene un reflejo anecdótico en los planes de estudios de las nuevas titulaciones de Traducción, lo que quiere decir que, en consecuencia, los nuevos licenciados en Traducción no reciben una adecuada preparación para abordar la traducción literaria, aunque sus maestros, muchas veces procedentes de la Filología, puedan haberla tenido. Conviene dejar claro cuál debe ser el perfil ideal de un traductor literario, aunque desde luego es obvio que las más de las veces los buenos traductores literarios son los que no han adquirido esa formación específica en la universidad, sino a través de las propias lecturas, la formación artística, el ejercicio continuado de la escritura, el conocimiento del mundo y, en definitiva, la cultura y la sensibilidad hacia la lengua en general, y la materna en particular, algo que sencillamente no se puede enseñar en ningún lugar. Pero, aún sabiendo esto, si a modo de juego absolutamente teórico nos atenemos a la formación científica que preferiblemente debería adornar al buen traductor literario, es claro que dichos conocimientos están más cercanos a lo que se enseña en las facultades de Filología que a lo que se enseña en las de Traducción. La Teoría de la traducción puede tener algunos efectos pedagógicos como abrirle los ojos del novato traductor, hacerle ver las dificultades a las que se enfrenta y muchos de los vicios en que se puede incurrir al traducir textos literarios, es decir, tal vez pueda enseñar a diagnosticar el mal (a saber hacer una valoración de una traducción), pero difícilmente puede enseñar a traducir bien.

1.1.1. *El traductor como intérprete.*

Como ejemplo práctico de las innumerables dificultades a las que se puede ver enfrentado un traductor literario y del enfoque absolutamente variopinto y personal con que tiene que abordar su tarea, vamos a basarnos en estas páginas en nuestra propia experiencia durante nuestro trabajo de traducción de la obra de Goethe FAUSTO¹. Pero no vamos a entrar en los típicos casos de dificultad que brinda cualquier trasvase de un texto, sobre todo si es literario, y de las que *Fausto* por su extensión y complejidad abunda en ejemplos, y mucho menos a clasificarlos en la actual jerga traductológica con expresiones de perogrullo, que hacen sonreír a cualquier traductor avezado, como “amplificación”, “reducción”, “modulación” o “dificultades para trasvasar referentes culturales”. Porque lo que queremos contar aquí son las dificultades inherentes a este texto en particular como obra de arte singular e irreplicable que pone a su traductor ante la necesidad de inventar recursos creativos propios para reproducir hasta un punto siempre muy limitado lo hecho por el autor. Conviene señalar, que aunque estemos reivindicando la faceta creativa del traductor literario no pretendemos proclamar que el traductor sea equivalente al artista, ni mucho menos, pero sí que al menos debe ser un buen intérprete y que es por eso por lo que no podrá ni deberá haber nunca dos traducciones iguales de un mismo texto como no puede haber dos ejecuciones iguales de una misma pieza musical (los utopistas de la traducción automática tienen aquí nuestra respuesta a su sueño). Cuando se traduce un texto literario se

¹ Dicha traducción –ya en prensa– verá la luz en la editorial Abada de Madrid hacia finales del 2005 o principios del 2006.

hacen al menos dos cosas: se interpreta su contenido (es decir, se realiza la exégesis y hermenéutica del texto, especialmente complicada si se trata de textos con cierta entidad filosófica) y se interpreta su forma estética (esto es, se intenta reproducir sus efectos plásticos); ahora bien, puesto que, como sabemos, la clásica diferencia entre fondo y forma es en realidad una argucia desfasada para facilitar el análisis (y, desde luego, muy útil desde un punto de vista pedagógico), ya que en una obra de arte literaria esas dos facetas son algo inextricable e indivisible, estamos diciendo que el traductor es en última instancia un intérprete total de la obra, que reescribe el texto base y hace una obra nueva. Guardar el difícil equilibrio entre la debida fidelidad al original y la necesidad de la creatividad propia, es lo que distingue a los buenos traductores de los menos buenos. Y no existen normas previas. En algunos textos predominará la labor de exégesis del contenido y en otros se hará mucho más necesaria la reescritura de su forma plástica. En algunas partes del texto la fidelidad a la letra deberá ser total mientras en otras deberá primar una cierta libertad creativa que reproduzca el estilo. A todos nos parece muy normal alabar a determinados intérpretes musicales por ser capaces de expresar con sensibilidad y personalidad propia una obra frente a otros que nos parecen grises y carentes de vida, y no reparamos lo suficiente en que es exactamente lo mismo que le pasa al traductor literario, aunque éste último no se gane el prestigio de las masas como el músico. Esta es también la diferencia entre el copista de un museo que, si es bueno, es capaz de reproducir en su caballete el cuadro que tiene delante con increíble perfección fotográfica pero sin que su exactitud sea capaz de emocionar nunca al espectador, frente al buen intérprete de arte que sabe explicar la obra artística o reinterpretarla (por ejemplo el buen cicerone del museo que abre esa obra a nuestros ojos por primera vez y logra que nos hable el lienzo). Es justamente esta labor de buen guía del museo la que debe distinguir al buen traductor literario del simple copista: en efecto, en la traducción literaria, corrección no es nunca equivalente de calidad, pues todos sabemos que una traducción perfectamente “correcta” puede ser al mismo tiempo una pésima traducción, plana, gris, sin vida, que sencillamente ha matado el texto. Y es que por corrección entendemos sólo la capacidad para trasladar las palabras de un idioma a otro sin cometer errores, lo cual es básicamente la aspiración del traductor técnico; ahora bien esa perfección técnica, la del buen copista, no suple de ningún modo la parte artística. El traductor literario debe intentar abrir esa obra de arte textual ante su público, debe ser capaz de lograr que se convierta en un objeto de arte vivo y no en un mero calco muerto de algo ya pasado. Y esto es algo que muy pocas veces se logra y nunca para todo el conjunto de la obra traducida. ¿Por qué? Porque no existen teorías ni reglas cuya aplicación facilite ni un ápice esta tarea (o las que hay, son meras verdades de perogrullo que no merecen comentario). Porque la parte artística del texto literario es, en sí misma, singular e irrepetible, tan solo imitable con mejor o peor fortuna.

1.1.2. Fausto, un retablo barroco

Nuestra tesis de partida a la hora de analizar el *Fausto* de Goethe como objeto de traducción, una tesis sin duda muy trivial, pero sin embargo descuidada por la mayoría, es que en *Fausto* la parte plástica y artística es tanto o incluso más importante que su contenido y argumento y ello de modo consciente y buscado por el autor. Por desgracia, la mayoría de los traductores han realizado un gran esfuerzo para servir una traducción más o

menos correcta del contenido (lo cual ciertamente no es poco, dada la inmensidad de la obra), pero apenas se han detenido a analizar la parte formal y menos a tratar de reproducirla hasta donde eso es factible. Ahora bien, es posible que en esa parte estética del *Fausto* resida justamente la clave para entender la obra. En efecto, todos sabemos que es un lugar común hablar de la dificultad de *Fausto*, sobre todo de *Fausto II*, y ni siquiera críticos literarios de la cultura y renombre de Harold Bloom tienen empacho en admitir que se trata de uno de los poemas “más grotescos e inasimilables” de la literatura occidental o, dicho en plata, que no hay quien lo entienda. La verdad es que no deja de ser llamativo que una obra tan difícil, rara y original hasta la extravagancia, se haya convertido al mismo tiempo en el cánón alemán por excelencia. Pero ¿por qué *Fausto* es tan difícil de entender, por qué parece tan “raro” e incluso “pesado”? Pues bien, en mi opinión, todo el problema parte de la poca atención que se le presta a *Fausto* en cuanto obra de arte plástica, es decir, el problema reside en que no hay que tratar de entender *Fausto* de forma estrictamente lógica y racional, porque muchas veces el argumento y fondo de la obra queda abandonado y hasta el propio protagonista desaparece de la escena o tiene un papel francamente irrelevante: en la segunda parte de la obra *Fausto* se pasa varias escenas dormido, desmayado o apenas interviene y es evidente que Goethe se está fijando en otra cosa. ¿En qué? Pues bien, en lo que se fija y se goza Goethe en su obra (insisto, sobre todo en *Fausto II*) es en la creación plástica, y muy particularmente musical y pictórica, de pequeñas obras de arte o cuadros que funcionan a modo de escenas independientes y con distinto argumento: por ejemplo, un gran Carnaval renacentista, una escena de guerra, un cuadro mitológico, la Gloria celestial, o un aquelarre medieval. Toda esa serie de obritas de arte independientes se vinculan muy sutilmente entre sí gracias al hilo conductor de un argumento que está al servicio de esos cuadros plásticos y no a la inversa: en efecto, no es que Goethe se esfuerce en describir lo más plásticamente posible una escena de carnaval porque para su argumento sea especialmente importante que el protagonista asista a ella, sino que *Fausto* asiste a un carnaval única y exclusivamente porque Goethe quiere pintar un gran cuadro de carnaval; de la misma manera, *Fausto* se convierte en general durante una escena o acude a un aquelarre porque Goethe quiere pintar y describir esos lugares. El argumento al servicio de los deseos artísticos del autor. Sin disminuir por ello la importancia que por supuesto tiene también el tema central de la obra (el destino de *Fausto*, y con él, del hombre moderno) con esto ya hemos avanzado una tesis importante que cambia completamente la forma de abordar la obra.

Los recursos empleados por Goethe para realizar las distintas obras de arte que componen su *Fausto* son, claro está, lingüísticos, pero fundamentalmente de dos tipos: fonéticos o visuales, musicales o pictóricos. Los efectos sonoros se logran a base de un refinadísimo empleo de la métrica (la variedad, abundancia y maestría con que emplea Goethe los distintos tipos de pies métricos es impresionante), las rimas (de todo tipo), las estrofas y las cadencias, junto a todo tipo de recursos fonéticos como aliteraciones, juegos de palabra, etcétera. Tan refinados y abundantes son los efectos plásticos de tipo sonoro que nos permiten sugerir que tal vez a lo que más se parece *Fausto* es a una gran ópera compuesta de distintas escenas con arias (monólogos de *Fausto*), duos (*Fausto* con *Mefisto* o con sus mujeres amadas) y coros: ahora bien, volviendo a nuestra tesis, todos sabemos lo poco que importa el argumento de las óperas, muchas veces exagerado, inverosímil y hasta absurdo, simplemente puesto al servicio de la belleza plástica y musical de la obra. Sin

embargo, también cabe relacionar la plasticidad de *Fausto* con la pintura y en relación con los efectos visuales cabe recordar que, no por casualidad, Goethe tuvo veleidades pictóricas y nos ha dejado una serie de bonitos dibujos; sea por esto o por lo que sea, un análisis estético de *Fausto* nos ha permitido llegar a esta conclusión tan bella como sorprendente: *Fausto* está construido como un gran retablo barroco, cuya unidad de conjunto cuando se contempla desplegado en la iglesia es inseparable de la independencia total de las distintas escenas o cuadros que componen el todo. Esta técnica de composición de la obra, donde lo que importa es lograr cuadros independientes perfectamente acabados desde el punto de vista estético y que puedan ser integrados sin forzar demasiado en algún hueco del conjunto, explica la enorme variedad y lo heterogéneo de las escenas que integran la obra, a la vez que explican que, a pesar de todo, no se pueda negar que existe una sutil línea de fondo que da vinculación al todo. Para más paralelismo, si leemos el retablo de páginas titulado *Fausto* de abajo arriba, es decir, en sentido ascensional (siguiendo simplemente el orden numérico ascendente de las páginas), nos llevaremos la sorpresa que, como en la iglesia barroca cuando vamos alzando poco a poco los ojos hacia lo alto tratando de leer el relato que se nos cuenta en las pinturas, las escenas de *Fausto* que se van sucediendo progresivamente en los distintos actos nos acaban llevando también a la Gloria celestial, donde termina todo. El hecho biográfico sabido de que Goethe fue escribiendo escenas sueltas de *Fausto II* de modo independiente a lo largo de toda su vida, con grandes parones y muchas veces en desorden cronológico, integrándolas sólo a posteriori en el todo, es un modo de proceder poco habitual para otras obras y que nos sigue dando la razón. Además, sabemos hasta qué punto Goethe se preparaba con minucia para cada escena, estudiando a veces durante años desde relatos y descripciones del tema de la escena que iba a escribir, hasta contemplando o coleccionando grabados o informaciones periodísticas antes de pasar al taller de escritura (es lo que sucede con el carnaval renacentista, del que vio grabados, leyó relatos y hasta vivió en persona en Italia). En cada una de estas escenas independientes los personajes usan versos adaptados a lo que estamos leyendo, cantan canciones que tienen que ver con el tema, llevan ropajes y emplean un léxico adecuado al lugar, es decir, el autor pone todo tipo de recursos plásticos al servicio de la descripción artística más total de cada asunto. Por eso, si nos desprendemos de la tendencia arraigada a leer la obra linealmente, buscando sólo el sentido del relato, y somos capaces de deleitarnos sin más en la labor artística de cada una de las escenas operísticas o cuadros que componen esta obra de arte singular, tal vez estemos más cerca de haber entendido el *Fausto* y de poder gozar de su lectura. Habremos entendido por fin algo básico: que *Fausto* no es una novela (=un relato), que en *Fausto* Goethe simplemente pinta con palabras.

1.1.3. Traducir *Fausto*

Los intelectuales alemanes saben que Goethe es una mina de sentencias y dichos para todos los temas y ocasiones y de hecho, como sabemos, se han compilado libros con sus aforismos y máximas, ya sean extraídas de sus obras literarias o de sus cartas, memorias y conversaciones. Pues bien, si para todo lo habido y por haber tiene que existir una cita de Goethe, para la labor del traductor literario no iba a ser menos y también para adornar nuestro trabajo podemos traer a colación unos versos del propio *Fausto*. Y es que el viejo

doctor Fausto también es traductor en una de las escenas de la obra, cuando se sienta en su estudio, ya acompañado por el perro de aguas negro, a trasladar la Biblia al alemán:

Fausto I. Cuarto de Estudio. Vv. 1220-1230

Mich drängt's, den Grundtext aufzuschlagen,
Mit redlichem Gefühl einmal
Das heilige Original
in mein geliebtes Deutsch zu übertragen.

Los versos que siguen relatan brevemente la pugna del traductor con el texto original, cuando se empeña en retorcer su sentido para que San Juan acabe hablando como un buen representante de la generación juvenil del Sturm und Drang diciendo “en el principio era el Acto” (en lugar del Logos). “¿Quién me ayuda a seguir?” se pregunta el angustiado traductor Fausto, y él mismo se contesta, antes de tomarse su primera libertad como traductor, es decir, antes de atreverse a interpretar libremente el texto:

Bedenke wohl die erste Zeile,
dass deine Feder sich nicht überleile.

Pues bien, creemos que estos versos son bien representativos de cómo se siente el traductor, en medio de su tarea solitaria, cuando se ve enfrentado a un texto connotado como “sagrado” y que pretende traducir a su “lengua amada”. Es lo que nos ha ocurrido al traducir *Fausto*. Porque ¿cómo traducir un retablo?

Intentar lograr esto significa hacer un notable esfuerzo de aproximación a su forma estética más allá del mero significado de las palabras y del buen traslado de un relato que, por otra parte, todo el mundo conoce y ha sido traducido, también “correctamente”, decenas de veces. Debemos pues comenzar por analizar su forma. Ahora bien, en una obra tan inmensa y variada, con dos partes tan distintas entre sí, escrita a lo largo de tantos años, el análisis de la forma estética, de hacerlo pormenorizadamente, nos llevaría muchísimas páginas. Sin pretender por tanto agotar aquí el análisis de los muy variados recursos estéticos del *Fausto* vamos a fijarnos solamente en aquellos a los que durante nuestra labor de traducción hemos tenido que prestar mayor atención o más dificultades nos han presentado. Es decir, no vamos a hablar de los posibles éxitos, sino de los puntos de conflicto y los pasajes en que nos hemos topado con los límites de la traducción artística.

2. SEGUNDA PARTE: TRADUCIR *FAUSTO*

En este pequeño análisis vamos a fijarnos en tres categorías distintas de recursos poéticos que utiliza Goethe para caracterizar lugares y personas y para convertir a su obra en un logro estético. Nos fijaremos en los estilos poéticos (juegos con los recursos técnicos de la poesía como rima, metro, acento, cesura, aliteración, etcétera), en los registros lingüísticos (la forma de hablar de cada grupo social o tipo psicológico) y en los estilos literarios (la distinta forma artística de los pasajes románticos frente a los clásicos).

2.1. Los estilos poéticos y los recursos fonéticos

a) Prosa o verso

A la hora de traducir Fausto, una tragedia en verso, la primera pregunta debe ser si traducirlo en prosa o respetar su forma estética de versos. Parece una pregunta absurda, ya que cuando se habla de lírica se da por entendido que no puede ser traducida en prosa, pero la abundancia de traducciones en prosa de esta tragedia hace sospechar que no lo es tanto. Naturalmente esta elección de la prosa tiene su justificación en la dificultad de trasvasar la poesía de un idioma a otro, por lo menos de idiomas tan alejados entre sí como el alemán y el español. No obstante, aunque traducir poesía sea una tarea imposible en sí misma, aún parece peor renunciar de antemano a una aproximación, por mínima que sea, a la forma estética peculiar de la lírica. Porque, si no, nos ocurrirá lo de siempre: que habremos convertido a *Fausto* de antemano justamente en eso que no es, en una especie de extraña novela filosófica. Para no caer en el peligro de reducir *Fausto* a un mero argumento, a un relato por lo demás algo pesado precisamente porque el “hilo” está lleno de “interrupciones”, debemos de rehuir el empleo de la prosa a la hora de traducirlo. Ahora bien, ¿cómo traducir *Fausto* en verso? ¿Se puede tratar de reproducir en una lengua como el español todos los pies métricos, las rimas, las cadencias y otros efectos poéticos de *Fausto*? Desde luego, hay que reconocer que sólo de modo muy imperfecto. De entrada la tarea parece, si no imposible, desde luego desmesurada para las fuerzas y el tiempo de un traductor cualquiera. Recordemos que *Fausto* tiene más de 12.000 versos, lo cual equivale a varios dramas de Goethe de dimensión “normal”. Una solución de compromiso es mantener la prosa, pero enmascarándola bajo una alineación de las frases que respete los versos del original. Es sólo un maquillaje, pero al menos evita la aberración visual de la pura prosa y obliga a contener las frases en la medida normal de un verso, lo que inevitablemente las acorta y produce una cadencia. No obstante, incluso esta solución parece insuficiente para una obra tan volcada a lo plástico como *Fausto*. Nunca lo hubiéramos creído antes de traducirlo, pero lo cierto es que *Fausto* está literalmente “plagado” de pasajes en que según las acotaciones escénicas los personajes cantan y hacen coros. Ahora bien, parece obvio que no se puede traducir en prosa (ni siquiera en prosa versificada) algo que en el propio texto se dice que es una canción. Por lo tanto, ya tenemos, de entrada una muy larga serie de pasajes en que se debe hacer el esfuerzo de respetar el metro y la rima del original para no pervertir en exceso la intención del texto. Puestos a ello, la opción contraria a la de la prosa versificada o no sería reescribir completamente *Fausto* como obra de arte poética desde el castellano, pero para poder hacer eso habría que ser poeta, gozar de total libertad artística y no ser esclavo de las palabras elegidas por Goethe, es decir, dejaríamos de hacer una traducción en favor de una versión libre del *Fausto*. Esta posibilidad, además de muy arriesgada y difícil se enfrenta con las tendencias actuales que tratan de rescatar al máximo la fidelidad al texto original, frente a otras épocas históricas en que se procedía con mucha mayor libertad con las obras de arte, ya fueran textos u óperas, produciendo versiones muy libres. Como solución intermedia, en nuestra traducción hemos propuesto una técnica de traducción mixta, que aún siendo muy discutible y estando muy lejos del ideal, parece sin embargo justificada hasta cierto punto por un análisis formal del texto. Llamamos técnica mixta al procedimiento por el que determinados pasajes los hemos traducido en versos rimados (como en el original) y otros en prosa versificada (ya que la prosa pura y lisa la

hemos descartado de antemano). Este proceder se atiene a unas normas marcadas por el texto original.

En efecto, un análisis de los tipos de verso usados en *Fausto* nos hace constatar algo muy curioso: en las partes en que los personajes se expresan de modo más coloquial y doméstico, es decir, sobre todo en los diálogos, los versos suelen ser de arte mayor (de ocho o más sílabas) y tienen un menor efecto poético, ya que utilizan muchos menos recursos rítmicos y musicales. Es decir, estamos sugiriendo que Goethe, de manera expresa, se las arregla para que esas partes de su obra, aún estando en versos rimados, produzcan un efecto de prosa. Caso aparte son los monólogos filosóficos de Fausto, de los que hablaremos más adelante. Por el contrario, en los momentos más líricos y musicales (las numerosísimas canciones y partes corales de la obra) o en las escenas de mayor plasticidad, donde lo que importa es el efecto artístico (el paso de Carnaval, la obrita de teatro del Fausto I, las escenas del mundo griego), observamos que Goethe, de modo invariable, o casi, utiliza versos de arte menor (versos cortos) en los que abundan una gran variedad de efectos plásticos y musicales además de la habitual rima final, logrando en el oído un efecto inmediato de mayor ritmo y cadencia. Una vez hecha esta comprobación, resulta más fácil distinguir unos momentos de otros (saber cuándo debemos traducir en verso rimado o no), puesto que estos pasajes vienen marcados incluso de modo visual por la longitud de los versos. Así pues, en la solución que hemos adoptado en nuestra versión, hemos traducido en versos rimados las partes más poéticas de *Fausto* (las partes en versos de arte menor y que muchas veces vienen marcadas escénicamente como partes cantadas), mientras que hemos reservado una prosa versificada para las partes menos connotadas como musicales y poéticas (las partes en versos de arte mayor). Ahora bien, en estas partes también hemos distinguido entre dos niveles de “prosa” alternando entre un estilo más coloquial y “prosaico”, reservado para los diálogos y escenas más populares, y un estilo más “poético” (una prosa rítmica) para los monólogos y partes más dramáticas, en cuyo caso hemos tratado de conservar por lo menos un ritmo. Esto se ha logrado mediante los siguientes recursos:

1. Respetando escrupulosamente la alineación y en la medida de lo posible la sintaxis de los versos: nuestras frases se cortan exactamente donde se corta cada verso y pasa al siguiente, respetando incluso (hasta donde es posible) los encabalgamientos, cesuras y otros recursos poéticos que marcan una forma de ordenar la frase que, en nuestra opinión, casi nunca es arbitraria. Como es lógico, la sintaxis alemana no siempre permite conservar el mismo orden que el del verso original y hemos tenido que alterar muchas veces el orden de las palabras para no forzar en exceso el castellano, pero en general hemos procurado ser fiel a los versos, sobre todo cuando determinadas palabras deben aparecer a final de verso o principio de verso para destacar su importancia. El hecho de ir colocando las frases en el mismo orden y con las mismas rupturas que los versos tiene una ventaja añadida, de cara a una versión que quiere aproximarse a la musicalidad del original, y es que de modo automático produce un efecto rítmico, que sin ser tan intenso como el del metro ordenado y la rima, tiene ya mucho de cadencia musical.

2. Para intensificar el efecto plástico, en aquellos momentos en que el texto lo permite o lo pide hemos introducido efectos sonoros como rimas internas, cadencias mantenidas mediante un reparto equilibrado de los acentos, etcétera. Con esto se logra algo que

podemos llamar “prosa poética” o “rítmica” y que se aproxima ya mucho a la poesía aunque sin serlo. Como es lógico, en los momentos más coloquiales hemos evitado esta prosa poética, en la misma medida en que el texto original evita también o disminuye el uso de los recursos poéticos. Así pues, se da la coincidencia y la paradoja de que Goethe se ve obligado a utilizar recursos para que su poesía parezca prosa en la misma medida en que nuestra versión utiliza recursos para que nuestra prosa parezca poesía.

En las partes en que hemos mantenido la rima hemos procurado también ser lo más fieles posible al original en los siguientes aspectos:

1. Hemos procurado respetar la métrica del original: aunque no siempre nos ha sido posible, en un porcentaje muy elevado de casos hemos tratado de mantener versos con el mismo número de sílabas que en el original, no tanto por el simple prurito de ser muy fieles, como por hacer ver también al lector español la variedad de metros y rimas que usa el original y que lo hace tan diverso y ameno desde el punto de vista formal. Cuando nos ha sido imposible encajar el texto traducido en el mismo número de sílabas que en el alemán (todos sabemos que el alemán puede expresar más contenidos que el castellano en muchas menos sílabas por ser una lengua aglutinante: véase la dificultad para mantener en una traducción castellana versos de tan sólo cuatro sílabas) al menos hemos usado siempre una medida muy similar (estrofas de versos de cinco sílabas en lugar de cuatro, por ejemplo).

2. Asimismo hemos tratado de mantener o cuanto menos de imitar las alternancias de rimas del alemán: pareado (aabb), rima cruzada (abab) y otras rimas: aaaa/bbbb, abba, aab/cbb. Una vez más, este empeño ha tenido como objetivo presentar al lector todos los recursos del original y ser tan variado como él; por eso, en donde una determinada palabra (por ejemplo un nombre propio que inevitablemente tiene que quedar igual y rima con otra palabra) impide mantener una rima igual que la del original, se ha optado siempre por un modelo lo más parecido posible.

3. Caso aparte constituyen las escenas en que Goethe ha abandonado la rima final en favor de los metros griegos, como sabemos basados en la cantidad. En este caso, la casi total imposibilidad de encontrar en castellano palabras sinónimas a las del original y que al mismo tiempo mantengan los acentos en la misma posición silábica que las palabras del alemán nos ha hecho abandonar el intento de imitar este recurso poético -muy usado por los alemanes de la época clásica- y, en su lugar, hemos tratado sencillamente de mantener un ritmo más o menos musical gracias a recursos como las rimas internas, las cadencias y los efectos sonoros. Hay que decir que el propio Goethe no es siempre muy riguroso en el uso de los pies griegos, ya que incluso en alemán es realmente difícil trabajar con versos en que hay que colocar hasta seis acentos en la misma posición creciente o decreciente en cada verso. En cualquier caso, lo que el traductor no podía hacer aquí en favor de la musicalidad era sustituir la rima griega por la rima final, ya que muy expresamente el autor la evita cuando son personajes de la Antigüedad los que hablan.

Helena ist unser Glück.
Faust. Schatz ist sie, Hochgewinn, Besitz und Pfand;
Bestätigung, wer gibt sie?
Helena Meine Hand.

Helena. Veo y escucho prodigios innumerables;
soy presa del asombro y querría preguntar muchas cosas.
Mas primero querría que me explicases por qué las palabras
de aquel hombre tan extrañas a la vez que gratas me han sonado.
Es como si un sonido se armonizara con otro
y cuando ya una palabra se ha acoplado al oído
viniera otra a acariciar a la primera.

Fausto.
Si ya te agrada el hablar de nuestros pueblos
de seguro te ha de deleitar también su canto,
pues complace hasta lo más hondo mente y oído.
Pero será mejor que lo practiquemos ahora mismo;
la réplica dialogada lo estimula y a ello invita.

Helena. Dime pues ¿qué haré para hablar tan bellamente?

Fausto. Es muy fácil, tiene que salir del corazón:
y cuando el pecho de nostalgia rebosa
mira en torno y busca....

Helena a quien con él goza.

Fausto. Mas el alma nunca mira adelante ni atrás,
pues sólo el presente...

Helena de dicha nos colmará.

Fausto. El es tesoro, ganancia, el bien más preciado,
¿mas quién da garantía de ello?...

Helena mi mano.

La importancia que le da Goethe a este innovador recurso se vuelve a comprobar cuando se inicia el acto IV de *Fausto II* y comprobamos que Fausto sigue usando los trimetros clásicos en lugar de la habitual rima final: es porque todavía está imbuido de Helena, en medio de una ensoñación donde rememora lo que acaba de vivir. Sin embargo toda la escena se pasa automáticamente al madrigal cuando Fausto cree divisar a Margarita en una nube y también aparece Mefistófeles. Esa irrupción de lo germánico y medieval se expresa en el texto mediante el paso de las medidas griegas a las rimas germánicas. El empleo de este recurso tan poco habitual nos hace ver hasta qué punto el lenguaje no es aquí una herramienta al servicio de un tema, sino tema mismo de una obra en que el arte es también protagonista.

c) Aliteraciones y juegos de palabras.

Por supuesto que no es sólo la métrica el único recurso de tipo fonético usado por Goethe en sus versos. Otro ejemplo muy claro de descripción plástica de un ambiente y unos personajes mediante recursos fonéticos es, por ejemplo, la forma de hablar de los elfos, en el acto I de *Fausto II*. Los elfos son seres de la naturaleza de gran belleza y ligereza y expresión musical: no hablan, sino que cantan. En el texto de Goethe se expresan

mediante cantos en los que abundan unas preciosas aliteraciones, primero de “ü” y “l”, y luego de “s” y “gl”, que hacen efectivamente mucho más musical todavía sus voces. Los elfos no sólo cantan y hablan de las cosas bellas de la naturaleza, sino que su modo de hablar es en sí mismo sumamente musical. Reproducir estos efectos es algo muy difícil cuando se pasa del alemán a una lengua tan distinta como el castellano, sobre todo cuando se quiere ser fiel a las palabras del original y además medir y rimar los versos para que conserven al menos la apariencia de una canción. Por eso, el efecto conseguido en nuestra traducción dista mucho de la plasticidad buscada por Goethe, ya que el esfuerzo por conseguir las rimas adecuadas apenas ha permitido ir más allá en la búsqueda de otros recursos plásticos; en lugar de las aliteraciones del alemán se ha optado por usar algunas repeticiones (brillar, lucir, luces, etc.). Eso sí: se ha respetado exactamente la métrica del octosílabo y la distribución de rimas abab-cdcd, para que al menos el ritmo y la cadencia sea similar, ya que no el sonido de las palabras.

Fausto II, Acto I. Vv. 4634 y ss.

Coro de elfos

Wenn sich die Lüfte füllen
Um den grünumschränkten Plan,
Süsse Düfte, Nebelhüllen
Senkt die Dämmerung heran.
Lispelt leise süssen Frieden
Wiegt das Herz in Kindesruh;
Und den Augen dieses Müden
Schliesst des Tages Pforte zu.

Cuando los aires se entibian
en torno del verde llano,
dulces aromas, neblinas,
trae el crepúsculo acá abajo.
Dulce paz susurrad quedo
y al alma meced cual niño;
las puertas del día cierro
a los ojos del rendido.

Nacht ist schon hereingesunken,
Schliesst sich heilig Stern an Stern,
Grosse Lichter, kleine Funken
Glitzern nah und glänzen fern;
Glitzern hier im See sich spiegelnd,
Glänzen droben klarer Nacht,
Tiefsten Ruhens Glück besiegeln
Herrscht des Mondes volle Pracht.

La noche ya ha descendido,
el astro al astro se acerca,
luces grandes, lucerillos,
brillan lejos, lucen cerca.
Brilla aquí el mar, que es su espejo
brilla allá en la noche clara,
de honda dicha pone el sello
la luna, esplendor de plata.

Otro recurso poético de tipo fonético empleado por Goethe en su texto es el juego de palabras. Los juegos de palabras pocas veces se dejan traducir a otros idiomas, lo que obliga a hacer adaptaciones o incluso supresiones de algunos de ellos. Como ejemplo de lo que sucede en *Fausto*, señalaremos el pasaje en que se juega con el nombre de los grifos y el verbo “echar mano, agarrar” (en alemán: “Greifen” y el verbo “greifen”). Elegimos este caso porque, una vez más, como en el caso de Helena aprendiendo a rimar, es demostrativo de hasta qué punto Goethe juega de modo consciente con el lenguaje y hace al propio lenguaje protagonista de la obra, un tema del que hablan los propios personajes.

Fausto II. Acto II. Vv. 7093 y ss.

Nicht Greisen! Greifen! Niemand hört es gern
Dass man ihn Greis nennt. Jedem Worte klingt
Der Ursprung nach, wo es sih her bedingt:
Grau, grämlich, griesgram, greulich, Gräber, grimmig,
Etymologisch gleicherweise stimmig
Verstimmen uns.

Und doch, nicht abzuschweifen
Gefällt das Grei im Ehrentitel Greifen

Natürlich! Die Verwandtschaft ist erprobt
Zwar oft gescholten, mehr doch gelobt;
Man greife nun nach Mädchen, Kronen, Gold,
Dem Greifenden ist meist Fortuna hold.

Un grifo (graznando)

¡Nada de garfios! ¡Grifos! A nadie le gusta que le llamen garfio. Cada palabra suena según el origen del que procede. garfio, garfa, garra, gárrulo, garrapo, gargajo, suenan etimológicamente parecidos, y nos suenan ofensivos.

Mefistófeles.

Y, sin embargo, volviendo a nuestro asunto, el vocablo *garfio* pega bastante con el honroso nombre de *grifo*.

El grifo (como antes y sin parar)

¡Naturalmente! El parentesco está demostrado, y si es a veces censurado, más a menudo es alabado; basta echarle el garfio a las chicas, las coronas, el oro, y casi siempre la fortuna sonrío al que agarró todo esto.

Como podemos observar se produce un intraducible juego de palabras en alemán entre el plural “Greifen” (grifos) y el plural “Greisen” (ancianos), que ofende a los grifos. Puesto que no podíamos mantener “ancianos” o “viejos”, nosotros hemos adoptado el plural “garfios” por sonar bastante parecido a “grifos”, tener resonancias que también pueden ser peyorativas y poder jugar con las palabras que luego encadena el grifo, que en alemán son de resonancias parecidas a “greis” (anciano). En efecto, como podemos ver en el texto original, se encadenan palabras que recuerdan a “Greis”, “anciano”, tanto por su resonancia como incluso por su calidad de adjetivos aplicables a la vejez: “grau” (gris), “grämlich” (huraño), “griesgram” (gruñón), “greulich” (espantoso), “Gräber” (sepulcros), “grimmig” (furioso). En nuestro caso hemos tenido que buscar palabras que pudieran jugar con naturalidad con “garfio”: por ejemplo, hemos usado “garfas”, que son las uñas corvas de las manos de los animales, por lo que parece idóneo para jugar con garfio y grifo, ya que estos animales están provisto de terribles garras. Además, hemos buscado palabras malsonantes que pudieran ofender a los grifos y sonar parecido a “garfio”, “garra”. Así, “garrapo” es el nombre para un cerdo de menos de un año; “gárrulo” es ofensivo para designar a un muchacho charlatán, y por extensión, a un patán; y “gargajo” es la flema que se expulsa de la boca al escupir. Versos más abajo se produce un nuevo juego de palabras, en este caso entre “grei”/“greifen” (el verbo ‘agarrar’) y “greifen” (grifos). Nosotros jugamos en castellano con garfio, en el sentido del texto alemán de echar la garra o agarrar.

d) El tempo de los versos y la distribución tonal.

Aunque ya lo hemos sugerido más de una vez en los anteriores ejemplos, otro recurso importante al servicio de la obra de Goethe es el ritmo usado en los versos. Para observar este recurso poético de cerca, podemos pensar en los versos que usa Goethe para caracterizar a Filemón en el acto V de *Fausto II*: son versos cortos de cuatro pies, es decir, un tipo de verso que normalmente tiene un tempo rápido y produce sensación de ligereza. Sin embargo, en este caso la maestría de Goethe es tal que consigue darle a estos versos un tempo lento que evoca la serenidad de la vejez satisfecha de Filemón. Esto se consigue

haciendo que sus frases terminen con cada rima (no fractura nunca las frases), y manteniendo con toda regularidad un tipo de rima muy sencilla ab-ab, lo que llega a producir un sonsonete monótono y una impresión de sencillez y candor, como si hablara un niño pequeño. Este tipo de recurso se puede imitar con relativa facilidad en su traslado a otro idioma si se mantiene la medida de los versos y se respeta el fin de frase como fin de la rima. Naturalmente, si se tradujese en verso manteniendo la rima ab-ab, aún sería mejor.

Fausto II. Acto V. Vv.11084 y ss.

Das Euch grimmig missgehandelt,
Wog' auf Woge, schäumend wild,
Seht als Garten ihr behandelt,
Seht ein paradiesisch Bild.
Älter, war ich nicht zuhanden,
Hülffreich nicht wie sonst bereit;
Und wie meine Kräfte schwanden,
War auch schon die Woge weit.
Kluger Herren kühne Knechte,
Gruben Gräben, dämmten ein,
Schmälernten des Meeres Rechte,
Herrn an seiner Statt zu sein.

Schaue grünend Wies'an Wiese,
Anger, Garten, Dorf und Wald,
Komm nun aber und genieße,
Denn die Sonne scheidet bald.-
Dort im Fernsten ziehen Segel,
Suchen nächtlich sichern Port,
Kennen doch ihr Nest die Vögel ,
Denn jetzt ist der Hafen dort.
So erblickst du in der Weite,
Erst des Meeres blauen Saum,
Rechts und links, in aller Breite,
Dichtgedrängt bewohnten Raum.

Lo que tan rabiosamente os maltrató, -
olas y más olas espumando salvajes, b
veis ahora convertido en un jardín, -
es ahora del paraíso la imagen. b
Por ser viejo yo ya no podía valer -
ni ser de tanta ayuda como antes; -
mas igual que mis fuerzas menguaron d
asimismo las olas también se alejaron d
Ágiles peones de unos sabios señores -
excavaron fosos, alzaron diques, -
reduciendo los derechos del mar e
para ser ellos señores en su lugar. e

¡Mira cómo verdean prados y praderas,
jardines, pueblo, bosque y dehesas!
Pero, por ahora, ven y disfruta,
porque el sol se pondrá en seguida.
Allá en la lejanía se ven unas velas
buscando seguro puerto para la noche;
¡bien conocen las aves su nido,
pues ahora está allá el fondeadero!
Así que si miras a lo lejos ya no verás
más que la franja azulada del mar,
y a derecha e izquierda, a todo lo ancho,
un espacio densamente habitado.

Otro recurso de tipo tonal, es la distribución de las intensidades en el verso. Pero no sólo en los pasajes griegos donde la rima ya es de intensidad obligadamente, sino incluso cuando se usa la rima final. Por ejemplo, podemos fijarnos en las escenas consagradas a describir la noche de Walpurgis clásica, cuando esta noche mitológica alcanza su clímax en las escenas finales en los acantilados del mar Egeo; ese final es una verdadera fiesta del agua y los elementos marinos. La sirenas cantan, abundan los sonidos bellos y todo termina en una especie de gran sinfonía de los elementos de la naturaleza. La acumulación de efectos plásticos es enorme. Los distintos seres mitológicos que aparecen se expresan con distintos tonos musicales (versos de tres, de cuatro o cinco pies). Las voces de las sirenas son melódicas en sí mismas, pero Goethe lo refuerza con su distribución de acentos en el verso:

Fausto II, Acto II. Vv. 8339 y ss.

Welch ein Ring von Wölkchen ründet
Um den Mond so reichen Kreis?
Tauben sind es, liebentzündet,
Fittiche, wie Licht so weiss
Paphos hat sie hergesendet
Ihre brünstige Vogelschar
Unser Fest, es ist vollendet
Heitre Wonne voll und klar!

¿Qué es ese anillo de gasas
que a la luna en torno abraza?
Palomas enamoradas,
con alas como luz blancas.
Es Pafos quien aquí manda
a su bandada encelada.
La fiesta está consumada:
dulce dicha, pura y clara.

En la traducción ya ha sido suficientemente trabajoso encontrar las rimas respetando además la métrica del octosílabo y tratando de usar un léxico de gran belleza poética, como para alcanzar también la perfección formal de los yambos de cuatro pies que usa Goethe (combinación de larga-breve cada dos sílabas hasta cuatro veces por verso, es decir, cuatro acentos que recaen en cada verso en las mismas sílabas). Con todo, en la medida de lo posible, se ha procurado no perder demasiado la regularidad de las intensidades tonales, o dicho de modo más sencillo, se ha atendido al ritmo de los acentos creando una regularidad tonal bastante grande. Procurando usar además un léxico de registro muy poético (enamoradas, encelada, alas, luz, luna, etc.) se ha tratado de recrear la belleza de esta noche mágica del texto original.

2.2. Los registros lingüísticos. Una aproximación a los estratos socio-culturales y psicológicos y su reflejo lingüístico.

Resulta trivial decir que la enorme galería de personajes que desfila por las páginas de *Fausto* pertenece a niveles culturales y sociales muy distintos, además de tener una psicología y carácter muy dispar, y que por lo mismo no puede hablar de la misma manera. Pero, para decir esto con conocimiento de causa, hay que analizar los recursos lingüísticos que utiliza Goethe para caracterizar a sus personajes, tanto social como psicológicamente, a base de efectos sonoros, ya que es importante tratar de trasladar esos mismos efectos estéticos a la lengua a la que se traduce. Lo que sugerimos, es que la caracterización de los personajes no se produce sólo por el contenido de sus palabras o por el léxico más o menos elevado o vulgar que utilizan, sino por su pura expresión fonética. Efectivamente, para poner un ejemplo sencillo y fácil de observar, Mefistófeles se expresará casi siempre a través de la forma poética del madrigal, porque es un tipo de verso más popular y sencillo, y por ende acorde con su persona de tipo desenfadado y llano; al mismo tiempo, y también gracias al tipo de verso que usa y al reparto de los acentos y las cesuras, se expresa casi siempre con un ritmo más saltarín y alegre que Fausto, es decir, de un modo más acorde con su psicología bromista e irónica. Frente a él, Fausto se expresará en versos largos y que se elevarán muy a menudo a registros poéticos muy formales y elevados, por un lado, porque debido a su nivel cultural su expresión es más seria y académica (él es el doctor Fausto) y, por otra, porque es un personaje más grave, reconcentrado y filosófico, poco

dado a las chanzas. Esto mismo sucede con todos los personajes de la obra. Aunque la lista de personajes sería muy amplia, desde el punto de vista del tipo de lenguaje empleado podemos reducir esa galería a cinco registros que combinan los estratos sociales con los registros psicológicos (una lista, desde luego, siempre ampliable y muy matizable):

-El registro coloquial y popular: es el que utiliza la gente del pueblo, los estudiantes y, casi siempre, Mefistófeles. Hay abundancia de bromas, chistes, exclamaciones, palabras apocopadas, cancioncillas y un tono casi siempre desenfadado y muy coloquial con alusiones picantes. Los metros más usados son el madrigal o el Lied.

Fausto I. Ante la puerta de la ciudad. Vv. 949-980:

Der Schäfer putzte sich zum Tanz,
Mit bunter Jacke, Band und Kranz,
Schmuck war er angezogen.
Schon um die Linde war es voll;
Und alles tanzte schon wie toll.
Juchhe! Juchhe!
Jucheisa! Heisa! He!
So ging der Fiedelbogen.

Para la danza se engalanó el pastor
cintas, guirnalda y zamarra de color,
bailaba luciendo su adorno mejor.
Debajo del tilo ya todos danzaban,
locos de contento giraban, volaban.
¡Alegría, alegría!
¡Lará, lará, la, la, alegría!
Al compás del violín y la chirimía.

Er drückte hastig sich heran,
Da stieß er an ein Mädchen an
Mit seinem Ellenbogen;
Die frische Dirne kehrt' sich um
Und sagte: Nun, das find' ich dumm!
Juchhe! Juchhe!
Jucheisa! Heisa! He!
Seid nicht so ungezogen.

Con prisas, a golpes, se mete en la ronda
contra una chica torpemente se choca
y con su codo la cintura le toca;
la alegre muchacha la vuelta se daba:
no seas tan patán, le dice muy enojada.
¡Alegría, alegría!
¡Lará, lará, la, la, alegría!
Sé más educado, menos grosería.

Doch hurtig in dem Kreise ging's,
Sie tanzten rechts, sie tanzten links,
und alle Röcke flogen.
Sie wurden rot, sie wurden warm
Und ruhten atmend Arm in Arm,
Juchhe! Juchhe!
Jucheisa! Heisa! He!
Und Hüft'an Ellenbogen.

Mas la ronda veloz giraba, danzaba,
a derecha, a izquierda, sin parar rodaba,
y todas las faldas subían, volaban.
Ya estaban muy rojos de tanto trabajo,
pero descansaban sin soltarse el brazo.
¡Alegría, alegría!
¡Lará, lará, la, la, alegría!
Mí codo en tus caderas yo bien pondría.

Und tu mir doch nicht so vertraut!
Wie mancher hat nicht seine Braut
Belogen und betrogen!
Er schmeichelte sie doch bei Seit',
und von der Linde scholl es weit:
Juchhe! Juchhe!
Jucheisa! Heisa! He!
Geschrei und Fiedelbogen.

¡Tanta confianza yo no te he dado!
¡Muchos a sus novias así han engañado!
Con muchas mentiras se han aprovechado.
Mas él con zalemas aparte la lleva
y desde el tilo los cantos les llegan.
¡Alegría, alegría!
¡Lará, lará, la, la, alegría!
Al compás del violín y la chirimía.

Para intentar reproducir el tono popular, desenfadado y algo pícaro del original ha habido que introducir numerosas novedades en el texto traducido, que sin embargo, pretenden ser fieles en otro nivel que no es el de las puras palabras textuales. Importante desde el punto de vista plástico era mantener la rima y el ritmo propios de una canción popular: en nuestro caso, hemos usado versos de doce sílabas que riman aaa-bb-ccc, mientras el texto original varía algo más y usa versos de nueve o siete sílabas, además del estribillo, y emplea la combinación de rimas aa-b-cc-dd-b. Como quiera que sea, creemos que en ambos casos se mantiene un ritmo pegadizo y fácil de cantar. Como se puede ver, para ser más fieles a la expresión estética, se ha imitado el original, pero sin copiarlo textualmente, porque para las necesidades del ritmo y la rima castellanas ha habido que optar por otro esquema. En el nivel léxico y estilístico, si el original usa palabras desenfadadas como “toll”, “dumm” o las interjecciones “Juchhe, Heisa, He”, la traducción hace otro tanto en donde puede hacerlo sin perder la rima. En el nivel interpretativo, si en el verso 969 del original ese “sie wurden warm” tiene una lectura ambigua (los danzarines estaban calientes por el ejercicio, pero también “calientes” sexualmente a menudo que avanzaba la danza y se tocaban los cuerpos), en la traducción no se ha logrado mantener esa referencia en el mismo verso, pero a cambio se ha explicitado más en toda la estrofa el tono pícaro de referencias veladamente sexuales: desde las faldas que se levantan hasta el último verso de la estrofa, que es una declaración de intenciones mucho más explícita que en el texto original. Todas estas variantes se explican, claro está, por el imperativo de la rima, que obliga a buscar palabras con una determinada fonética y a eliminar otras, más fieles, pero que arruinarían el efecto plástico de la rima final. Finalmente, decir que traducir este tipo de texto en prosa –como se ha hecho a veces– para poder ser estrictamente fieles a la letra del original, es llevar a un solo extremo de la balanza el principio del necesario equilibrio entre “fondo” y “forma”. En nuestro caso, hemos querido hacer prevalecer la cuestión estética, aún a costa de transformar ligeramente las palabras originales.

La escena en la Taberna de Auerbach es otro caso extremo en que el estilo coloquial, desenfadado y pícaro prevalece por encima de cualquier otro registro. Por eso, hemos considerado que las partes dialogadas admiten un tratamiento en una prosa no rimada ni medida más que incidentalmente, donde se atiende más al registro léxico de las palabras empleadas:

Fausto I. Taberna de Auerbach. Vv. 2073 y ss.

Frosch: ¿Nadie quiere beber? ¿Ni reir tampoco?

¡Ya os enseñaré yo a poner esas caras!

Hoy estais mustios como la paja mojada,

vosotros que de ordinario ardeis con llama clara.

Brander: Es culpa tuya. ¡No nos cuentas nada,

ningún chiste, ninguna guarrada!

Frosch (mientras le tira un vaso de vino por la cabeza):

¡Ahí van las dos cosas!

Brander. ¡Cerdo, más que cerdo!

Sin embargo, la cosa cambia cuando los estudiantes intercalan estribillos y canciones. Es obvio que es necesario volver al metro rimado:

Vv. 2212 y ss.

Es war einmal ein König,
 Der hatt' einen grossen Floh,
 Den liebt'er gar nicht wenig
 Als wie seinen eignen Sohn
 Da rief er seinen Schneider
 Der Schneider kam heran:
 Da, miss dem Junker Kleider
 Und miss ihm Hosen an!

Érase una vez un rey
 amigo de una pulga.
 Le tenía mucha ley,
 la quería con locura,
 mandó llamar a un sastre
 que vino con premura,
 la midió para un traje
 y un pantalón de hechura.

In Sammet und in Seide
 War er nun angetan,
 Hatte Bänder auf dem Kleide
 Hatt' auch ein Kreuz daran,
 Und war sogleich Minister,
 Und hatt' einen grossen Stern
 Da wurden seine Geschwister
 Bei Hof' auch grosse Herrn.

De terciopelo y seda
 vestida iba la pulga
 con lazo en la pechera
 y cruz de plata pura.
 Al punto fue ministro,
 lucía gran estrella,
 y eran su hermano y primo
 de la corte la crema.

Und Herrn und Fraun am Hofe,
 Die waren sehr geplagt,
 Die Königin und die Zofe
 Gestochen und genagt,
 Und durften sie nicht knicken,
 Und weg sie jucken nicht.
 Wir knicken und ersticken
 Doch gleich, wenn einer sticht.

Los señores, las bellas,
 sufrían las picaduras,
 la reina y sus doncellas
 sentían las mordeduras,
 mas no podían rascarse,
 tenían que aguantarse.
 ¡Nosotros, si nos pica,
 la aplastamos con risa!

De nuevo se han introducido modificaciones para poder conseguir la rima del original y su combinación cruzada en abab, pero entendemos que el espíritu burlón de la canción y su efecto plástico ha sido bastante respetado.

-El registro filosófico o/y lírico: es el que emplea Fausto en un gran porcentaje de sus intervenciones, si bien con mucha más intensidad en los monólogos con que suelen iniciarse los distintos actos de la obra (en *Fausto II*). Este tono grave, meditativo y que a veces se eleva hasta lo lírico cuando piensa en la naturaleza, el amor y los grandes sentimientos del hombre, se reduce sensiblemente cuando dialoga con otros personajes, sobre todo Mefisto, adoptando un tono ligeramente más coloquial, aunque abandonando muy raras veces su gravedad. Para este tono no se puede usar una simple prosa versificada y hay que tratar de cargar las tintas en las posibilidades de acentos, ritmos y algunas rimas dispersas, para que la prosa se eleve hasta un tono poético.

Fausto II, Escena I, Vv. 4704 y ss.

Así es, entonces, cuando un ansiado anhelo	a
se abre paso confiado hacia el supremo deseo	a
viendo de par en par abiertas las puertas del logro;	b
si de aquellas eternas honduras irrumpe de pronto	b
un caudal de llamas, en suspenso quedamos;	
queríamos encender la antorcha de la vida	
y un mar de fuego nos envuelve, ¡y qué fuego!	a
¿Es amor? ¿Es odio? Ardientes nos rodean	
alternando espantosos el dolor y la alegría,	
al punto que otra vez la vista a la tierra volvemos	c
para guarecernos tras el más joven de los velos.	c

¡Quédese pues el sol a mi espalda!
 La cascada que cae estruendosa en la roca
 es a quien contemplo con deleite creciente.
 De salto en salto va rodando, se derrama
 primero en miles y luego en millones de torrentes,
 lanzando con fragor al aire espuma sobre espuma.
 Mas ¡cuán majestuoso, nacido de esta tempestad,
 construye su bóveda el multicolor arco alternante,
 ora puramente dibujado, ora borrado en el aire,
 esparciendo en derredor fresca aromática lluvia!
 El refleja en su espejo los afanes del hombre.
 Medítalo y comprenderás mejor:
 en ese policromo reflejo está nuestra vida.

Se trata de un monólogo, con versos largos, términos escogidos y pensamientos profundos. Todo ello se traslada eligiendo un léxico más elevado que en el estilo popular con expresiones como “ora/ora”, “al punto que”, “caudal”, “policromo”, “deleite”, etcétera, así como mediante frases largas, que a veces duran más de un verso, exclamaciones y preguntas retóricas. Se han introducido algunas rimas sueltas (véase primera estrofa).

-El registro ampuloso y artificioso: se observa en el mundo de la corte y los que rodean al emperador en *Fausto II*. Cuando hablan el emperador y sus ministros el lenguaje está tomado directamente de la administración y el derecho antiguo germánico (un lenguaje que Goethe conocía bien por sus estudios). Para expresar el engolamiento, el estilo anticuado y ampuloso de esta corte, Goethe usa alejandrinos y estrofas muy extensas, es decir, el verso típico de la tragedia barroca a lo francés, un verso muy largo (catorce sílabas) y ceremonioso que trata, a propósito, de crear distancia, con un registro muy formal. Sin embargo, cuando el emperador se dirige a Fausto y otras personas ajenas a la corte ya no se expresa con estos versos y se rebaja inmediatamente el tono formal. En nuestra traducción no hemos usado versos rimados para estas escenas de la corte, salvo cuando se intercalan canciones o momentos líricos, pero hemos tratado de mantener el efecto de formalidad también mediante frases largas, léxico ceremonioso y el empleo de expresiones anticuadas como el plural mayestático “Nos”. En donde hemos podido hacerlo sin forzar la naturalidad del texto también hemos introducido algunas rimas dispersas para favorecer el

ritmo y la expresión ceremoniosa. Con todo, es obvio que el uso del alejandrino tiene unas connotaciones para el lector alemán, sobre todo de la época de Goethe, que inciden con mucha mayor fuerza en el aspecto grave y ampuloso de este lenguaje.

Fausto II, Acto IV. Vv.10849 y ss.

Emperador

¡Sea como sea, el caso es que hemos ganado la batalla!
 El enemigo ha desaparecido en el campo raso en desbandada.
 Aquí está el trono vacío y el tesoro del traidor
 que, recubierto de tapices, reduce el espacio en torno.
 Nos, protegidos con honor por nuestros propios guardas
 aguardamos como emperador a los delegados de los pueblos;
 de todas partes nos llegan alegres nuevas:
 el reino está pacificado y dichoso nos apoya.
 Si acaso en nuestra lucha se mezcló la hechicería
 en cualquier caso al final nos batimos nosotros solos.
 Verdad es que algunos azares benefician al combatiente:
 cae del cielo un pedrisco, llueve sangre sobre el enemigo,
 de los huecos de las rocas salen potentes y prodigiosos bramidos
 que dilatan nuestro pecho y oprimen el del enemigo.
 Cayó el vencido, para su oprobio siempre renovado;
 el vencedor, lleno de orgullo, alaba al dios propicio,
 y corean con él, sin necesidad de que él lo ordene,
 “¡Señor Dios, te alabamos!”, millares de gargantas.
 No obstante, para suprema alabanza, yo vuelvo la piadosa mirada
 hacia mi propio pecho, cosa que antes raras veces pasaba.
 Por más que un príncipe joven y vivaz pueda perder el tiempo,
 los años le enseñan la importancia de cada momento.
 Así que, sin más demora, en el acto me vinculo
 a vosotros, cuatro nobles, por la Casa, la Corte y el Reino.

Se dirige al primero

Tuya ha sido, ¡oh príncipe!, la sabia y ordenada organización del ejército
 así como, luego, en el momento clave, su dirección heroica y valiente.
 Obra ahora en la paz, tal como lo disponga el momento.
 Yo te nombro Gran Mariscal y la espada te confiero.

-El registro que llamaremos “sublime”: es el que emplea Helena mientras dura su intervención en la obra. Utiliza un lenguaje muy elevado y cuidado, lo que llamaríamos un “alto estilo”, con frases muy largas y elaboradas en las que predomina siempre la serenidad, incluso en los momentos más dramáticos, transmitiendo una gran sensación de majestuosidad. Helena habla como una reina, tal vez como una semidiosa (Clasicismo). Más adelante, analizaremos este estilo que Goethe expresa mediante metros clásicos. En nuestra traducción nos hemos limitado a reproducir el registro mediante la longitud de las frases, el léxico y otros recursos, pero sin un uso riguroso de la distribución de acentos de la métrica clásica, muy difícil de adaptar al español partiendo de un original alemán.

Fausto II. Acto III. Vv. 8487 y ss.

Helena. Muy admirada y muy censurada, Helena,
de la playa vengo yo, a la que ha poco arribamos,
ebria aún por el mecerse agitado
del oleaje que hacia aquí desde la llanura fría
sobre su erizada cresta, gracias al favor de Poseidón
y la fuerza de Euro, a las calas patrias nos trajeron.
Allá abajo celebra ahora el rey Menelao
el regreso junto con sus más valientes guerreros.
Mas dame tú la bienvenida, noble casa,
que mi padre Tindareo cerca de la ladera
de la colina de Palas a su retorno construyó,
que, cuando yo aquí como hermana con Clitemnestra,
y con Cástor también y con Pólux, crecía jugando dichosa,
adornó él con más brillo que ninguna otra casa de Esparta.
¡Yo os saludo, alas de las bronceas puertas!
A través de vuestra ancha apertura que a entrar invita,
sucedió un día que Menelao, escogido entre muchos,
radiante a mi encuentro vino en calidad de prometido.
Vuélmelas a abrir, para que un imperioso mandato
del rey fielmente cumpla, como conviene a una esposa.
¡Dejadme entrar! Y que tras de mí quede todo
cuanto hasta este punto me arrojó fatalmente.
Pues desde que libre de cuidados estos umbrales dejé
para visitar el templo de Citerea, en pos de un deber sagrado,
mas allí un ladrón –el frigio- me raptara,
mucho ha acontecido que la gente a lo ancho y largo
de contar gusta, pero que no gusta de escuchar aquel
cuya historia fue amplificadada hasta convertirse en fábula.

-El estilo sencillo e ingenuo: es el que emplea Margarita en *Fausto I*. No se trata del estilo desenfadado y a veces chabacano de los ambientes populares, sino de un lenguaje poco rebuscado, fácil, de frases sencillas e imágenes domésticas, pero cargado de sensibilidad y metáforas expresivas. Veremos más adelante cómo en las últimas escenas, en una buscada gradación de menos a más, este tono irá haciéndose más y más dramático hasta alcanzar el puro patetismo (*Sturm und Drang*). Si en el original, en los diálogos con Fausto, Goethe usa versos con metros y rimas poco rigurosos que dan una sensación de prosa, en nuestra traducción hemos usado directamente la prosa versificada (como sabemos el Fausto I se escribió originalmente en prosa y es todavía perceptible entre líneas ese estilo más informal). La diferencia respecto a la forma de expresarse de Helena es palmaria.

Fausto I. El jardín de Marta. Vv. 3413 y ss.

Margarita. ¡Prométemelo, Enrique!

Fausto. ¡Cuanto esté en mi mano!

Margarita. Pues, dime: ¿cómo andas en asunto de religión?

Eres un hombre de buen corazón,
 pero me parece que no le tienes mucho respeto.
Fausto. ¡Deja eso, niña! Tú ya sientes que bien te quiero;
 por los que amo daría yo sangre y cuerpo,
 a nadie quiero robar ni iglesia ni sentimiento.
Margarita. Eso no basta, ¡hay que creer en ello!
Fausto. ¿Hay que hacerlo?
Margarita. ¡Ay! ¡Si tuviera algún poder sobre tí!
 Tampoco honras los sagrados Sacramentos.
Fausto. Los honro.
Margarita. Pero sin ansia de recibirlos.
 Hace mucho que no vas a misa o a confesarte.
 ¿Crees en Dios?

2.3. Los estilos literarios. Margarita y Helena ante la muerte.

Si queremos un caso claro en que los diferentes estilos literarios de Goethe, que responden a su evolución vital y epocal, se reflejan en una obra tanto en la expresión estética como en la propia psicología de los personajes no tenemos más que hacer un análisis comparativo de cómo se enfrentan a la muerte Margarita y Helena y cómo hablan en esa situación cada una de ellas.

Como sabemos Margarita es la protagonista de *Fausto I*, una obra del Goethe joven. Pues bien, una de las escenas más bellas de la obra desde el punto de vista literario es la escena final de Margarita en la cárcel con Fausto y Mefistófeles. Esta escena, en apariencia sencilla, es en realidad un alarde de maestría literaria, un auténtico logro artístico de Goethe que todavía consigue conmover y hasta sobrecoger al lector atento de hoy mediante la forma de expresarse de Margarita, la muchacha sencilla e ingenua que vemos caer en el abismo de la desesperación y la locura ante nuestros ojos, pero al mismo tiempo la vemos madurar, ser más ella, librarse del dominio de Fausto: es capaz de rezar, capaz de seguir enfrentándose con Mefistófeles hasta el final, mientras Fausto enmudece. Las frases entrecortadas, versos de medidas completamente distintas, el salto del presente al pasado y a escenas sólo imaginarias, las exclamaciones, los gritos y lamentos, construyen una suerte de soliloquio dramático que alcanza el mayor patetismo sin caer por ello en el kitsch. Y hablamos de soliloquio porque Margarita ya está sorda a todo lo que le dice Fausto y sólo vive ya en su propio mundo interior de locura, lo cual por cierto no le resta nada de clarividencia, mientras que Fausto es el que en realidad sigue siempre más ciego a todo. Margarita habla mucho más que Fausto y utiliza muchos símbolos: corona y flores, tumba y puñal, el niño ahogado, la madre en la piedra, etcétera. Sus versos tienen un ritmo mucho más suelto según avanza la escena. Las palabras de Fausto, interrumpiendo a Margarita y tratando de hacerla entrar en razón, pues él sólo entiende que está angustiado por su culpa y le apremia salvarla antes de que el tiempo se acabe, sirven como excelente contrapunto dramático. Puesto en música y en una ópera la escena puede llegar a lograr acentos inolvidables para uno de los dúos amorosos más dramáticos jamás escritos. Estamos ante una obra artística del *Sturm und Drang*. En la traducción se ha suprimido completamente la rima, muy poco rigurosa y entrecortada en el original, en favor de un tempo dramático marcado por las abundantes exclamaciones y frases de distinta longitud.

Fausto I. Cárcel. Vv. 4507 y ss. (fragmentos)

Margarita. A mi madre la maté,
a mi hijo lo ahogué.
¿Acaso no nos lo habían regalado a tí y a mí?
A tí también...;Eres tú! Apenas puedo creerlo.
¡Dame tu mano! ¡No es un sueño!
¡Tu mano amada!...;Ay, pero está húmeda!
¡Limpiátela, que me parece
que hay sangre en ella!
¡Ay, Dios! ¿Qué has hecho?
¡Guarda tu espada,
te lo suplico!
(...)

Si está ahí fuera la tumba,
si la muerte está al acecho, ¡vamos pues!
De aquí al lecho del reposo eterno,
pero ni un paso más.
¿Ya te vas? ¡Ah, Enrique, si pudiera ir contigo!

(...)
¡Rápido, rápido!
¡Salva a tu pobre hijo!
¡Corre! Sigue la senda
que va arroyo arriba,
pasa el puentecillo,
entra en el bosque,
a la izquierda, donde está la tabla,
en el estanque.
¡Sácalo en seguida!
Quiere levantarse,
todavía patalea.
¡Sálvalo, sálvalo!

(...)
¡Siento que se me hiela la sangre!
Allí está mi madre sentada en una roca
y balancea la cabeza.
No hace señas, no asiente, le pesa la cabeza,
durmió tanto que ya no despierta.
Durmió para que nosotros gozáramos.
Fueron tiempos felices.

(...)
Fausto. ¡Despunta el día! ¡Amor mío! ¡Amada!
Margarita.

¡Amanece! ¡Sí, sí, ya amanece! ¡Despunta el último día!
¡El día de mi boda tenía que haber sido!
No le digas a nadie que ya estuviste junto a Margarita.
¡Qué pena, mi corona!
¡Pero así ha sucedido!

Volveremos a vernos,
 pero ya no en el baile.
 La muchedumbre se agolpa, mas no se la oye.
 La plaza y las calles
 no bastan para contenerla.
 La campana llama, se rompe la varita.
 ¡Cómo me atan y me amarran!
 Ya me llevan al sangriento cadalso,
 ya se estremecen todas las nuca
 por el filo que blanden sobre la mía.
 ¡Mudo está el mundo, como la tumba!

Al lado de esta escena sobrecogedora tenemos a la protagonista femenina del *Fausto II* y ya todo cambia. Cuando Helena regresa a su palacio de Tebas en el acto III está íntimamente convencida de que Menelao la va a mandar sacrificar en cuanto llegue y se reúne con ella, ya que le ha dado instrucciones que apuntan claramente en ese sentido. Aunque angustiada en el fondo por su fatídico destino, Helena no transmite ninguna alteración y tanto su pose como sus palabras son serenas y majestuosas en todo momento, aceptando la muerte con la dignidad de una reina y de una heroína clásica: por eso, a pesar de la situación en que se encuentra, ella sigue hablando de dioses, de destino y reinado, en definitiva de todo lo que constituye el mundo de una gran reina. Utiliza frases largas, preguntas retóricas y todo ello en yambos de seis pies, que es el metro alemán que mejor imita los trimetros griegos, lo que produce un ritmo pausado y solemne que ayuda a reforzar la sensación de serenidad. Helena es la expresión del más puro decoro ante la muerte. El efecto de majestuosidad y serenidad y hasta de cierta altivez amable de Helena, se transmite también mediante la elección de palabras cuidadas, sin exclamaciones, ayes ni ruptura de frases. Estamos ante un producto de la racionalidad y el Clasicismo.

Fausto II. Acto III. Vv. 8525 y ss. (fragmentos)

Helena. ¡Basta! Hasta aquí he venido navegando con mi esposo y ahora me ha ordenado que me adelante a su ciudad, mas no soy capaz de adivinar qué idea puede esconder.
 ¿Vengo como esposa? ¿Vengo como reina?
 ¿Vengo como sacrificio para expiar el amargo dolor del príncipe y la contraria fortuna largo tiempo soportada por los griegos?
 Conquistada he sido; si también soy prisionera, no lo sé.
 Pues, en verdad, gloria y destino señalaron para mí los inmortales de modo ambiguo, como sospechosos compañeros de la belleza que incluso en este mismo umbral a mi lado se alzan a modo de sombría y amenazadora presencia.
 Pues ya en la cóncava nave raras veces me miraba el esposo y tampoco profirió ni una palabra de aliento.
 Sentado frente a mí, parecía meditar un mal designio.
 (...)
 Esto da que pensar, pero ya más no quiero inquietarme y todo abandono en manos de los altos dioses,

que ellos cumplen lo que mejor les parece,
y ya sea por los hombres como bueno o malo
juzgado, los mortales debemos soportarlo.
Ya alguna vez alzó el sacrificador la pesada cuchilla
sobre el cuello encorvado de la res consagrada
y no pudo consumarlo por ser impedido
por un próximo enemigo o la intervención del dios.

(...)

¡Sea lo que tenga que ser! Me aguarde lo que me aguarde, es mi deber
subir sin más dilación a la regia morada
de la que tanto tiempo estuve privada, a la que tanto añoré y casi perdí
pero ahora vuelve a alzarse ante mis ojos sin que yo sepa cómo.

(...)

No es propio de la hija de Zeus un temor vulgar
y la mano ligera y huidiza del miedo no llega a tocarla;
mas el espanto, que surgido del seno de la antigua Noche
en el inicio de los tiempos, bajo multitud de formas,
como nubes ardientes salidas del abismo del fuego de la montaña,
todavía se alza y agita, también conmueve el pecho del héroe.
Así es como, de espantosa manera, las estigias divinidades
han señalado hoy mi entrada en la casa, al punto que querría
alejarme del dintel tantas veces hollado y tanto tiempo anhelado
y marcharme de aquí como un huésped al que ya han despedido.
¡Mas no! Aunque he reulado hasta salir a la luz ya no
me empujareis más allá, vosotras, potencias, quienesquiera que seáis.
Quiero meditar en la consagración, y luego, una vez purificada,
que la llama del hogar salude a la esposa lo mismo que al señor.

El contrapunto dramático a la serena altivez de Helena lo ponen sus damas de compañía, el coro de mujeres troyanas cautivas que la acompaña, que se lamentan, tiemblan y expresan con claridad su temor. Ellas, y también Fórcida, el ama bajo cuya apariencia se esconde Mefisto, usan versos mucho más fracturados, que quieren transmitir adrede una sensación de agitación emocional, inestabilidad y confusión (por ejemplo, los troqueos de ocho pies que reproducimos a continuación en diálogo de Fórcida con Helena y las cautivas). Si en nuestra traducción no hemos podido reproducir el reparto de acentos del original, al modo griego, al menos hemos tratado de respetar lo fracturado de los versos, incluso visualmente en la disposición sobre el papel, y de poner las cesuras en el mismo lugar que las pone Goethe. Sólo así, mediante esos cortes de versos, se logra reproducir el ritmo agitado y quebrado del original. El recurso poético de la cesura para producir efectos de mayor o menor rapidez y agitación es otro de los muchos que deben tenerse en cuenta en esta aproximación a la forma estética del *Fausto*.

Fausto II. Acto III. Vv. 8921 y ss.

Fórcida.

Todo está preparado en la casa: vasija, trípode, hacha afilada,
los útiles para asperjar e incensar; desígnanos qué se debe sacrificar.

Helena.

El rey no lo ha indicado.

Fórcida. ¿No lo ha dicho? ¡Oh, funesta palabra!
Helena ¿Qué es ese lamento que de golpe te aqueja?
Fórcida. ¡Reina, eres tú la designada!
Helena ¿Yo?
Fórcida. Y también éstas.
Coro. ¡Ay, dolor y desgracia!
Fórcida. Tú caerás bajo el hacha.
Helena. ¡Espantoso! Mas presentido. ¡Pobre de mí!
Fórcida. Me parece inevitable.
Coro. ¡Ay! ¿Y nosotras? ¿Qué nos ocurrirá?
Fórcida. Ella morirá de muerte noble,
 mas en la alta viga de ahí adentro, la que sostiene el frontal del techo,
 como pájaros cazados en un lazo pateareis todas colgadas en fila.

3. CONCLUSIÓN

Con estos pocos ejemplos hemos tratado de poner de manifiesto hasta qué punto Goethe ha utilizado todos los recursos que le brindaba la forma estética para hacer de su obra una auténtica creación artística, donde los efectos plásticos hablan tanto o más que el argumento. Tipos de metro y rima, cesuras, aliteraciones, acentos y ritmos, encabalgamientos, incluso el efecto visual de los versos sobre el papel, son algunos aspectos que hemos querido destacar en estas líneas. Es evidente que no hemos agotado la gran variedad de elementos formales que hacen de *Fausto* una obra de arte plástico. Por ejemplo, no hemos entrado para nada en la adjetivación y las sugerencias pictóricas. Pero, al menos, esperamos haber demostrado que sólo una aproximación rigurosa a la forma estética del *Fausto* permite comprender de verdad esta obra y permite intentar acercarse, aunque sólo sea en una muy pequeña medida, a una traducción que querría estar algo más próxima a las intenciones del autor en su texto original. Para una verdadera traducción del *Fausto*, que tenga de verdad en cuenta todos estos recursos estilísticos y los reproduzca en la lengua traducida, aún queda un largo y difícil camino que recorrer.