

IMPORTAR EL *FAUSTO*: ESTUDIO COMPARATIVO DE ALGUNAS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL



Catulo, Valentina

Valentina Catulo vale_catulo@hotmail.com
Universidad Católica Argentina, Argentina

Gramma

Universidad del Salvador, Argentina

ISSN: 1850-0153

ISSN-e: 1850-0161

Periodicidad: Bianaual

núm. Esp.10, 2020

revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 12 Abril 2020

Aprobación: 23 Mayo 2020

URL: <http://portal.amelica.org/amei/jatsRepo/260/2602365007/index.html>

Resumen: En el siguiente trabajo se propone un análisis comparativo de una selección de las distintas traducciones del *Fausto* al español. Nos planteamos como objetivo un acercamiento a los diferentes modos de «importación» literaria, en términos de Bourdieu, por los cuales la obra de Goethe llegó a nuestro país. Además, desarrollaremos algunas de las dificultades que plantea la traducción de un texto alemán de principios del siglo XIX al español del siglo XX y XXI. De esta manera, observaremos las diversas decisiones que cada traductor toma para crear una nueva composición que contará con aspectos influyentes en la circulación del texto y, posteriormente de su recepción. Se trabajarán de forma particular las traducciones de Silvetti Paz (1970) y Miguel Vedda (2015).

Palabras clave: *Fausto*, Goethe, Traducción, Miguel Vedda, Literatura Comparada.

Abstract: *The following article pretends to offer a comparative analysis of a selection of translations from Goethe's Faust to the Spanish language. One of our goals is to approach to the different ways of literary import, in terms of Pierre Bourdieu; a necessary process the play went through in order to arrive to Argentina. Moreover, we will try to approach to some of the difficulties that could show up in the process of translating the language from the 19th century in Germany to the 20th and 21st century in Argentina. Furthermore, we will emphasize the different decisions that each translator made while building a new piece, some of which will influence in the circulation and the reception of the text. We will be mentioning the translations of Silvetti Paz (1970) and Miguel Vedda (2015) in particular.*

Keywords: Faust, Goethe, Translation, Miguel Vedda, Comparative Literature.

Traer una obra como el *Fausto* del universo cultural alemán al español, y posteriormente al latinoamericano, supone una condición de circulación de las ideas o una «importación-exportación intelectual» (Bourdieu, 2000, p.159). Pierre Bourdieu observa en su conferencia (2000) que hay que dejar de ver a la vida intelectual con una mirada inocente y comenzar a ser conscientes de que existen operaciones sociales que llevan a cabo la elección de los textos y el modo de publicación de estos. Estos mecanismos están divididos en tres: la operación

de selección, cuyo trabajo es elegir qué se publica, qué se traduce, quién publica y quién traduce; la operación de marcación, que deja su huella a través de la editorial, la colección, el traductor o el prologuista; y, finalmente, la operación de lectura, ya que los propios receptores son aquellos que le agregan problemáticas y categorías de percepción con su propia mirada y su bagaje cultural.

La introducción del *Fausto* al mundo español surgió de forma muy lenta. En su estudio introductorio a la edición de Cátedra, Manuel José González y Miguel Ángel Vega afirman que tardó incluso hasta 1932 o 1949, los aniversarios un siglo de la muerte o el nacimiento del autor. Los críticos afirman que las razones para esto podrían reducirse a las siguientes cuatro:

- a) el desconocimiento lingüístico.
- b) La censura gubernamental y eclesiástica, consecuencia de la tendencia catolizante.
- c) La tergiversada imagen de Goethe implantada en España por los «jóvenes alemanes»: Börne, Menzel y Pustkuchen, entre otros; todos ellos irreconciliables antigoethianos.
- d) La campaña contra Goethe en Francia y el desprecio y la envidia por el creador y causante del término «Kunstperiode» (período artístico) Heinrich Heine, de tan buen cartel entre los románticos españoles (2007, pp. 80-81).

A estas razones se debe que la primera traducción del *Fausto* no aparezca en España hasta 1860. Se habla de tres períodos importantes en la difusión de la obra: la primera de 1860 a 1880; la segunda de 1920 a 1936; y la tercera de fines del siglo XX y principios del XXI. Estos períodos fluctúan dependiendo de factores socioeconómicos.

En Argentina, la aparición de la obra de Johann Wolfgang von Goethe se debió fundamentalmente a ediciones que importaban traducciones españolas dentro de colecciones de clásicos de la literatura o directamente la importación de libros españoles al país. Es así que contamos con tres traducciones hechas por argentinos: la de Alfredo Bunge (1926), la de Norberto Silveti Paz (1970) y la de Miguel Vedda (2015). Las demás suelen ser reediciones de traducciones hechas por españoles como la de Teodoro Llorente, Pedro Gálvez, José Rivoralta Borrell, José María Valverde, Rafael Cansinos Assens, entre otros.

En el siguiente trabajo me propongo analizar las diferentes dificultades que existen a la hora de traducir un texto como el *Fausto*, de Goethe. A través de la comparación de cuatro traducciones distintas, evidenciaremos los problemas que puede traer esta obra al ser traducida y los criterios por los cuales se maneja cada traductor en particular. Finalmente, haremos hincapié en la traducción de Miguel Vedda para Colihue Clásica, ya que es la más reciente hecha por un argentino.

Lo primero que podemos observar es que una de las decisiones más importantes que se toman al comenzar con el trabajo de traducción sería si es conveniente traducir la obra en verso o en prosa. La edición del Centro Editor de América Latina, traducida por Rafael Cansinos Assens, se encuentra escrita en prosa. Esta está compuesta únicamente por el *Fausto I*. Aparece también en prosa la edición de Cátedra, traducida por José Rivoralta Borrell y editada por Manuel José González y Miguel Ángel Vega. Sin embargo, deciden incluir las dos partes de la obra con un estudio introductorio. Por otra parte, la de Norberto Silveti Paz para Editorial Sudamericana trata de una edición bilingüe y traducida en verso. Está compuesta por un prólogo del autor y el *Fausto I*. Finalmente, la edición de

Miguel Vedda para Colihue Clásica está traducida en verso y cuenta con las dos partes de la obra y un estudio introductorio.

En segundo lugar, podemos afirmar que existe una tendencia a traducir solamente la primera parte de la obra. Esto se debe a que las tramas son tan distintas que pueden funcionar perfectamente de forma independiente. Por otra parte, la densidad simbólica del *Fausto II* resulta un desafío mucho más grande a la hora de afrontar esta tarea. Además, el *Fausto I* fue publicado por primera vez en 1808 y el *Fausto II*, póstumamente, en 1832. Es decir que ni siquiera el mismo autor las concibió como una unidad o una totalidad.

En cuanto a los problemas que presenta la traducción en verso, hay que tener en cuenta que no se trata simplemente de poder reproducir o recrear las rimas que Goethe empleó para su obra, aunque esta única tarea ya sería demasiado compleja. El poeta alemán creó un trabajo muy minucioso en la rima y la métrica. La métrica, por ejemplo, varía según qué personaje esté sosteniendo la palabra y el tono en el cual quiera expresar lo que dice. Por otra parte, la distancia en el modo rítmico que es usual en la lengua castellana y el de la lengua alemana es demasiado amplia. Mientras que nosotros estamos más acostumbrados a contar sílabas, Goethe se concentró en el número de sílabas acentuadas, a la manera de las reglas de la antigüedad clásica. De esta manera, los versos pueden tener más o menos sílabas, siempre y cuando el número de las acentuadas sea siempre el mismo. Stefan Beyer en su artículo «Los ritmos y la rima de la versificación goetheana en las versiones métricas del *Fausto* en español» comenta que existen estudios que demuestran que *Fausto* cambia de métrica según su estado de ánimo. Además, postula que Mefistófeles utiliza un verso especial (Madrigalvers) cuando está hablando normalmente pero adapta su métrica a la de los otros cuando está tratando de manipularlos o convencerlos de algo. El crítico observa:

Entre los veintiséis metros de la primera parte del *Fausto*, el más característico es el Knittelvers, ese verso popular e irregular pareado de las farsas de carnaval de Hans Sachs, que Goethe emplea de manera provocadora para producir un efecto casi cómico (cf. Ciupke 1994, p. 38). En otros pasajes del primer *Fausto*, se usa el Madrigalvers, versos de cuatro, cinco o seis pies yámbicos con rima pareada, abrazada o alternada. También estrofas como la Stanzenstrophe, una imitación de la octava rima, forman parte de la riqueza métrica del *Fausto*. Asimismo, el manejo desigualado e irrespetuoso de la rima por Goethe, en casi todos los versos de esta obra de dimensiones épicas, crea una sugestividad y nitidez de la expresión tan grandes que muchos versos fáusticos se han vuelto refranes en alemán. Los ritmos del *Fausto*, sea en el canto melodioso de los arcángeles o en el balbuceo soñador del protagonista cuando expone su credo a su amada ingenua, son tan variados que ni la prosa más artística podría hacerles justicia (Beyer, 2013, p. 352)

Para Beyer sería imposible poder crear una traducción del *Fausto* que reproduzca todos estos componentes. Sin embargo, esto no debe desmotivar a quienes emprenden la tarea de traducción, ya que Berman le da valor a la intraducibilidad de una obra:

Que la poesía sea «intraducible» significa dos cosas: que no puede ser traducida debido a esa relación infinita que instituye entre el «sonido» y el «sentido», y que ella no debe serlo, porque su intraducibilidad (como su intangibilidad) constituye su verdad y su valor (2014, p. 44).

Frente a esta situación, podemos apelar al teórico alemán del siglo XIX, Friedrich Schleiermacher, quien observa que existen dos formas de traducir. Una

es poner el foco en el texto de origen. El objetivo es que el lector haga el esfuerzo de llegar al texto. El traductor trata de sustituir el rol del escritor. Se genera así un trabajo sobre la lengua para que trate de reproducir a la lengua traducida. La segunda manera sería facilitarle la recepción al lector y acercarle la lectura de forma que parezca que la obra fue escrita originalmente en la lengua de traducción (Schleiermacher, 1996).

Podríamos afirmar que el solo hecho de traer el texto del verso a la prosa es un mecanismo que entraría dentro del segundo tipo de traducción. Aquel que busca acercar la lengua a los lectores, ya que no se está reproduciendo el formato original del texto. Además, se estarían dejando de lado los distintos mecanismos de registros que utilizan los personajes para establecer su estado de ánimo, su cultura, se esencia o su forma de persuadir al prójimo. Es decir que las traducciones de Cansinos Assens y de José Rivoralta Borrell se acercan más a este segundo modo de traducción. Por otra parte, las de Silvetti Paz y Vedda se asemejan más al primer método, que busca el extrañamiento en el lector para que él se acerque al universo del escritor tratando de superar las distancias.

La edición argentina de Miguel Vedda para Colihue Clásica adopta ciertos criterios de traducción que resultan interesantes y que son pertinentes de nombrar. En primer lugar, frente a las dificultades de variedad métrica, los distintos registros, el contenido altamente simbólico y, en palabras de Vedda, «las comprensibles divergencias entre el alemán de la época de Goethe y el castellano de comienzos del siglo XXI» (2015, p. CXXXV), él decide tratar de llegar a un punto medio entre un lenguaje moderno y uno arcaizante. Opina que cualquiera de los dos extremos resultaría cacofónico e incluso risible. Sin embargo, no se dedica a obviar las dificultades, sino que las plasma de otra manera: insertando notas al pie y cambiando los márgenes de la versificación cuando en el original se modifica de forma métrica (basándose en la edición del texto en alemán de Albrecht Schöne). La versificación pretende tener una correspondencia con la numeración del original, pero no busca la rima, ya que sería muy difícil de reproducir y generaría nada más que «un texto estéticamente deficiente, cuando no directamente caricaturesco» (Vedda, 2015, p. CXXXV).

Para comprender mejor las decisiones que toma Vedda como traductor hay que enmarcar su proyecto de traducción dentro del proyecto editorial que significa la colección Colihue Clásica, coordinada por Mariano Sverdloff. El objetivo de esta colección es lograr una nueva recopilación de los clásicos, pero que contengan un estudio introductorio, una traducción autorreflexiva y notas al pie que iluminen el significado de los textos que no puedan hacerse visibles en las palabras traducidas. Se crea así la figura del traductor especialista. Lejos de asemejarse a las otras colecciones de clásicos de la literatura, en las cuales la figura de los traductores era silenciada, el objetivo es que haya una conciencia de la traducción tanto de los lectores como de los editores, que le otorgue al texto significados nuevos. Asimismo, existe un trabajo de reflexión filológica sobre las obras en su lengua original que muchas veces está perdido en otras ediciones. Lo que se busca es dejar de lado la invisibilidad del traductor para convertirla en algo valioso, para otorgarle un prestigio a todo el trabajo que significa traducir un texto. Podríamos observar aquí una diferencia crucial entre el modo de traducción en España y el modo de traducción en Argentina. El

primero busca importar el texto, haciendo invisible a la figura del traductor; el segundo busca poner el foco en una traducción consciente y académica.

Teniendo en cuenta las observaciones hechas anteriormente, pasaremos a analizar fragmentos de las cuatro traducciones distintas que encontramos del *Fausto*. De esta manera, se volverán evidentes las estrategias que cada editorial tenía como objetivo para componer la edición de la obra y de qué forma se refleja el proyecto editorial de la colección Colihue Clásica en el trabajo que Miguel Vedda llevó a cabo.

Comenzaremos con una escena titulada «Calle», aquella en la que Margarita aparece por primera vez en escena y logra cautivar a Fausto (v. 2605-2608, ver Apéndice – Fragmento 1). Podemos observar que, si bien las traducciones en líneas generales son parecidas, ninguna es exactamente igual a la anterior. El hecho de que se incluyan o no las notas al pie que aclaren el término *Fräulein* resulta importante. Las traducciones de Silvetti Paz y Cansinos Assens tienen una resolución que Antoine Berman catalogaría como etnocéntrica, es decir, aquella que «lleva todo a su propia cultura, a sus normas y valores, y considera que lo que está situado fuera de ella —lo Extranjero— como negativo o solo válido para ser anexado, adaptado, para acrecentar la riqueza de esa cultura» (2014, p. 30). Las notas al pie de Borrell («43. “Señorita” (=Fräulein) era tratamiento reservado a las señoritas de clase alta») y Vedda («221. El término *Fräulein* (en la actualidad, “señorita”) designaba a una joven soltera y noble. Las reglas de vestimenta de la época impedían cualquier duda acerca de la pertenencia de Margarita al estamento (pequeño) burgués; de ahí el comentario de la joven en los versos siguientes») buscan lograr un extrañamiento en los lectores, traerles una nueva palabra del alemán. Sin embargo, la explicación del argentino logra reponer en el receptor una imagen mucho más abarcadora que la de Borrell. No le atribuye únicamente un estatus social alto, sino que se trata de una burguesía que aparentemente aún no era una clase social demasiado amplia en la Alemania de la época y una forma de vestir característica que el lector podría recomponer posteriormente, al buscar más información al respecto. Por otra parte, la introducción de esta diferencia entre las clases sociales abre el horizonte de expectativas de un drama burgués, según el romanista, germanista y lingüista Harald Weinrich. Es decir, le da otra dimensión a la obra, ya que existen varias referencias a este género que nació en la Ilustración (*Aufklärung*) en Alemania.

Más adelante, Mefistófeles irrumpe en la escena y a través de su diálogo con Fausto nos enteramos que Margarita es una joven muy religiosa y pura, que se confiesa regularmente y mantiene una relación de devoción con Dios. Esto genera que el demonio no tenga poder sobre ella. Aunque le aclare esto a Fausto, él desafía a Mefistófeles a que le consiga una cita con las chicas de todas formas. La traducción de ese fragmento del diálogo también resulta interesante para analizar (v. 2621-2632, ver Apéndice Fragmento 2).

Es importante mencionar las dos cuestiones que competen a las notas que insertó Vedda en su edición, que ninguna de las otras ediciones se dedicó a aclarar. En primer lugar, el hecho de que Fausto haga una aproximación de la edad de Margarita. Es difícil interpretar a qué se refiere, podría tratarse de un aumento de las probabilidades de estar con ella o una disminución. El traductor argentino explica en su nota al pie: «De acuerdo con el derecho entonces vigente, esa era la edad que marcaba la llegada de la madurez legal y sexual, lo que vuelve viables,

a ojos de Fausto, sus planes de seducción» (Vedda, 2015, p. 124). Esta nota al pie confirma una vez más la actitud de formular un primer tipo de traducción, dentro de la división explicada por Schleiermacher.

Por otra parte, la traducción de Cansinos Assens está formulada en un español muy peninsular. Por más de que haya sido editada por el Centro Editor de América Latina, el uso de la palabra «coger» tiene otra connotación en el español rioplatense. Goethe está formulando una metáfora entre la mujer y la flor, en donde Mefistófeles le dice a Fausto que está actuando como un hombre que cree que puede quedarse con la honra de cualquier dama que le plazca. El verbo que se utiliza en alemán es *pflücken* y se encuentra dentro de la metáfora, ya que vendría a significar «recolectar» pero está dirigido fundamentalmente a frutos, flores, hojas, etc. Sin embargo, para un lector argentino al menos, que puede comprender el sentido de «tomar» para el verbo «coger», la traducción resulta bastante abrupta y alejada de su uso. Alguien podría objetar que el mismo Mefistófeles está hablando en un doble sentido en aquel momento y que, entonces, la elección del verbo en sus dos significados sería pertinente. Sin embargo, no coincido con esa postura, ya que el juego metafórico puede comprenderse utilizando, por ejemplo, la palabra «arrancar» (elección de Vedda y Silvetti Paz). A esto se agrega que el lector está tratando de acercarse a una obra de principios de siglo XIX, la aparición de esa palabra resulta mucho más chocante. También resulta interesante que Cansinos Assens haya elegido la denominación de «capullo de rosa» para hablar sobre dichas flores. En ningún momento aclara Goethe a qué tipo de flor se está refiriendo. Sin embargo, hablar de una rosa puede traer una connotación simbólica que una flor general no conlleva.

Por otro lado, resulta interesante que cada autor haya elegido una traducción distinta para la fórmula que utiliza Mefistófeles: Hans Liederlich. Cansinos Assens opta por «Juan Pamplinas»; Rivoralta Borrell por «joven altanero»; Silvetti Paz por «Don Juan»; Vedda por «Juan Calavera». Las elecciones de Borrell y Paz podrían ser denominadas como etnocéntricas. Se eliminan los extranjerismos para que el lector entienda a primera vista a qué se está refiriendo. La traducción de Cansinos Assens deja un poco perplejo al receptor, por lo menos a uno rioplatense, que probablemente tenga que acercarse a un diccionario para saber a qué se refiere con la palabra «pamplinas». De todas formas, logra el extrañamiento que la propia expresión de Goethe podría traer incluso a un lector alemán del siglo XXI. También se puede observar que este utiliza una expresión tomada claramente del español en su variante peninsular cuando describe a Margarita como una chica «la mar de inocente». Este rasgo también da cuenta de una traducción con características etnocéntricas. La elección de Vedda de traducir el nombre de una manera en la que se genere el extrañamiento pero, al mismo tiempo, agregar la nota al pie aclaratoria hace que el lector pueda recomponer, una vez más, el universo en el que la ficción se está llevando a cabo: «En el original, Hans Liederlich. Hans vale por el nombre de un varón en general, aplicable a cualquier sujeto; Liederlich en el sentido de «inmoral», «disoluto» (Vedda, 2015, p. 124).

En conclusión, después de haber analizado y comparado a las traducciones del Fausto, podemos observar que la «importación literaria» (Wilfert, 2002-2004) se hace absolutamente evidente. La circulación de las ideas está mediada por un proyecto editorial, una colección, un traductor, que no deben ser figuras

invisibles. La aparición de un traductor especialista logra que el lector se pueda acercar al texto con una distancia extranjera que existe, pero que puede ser disminuida por el estudio introductorio y las notas provistas. La autorreflexión que promueve la producción editorial de la colección Colihue Clásica ayuda a reflexionar acerca de la circulación en las ediciones anteriores. En palabras de Wilfert, no existe únicamente un traductor emprendiendo esta tarea, sino que también influyen el editor, los directores de colección, los agentes literarios, pero también los pioneros que indicaron que la obra merecía ser traducida y aquellos que, por último, defienden la causa de esa traducción, como el crítico o el historiador literario, que construyen su valor en el espacio receptor (2002-2004, p. 34).

Los estudios de traducción, entendidos como una rama de la literatura comparada, nos ayudan a reflexionar acerca de los giros en la circulación de las ideas y de cómo estos influyen en la caída de los conceptos como centro y margen. Las traducciones ya no buscan ser etnocéntricas ni eurocéntricas, sino que influyen procesos de deshegemonización propios de un movimiento como es la literatura comparada. En palabras de Armando Gnisci:

La Literatura Comparada no es sino la experiencia de una forma de educación y el diálogo entre todos los que la practican. Es una disciplina realmente mundial, no por el hecho de exportar la antropología de Levi-Strauss a Nairobi o la filosofía de Derrida a Tokio, sino por traducir Shakespeare al chino y Mahfuz al italiano (1998, p. 194).

Este tipo de trabajos nos sirve para comenzar a entender la traducción no como una simple tarea mecánica, sino como una labor de gran complejidad y que tiene un impacto en la circulación de la cultura.

Referencias Bibliográficas

- Berman. A. (2014). *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Buenos Aires: Dedalus.
- Beyer. S. (2013) Los ritmos y la rima de la versificación goetheana en las versiones métricas del Fausto en español. *MonTI: Monografías de Traducción e Interpretación* 5, 349-363.
- Bourdieu. P. (2000). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- Goethe. J. W. (1968) *Fausto*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. (Trad. Rafael Cansinos Assens).
- Goethe. J. W. (1970). *Fausto*. Buenos Aires: Sudamericana. (Trad. Norberto Silvetti Paz).
- Goethe. J. W. (2007). *Fausto*. Madrid: Cátedra. Duodécima edición. (Trad. José Rivoralta Borrell).
- Goethe. J. W. (2015). *Fausto*. Buenos Aires: Colihue Clásica. (Trad. Miguel Vedda).
- Goethe. J. W. (2018) *Faust. München. Verlag C.H. Beck*. (Edición comentada por Erich Trunz).
- Schleiermacher. F. (1996) Sobre los diferentes métodos de traducir. En Dámaso López García (Ed.). *Teorías de la traducción* (pp. 129-157). La Mancha: Ediciones Universidad de Castilla.

Wilfert-portal, B. (2002-2004). Cosmópolis y el hombre invisible. Los importadores de literatura extranjera en Francia, 1885-1914. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* (144): 33-46.

APÉNDICE

Fragmento n°1

FAUST. *Mein schönes Fräulein, darf ich wagen,
Meinen Arm und Geleit Ihr anzutragen?*
MARGARETE. *Bin weder Fräulein, weder schön,
Kann ungeleitet nach Hause gehn. (Sie macht sich los und ab)*
(Goethe, 2018, p. 84)

FAUSTO. – Mi linda señorita, ¿podría yo atreverme a ofreceros mi brazo y mi compañía?

MARGARITA. – Ni soy señorita ni linda; puedo ir a casa sin escolta. (Se aparta y vase.)

(Trad. Cansinos Assens, 1968, p. 68)

FAUSTO. –Bella señorita (43), ¿puedo atreverme a ofreceros mi brazo y mi compañía?

MARGARITA. –No soy señorita ni bella, y sé ir sola a mi casa. (Se suelta y se aleja.)

(Trad. J. Rivoralta Borrell, 2007, p. 178)

FAUSTO. Hermosa señorita, ¿me permite ofrecerle mi brazo y mi compañía?

MARGARITA. Nada de señorita ni de hermosa, y a casa puedo ir sin compañía. (Se desprende y sale.)

(Trad. Silvetti Paz, 1970, p. 227)

FAUSTO. Bella dama (221), ¿puedo atreverme a ofreceros mi brazo y mi compañía?

MARGARITA. No soy ni dama ni bella, y puedo volver a casa sin compañía. (Se suelta y se va.)

(Trad. Vedda, 2015, p. 123)

Fragmento n°2

MEPHISTOPHELES. *Da die? Sie kam von ihrem Pfaffen,
Der sprach sie aller Sünden frei;*

*Ich schlich mich hart am Stuhl vorbei.
Es ist ein gar unschuldig Ding,
Das eben für nichts zur Berichte ging;
Über die hab' ich keine Gewalt!
FAUST. Ist über vierzehn Jahr doch alt.
MEPHISTOPHELES. Du sprichst ja wie Hans Liederlich,
Der begehrt jede liebe Blum' für sich,
Und dünkelt ihm, es wär' kein' Ehr'
Und Gunst, die nicht zu pflücken wär';
Geht aber doch nicht immer an.
(Goethe, 2018, pp. 84-85)*

MEFISTÓFELES. – ¿Esa? Pero si venía ahora del confesor, que la absolvió de todos sus pecados, que yo me escurrí detrás del confesionario. Es una chica la mar de inocente, que ni necesidad tendría de confesarse; sobre ella no tengo yo ningún poder.

FAUSTO. – Sin embargo, ya pasa de los catorce.

MEFISTÓFELES. – Hablas como Juanito Pamplinas, que en cuanto ve un capullito de rosa, ya lo quiere coger, y se imagina que no hay honor ni favor que ni puede alcanzarse, y no siempre es así.

(Trad. Cansinos Assens, 1968, p. 69)

MEFISTÓFELES. – ¿Aquella? Venía de ver a su confesor quien le ha absuelto de todos sus pecados. Yo me deslicé muy cerquita del confesionario. Es una criatura muy inocente, que por nada, absolutamente por nada, ha ido a confesarse. Sobre ella no tengo poder alguno.

FAUSTO. – Sin embargo, bien pasará de los catorce años.

MEFISTÓFELES. – Tú hablas ni más ni menos que como un joven altanero, que desea para sí todas las flores bonitas, y se figura, en su presunción, que no hay honra ni favor alguno que no sean alcanzables. Pero eso no siempre es lícito.

(Trad. Rivoralta Borrell, 2007, pp. 178-180)

MEFISTÓFELES. ¿Aquella? Sí; viene de ver al cura,
que la limpió de todos los pecados;

es la inocencia misma;

si una sola culpa, día a día

marcha al confesionario;

vana es ella contra mi potencia.

FAUSTO. Ya debe andar por los catorce.

MEFISTÓFELES. Hablas como un Don Juan

que toda flor reclama para sí,

creído que no hay honra ni favor

que no tenga derecho de arrancar,

pero no siempre es así.

(Silvetti Paz, 1970, p. 229)

MEFISTÓFELES. ¿Esa? Acaba de visitar a su cura,
que le absolvió de todos sus pecados;
Me deslicé junto al confesionario;
una criatura totalmente inocente,
que ha ido a confesarse por nada;
¡sobre ella no poseo ningún poder!
FAUSTO. Pero no tiene más de catorce años (222).
MEFISTÓFELES. Hablas como Juan Calavera (223),
que quiere quedarse con todas las flores preciosas,
y le parece que no hay honra
ni favor que no puedan arrancarse.
Pero esto no siempre es posible.
(Trad. Vedda, 2015, p. 124).

Notas

- * Estudiante de Licenciatura y Profesorado en Letras en la Universidad Católica Argentina. Becaria del programa «Iniciación a la Investigación» (UCA-SIGEVA CONICET). Correo electrónico: vale_catulo@hotmail.com.