

Vivencias fantásticas y reducción humana, o la contradicción de Fausto

ALFONSINA JANÉS
Universidad de Barcelona

Hace aproximadamente un siglo, un catalán ilustre, Joan Maragall, gran admirador de Goethe¹, se propuso no sólo traducir algunas de sus obras², sino además acercar a sus conciudadanos la máxima creación del clásico alemán, *Fausto*. De esta manera nació su *Margarideta* que —como da a entender ya su título— traslada el centro de la obra goethiana a la historia amorosa del protagonista. La razón de este cambio hay que buscarla en el hecho de que Maragall rechaza como secundario todo elemento fantástico, y sólo considera esencial su aspecto más realista. Maragall desea que el drama de Goethe se convierta para los catalanes en algo familiar, en algo donde puedan reconocer su propio entorno. Su deseo es que *Fausto* adquiriera una claridad mediterránea, y por ello cambia el drama en su esencia, puesto que precisamente el nervio de esta obra está íntimamente unido a lo fantástico.

Interesado únicamente por los amores de Fausto —a quien, igual que Goethe, da el nombre de Enrique—, con su poda precipita toda la acción y se ve obligado a introducir un cambio importantísimo en el personaje que tiene la misión de hacer que la historia de Fausto se convierta en una travesía por el mundo fantástico: Mefistófeles. Probablemente Maragall se preguntó qué hacer con Mefistófeles teniendo en cuenta que su deseo era conseguir que

¹ La actitud de Maragall frente a Goethe va cambiando con el tiempo y pasa del entusiasmo a la simple admiración. En julio de 1881 conocía ya *Fausto*, *Hermann y Dorothea* y había leído cuatro veces el *Werther* (J. Maragall, 1970: 973). A uno de sus amigos le comunicó: «Es muy particular que todo lo de aquel genio me entusiasme», y califica a Goethe de su «ídolo» (Maragall, 1970: 976-977). En 1901, sin embargo, su actitud es mucho menos entusiasta: «Goethe, con toda su cultura, produjo obras esencialmente alemanas» (Maragall, 1981: 623). En 1904 sigue admirándolo, pero lo acusa de racionalista (Maragall, 1970: 1038) y en 1909 le reprocha excesivo autodomínio (Maragall, 1970: 1080).

² Tradujo *Ifigenie auf Tauris*, fragmentos de *Faust* y varios poemas y aforismos.

cualquier jovencita de su época pudiera reconocerse en Margarita. Y es que, aunque es innegable la existencia de la fuerza maligna en el mundo real, no se puede afirmar que esta fuerza se presente personificada, transformada en un hombre concreto dotado de facultades tan curiosas como la de aparecer en forma de perro, es decir, con la capacidad de superar las fronteras del tiempo, del espacio y de la materia. Pero Mefistófeles es el amigo inseparable de Fausto; sin él, Fausto jamás hubiera llegado a conocer y aún menos a seducir a Margarita. El personaje no se podía eliminar, de manera que lo que hizo Maragall fue convertirlo en un ciudadano cualquiera, en un compañero al que califica de mala persona; en un hombre, por tanto. El Mefistófeles de Maragall no es el diablo o, utilizando las propias palabras de Goethe, «*der Geist, der stets verneint*» (Goethe, 1961 F.I: 40), con lo cual se pierde una gran parte de la intensidad dramática de la historia.

Por otra parte, la humanización de Mefistófeles comporta otras complicaciones que reducen la principal cualidad de Gretchen: su inigualable pureza de corazón y su instinto de bondad a pesar de sus asuntos amorosos y del infanticidio. El personaje de Goethe es una joven que, literalmente, huele la presencia del mal. Al regresar a su habitación después de que Mefistófeles ha llevado allí a Fausto a fin de que aumente su deseo, se da cuenta de que hay en la atmósfera un peso extraño e inexplicable. También en la escena en la que indaga el pensamiento religioso de Fausto le confiesa su aversión por su compañero. Ella, que no aborrece a nadie, no puede soportar la presencia de Mefistófeles: esta presencia la paraliza y la llena de miedo, siente como si su amor por Fausto se desvaneciera y no es capaz de rezar. Al final es precisamente la presencia de Mefistófeles lo que la induce a renunciar a la libertad que éste le promete por boca de Fausto, y que prefiera morir confiando en la divina misericordia.

Al transformar al diablo en un hombre, Maragall no solamente arranca una de las raíces sobre las que se aguanta todo el drama sino que lo hace casi incomprensible. El compañero y mala persona roba joyas que Fausto regalará a su amada. Si las joyas no son obra diabólica, entonces son reales, auténticas, propiedad de alguien. Por tanto es muy extraño que este propietario no se alarme y denuncie el robo, que no se hable del tema en la pequeña ciudad y que al final Margarita no llegue a saber de dónde proceden los obsequios de Enrique. Otra de las acciones del mal hombre para ayudar a su compañero consiste en ponerlo en contacto con Margarita. Fausto se acerca a la joven cuando ella sale de la iglesia, y manifiesta el deseo de acompañarla. Ella lo rechaza, no quiere saber nada de los hombres seductores. Es decir, es una joven que en su trayecto de casa a la iglesia, o sea de sus obligaciones humanas a sus aspiraciones religiosas, no permite que la entretengan. Por tanto, para seducirla no basta con ser un gentil galán, hace falta algo mucho más potente, la fuerza secreta de

Mefistófeles. Ahora bien, si éste queda reducido a un hombre, ¿cómo se explica que la muchacha que ha rechazado al atractivo pretendiente caiga en la seducción de Fausto por obra de su compañero, a quien ella, además, encuentra repugnante? Margarita, una joven tan íntegra que no permite que un hombre de todas prendas la aparte de su camino, abandona la resistencia en el momento en que entra en acción un personaje extravagante de los que se dedican a unir parejas. Si se hace desaparecer la fuerza extranatural del compañero de Fausto se deforma todo el drama, y Fausto y Margarita pierden su grandiosidad porque la fuerza del alcahuete resulta más fuerte que la del amor.

Maragall no quería conseguir nada de esto, naturalmente, mas en su afán realista transformó el mito de Fausto en una historia de amor como hay tantas. Pero si el *Fausto* de Goethe no es sólo la obra más representativa de su autor y de la literatura alemana sino un drama fundamental de la literatura moderna es gracias a la presencia del elemento fantástico, puesto que es a través de lo fantástico como el autor presenta las ideas que desea transmitir. Y las ideas que deseaba transmitir a través de esta obra eran lo que Goethe consideraba lo más profundamente suyo. Así lo demuestra la nota de su diario el día 22 de julio de 1831:

Das Hauptgeschäft zu Stande gebracht (Goethe, 1963: 232).

Y Eckermann relata:

Den noch fehlenden vierten Akt vollendete Goethe darauf in den nächsten Wochen, so daß im August der ganze zweite Teil geheftet und vollkommen fertig dalag. Dieses Ziel, wonach er so lange gestrebt, endlich erreicht zu haben, machte Goethe überaus glücklich. 'Mein ferneres Leben', sagte er, 'kann ich nunmehr als ein reines Geschenk ansehen, und es ist jetzt im Grunde ganz einerlei, ob und was ich noch etwa tue.' (Eckermann, 1948: 504).

Como el deseo de Goethe era plasmar en su drama un sinfín de ideas, impresiones y sentimientos, como quería explicar acontecimientos no solamente externos sino sobre todo relacionados con procesos intelectuales, se vio prácticamente obligado a servirse de símbolos. Goethe no presenta la vida de un hombre sino lo que pensaba sobre la vida del hombre, de manera que el mismo protagonista se convierte ya en símbolo, como lo son también los demás seres que le rodean. Y si todo es símbolo ¿por qué hubiera debido limitarse a servirse de personajes concretos con una historia limitada? ¿Por qué no romper la barrera y adentrarse más allá del campo de lo que es posible ver y tocar en el mundo de la realidad terrena?

La obra acaba de comenzar y después del preámbulo en el que se justifican la forma y el contenido de la pieza que va a representarse, Goethe invita al público a presenciar una escena en el cielo en la que señala cuál va a ser el tema: Mefistófeles expone a Dios la situación del hombre en la tierra y le pide permiso para adueñarse del sabio Fausto quien, en su ansia por llegar a desentrañar el misterio de la vida y de la naturaleza, ha recorrido todos los caminos posibles, desde la teología hasta la magia. Dios se lo permite en la absoluta seguridad de que el hombre que busca, aunque lo haga por caminos equivocados, al final ha de encontrar lo que desea, porque quien se siente dominado por este afán en el fondo va bien encaminado. Y así sucede: Fausto acaba siendo acogido por ángeles y santos. Es el final que corresponde a la idea del mal expuesta por el Señor cuando define a Mefistófeles como «Schalk» (Goethe, 1961 F. I: 12) cuya misión consiste sencillamente en inducir al hombre a la acción. Aquello que denominamos el mal es, por tanto, para Goethe nada más y nada menos que la fuerza que impulsa el progreso humano. Lo es para Goethe, claro está, no para quienes como Gretchen son capaces de sentir su poder destructor.

Fausto no se encuentra en este grupo de personas. Él se define a sí mismo de forma clara:

Mich plagen keine Skrupel noch Zweifel,/ Fürchte mich weder vor
Hölle noch Teufel —/ Dafür ist mir auch alle Freud' entrissen. (Goethe,
1961 F.I: 13).

Fausto ha estudiado todas las ciencias que le prometen el conocimiento de la verdad, pero al darse cuenta de que la ciencia —mundo real— no le proporciona la sabiduría, se entrega a la magia —mundo fantástico. Y con la aparición del espíritu de la tierra, el mundo fantástico hace su aparición en la vida real. Ahora bien, como Fausto no es capaz de entenderlo, la aparición se desvanece de manera que sólo la presencia y la ayuda de Mefistófeles le proporcionará el salto de la realidad a lo fantástico. El «Geist, der stets verneint» (Goethe, 1961 F.I: 40) se convertirá en su acompañante imprescindible, y lo hará de una manera tanto o más irónica que el espíritu de la tierra. Desde el primer momento Mefistófeles le hará sentir que es él quien guía su vida. De Mefistófeles dependerá que Fausto viva en estado consciente o inconsciente. Fausto creará tener cierto dominio sobre él cuando, en realidad, todo es completamente al revés. Fausto pensará que Mefistófeles se ha metido en una trampa por el hecho de haber entrado en su casa en forma de perro sin percatarse de las líneas mágicas del umbral que le impedirán salir, y le dirá: «Bist du doch selbst ins Garn gegangen» (Goethe, 1961 F.I: 43), pero será Mefistófeles quien le hará caer a él en la red al

proponerle como entretenimiento un concierto de espíritus que le hace entrar en profundo sueño, proporcionando al visitante la posibilidad de huir. Llegará incluso un momento en el que Mefistófeles le reprochará que se haya puesto en sus manos ya que, en el fondo, el ser físicamente limitado no soporta la falsa infinitud que le hace experimentar el «Schalk». Lo cierto es que al poner su destino final en manos de Mefistófeles, Fausto, en el fondo, le entrega toda su persona y con ella su libertad, aunque él piense lo contrario. Naturalmente la libertad entendida no como la posibilidad de hacer lo que le plazca sino como capacidad de elegir el bien una vez realizado el proceso de discernimiento necesario³.

A fin de llevar a cabo su cometido, Mefistófeles se propone dos objetivos: hacer que Fausto conozca el pequeño mundo, es decir, la vida cotidiana con todos sus posibles placeres, y el gran mundo, o sea todo aquello que, en principio, el hombre no puede conseguir porque, aunque es capaz de imaginárselo y concretarlo en su fantasía, no está dotado de los medios necesarios para llevarlo a cabo. Dos almas, dice Fausto, laten en su interior, dos deseos opuestos, uno de los cuales lo impulsa hacia el infinito, pero no logra acallararlo porque no dispone del instrumento gracias al cual pueda llegar a superar la barrera espacio-temporal. Su aventura fantástica en compañía de Mefistófeles empieza, pues, como resulta lógico: con un viaje por los aires transportado por la capa mágica. Pero la primera estación de su recorrido es un lugar muy concreto, geográficamente muy concreto: la famosa taberna de Leipzig *Auerbachs Keller*. Aquí, Mefistófeles empezará a manifestar ante un público plural su poder gracias al cual conseguirá engañar a la concurrencia y hacer que se tambalee su fe en los milagros. Pero la ironía goethiana quiere que Mefistófeles no pueda realizar completamente solo determinados «milagros», como por ejemplo la reducción de edad de Fausto, de manera que para quitarse de encima treinta años el sabio ha de ponerse en manos de una bruja. La sorpresa de Fausto es enorme y a su pregunta:

Kannst du den Trank nicht selber brauen?

Mefistófeles le da una respuesta desconcertante:

³ Respecto a la pérdida de libertad por parte de Fausto comenta Keller (1980: 269): «Faust begehrt auf und beschimpft den ‘Schandgesellen’, doch vermag er sich nicht von ihm zu lösen, da er vom mephistophelischen Übermaß an Möglichkeiten so abhängt wie von seinem eigenen bitter empfundenen Unmaß. [...] Was als stolze Autonomie des Erkenntnissuchers begann, geht nach der Wette über in die frivole Abhängigkeit von den verantwortungslosen Sinnen.»

Es sind gar wunderbare Sachen!/
Der Teufel hat sie's zwar gelehrt;/
Allein der Teufel kann's nicht machen. (Goethe, 1961 F.I: 71)⁴.

Los placeres de la mesa no halagan al hombre que sólo se afana por conocer la verdad, pero en el pequeño mundo hay algo que logra fascinarlo: el candor y la entrega de aquella joven que, por amor, se aparta de las leyes morales que conforman su existencia, pero que no por el hecho de convertirse en delincuente niega estas leyes a fin de justificar su manera de actuar. También respecto a la seducción de la muchacha, Goethe impone su ironía haciendo afirmar a Mefistófeles que le harían falta como mínimo quince días para encontrar la ocasión oportuna que le permitiera cautivar a una joven como esta. Fausto, en cambio, está seguro de que con siete horas lo lograría sin ayuda alguna. Y más adelante es el mismo Fausto quien le tendrá que sugerir el camino que le permita conquistar a la muchacha: acercarse a su vecina, actuar como auténtico diablo.

Gretchen queda deslumbrada por el gentil galán; es la primera vez que un hombre le dedica su atención. En su falta de experiencia actúa por amor, por pasión, y se muestra dispuesta a hacer prevalecer el deseo de Fausto antes que tener en cuenta todo aquello que siempre había defendido con ardor: la felicidad familiar, su propia integridad total. Pero con el mismo amor y la misma pasión y entrega con que complace a Fausto confía, en la hora de la prueba definitiva, en la misericordia divina. En cambio para Fausto Gretchen no es más que una experiencia, la posibilidad de recrearse con el encanto y el candor, con la victoria de la belleza sobre la ciencia:

Ein Blick von dir, ein Wort mehr unterhält/
Als alle Weisheit dieser
Welt. (Goethe, 1961 F.I: 93).

Para Goethe, el episodio de Gretchen tiene la finalidad de demostrar el fracaso de Mefistófeles con Fausto, pero al mismo tiempo su victoria sobre el género humano. Esta doble vertiente de la actuación del diablo queda claramente plasmada al final de la primera parte de la tragedia, en la escena de la cárcel. Aquí el autor presenta dos actitudes humanas contrapuestas. Gretchen, reconocida oficialmente como culpable, tiene ahora la posibilidad de huir liberada por Fausto. Gretchen sucumbió a la seducción porque no se dio cuenta de que ofreciéndose al amado caía en manos de Mefistófeles. Ahora, en cambio, la simbiosis Fausto-Mefistófeles se le presenta como realidad palpable, ahora

⁴ También respecto a Gretchen Mefistófeles afirma no tener poder. La frase «Über die, hab ich keine Gewalt!» (Goethe, 1961 F.I: 79) ha sido interpretada de formas diversas. Véase al respecto Mason, 1991.

se da cuenta de que amar y seguir a Fausto significa dejarse llevar por Mefistófeles, y haciendo un acto heroico profundamente humano renuncia al amor, a la libertad y a la vida puesto que, en su estado, sólo con esta renuncia puede escapar al poder del mal. Fausto, en cambio, demuestra que, a pesar de anhelar el conocimiento infinito, es un hombre incompleto porque le falta la capacidad de asumir su responsabilidad. No hay que olvidar que si Gretchen ahogó a su hijo, la muerte de su madre fue inspirada por Fausto quien después, además, mató al hermano de la amada. Entonces Fausto desapareció de la ciudad dejando a Gretchen sola cargando con todo el peso de las consecuencias personales y sociales de sus actos delictivos. Ahora, cuando ante una Gretchen que se niega a seguir a Mefistófeles, tiene la oportunidad de demostrar su firmeza humana y su amor quedándose con ella y asumiendo las consecuencias de su propia culpa, vuelve a abandonarla dejándola a merced de su destino. Fausto quiere proseguir su camino pues su anhelo no ha quedado satisfecho. En este sentido, la escena de la cárcel sella el fracaso de Mefistófeles porque Fausto no se ha encallado en su insaciabilidad. Pero al mismo tiempo es una demostración de la victoria del diablo puesto que el hombre que se halla ante la posibilidad de elegir entre la actuación responsable y la ruptura con el pasado olvidando sus culpas y los lazos que ha establecido con otras personas, se decide por la ruptura y el olvido, prueba evidente de la fuerza del mal.

Durante todo el período en que en el mundo real se llevaba a cabo el proceso contra Gretchen, Mefistófeles distraía a Fausto con la asistencia a la fiesta de las brujas —mundo fantástico— de la Noche de Walpurgis, el «Galatag» (Goethe, 1961 F.I: 124) del diablo dedicado a la orgía desenfadada y durante la cual Fausto reconoce en una visión el destino de la joven a quien ha seducido y abandonado. Fausto queda vivamente impresionado, de manera que reflexiona sobre la desgracia de su amada. Es curioso, sin embargo, el hecho de que no parece recordar que el origen de su fatalidad no es otro que él mismo, y es Mefistófeles quien, a la vista de los reproches que se ve obligado a oír, tiene que avivarle la memoria preguntándole: «Wer war's, der sie ins Verderben stürzte?» (Goethe, 1961 F.I: 135). En este momento crucial para tomar conciencia de las consecuencias nefastas de su propia actuación, Fausto manifiesta su fracaso como persona y actúa cual niño obstinado en cargar las culpas a otro y evitar de esta forma el encuentro adulto con su propia conciencia⁵.

⁵ Refiriéndose a la muerte de Philemon y Baucis, Keller (1992: 329) escribe respecto al tema de la conciencia: «Das Rastlose des Tuns sichert dem Täter Schuldfreiheit zu. Faust ist bei allem Tun halb gewissenlos und halb ohne Gewissen; volle Schuld wird seinem Bewußtsein ferngehalten. Zugang erzwingt sich nach antikem Muster die Sorge —nicht die Schuld also, wie man nach dem Verbrechen an dem alten Ehepaar und dem Wanderer annehmen sollte, und schon gar nicht Mangel und Not.»

En la explicación que Goethe dio a Eckermann sobre la primera escena de la segunda parte de la tragedia queda bien clara su intención de eliminar la conciencia de Fausto, es decir, uno de los elementos característicos del ser humano. Goethe dice:

Wenn man bedenkt, welche Greuel beim Schluß des ersten Aktes auf Gretchen einstürzten und rückwirkend Fausts ganze Seele erschüttern mußten, so konnt' ich mir nicht anders helfen, als den Helden, wie ich's getan, völlig zu paralisieren und als vernichtet zu betrachten, und aus solch scheinbarem Tode ein neues Leben anzuzünden. Ich mußte hiebei eine Zuflucht zu wohlthätigen, mächtigen Geistern nehmen, wie sie uns in der Gestalt und im Wesen von Elfen überliefert sind. Es ist alles Mitleid und das tiefste Erbarmen. Da wird kein Gericht gehalten, und da ist keine Frage, ob er es verdient oder nicht verdient habe, wie es etwa von Menschenrichtern geschehen könnte. Bei den Elfen kommen solche Dinge nicht in Erwägung. Ihnen ist es gleich, ob er ein Heiliger oder ein Böser, in Sünde Versunkener ist; ob er heilig, ob er böse, jammert sie der Unglücksman, und so fahren sie in versöhnender Weise beschwichtigend fort und haben nicht Höheres im Sinne, als ihn durch einen kräftigen, tiefen Schummer die Greuel der verlebten Vergangenheit vergessen zu machen: Erst badet ihn im Tau aus Lethes Flut. (Goethe, 1966: 730-731).

Goethe absuelve a Fausto de sus culpas pero no lo libera de su obsesión. Fausto continúa deseando desentrañar el gran misterio del mundo, todavía quiere ir más allá de los límites impuestos a toda criatura. Y siguiendo su propósito inicial, ahora Mefistófeles ya no se limita a ofrecerle los pequeños placeres del hombre común. Ahora Fausto entra en el gran mundo, en las dimensiones internacionales y universales: la política imperial, es decir el presente, el terreno mitológico, o sea el pasado, y finalmente el paraíso celestial, el futuro. Pero a Goethe tampoco le basta este tipo de mezcla de lo real y lo fantástico sino que detrás de todos los hechos y personajes que irán desfilando a lo largo de la segunda parte se adivinará, de una manera más o menos clara, su posición frente a los problemas que tuvo que afrontar, problemas políticos pero sobre todo de carácter intelectual. La segunda parte del *Fausto* se convierte entonces en un conglomerado de episodios de diversa índole con figuras del mundo real y del mundo imaginado y con acontecimientos posibles y otros de tipo fantástico.

En el palacio imperial Fausto tiene la oportunidad de darse cuenta de que las relaciones del hombre con la riqueza y el poder son la base sobre la que se construye toda la historia política y cultural. La situación política es presentada como una acumulación de hechos negativos. El Imperio es una caricatura

de sí mismo, es el territorio en el que se propaga la injusticia, un mundo en el que reina el error, donde falta todo tipo de disciplina, donde el pillaje y la devastación están a la orden del día y donde diversos soberanos lo contemplan todo con la mayor indiferencia. Naturalmente la economía no funciona, y en esta situación la falta de solidaridad es ley para la población y el endeudamiento norma para la corte. Mefistófeles cumple aquí su misión no ya en la esfera individual de Fausto sino en la comunitaria de la corte: habla, promete, engaña, entretiene y convence. Las preocupaciones se pueden aplazar, el presente exige la celebración de la fiesta, la diversión del carnaval. Se escenifica una mascarada en la que aparecen personajes de todo tipo detrás de los que se ocultan alegorías del sistema político y económico y de las diferentes posibles actitudes ante un cambio imprescindible e irreversible. La solución a los problemas vendrá gracias al invento del papel moneda, documentos que deberían responder a la existencia de un tesoro público pero que, en realidad, gracias a la facilidad de su reproducción, pueden multiplicarse sin fin y crear una impresión de riqueza inexistente. Naturalmente Mefistófeles es el inventor de este instrumento de la mentira. Para la población, el papel moneda es engañoso porque no se da cuenta de que su función no es real sino simbólica y que la única vía que puede enlazar el símbolo —la idea de riqueza— con la realidad es el trabajo. De esta manera, con el papel moneda se da al pueblo la posibilidad de vivir engañado y de forma engañosa porque por un lado desconoce que los bienes reales correspondientes no existen y por otra lo conduce claramente a disfrutar sin realizar esfuerzo alguno. Así, la crisis económica, lejos de haber quedado superada, aumenta de forma peligrosa.

La vida hedonista que permite la circulación del papel moneda no conduce a un buen fin: el Imperio se deshace en la anarquía, la lucha de todos contra todos cuya superación parece posible sólo mediante un cambio de autoridad. A Fausto, que deseoso de vencer la fuerza de la naturaleza, ha concebido un proyecto para ganar terreno al mar a fin de transformarlo en campo de cultivo, se le presenta ahora la oportunidad de conseguirlo de manos del rey como recompensa a su ayuda militar que, naturalmente, es obra de Mefistófeles y sus secuaces (figuras alegóricas de la violencia, el pillaje y la codicia). La confusión que se crea es claramente sospechosa, pero una vez ganada la batalla desaparece cualquier tipo de escrúpulo pues, como dice el emperador:

Hat sich in unsern Kampf auch Gaukelei geflochten,/ Am Ende
haben wir uns nur allein gefochten. (Goethe, 1961 F.II: 187).

La restauración del antiguo sistema puede dar comienzo. Al haberse conseguido los objetivos deseados, la falta de solidez y de nobleza de los medios utilizados carece de valor.

Ya antes de conseguir la consolidación en el poder y a la vista de la inesperada y maravillosa ayuda económica gracias al papel moneda, el emperador había manifestado otro deseo que enlaza con uno de los temas tratados en *Fausto* que más directamente afectaban a Goethe: el del pensamiento estético. El emperador desea que Fausto le presente a Paris y Helena, símbolos verdaderos de la relación entre estética y poder. Para llevar a cabo esta obra mágica es preciso, según Mefistófeles, adentrarse en el mundo desconocido de las madres, entrar en un lugar en el que jamás ha estado nadie y en el que nadie debería internarse, en un espacio de soledad donde Fausto no podrá ver ni oír ni palpar nada, en un vacío abismal. Este lugar no tiene ningún punto de contacto con el mundo en el que se mueve toda criatura. Allí habitan las madres, dedicadas a la creación de formas y a su transformación, «Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung» (Goethe, 1961 F.II: 51). Las madres sólo pueden percibir esquemas pues están rodeadas de imágenes que aún no han llegado a la vida, y todo lo que ha existido y existirá se mueve en su reino en busca de la eternidad que ellas conceden. Una acción mágica será el instrumento gracias al que Fausto podrá conjurar a las figuras de Paris y Helena, pero seducido por la belleza que contempla se atreverá a apropiarse de la aparición de la mujer, a consecuencia de lo cual la fantasmagoría se desvanece con una fuerte explosión⁶.

A pesar de este fracaso de su potencia mágica, con la conjuración de Helena comienza el camino de Fausto hacia el mundo de la Antigüedad que culminará con su unión real con aquel símbolo de la belleza clásica. Pero antes de llegar a este punto, Goethe ofrece otros momentos importantes de la aventura humana. El retorno al mundo real tiene lugar en el antiguo domicilio de Fausto donde Mefistófeles se burla una vez más de los aspirantes a científico, como lo había hecho ya en la primera parte de la tragedia, y a través de él Goethe critica a todo tipo de estudioso engreído que cree que el mundo ha empezado con él y que a él se debe la existencia de todo. El científico pedante e intelectualmente limitado de la primera parte, Wagner⁷, ha seguido, si bien en otra dirección, el camino de su admirado maestro Fausto en el sentido de que también él ha puesto en marcha una acción destinada a sobrepasar las fronteras del mundo natural. Si con la ayuda de Mefistófeles Fausto realiza obras mágicas en el gran mundo, Wagner se ha propuesto crear un hombre en su laboratorio. El orgullo de ser hombre lo ha impulsa-

⁶ Lange (1980: 296) señala que el objetivo del primer acto de la segunda parte es «eine noch vorläufige Stufe des Verhältnisses von Realität und Begriff, von Wirklichkeit und den vieldeutigen Zeichen und Bildern, die diese Wirklichkeit erfahrbar machen könnten.»

⁷ Zabka (1993: 166) considera que «In Doktor Wagner werden die Idealisten neuer Zeit persifliert».

do a considerar despreciable el acto natural que da origen a cada una de las personas porque

Wenn sich das Tier noch weiter dran ergetzt,/ So muß der Mensch
mit seinen großen Gaben/ Doch künftig höhern, höhern Ursprung
haben. (Goethe, 1961 F.II: 68).

Se trata, pues, de la fusión artificial de la materia en manos del científico cuyo resultado será el nacimiento de un ser humano. Wagner cree haber conseguido lo que Fausto tanto desea: conocer el misterio de la vida y por tanto dominarla, manipularla. Pero este hombre artificial, fruto del trabajo de laboratorio, está limitado por los mismos instrumentos de la ciencia: Homunculus se mueve y habla dentro de una probeta. No obstante, tiene facultades extraordinarias como la de adivinar los sueños libinidosos de Fausto⁸.

Acto seguido Fausto es trasladado a la antigua Grecia donde, en la Noche de Walpurgis clásica, la erudición y la fantasía de Goethe desbordadas⁹ presentan un espectáculo de sueño en el que, sin embargo, se discuten grandes temas como el de las teorías vulcanista y neptunista sobre el origen del universo, el principio de la revolución, el abismo entre la realidad y la utopía histórica. La Noche de Walpurgis clásica es abigarrada, figuras y situaciones nos introducen en un terreno fantástico a través del cual Fausto va buscando su ideal: Helena¹⁰. Durante el viaje van haciendo acto de presencia esfinges, sirenas, ninfas y tritones por un lado, pensadores reales como Anaxágoras y Thales por otro. Homunculus se siente impulsado a la independencia, a deshacerse de los lazos que encierran su existencia, y su apasionado impulso lo lleva a la autodestrucción.

Homunculus no es la única figura de la obra que no consigue su objetivo. Tampoco Euphorion, el hijo de Fausto y Helena, lo logra. Nuevamente ha sido Mefistófeles quien ha reunido a las dos figuras representativas del mito

⁸ Goethe confesó a Riemer que Homunculus es «reine Entelechie» (citado por Lange, 1980: 297). Zabka (1993: 163) lo define como «eine Schöpfung aus dem Denken, deren Resultat [...] nur der subjektive Geist ist» formado «nach den drei Stufen von Schellings Deduktion des Lebens (64-65) y que «verkörpert wieder einseitig die subjektive Vorstellungsart vom menschlichen Geist» (197).

⁹ La fantasía de que Goethe hace gala en su *Fausto* es comparada por Keller (1980:275) a las pinturas de Hieronymus Bosch y de Brueghel.

¹⁰ Schlaffer (1981: 128) define la Noche de Walpurgis clásica como «eine Bildungsreise, eine vom modernen Intellekt ersonnene Sinnlichkeit im archaischen Stil.» Zabka (1993: 178) opina: «Die 'Klassische Walpurgisnacht' schildert die mythologische und künstlerische Phantasie als eine Kraft, die nicht —wie im 1. Akt— einem 'autokratisch' schaffenden Subjekt dient, sondern dessen selbstische Erstarrung auflöst.»

germánico y helénico. Pero el hijo de esta unión es un joven que desconoce la medida, de manera que se lanza a los aires y cae. La fusión de los dos mundos opuestos ha sido de corta duración; el ideal artístico no se ha podido conseguir¹¹.

Goethe no salva ni a Homunculus ni a Euphorion, pero sí salva a Fausto a pesar de que éste, al intuir la felicidad en la realización de la utopía económica, se siente satisfecho por primera vez y cree que sus aspiraciones se han cumplido. Es entonces cuando Mefistófeles puede reclamarlo para su corte, pues al sellar el pacto inicial Fausto le había dicho:

Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen./ So sei es gleich
um mich getan!/ Kannst du mich schmeicheln/nd je belügen./ Daß ich
mir selbst gefallen mag./ Kannst du mich mit Genuß betrügen./ Das sei
für mich der letzte Tag! (Goethe, 1961 F. I: 50).

Pasadas ya todas sus aventuras más o menos reales y fantásticas, convertido en terrateniente, ingeniero y organizador, habiendo perdido la vista por negarse a hacer caso de lo que le dice la única de las cuatro figuras alegóricas que van a visitarlo a última hora: la preocupación —las otras tres son la indigencia, la culpa y la miseria—, a pesar de haberse hecho indirectamente culpable de la muerte de la anciana pareja que obstaculizaba la realización de su proyecto económico, Fausto es capaz de sentir lo que jamás imaginó que pudiera suceder: la autosatisfacción. Ha llegado, pues, el momento supremo. Fausto ha encontrado lo que buscaba desde el principio y creía no poder hallar jamás. Con ello parecen cumplirse las condiciones de su pacto con Mefistófeles¹². Pero como el pacto entre él y el diablo está sometido a una autoridad superior, a Dios, Mefistófeles se queda sin su presa: los ángeles

¹¹ Ideal artístico porque eso es lo que se pretende simbolizar. En palabras de Goethe: «Es ist in ihm die Poesie personifiziert, die an keine Zeit, an keinen Ort und an keine Person gebunden ist.» (Eckermann, 1948: 380) No obstante, es Lord Byron quien inspiró al personaje, pues para Goethe Byron era «das größte Talent des Jahrhunderts[...], Byron ist nicht antik und ist nicht romantisch, sondern er ist wie der gegenwärtige Tag selbst. Einen solchen mußte ich haben. Auch paßte er übrigens ganz wegen seines unbefriedigten Naturells und seiner kriegerischen Tendenz, woran er in Missolunghi zugrunde ging.» (Eckermann, 1948: 256) Lange (1980: 302) define a Euphorion como el ser «durch das die letzten Spannungen des Schöpferischen verdeutlicht werden.» Zabka (1993: 105) opina que «Euphorion verkörpert [...] die negierende Tendenz der romantischen Poesie. Euphorion steht für die [...] von Goethe befürchtete Verselbständigung der romantischen Weltnegation.»

¹² Existen numerosas interpretaciones sobre la muerte de Fausto. Hay quien la considera consecuencia de la apuesta; otros creen que se trata de muerte natural a causa de la vejez. Véase al respecto Hohlfeld (1991), Weigand (1991), Vischer (1992).

anuncian que Fausto se salva porque quien hace todo lo posible por conseguir sus objetivos merece la salvación¹³.

¿Cuál es el significado de esta complicada historia en la que, gracias al arte de la ficción, el mundo real y el fantástico se unen de forma tan paradójica? El *Fausto* de Goethe es, evidentemente, muchas cosas¹⁴, pero todo su contenido podría resumirse afirmando que se trata de una apología de la manera de pensar moderna y por tanto una defensa de cierto tipo de hombre moderno. Esta actitud no constituye un rechazo de la tradición. Gretchen es la gran representante del pensamiento tradicional de la cultura occidental, y su autor la trata con el respeto que merece. Gretchen es la persona que, a pesar de sus debilidades, se apoya en un fundamento sólido que, en el momento decisivo, le permite tomar conciencia de sí misma y realizar el acto libre de elección correcta asumiendo la responsabilidad de su comportamiento equivocado. Pero Goethe no considera digno de salvación sólo al

¹³ Vischer (1992: 11) recuerda que se ha reprochado a Goethe que salve a Fausto de manera tan cómoda. En su opinión «der Vorwurf gewinnt einen Schein von Recht, weil uns Goethe das Streben nicht wirklich zeigt, und zum Streben gehörte wesentlich die kräftigere Reaktion gegen Mephistopheles; jene eine im ersten Theil, wo wir Faust einsam in Wald und Höhle finden, ist gewiß nicht hinreichend.» Sobre el final de *Fausto*, Arens (1989: 1068) opina: «So verbindet sich in dieser Szene die revolutionäre Umwertung der Moral und Umdeutung des Christentums mit steriler Konvention. [...] Sie kann nicht überzeugen, da der schreiende Gegensatz pseudonaturwissenschaftlicher Monadenlehre und Christentum nicht aufhebbar ist und die prüfungslos-selbstverständliche Sonderbehandlung, die Faust zuteil wird, in Wirklichkeit Goethe selber gilt und seinem Selbstbewußtsein der Einzigartigkeit und Erwähltheit durchaus angemessen war.»

¹⁴ Eckermann califica el *Fausto* de «ein Stück seiner [de Goethe] eigenen Seele» (Goethe, 1966: 792) y refiere también que Goethe no consideraba adecuado hablar de una idea única respecto a esta obra: «Da kommen sie und fragen: welche Idee ich in meinem Faust zu verkörpern gesucht? —Als ob ich das selber wüßte und aussprechen könnte!— Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, das wäre zur Not etwas; aber das ist keine Idee, sondern Gang der Handlung. [...] Es hätte auch in der Tat ein schönes Ding werden müssen, wenn ich ein so reiches, buntes und so höchst mannigfaltiges Leben, wie ich es im Faust zur Anschauung gebracht, auf die magere Schnur einer einzigen durchgehenden Idee hätte reihen wollen!» (Eckermann, 1948: 635-636). Por otro lado, al conde Alexander Grigorjewich Stroganoff le confesó que la segunda parte del *Fausto* contiene toda su filosofía (Goethe, 1966: 791). Lange (1980: 289) la resume como «ein enzyklopädisches Werk [...], in das alle Gebiete des zeitgenössischen Wissens eingeschmolzen sind», Zabka (1993: 17, 51) como «das Verfehlen aller Ideale», como obra que «zwischen dem Ideal und dessen romantischer Negation vermittelt». Según Schlaffer (1981: 5), el objetivo de la segunda parte de *Fausto* es «die geschichtlich begrenzte Grundkonstellation des modernen Lebens ins Bild zu fassen». En cambio Böhm (1991: 54) cree que a Goethe le interesa más «die Tragik des Übermenschentums darzustellen, als die Fülle historischer Anschauungen und satirischer Anspielungen». Rosenkranz (1992: 2) lo resume de este modo: «Der zweite Theil schildert uns den Verlauf der weltlichen Befreiung des Geistes von dem Mittelalter bis zur neueren Zeit.»

hombre que vive plenamente su fe y que, a pesar de sus debilidades, se somete a la voluntad de las autoridades humanas que condenan cierto tipo de comportamiento pero que no tienen la palabra definitiva sobre su destino final. Para Goethe también merece la salvación otro tipo de persona muy distinta, un tipo de persona osada, rebelde e insaciable. Este tipo de persona no es un simple destructor. Es más, Fausto se lanza a la conquista de la representante de la tradición que le atrae porque constituye una irresistible fusión de belleza y candor, rectitud y debilidad, tal como la representa Gretchen. Pero ya antes de intentar dominar, con la ayuda de la fuerza del mal, a la personificación de la tradición, y mucho antes de que se anuncie que también él ha sido salvado, experimenta en su propio cuerpo la fuerza de esta tradición. Al empezar la tragedia, el científico desesperado porque no puede llegar a conocer el secreto de la vida, decide suicidarse, pero cuando se está llevando ya el veneno a los labios oye el anuncio de la Pascua, que le trae a la memoria los cantos de su juventud e infancia, y este recuerdo de su propia inocencia detiene su mano.

Fausto valora la fe pero no cree. Dice:

Die Botschaft hör ich wohl, allein mir fehlt der Glaube. (Goethe, 1961 F.I: 24).

La idea del más allá lo salva del suicidio, pero en el fondo el más allá no le importa, pues se siente habitante de la tierra y son los goces que esta le proporciona lo que le interesa. Quiere saber, pero no puede esperar al final de la vida para que se cumpla su deseo. Quiere saber ya, quiere descubrir qué se oculta detrás de las manifestaciones visibles, cuál es el misterio del mundo, de todo lo que le rodea. Por tanto, el problema de Fausto no es algo lejano que incumbe sólo a una reducida minoría de sabios y científicos sino que es el problema de cualquier persona que, a la vista de su entorno y de sí misma, se detenga un instante a pensar qué hay detrás de lo que llamamos vida.

Después de recobrar la serenidad en un paseo por el campo, Fausto decide entregarse a la Revelación y empieza su tarea intentando traducir un fragmento de la Biblia. Al abrir el libro da con la frase «Im Anfang war das Wort» (Goethe, 1961 F.I: 37). Fausto se detiene sin poder continuar. El racionalista no acepta sin más esta solución a su eterna pregunta; y no la acepta porque no puede dar a la palabra el valor supremo que le otorga la frase. Otra posibilidad de traducir la palabra *Logos* es *sentido*, pero tampoco esto le satisface. Fausto abandona la tarea de traducir y empieza a reflexionar. No se trata ahora de pasar al alemán el término griego sino de pensar si la formulación bíblica es correcta, y después de sospesar la verosimilitud de la traducción de *Logos* por *fuerza* halla por fin la expre-

sión que le parece justa: «Im Anfang war die Tat» (Goethe, 1961 F.I: 38). Con ello, Fausto demuestra dos cosas: en primer lugar que la Revelación le atrae pero no le inspira el supremo respeto, que cree en la capacidad del intelecto para mejorar la palabra revelada, que para descubrir el origen de la vida no es necesaria la fe sino que el pensamiento humano puede llegar a hacerlo por sus propias fuerzas; en segundo lugar, este momento de la obra demuestra que, a pesar de la confianza en las facultades de la inteligencia, para él no son los valores espirituales la fuente de la vida sino la acción. Nos hallamos, por tanto, ante un nuevo dios, no un dios que actúa porque es sentido y comunicación sino uno que es pura y simplemente actividad. En consecuencia, si el hombre quiere ser imagen de este dios no tiene necesidad de acercarse a su Palabra mediante la fe sino que tiene que actuar, hacer cosas. Fausto maldice todos los valores que el hombre puede conseguir como ser social: tesoros, fama, y maldice también todos los medios que la tradición religiosa le ofrece como posibilidad de acercamiento a Dios: la gracia, la fe, la esperanza y la paciencia. ¿Qué le queda al hombre que desprecia los valores sociales y los espirituales? ¿Quién puede prescindir completamente de todos estos valores? La única solución para este hombre es el eterno movimiento, la actividad desenfrenada, el frenesí de la acción, porque no hay absolutamente nada que merezca que nadie se detenga en ello, nada puede saciar el ansia humana, todo se acaba, todo conduce a desencanto y frustración. Habiendo arrojado el bastón en que apoyarse, el hombre tiene que adherirse a la única experiencia que jamás lo abandona, a la seguridad de su deseo insaciable.

Esto es lo que piensa Fausto cuando realiza su apuesta con Mefistófeles y le promete convertirse en posesión suya en el momento en que encuentre algo de valor perdurable. Su dilatada experiencia por el pequeño y el gran mundo le va demostrando que su idea es acertada: Fausto nunca queda satisfecho, corre de una aventura a otra, de una extravagancia a otra mayor hasta que se convierte en propietario de unos terrenos y pasa a ser organizador, hombre de acción pública, señor de sus siervos, de sus obreros gracias a los cuales consigue dominar la naturaleza, someter las fuerzas de la creación a la voluntad humana, cueste lo que cueste y a cualquier precio. El objetivo es convertirse en padre de una tierra nueva, de un paraíso que hay que conquistar día a día mediante el propio trabajo. Si consiguiera ver a su alrededor a la nueva humanidad, al hombre activo, el deseo de Fausto quedaría satisfecho, su vida llegaría a la plenitud, su espíritu inquieto podría descansar. Por tanto ya no es la autorrealización como persona y menos aún la esperanza de eternidad lo que da sentido a la vida sino al contrario, lo único que hay que hacer es transformar el mundo. El propio Dios se lo dice a Mefistófeles:

«Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab/ Und führ ihn, kannst du ihn erfassen,/ Auf deinem Wege mit herab;/ Und steh beschämt, wenn du bekennen mußt:/ Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange/ Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.» (Goethe, 1961 F.I: 12).

Así pues, ni la fe ni la esperanza son necesarias para que el hombre cumpla su destino. Goethe no niega la fe como vía de salvación, pero no la considera ni única ni imprescindible. El afán constante también conduce a la plenitud de la existencia¹⁵. Por ello Fausto es saludado por los ángeles como noble miembro de la comunidad de los redimidos.

El *Fausto* de Goethe es la respuesta del hombre nacido en la cultura racionalista del siglo XVIII¹⁶ a la seria advertencia del anónimo del siglo XVI que, con la colección de episodios titulado *Historia des Dr. Johann Fausten*, inició la carrera literaria de la figura histórica del nigromante alemán que se convirtió en mito universal. Esta seria advertencia no es otra cosa que una cita de la primera carta de San Pedro, quien hace a los fieles la siguiente recomendación:

Seyt nuechtern und wachet/ dann ewer Widersacher der Teuffel geht umbher wie ein bruellender Loewe / und suchet welchen er verschlinge/ dem widerstehet fest im Glauben. (*Historia v. D. J. Fausten*, 1988: 124).

Para Goethe, no es necesario hacer esta recomendación. Para él, el ser humano consigue su plenitud no por haber desarrollado sus facultades humanas, no por haber hecho todo lo que está de su parte para convertirse en una auténtica persona consciente, libre y responsable. Menos aún se salva sólo por el hecho de ser cristiano, ni siquiera por ser religioso. Para Goethe es la realización del propio afán, por limitado, subjetivo y obscure-

¹⁵ Eckermann relata que en una conversación Goethe le dijo que puede considerarse una explicación de la obra la idea de que «ein aus schweren Verirrungen immerfort zum Besseren aufstrebender Mensch zu erlösen sei» (Eckermann, 1948: 636). Hasta qué punto el proyecto técnico-económico, es decir, el último deseo manifestado por el protagonista, es una garantía de auténtico progreso y constituye por sí sólo, a pesar de los crímenes que comporta su realización, un objetivo superior es, como mínimo, discutible.

¹⁶ Como afirma Keller (1992: 338), Fausto es en diversos aspectos un representante de la época, concretamente un ser que «für einiges Aufklärerische und manches Sturm— und Dranghafte steht». Arens (1989: 1069) reconoce que en la escena final de *Fausto* «spricht sich noch dasselbe Selbstgefühl aus wie vor fast 60 Jahren, als er [Goethe] sich mit seinen Helden Cäsar, Mahomet, Prometheus, Faust identifizierte, nur daß es damals auf schwankem Boden stand, mehr Anspruch und Herausforderung war und jetzt auf dem Bewußtsein einer Lebensleistung ruht.»

cido por el delito que se presente, lo que garantiza la supervivencia de la persona. Fausto se salva, pero no por ello se puede considerar que su historia sea «eine Art weltliche Bibel» (Fairley, 1968: 67) ni que el último acto tenga por tema la «Freiheit zur sittlichen Entscheidung» (Lange, 1980: 304), pues este ser que se salva es una persona limitada no sólo por su condición de criatura sino porque ha llegado a la ancianidad afanado por conseguir objetivos más o menos nobles sin importarle que los medios sean o no humanamente lícitos y sin tener en cuenta que ningún objetivo externo debía impedirle su realización auténtica como persona en todas sus dimensiones. Fausto es un hombre de carácter contradictorio¹⁷, cosa que él sabe y expone al hablar de sus dos almas. Pero la contradicción máxima no es la tensión entre sus dos tendencias, sino el hecho de que sea incapaz de realizar una síntesis. Tanto su tendencia pasiva como la activa buscan acallar sus necesidades en el mundo externo sin que el núcleo de su persona quede afectado por ello. Sus dos almas tienden a hacerle salir de sí mismo sin que tal salida tenga después repercusiones decisivas en él. Obsesionado por la idea de que «wir nichts wissen können» (Goethe, 1961 F.I: 13) no tiene en cuenta muchas otras cosas que el hombre puede, si no lograr en plenitud, sí al menos intentar alcanzar. Fausto fracasa, en el fondo, como ser humano¹⁸. Decidiendo limitar al hombre a pura ansia y actividad, realizó una hipertrofia de una de sus facultades con la consiguiente atrofia de las demás. Fausto vivió una impresionante aventura fantástica, pero olvidó que hay en la tierra un objetivo más noble que el suyo: que el ser humano intente alcanzar la máxima armonía posible de todas sus potencias. Este objetivo lo conseguirá, tal vez, más allá de la muerte gracias a Gretchen¹⁹, pero, de ser

¹⁷ Rickert (1991: 304-5) resume el carácter dual de Fausto en un conjunto de oposiciones: «Genuß und Tätigkeit, Ruhe und Bewegung, oder Schauen und Schaffen, Kontemplation und Aktivität».

¹⁸ Fracasa como ser humano y no solamente en cuanto a sus aspiraciones de conocimiento y en relación con el amor como afirma Keller (1980: 249) refiriéndose al personaje en el *Urfaust*. Burdach (1991: 49-50) opina que al final de la obra Fausto no se halla más cerca del ideal «als freier, ganzer Mensch» y afirma que muere «als nicht Vollendeter». Ahora bien, su fracaso no lo atribuye a esta característica ya que llega a la conclusión siguiente: «Er stirbt als ein *Scheitender*, denn sein letztes großes Kulturwerk ist dem Untergang verfallen, wird sogleich nach seinem Tode überflutet.»

¹⁹ Lukács (1991: 490-93) recuerda que precisamente el ideal de armonía y perfección es esencial en el pensamiento de Goethe e interpreta la segunda parte de *Fausto* como muestra de resignación de su autor, lo cual no significa que renuncie a sus antiguas aspiraciones de armonía. La realización del ideal la busca en seres que no han podido desarrollar grandes facultades intelectuales pero que llegan a una armonía espontánea. En estos seres ve una garantía de la posibilidad de que el ser humano consiga el ideal. Goethe sueña que en un futuro el desarrollo de las distintas facultades intelectuales se una a la armonía estético-moral. Por ello

así, el paladín de la actividad llegará a la plenitud de forma completamente pasiva y sin ser consciente del don que se le va a conceder, sin haberlo intuido, sin haberlo ni siquiera deseado²⁰.

Referencias bibliográficas

- ARENS, H.: *Kommentar zu Goethes Faust II* (Heidelberg 1989).
- BÖHM, W.: «Das neue Bild», *Aufsätze zu Goethes 'Faust I'*, Hrsg. W. Keller (Darmstadt³1991), 52-63.
- BURDACH, K.: «Das religiöse Problem in Goethes 'Faust'», *Aufsätze zu Goethes 'Faust I'*, Hrsg. W. Keller (Darmstadt³1991), 22-51.
- ECKERMANN, J. P.: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (Zürich 1948).
- FAIRLEY, B.: *Goethe, dargestellt in seiner Dichtung* (Frankfurt/M.1968).
- GOETHE, J. W.: *Faust. Der Tragödie erster Teil* (Stuttgart 1961).
- GOETHE, J. W.: *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* (Stuttgart 1961).
- GOETHE, J. W.: *Tagebücher 1810-1832* (München 1963).
- GOETHE, J. W.: *Gespräche. Zweiter Teil* (Zürich-Stuttgart 1966).
- *Historia von D. Johann Fausten* (Stuttgart 1988).
- HOHLFELD, A. R.: «Pakt und Wette in Goethes 'Faust'», *Aufsätze zu Goethes 'Faust I'*, Hrsg. W. Keller (Darmstadt³1991), 380-409.
- KELLER, W.: «Faust. Eine Tragödie (1808)», *Goethes Dramen. Neue Interpretationen*, Hrsg. W. Hinderer (Stuttgart 1980), 244-280.
- KELLER, W.: «Größe und Elend, Schuld und Gnade: Fausts Ende in wiederholter Spiegelung», *Aufsätze zu Goethes 'Faust II'*, Hrsg. W. Keller (Darmstadt 1992), 316-344.
- LANGE, V.: «Faust. Der Tragödie Zweiter Teil», *Goethes Dramen. Neue Interpretationen*, Hrsg. W. Hinderer (Stuttgart 1980), 281-312.
- LUKÁCS, G.: «Die Gretchen-Tragödie», *Aufsätze zu Goethes 'Faust I'*, Hrsg. W. Keller (Darmstadt³1991), 476-495.
- MARAGALL, J.: *Obres Completes*, vol. 1 (Barcelona 1970).
- MARAGALL, J.: *Obres Completes*, vol. 2 (Barcelona 1981).

la escena final representa para Lukács la armonía y perfección humanas que tienen su origen en la «kleine Welt», unidas a la ilimitada perfección de la «große Welt». Y por ello afirma que «Gretchen ist für Fausts Streben der Genius der Vollendung».

²⁰ No se trata ya sólo de la eliminación de condicionantes de tipo religioso como apunta Keller (1992: 342) al recordar que, de acuerdo con el pensamiento jerárquico de Goethe respecto a la inmortalidad, «Faust bedarf weder des Glaubens noch der Reue der tätigen Buße, um der Erlösung teilhaft zu werden. [...] Jeder aktive Läuterungsvorgang bleibt ihm —im Gegensatz zu den vier Bűßerinnen— erspart, denn er ist eine große tätige Monade, ein Vielerfahrener, dessen diesseitige Wirksamkeit seine jenseitige Fortexistenz verbürgt, ja fast erzwingt.»

- MASON, E.C.: «Mephistos Wege und Gewalt», *Aufsätze zu Goethes 'Faust I'*, Hrsg. W. Keller (Darmstadt³1991), 521-543.
- RICKERT, H.: «Die Einheit des Faustischen Charakters. Eine Studie zu Goethes Faustdichtung», *Aufsätze zu Goethes 'Faust I'*, Hrsg. W. Keller (Darmstadt³1991), 247-309.
- ROSENKRANZ, K.: «Der zweite Theil des 'Faust'», *Aufsätze zu Goethes 'Faust II'*, Hrsg. W. Keller (Darmstadt 1992), 1-10.
- SCHLAFFER, H.: *Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts* (Stuttgart 1981).
- VISCHER, F. TH.: «Zum zweiten Theile von Goethe's 'Faust'», *Aufsätze zu Goethes 'Faust II'*, Hrsg. W. Keller (Darmstadt 1992), 11-25.
- WEIGAND, H. J.: «Wetten und Pakt in Goethes 'Faust'», *Aufsätze zu Goethes 'Faust I'*, Hrsg. W. Keller (Darmstadt³1991), 410-427.
- ZABKA, TH.: *Faust II-Das Klassische und das Romantische. Goethes 'Eingriff in die neueste Literatur'* (Tübingen 1993).