

FAUSTO

Para comprender la esencia del *Fausto* se parte de la filosofía de Goethe y las corrientes del Sturm und Drang y el romanticismo. El tiempo, el espacio, el discurso, temas, influencias y preocupaciones del autor en la primera parte del libro. Centrados en el personaje de Fausto, en el segundo apartado, se retoman los antecedentes, incluyendo fuentes cristianas y otras de leyenda, el *Fausto* de Widmann y el *Fausto* de Marlowe para analizar el simbolismo que constituye las fuentes y adentrarnos en el desarrollo de los pasajes, las relaciones y los personajes del *Fausto* de Goethe desde la dedicatoria hasta el pacto entre Fausto y Mefistófeles. La tercera parte del libro corresponde a la tragedia de Margarita, el enamoramiento y el encuentro en el jardín entre los enamorados que culmina con el calabozo y el planteamiento del problema religioso en la obra.

ÍNDICE

Introducción	
I. La filosofía de Goethe	
1. Spinoza y Goethe	
2. Interpretación de Spinoza según Goethe	
3. Goethe y Kant	
4. La doctrina de la naturaleza	
5. Limitación e imperfección de la palabra	
a. La palabra al servicio del saber positivo.....	
b. El sentido de la palabra en la magia	
c. La palabra en el conocimiento teológico	
d. La palabra en el discurso	
6. El saber positivo	

7. <u>Sturm und Drang</u> y romanticismo	
II. El primer <u>Fausto</u> . Desde el escepticismo inicial hasta.....	
las primeras experiencias humanas	
1. Antecedentes del <u>Fausto</u>	
a. La leyenda de Fausto	
b. Fuentes y tradiciones cristianas afines con la leyenda de Fausto	
c. Otras fuentes de la leyenda de Fausto	
d. El Fausto de Widmann	
e. El Fausto de Marlowe	
f. Los tres momentos de la leyenda de Fausto	
g. Simbolismo de Fausto	
2. La "Dedicatoria	

3. Preludio en el teatro	
4. Prólogo en el cielo	
5. Primer monólogo de Fausto	
6. Diálogo con Wagner	
7. Segundo monólogo de Fausto	
8. Frente a la ciudad. Paseo de Fausto y Wagner	
9. Sueño en el gabinete de estudio. Monólogo al regresar con el perro de aguas	
10. Fausto y Mefistófeles: El pacto	
11. Experiencia mundana. La taberna de Auerbach	
12. La cocina de la hechicera	
III. El primer <u>Fausto</u> . La tragedia de Margarita	
1. Una calle: Fausto y Margarita de paso. Fausto conoce a Margarita y se enamora	
2. El cuarto de Margarita. Monólogo de Fausto	
3. Un jardín. Primer encuentro amoroso entre Fausto y Margarita	
4. Segundo encuentro en el jardín de Marta. Planteamiento del problema religioso	
5. Un calabozo: último encuentro entre Fausto y Margarita	
Conclusiones	
Anexo	
Biblio hemerografía	
Índice temático	
Índice	

Hemos llegado a la escena más conmovedoramente romántica y en donde el planteamiento filosófico adquiere facetas de intensa significación humana. Todo se mueve entre la desesperada locura de Fausto por salvar a la mujer que amara y la enajenación de Margarita que constituye una forma de luz postrera que la conducirá a la justificación de sus actos y a la verdadera vida.

Las primeras palabras del protagonista reflejan sus temores y su estado de ánimo:

Me siento presa de un horror que no había experimentado desde largos años; todos los dolores de la humanidad los siento en mí. Aquí es donde ella habita, sin que nos separe ya más que esa triste pared húmeda; ¡y no consistió su crimen más que en una grata ilusión! ¡Vacilas antes de correr hacia ella! ¡Temes volver a verla! Pero entra, porque en tu irresolución transcurre el tiempo que la separa aún del suplicio. (p. 117)

En el sentido religioso goetheano es necesaria la muerte de Margarita; su redención se alcanzará mediante esta misma muerte y simultáneamente, el perdón de Fausto se obtendrá gracias a la intercesión del "eterno femenino" que representa la joven.

Pero el protagonista no lo sabe. Se deja llevar por el complejo de culpa ya mencionado y desea arrebatar a Margarita de la cárcel sin saber que su destino consiste en morir allí. Él se rebela contra toda determinación que establezca el aniquilamiento de Margarita, pero su forma de rebeldía resultará completamente inoperante como lo veremos en el análisis.

Está desesperado, horrorizado. Se auto analiza y no recuerda haber vivido un momento semejante. En el orden humano, es culpable, verdadero asesino, verdugo. Además está consciente de su situación y lleva sobre sus hombros la enorme carga que corresponde a toda la humanidad pecadora: "Todos los dolores de la humanidad los siento en mí", dice Fausto. Él es la síntesis del hombre; sólo faltaba esta última prueba para llegar a la culminación necesaria.

Él piensa que sólo lo separa de Margarita una triste pared; en realidad no es así: entre ellos hay una barrera infranqueable, un abismo de desinteligencia y amargura. Margarita supo amar con

entrega y en este sentido se ofrece como un hermoso símbolo; Fausto se guió siempre por un egoísmo bien marcado y ahora que está ante el sufrimiento, ante el agudo dolor de quien lo diera todo, sólo sabe decir algo que es una inmensa verdad: su crimen, si así se le puede llamar, consistió tan sólo en una grata ilusión; creyó ver en Fausto un alma noble y nunca imaginó las consecuencias de entregarse sin reservas.

Existe un marcado carácter de autocensura en el protagonista que lo acompaña durante toda su permanencia en este lugar.

Abre la celda y al entrar escucha una dolorosa canción:

Mi malvada madrastra me ha matado,

mi miserable padre me ha comido y mi buena hermanita ha recogido mis huesos, y en una ave me he trocado.

(p. 117)

Esta canción recuerda un cuento popular de Grimm: un niño es asesinado por su madrastra, el padre come de sus carnes sin saberlo, la hermanita entierra sus huesos y éstos se convierten en un ave que finalmente mata a la malvada madrastra.

No es casual la inclusión de este tema al ingresar a la cárcel, sino que, mediante el aporte de este canto, nos involucramos con la temática del niño muerto por su madre, que es el caso de Margarita. Se adelanta uno de los motivos claramente presentes en el recuerdo de la joven.

Ella cree que ha llegado ya el verdugo y reacciona espantada. La escena está llena de simbolismos: la muchacha confunde, en su enajenación, a Enrique con el verdugo. Al estar privada de la comprensión de los sucesos inmediatos por su misma locura, la joven parece acceder a otra área de asimilación del conocimiento que es de carácter intuitivo, más bien: Fausto es el verdadero verdugo, ella no se ha equivocado; y es mucho más terrible que aquél que vendrá a cortarle el cuello en breves minutos, porque conociéndola y, supuestamente amándola, hizo lo que hizo. En medio de la lucidez de su locura Margarita ve más allá que lo que podría ver un individuo normal.

Fausto manifiesta en estos momentos la misma incomprensión expresada por Margarita hacia él en las escenas del jardín de Marta. Cuando le dice: "¡Silencio! ¡Silencio!, vengo a salvarte", no pueden oírse más contradictorias estas palabras; él, el verdadero criminal en su vida, la viene a salvar.

En el entorno de la filosofía goetheana, a Fausto no puede vérselo como salvador; ocurre todo lo contrario: es él que ha venido a buscar su redención a esta obscura celda, y, Margarita la encargada de otorgársela.

Pero la joven tarda en reconocerlo y arrastrándose hacia donde está el doctor, le pide compasión. El juego antitético no puede ser más rico; ambos pertenecen a mundos tan distintos, son los polos de una relación imposible. Igual han cumplido con una función esencial: ella sirvió para el goce en el más amplio sentido y él vino a darle un significado a la existencia pasiva de Margarita.

Margarita y Fausto procedían de idénticas situaciones contemplativas y por lo tanto quietistas en algún sentido: el científico, entregado al saber teórico y a la locura de la magia, había olvidado la alegría del hombre común; la muchacha, en el reducido espacio de su habitación, había llegado a comprender lo que era amar una hermana y a la madre con entrega y resignación, pero jamás había conocido la felicidad personal e intransferible.

El protagonista procura quitarle las cadenas a la joven. Estas cadenas constituyen la representación simbólica del vínculo que aún la ata a la vida y sólo caerán cuando ella comprenda que todo ha sido consumado, cuando realmente oiga la voz del amado que llega desde un pasado muy lejano.

Mientras esto no suceda lo seguirá viendo como al verdugo. Por eso oímos a la joven decir:

Verdugo, ¿quién te ha dado tanto poder sobre mí? ¡No es más que medianoche y ya vienes a buscarme! Apiádate de mí y déjame vivir hasta que rompa el día; ¿acaso no es un plazo bastante corto? ¡Soy aún tan joven! ¡Y es preciso ya que muera! También fui hermosa por mi desgracia. Mi amado estaba cerca de mí y ahora está muy lejos; no queda de mi corona ni una sola de sus flores.(p. 117)

Margarita se aferra a la existencia, pero no acepta la ayuda de Fausto, porque no sería una forma auténtica de retornar a la vida. Pide unas horas más; desea ver un nuevo amanecer. Goethe ha querido que su personaje femenino manifieste el deseo ferviente de la vida relacionándola con un nuevo amanecer, anhelando a la naturaleza, no para salvarse en ella, sino tan sólo para recrearse por última vez en su placentera inmensidad.

Cuando dice: "¡Soy aún tan joven!", expresa el sentir romántico, la enorme paradoja de pertenecer a la vida por obra de esta misma juventud, pero estar a punto de caer en los brazos de la muerte como consecuencia del querer de la justicia.

Hay un lugar para el recuerdo en el discurso de esta mujer: "También fui hermosa por mi desgracia". Expresa la profundidad de la nostalgia y actualiza igualmente las palabras de Francisca en el canto V del Infierno:

Amor, che al cor gentil ratto s'apprende, presse costui de la bella persona che mi fu tolta, e
il modo ancor m'offende.¹

Francisca sufre intensamente al recordar que fue hermosa y joven, y la conmueve más aún aquel hermoso cuerpo que fuera mutilado por la mano del asesino.

Comparamos ambos personajes femeninos, porque Dante y Goethe tienen mucho en común no sólo por la dedicación a la filosofía manifestada en ambos, sino también por el manejo teológico de varios aspectos marcados en el desarrollo del análisis.

Asimismo, en la reactualización de momentos pasados a la que se entrega Margarita, Fausto sólo es un recuerdo y no una realidad presente y actuante: "Mi amado estaba cerca, ahora está lejos". La noción manifestada por los adverbios "cerca" y "lejos" aparece teñida de subjetividad. Los elementos contrarios se expresan así: en el pasado Fausto estaba cerca, porque se entregó a ella con verdadero amor; en el presente está muy lejos a pesar de estar físicamente con ella.

Es muy doloroso para el protagonista comprender que por su culpa ya no queda ni una flor en la corona de Margarita.

La situación constante en Fausto es el dolor. Sufre por Margarita y en directa relación con el grado de culpabilidad que lo involucra en los hechos comentados.

Ella continúa hablando en medio de su enajenación:

Estoy enteramente en tu poder; permíteme dar el pecho a mi hijo; toda esta noche le he estado meciendo en mi seno; luego me lo han quitado para atormentarme, y ahora dicen que soy yo quien lo ha muerto, y nunca más podré ya ser feliz.

¹ Amor que se apodera pronto de un corazón gentil, / apresó a éste de mi bello cuerpo / que me fue arrebatado de un modo que aún me ofende. Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 45. (Traducción nuestra).

Ahora inventan canciones sobre mí. Es una crueldad. Un antiguo cuento termina así, ¿por qué han de recordar esto? (pp. 117-118).

El recuerdo de su hijo se reactualiza. Quiere darle el pecho y sus manifestaciones inconscientes le permiten, al menos por unos momentos, creer que su pequeño vive todavía. Resulta impresionante la visión de esta madre traumatizada por el dolor inmenso, aferrada a una vida que no le pertenece ya, meciendo en su seno al hijo amado. Pero, de pronto, los términos de la conciencia se imponen y en la semipenumbra de sus reflexiones, sostiene que se lo han quitado y la acusan de haberlo matado: "Y nunca más podré ser feliz", agrega. El crimen cometido no la deja en paz. No posee la claridad de razonamiento suficiente como para compartir su culpa con Fausto; en sus entrañas de madre ella quiere aceptar la angustia de su responsabilidad como si sólo perteneciera a ella. Sabemos que el protagonista también sufre, y este dolor deriva de una conciencia clara del grado de culpa que le toca a él más que a nadie.

Por eso se arroja a sus pies y le dice que a sus plantas tiene al hombre que la ama que ha venido a salvarla.

Margarita adopta una posición semejante a la del protagonista; se arrodilla también, porque ha captado el sentido del ponerse de hinojos en un momento de alto contenido religioso: es el instante de pedir perdón por todas las ofensas:

Sí, sí, arrodillémonos para implorar la protección del Cielo, ya que debajo de esas gradas y de ese umbral está hirviendo el infierno; ¡si oyese el espantoso estruendo que hace con sus rugidos el maligno espíritu! (p. 118)

Ella se arrodilla por razones diferentes. La postura escatológica de Goethe aparece expresada aquí. La joven hace referencia al Cielo y al infierno. Quiere implorar al Cielo su protección mientras señala que debajo de esas gradas, hierve el infierno. Regresamos a la influencia dantesca. Aquella conocida conceptualización del poeta florentino que dividía el más allá en tres reinos: infierno, purgatorio y paraíso, podemos encontrarla representada en este discurso. Ciertamente existe un problema espacial no resuelto por el autor de este drama; debajo del calabozo está el infierno, desde ahí parece reclamarse el alma de Margarita. Debemos inferir que el paraíso o Cielo, como le llama Goethe, se encuentra en una esfera superior. Por lo tanto, el

mundo del calabozo se transforma —ideológica y espacialmente— en el purgatorio donde la joven se purificará para acceder al paraíso merecido.

Dante había ubicado también al infierno en las profundidades de la tierra; al purgatorio, en una montaña que se levantaba en el hemisferio oceánico, y al paraíso, en círculos de luz que se encontraban en la esfera celeste.

Fausto ya no soporta este continuo fluctuar del discurso de la joven y, desesperado, le grita: “¡Margarita! ¡Margarita!” (p. 118)

Es en este momento que la muchacha presta mayor atención y reconoce la voz del amado, pero no a él.

Afirma:

Era la voz de mi amado. (Se levanta y le caen las cadenas) ¿Dónde está? ¡Él era quien me llamaba!; ¡desde ahora estoy libre, ya no hay quien pueda detenerme! ¡Quiero volar a sus brazos, descansar en su pecho! ¡Margarita! ha gritado, y estaba en el umbral. En medio de los aullidos y el estruendo del infierno y de las terribles risotadas de los condenados, he reconocido su voz dulce y amada. (p. 118)

Ahora sí caen las cadenas; cuando Fausto había intentado quitárselas por la fuerza no dio resultado. Margarita ya está libre, pero no para huir con su antiguo amado, sino a los efectos de prepararse para el paso postrero. En ella están en pugna dos fuerzas contrarias: el deseo de volar a los brazos de su amado y la constatación presente de que él no está realmente a su lado. Su voz es la misma, es la que ha gritado ¡Margarita!, pero la situación es completamente diferente. Además aparece en el umbral de la puerta y necesariamente se relaciona con el estruendo del infierno y las risotadas de los condenados.

Fausto está fuera del tiempo, aunque espacialmente se encuentre allí. Le dice: “¡Sí, soy yo!” (p. 118) En este momento, la visión alucinada parece ceder su lugar a un poco de cordura. Margarita lo ha reconocido físicamente: “¡Eres tú! ¡Ah! ¡Vuelve a decírmelo! (Le abraza)”. Por primera vez se dirige a él en segunda persona, pero lo hace tan sólo por breves instantes. En seguida retoma su discurso el vuelo enajenado:

¡Él!, ¡él! ¿Qué se han hecho ahora de todos los tormentos, todas las angustias, la agonía de los calabozos y el rigor de las cadenas? (p. 118)

Al hablarle en tercera persona nuevamente lo considera ajeno. Es difícil unir pasado y presente en la situación en que se encuentra Margarita. Este dualismo del planteamiento constituye una forma de expresión de la permanente lucha fáustica para lograr la conciliación de los términos contrarios. En el pasado fueron un solo cuerpo; hoy se diferencian notablemente y a la joven le resulta tan difícil reconocerlo, porque tampoco se reconoce a sí misma.

La pugna dualista entre cuerpo y alma ya la habíamos observado en el monólogo de Fausto en el cuarto de la joven; él se decía allí: "¡Miserable Fausto, ya no te conozco!" (p. 71) En aquel enfrentamiento permanente entre espíritu y cuerpo, alma superior y alma inferior, estaba dado el conflicto. El protagonista vuelve hoy a desconocerse al mismo tiempo que la propia Margarita ignora realmente quién es él.

Prácticamente la última parte de la escena del calabozo se desarrolla en términos de lucidez para Margarita. Después de hablarle en tercera persona -como aparece transcripto-, vuelve a aludirlo en segunda persona, forma que no abandonará hasta el final del *Primer Fausto*.

Sus palabras son ampliamente significativas: "¿Eres tú, que vienes a salvarme?; ¿estoy ya salvada!" (p. 118) Hacemos notar la permanente dilogía expresada en los distintos discursos de la joven, cuyas palabras connotan sentidos diferentes para ella y para su interlocutor, de acuerdo con la doble intención del autor. En este caso, por ejemplo, las cadenas de Margarita han caído ya al influjo de su nombre pronunciado por Fausto. Ella ha quedado en condiciones de entregarse como víctima para permitir así la redención del protagonista. Sin embargo, Fausto llega a creer que por fin la mujer va a acompañarlo fuera de ese recinto. Como puede verse, Goethe juega con dos sentidos del término: redención, desde la perspectiva de Margarita, y huida o preservación de la existencia, según lo entendía el protagonista.

Inmediatamente, recrea situaciones del pasado y vuelve a aquella calle en que vio por primera vez a Fausto, y a aquel hermoso jardín donde conocieron el amor con la complicidad de Marta. Todo se hace muy claro para Margarita en este momento, y, puesto que para ella el tiempo

carece del significado de aquél que aspira a la preservación de la existencia, dimensiona las circunstancias de forma diferente y no vive la premura de su amigo.

Cuando él la exhorta con angustia, "¡Ven, ven conmigo!", Margarita le habla con inmenso cariño y lo invita a quedarse mientras le prodiga tiernas caricias. El protagonista está a punto de enloquecer también, tiene miedo a la muerte y por eso no desea quedarse.

La joven interpreta la prisa de Fausto con aquella lucidez con que le llamara "verdugo" al principio de la escena; reprocha su actitud:

¡Cómo!, ¿no sabes ya abrazarme? ¿Es posible, amado mío, que en tan poco tiempo hayas perdido ya la costumbre de abrazarme? ¿De qué procede esa angustia que ahora siento en tus brazos, cuando en otro tiempo bastaba la menor de tus palabras o una sola de tus miradas para convertir mi alma en cielo? Y me abrazabas como si quisieras ahogarme en tus brazos. Abrazame o te abrazo. (*Le echa los brazos al cuello.*) ¡Oh, Cielo! Tus labios están fríos; tus labios callan. ¿Qué ha sido de tu amor? ¿Quién me lo ha arrebatado? (*Se separa de él.*) (p. 118)

La comparación entre el pasado y el presente nos permite observar a un Fausto que actúa fríamente. Margarita siente esa lejanía, a pesar de la presencia física; adivina que algo pasa, pero no sabe qué es. Esos labios, fríos, no expresan absolutamente nada, y la pregunta "¿Qué ha sido de tu amor?" no necesita respuesta, porque ya sabemos que el protagonista no ha llegado impulsado por su amor, sino por un acto de arrepentimiento que lo golpea hasta lo más íntimo. Miente cuando afirma: "¡El ardor con que te amo es infinito!" Fausto desea convencerse de que la quiere, porque es ésta una manera de tranquilizar su conciencia.

Además de las preguntas anteriores, destacamos que Margarita también cuestiona a Fausto sobre su persona: "¿Luego eres tú? ¿Estás seguro de ello?" Cuando ella formula esta pregunta, está interrogando por el sujeto; la respuesta de él denota sólo al objeto. La intervención de la joven responde a una manifestación de pensamiento profundo, es la intención de quien está buscando la esencia de las cosas y no la mera apariencia; el científico ha olvidado su condición de tal, y hoy más que nunca es un hombre como cualquier otro que maneja respuestas elementales ante planteamientos profundos.

Hasta este momento, Margarita ha hablado desde su personal posición, pero ahora se ubica en el lugar de Fausto para hacerle ver lo que él realmente pretende llevar a cabo:

¡Tú rompes mis cadenas y vuelves a admitirme en tu seno!; ¿cómo es que mi vista no te causa horror? ¿Ya sabes, querido mío, a quién das libertad?

Pero Fausto insiste, porque la noche ya va dejando de ser, y el día marcará el final. En el juego escénico, hay una constante: cuando la prisionera ofrece planteamientos profundos, Fausto deriva hacia su desesperada intención de huir, e inmediatamente, al adoptar el protagonista esta actitud, ella regresa a sus consideraciones que ahora vuelven al carácter enajenado del comienzo. Subraya su condición de asesina, con el agravante de que su madre y su hijo fueron las víctimas, y descubre sangre en las manos de Fausto, es la sangre de Valentín, quien muriera por vengar la honra de Margarita, su hermana.

El protagonista, entregado a un egoísmo desesperado le pregunta "¿quieres acaso que yo muera?", y esta interrogante da lugar a un nuevo discurso de la joven, que es profundo y amargo:

No. Preciso es que tú vivas. Quiero nombrarte los sepulcros que has de cuidar desde mañana; harás que sea el mejor para mi madre; colocarás a mi hermano cerca de ella, y estará el mío algo apartado, pero no a mucha distancia, poniendo nuestro hijo sobre mi costado derecho. Sólo él reposará cerca de mí. Estar siempre a tu lado era para mí la mayor dicha; pero no sólo ya he dejado de sentirla, sino que hasta creo haber de hacerme violencia para acercarme [sic], por temer que me rechaces. (p.119)

Habíamos visto a Fausto como el asesino que ingresara al mundo de Margarita el día en que sostuvo el primer diálogo con ella en el jardín de Marta; también dijimos que en la claridad del símbolo, él es el verdadero verdugo, y ahora, como culminación del terrible proceso, Margarita le otorga el carácter de sepulturero. Debe vivir para enterrar lo que resta del universo de la joven, y las palabras de ésta adquieren un carácter profundamente romántico, al mismo tiempo que deberían orillar al protagonista a una reflexión existencial, si éste no estuviera pendiente únicamente de sacarla de allí.

Los temas románticos expresados son: la separación, con la muerte como causa inmediata, de quienes se amaron; el macabro panorama de los sepulcros; la soledad futura del protagonista; y el recuerdo nostálgico, para Margarita, de los sueños de amor que compartieran.

En el orden filosófico, la soledad se impone también como un motivo de reflexión, mientras que la existencia es colocada en tela de juicio. Al mismo tiempo, en el entorno del pensamiento goetheano, éste es el resultado de la acción: Fausto enterrando cadáveres podrá dar cabal cuenta de su actuación. Ahora debe inhumar todo aquello que fuera destruyendo paso a paso.

La obsesión del personaje lo obliga a seguir pensando en lo mismo. Durante todo el desarrollo de la escena sus planteamientos fueron prácticamente monotemáticos; las variables son pocas. Por ejemplo, ahora habla de libertad. Al oír esta palabra, la joven contesta con el elemento antitético:

Sí; afuera está el sepulcro, sí, la muerte nos espera allí, vamos. ¡Desde aquí al lecho del reposo eterno, y que sea éste mi último paso! ¡Ah, Enrique!, ¡si yo pudiese acompañarte! (p. 119)

Los puntos de vista de uno y otro siguen presentándose en el mismo plano divergente. Lo que para Fausto es libertad, para ella es sepulcro. Margarita sabe, con el convencimiento profundo de quien ha aceptado la muerte como la única forma de reconciliación con Dios, que no puede acompañar a Enrique. Lo desea fervientemente, pero no es posible, ella está segura de que ésa no es la solución adecuada.

Pero el protagonista, puede hacerlo, porque la puerta está abierta; tan simples son sus reflexiones, tan alejado se halla de su anterior razón. Ante esta actitud, lo último que la joven argumenta, con la lucidez que le resta, es que no va a salir, porque nada espera de la vida, y si lo hiciera sólo enfrentaría la tristeza de mendigar, con la conciencia manchada, en país extranjero.

Los temas abordados por Margarita en la última parte de esta escena vuelven a tener un carácter alucinado. Se reencuentra en su microcosmos con todo lo trascendente: su hijo, su madre, el amor gozoso que ya no le devolverá la alegría. Sus remordimientos son mayores que los de Fausto, porque mientras que ella pecó por amor, él lo hizo por placer. Sin embargo, ambos desconocen el sentido redentor de la acción; sólo Goethe ha querido que "La tragedia de Margarita" se circunscriba en el orden de la acción, para que así la relación Fausto-Margarita llegue a tener su verdadera significación filosófica.

En primer lugar, la joven lo exhorta a correr para salvar al hijo de ambos. Le proporciona las indicaciones precisas para poder encontrarlo:

Remonta el sendero a lo largo del arroyo, más allá del puente, en el bosque, a la izquierda, donde está la estacada, en el estanque. Ve corriendo. Todavía lucha por salir del agua; todavía se agita. ¡Sálvalo! ¡Sálvalo! (pp. 119-120)

La claridad con que recrea el paisaje es asombrosa. Ha olvidado que su hijo ya murió, y su mente enajenada quiere hacerle creer que aún vive. Apremia a Fausto para salvarlo, porque no estuvo en el momento en el que más lo necesitó.

El protagonista parece entender, ahora sí, la locura de Margarita, pues intenta hacerla recapacitar: "¡Vuelve en ti! ¡Un solo paso, y eres libre!"

En segundo término, ella cree ver a su madre sentada en una piedra moviendo la cabeza; el sueño de la madre permitió el placer de ambos, y a la joven sólo le queda una profunda nostalgia: "¡Cuán pronto pasaron aquellas horas deliciosas!"

Fausto quiere recurrir a la fuerza como último argumento para sacarla de allí, ante lo cual Margarita se enoja con él. Antes hizo por amor todo lo que él le pidió, ahora la situación ha cambiado.

Amanece el día y en pocos minutos la prisionera será ajusticiada. Ese día debería haber sido el de su boda, y por ello, con profunda consternación, dice a Enrique:

¡No digas a nadie que has estado junto a Margarita! ¡Ah! ¡Mi corona! ¡Ya está hecha trizas!
Nos volveremos a ver, pero no en el baile. La multitud se agrupa, sin que basten ya a contenerla la plaza y las calles. La campana me llama, y la varilla está rota. ¡Cómo me sujetan y encadenan! ¡Heme aquí ya camino del cadalso! Todos sienten en sí la fatal cuchillada que pende sobre mi cuello. El mundo está silencioso como una tumba. (p. 120)

Ahora termina la analepsis, la narración de hechos pasados, y cede su lugar a la prolepsis, en este caso, la descripción del futuro inmediato en el que ha de entregar su vida.

Los elementos románticos creados por Goethe en su *Primer Fausto* vuelven a aparecer en la patética descripción. Los contrastes resaltan el carácter doloroso: muerte-boda. La nostalgia es

lugar común a finales del siglo XVIII europeo. Morir es reintegrarse a la naturaleza de la cual procedemos, pero es también un acto de violencia que el hombre no acepta tan fácilmente.

Hay un futuro para ambos, pero de carácter escatológico: "Nos volveremos a ver, pero no en el baile". Las situaciones verdaderamente felices jamás regresan, y esto es lo que expresa el conocido refrán germano.

La multitud que se agrupa, las campanas que doblan, la varilla de la justicia rota; todo está dispuesto para la ejecución que Margarita vive doblemente.

Nuevamente Fausto se entrega a una reflexión personal dolorosa: "¡Ah! ¡Quisiera no haber nacido!" Mefistófeles se presenta en el umbral de la puerta, impaciente, porque la luz del día indica que es hora de partir. Margarita lo mira horrorizada, y exige que salga inmediatamente del sitio que ella denomina "santa mansión". Habíamos llamado al calabozo "purgatorio de Margarita", fieles a la influencia dantesca, y he aquí un elemento más que nos permite fundamentarlo. La potencia nihilista goetheana no tiene cabida en este sitio de redención.

Margarita pasará del calabozo a la Justicia de Dios. Cuando Mefistófeles dice "¡Ya está juzgada!", una voz en lo alto responde: "¡Está salvada!"

El *Primer Fausto* concluye con una voz que extinguiéndose poco a poco repite "¡Enrique!, ¡Enrique!" (p. 121) La voz de Margarita responde, en otro tiempo y en otro espacio, a la voz de Fausto que al reiterar "¡Margarita!, ¡Margarita!" había logrado que las cadenas cayeran. De nuevo estamos ante el poder de la acción, resumida en la palabra, acción que con un sentido filosófico-teológico ha logrado la redención de Margarita y la de Fausto.

El *Segundo Fausto* constituye un aporte al pensamiento neoclásico. En éste los esquemas románticos resultarán totalmente superados, y los elementos simbólicos, rescatados del pensamiento griego, fundamentarán diferentes perspectivas de la conceptualización goetheana. Ciertamente, en esta segunda parte se explicita la salvación de Fausto, pero la misma había encontrado su fundamentación teórico-filosófica en el *Primer Fausto*.

CONCLUSIONES

La postura de Goethe ante el problema del conocimiento lo ubica, por un lado, en un rechazo a toda forma de dogmatismo; y por otro, en un reconocimiento natural del escepticismo como la manera más precavida de abordar el conocimiento.

En relación con este aspecto, hemos demostrado que Wagner representa el dogmatismo a nivel del saber positivo, mientras que Margarita lo hace en el orden del conocimiento vulgar. Ambas formas son combatidas por Fausto; con la ironía ante su discípulo, y con una conciliadora actitud explicativa ante la amada. En cuanto al escepticismo, Fausto no representa una modalidad radical del mismo, sino que resulta atemperado por la alegría de vivir que caracterizó en todo momento a su autor, así como por el deseo de búsqueda que suple constantemente sus reiterados fracasos.

La magia constituye también una forma de conocimiento, gracias a la cual el hombre puede entrar en contacto directo con la esencia del problema en que se ocupe. Sin embargo, los medios con los que cuenta para retener el mensaje de la magia son insuficientes, razón por la que se ve obligado a abandonar este terreno. En el apartado correspondiente, hemos explicado ya que la palabra lo aproxima a la magia, mas no lo habilita para hacer suyo el espectáculo de la naturaleza.

El valor de la experiencia en Goethe es fundamental. En este sentido su forma de conocimiento es *a posteriori*, con lo cual queda documentado que la vida de Fausto se caracteriza por una permanente experimentación que lo conduce, de fracaso en fracaso, a concluir la inutilidad de la existencia y a entregarse a Mefistófeles para conseguir el acceso al instante fugaz que pudiera llegar a ser eterno.

Inclusive, en el entorno de la tragedia de Margarita, observamos una forma nueva de experiencia, la de carácter estrictamente humano, que, de acuerdo con lo analizado, termina con la destrucción del universo de la joven.

La problemática metafísica conduce al autor a proporcionar una explicación de Dios caracterizada por una influencia spinozista, la cual encontramos expresada en el primer monólogo, cuando Fausto comprende que se ha perdido por causa de su alejamiento de la naturaleza, esto es, su separación de Dios.

En el planteamiento del problema religioso, el protagonista fundamenta su conceptualización panteísta en manifiesta oposición con la visión católica tradicional defendida por Margarita.

Goethe, desde el *Sturm und Drang*, se transforma en uno de los iniciadores del movimiento romántico que había de extenderse por toda Europa. Ofrece los planteamientos básicos de esta tendencia, así como la temática de la nueva corriente con una exactitud que no se alcanzará ni siquiera en los momentos de apogeo del romanticismo.

Los temas que serán lugar común en el romanticismo, y que aparecen planteados con enorme vitalidad en el *Primer Fausto* evolucionan, desde el amor y nostalgia por la naturaleza, hasta las constantes fluctuaciones anímicas del personaje. La vivencia de la soledad y la predilección por el tema de la muerte apoyan también aspectos básicos de esta conceptualización.

No hay en el protagonista una estabilidad de valores, porque su propia interpretación del mundo lo conduce a un permanente desequilibrio. El amor actúa en él como fuerza incontrolable. La lucha entre lo dionisiaco y lo apolíneo -ya señalada- presenta una marcada inclinación hacia el predominio del primero de los aspectos mencionados. Sostenemos que prevalece lo dionisiaco, porque es la forma más válida de fundamentar el valor de la acción. Basado en el carpe diem vivirá los momentos más representativos, pero al mismo tiempo los más dolorosos. Concomitantemente, el sufrimiento de Fausto se ofrece como una manera catártica que recuerda así el pensamiento griego al respecto.

Goethe es partidario de la acción salvadora. El núcleo del problema de la acción está dado en "La tragedia de Margarita". Antes de conocer a la joven, Fausto había actuado en un orden meramente teórico. A partir de "Una calle", comprende que al hombre le está reservada la felicidad en la medida en que consiga vivir plenamente a pesar de los errores cometidos.

En las bienaventuranzas de san Mateo, se hace referencia al valor trascendente del actuar en favor de la justicia, por ejemplo, y aunque ésta no se obtuviera, si la intención era buena el hombre resultaba justificado. En Goethe el problema es diferente, aunque aparentemente existan puntos de contacto. El hombre goetheano debe buscar su felicidad con una correcta intención, pero si luego yerra y hace el mal, este mal no es más que el impulso necesario para acceder al fin trascendente obtenido mediante esta misma acción.

La figura de Kant resultó muy respetada por Goethe. En realidad los puntos de contacto entre ambos son pocos, según quedó explicado en el primer capítulo. El problema del dualismo en el autor del drama estudiado aparece en una constante pugna con el monismo filosófico. Esa dualidad cuerpo-alma es dirigida por Goethe hacia un intento de identificación que no es alcanzado plenamente.

En el orden gnoseológico, el maestro de Königsberg defiende la autonomía del yo, así como la irreductibilidad de éste a lo material. Por lo anterior, observamos que Kant y Goethe tienen en común la importancia que ambos conceden a lo empírico.

En lo que corresponde a la conceptualización de Dios, para Kant la divinidad es trascendente, es decir, no pertenece al universo por ella creado, mientras que Goethe sustenta el concepto inmanente de Dios: la divinidad es parte de la creación misma.

Por último, la relación entre Fausto y Margarita se presenta en el entorno de un paulatino cambio de posiciones entre el uno y la otra. Conocimos, al comienzo, un Fausto seguro de sí mismo, que no se detenía ante nada para alcanzar los objetivos propuestos, en oposición de carácter con una Margarita de actitud tímida, temerosa e ingenua rayando en la simplicidad. Este marcado contraste no asombra: pese a su metamorfosis, el anciano sabio es por fuerza superior, en conocimientos e inteligencia, a la inexperta joven; por causa de las abismales diferencias entre ambos personajes, la antítesis no podía ser menor.

Sin embargo, la filosofía goetheana, con los retóricos artificios de quien -como Fausto- destilaba inteligencia y recursos, logra invertir los papeles al término del drama: el sabio, ciego de entendimiento, no comprende lo que la mujer enuncia con seguridad y pertinencia; aun los discursos delirantes de Margarita responden a la actual circunstancia, la situación se adecua al plan goetheano de existencia humana, el protagonista, arquetipo del hombre, habrá de entenderlo así, si no en esta primera parte, sí en el *Segundo Fausto*.

En fin, Goethe es uno de los últimos genios europeos, uno de los pocos hombres cuya enciclopédica cultura les permitió tratar variados temas con reconocida aceptación. Con ser uno de los pensadores alemanes más conocidos, el aspecto filosófico de su obra continúa relegado a segundo plano. Aunque no negamos el valor y la importancia de su producción literaria, consideramos necesario recuperar, mediante el estudio de cada uno de sus escritos, el aporte filosófico de este hombre. Sabido es que nuestro autor no planteó en forma convencional este tipo de postulados, no formó escuela, mas este hecho no constituye una razón de peso para negar la existencia de la filosofía goetheana o poner en duda su valor, por el contrario, justifican y apremian los estudios dedicados al tema.

ANEXO

Etapas en la vida de Goethe
relacionadas con facetas de su obra.

J. Wolfgang Goethe nació en Frankfort, en 1749 y murió en Weimar, en 1832.

Dividimos su vida en cuatro etapas, a partir de su primer viaje a Leipzig.

Primera etapa: 1765 - 1774.

Cuando la familia resuelve enviar al joven Goethe a Leipzig, se abren para él nuevas posibilidades. Estaba destinado a seguir los estudios jurídicos, pero no ocurre así. Vive entregado a sus experiencias amorosas y literarias las que le absorben todas las horas. Su vida desordenada estuvo a punto de terminar con él, y no tiene más opción que volver a Frankfort en 1768. Casi dos años permanece en Frankfort, y en ese período, siguiendo su tendencia a no incluirse en ninguna iglesia definida, se crea una religión a su modo y placer: la magia y la alquimia se mezclan en su nueva fe. Con un viaje a Estrasburgo (1770-1771) vuelve a liberarse de su estrecho círculo y avanza en su auto educación. Decide terminar los estudios jurídicos, y los poemas de esa época revelan una indudable preferencia por Rousseau. Federica Brion es el amor de estos años, pero la abandona para no perder la libertad y sigue su destino. A ella se debe la primera obra de Goethe *Saludos y adioses*.

Al volver a Frankfort ayuda a su padre en las tareas judiciales (1771). Un repentino viaje a Wetzlar le permite sentirse libre otra vez. Pero sólo por muy poco tiempo; en Wetzlar conoce a Carlota Buff, quien no puede corresponderle por estar comprometida con Kestner. Al volver a Frankfort en el año de 1772, el recuerdo de su amor imposible y la trágica muerte del joven Jerusalén, determinan la creación de *Werther*.

Maximiliana de la Roche, Ana Sibila Münch, Lili Schönemann, se presentan en su camino, mas su providencial viaje a Suiza lo libera de su caos sentimental al menos por un tiempo.

Abandona también a Lili, y, sorpresivamente, se enamora de una corresponsal suya, Augusta Stolberg. Sus amigos notan su confusión interior y se alarman; él mismo se analiza y dice: "Cambio cien veces al día". Sólo su amigo Herder es quien, en estos tiempos, consigue encauzarlo, aconsejándole y alentándole en sus empeños.

Ese torbellino que lo domina es la tónica de la primera etapa de su vida. De ello tenemos testimonio en sus cartas y en su misma obra literaria. "Su vida devoraba su obra"; estas palabras puestas en boca de Wilhelm Meister, se aplican perfectamente a su autor; escribe sin cesar, deja sus obras inconclusas, vuelve a recomenzar otro tema, deseoso siempre de aprehender el instante poético. La obra principal de esta etapa es *Werther*.

Segunda etapa. Período de madurez: 1775 - 1786.

Se trata de diez años vividos en Weimar, matizados con viajes cortos, entre ellos el segundo viaje a Suiza, constituyen un período de maduración. Ha ido a Weimar a instancias del duque Carlos Augusto, quien lo hace su preferido y el centro de la corte. Se le nombra en distintos cargos administrativos hasta llegar a Consejero privado en Weimar.

En septiembre de 1779 viaja a Suiza en compañía del Duque. Esto determina un cambio importante en muchos órdenes de su existencia. En este momento se transforma su opinión en relación con el problema de la Naturaleza. Hasta el momento su interés por ella había sido de orden sentimental-romántico; pero ahora su preocupación será científica. Deseará conocer la Naturaleza para ver con más claridad la vida y de esa forma poder mejorarla. Ese interés, nacido por la necesidad práctica de aconsejar al Duque en todas sus empresas, lleva a Goethe a crearse una estricta disciplina interior. El anarquismo que antes lo dominaba da lugar ahora al orden y entusiasmo científicos. La transformación se manifiesta en las obras de esa época, primordialmente en *Egmont e Ifigenia*.

Tercera etapa. Viaje a Italia. Amistad con Schiller. 1786 -1895.

Existía una necesidad indudable que lo obligó a llevar a cabo ese viaje; ésta se relaciona con ese afán de enriquecimiento interior que es la ley vital de Goethe. Los diez años de Weimar amenazaban convertirse en una vacía prolongación de las experiencias que ya había agotado.

Italia actúa en Goethe de forma significativa y consigue que se disipen las nieblas románticas, al mismo tiempo que despierta el interés por las costumbres del pueblo italiano y por el arte clásico.

Goethe retornó a Weimar en junio de 1788. Su relación sentimental con Carlota von Stein concluye.

En julio de 1788 conoce a Cristiana Vulpius, con quien inicia no un idilio romántico, sino una franca relación entre hombre y mujer. Al año de haberla conocido nace el hijo de Goethe. En 1806 se casa con ella. Cuando en 1816 muere Cristiana, Goethe la lloró con dolor sincero.

En junio de 1794 se inicia la amistad con Schiller, al aceptar Goethe ser el colaborador de la revista "Las horas", fundada por Schiller en Jena.

Schiller, diez años menor que Wolfgang, le permite a éste entrar en contacto con la doctrina kantiana. Cuando en mayo de 1806 muere Schiller, Goethe ve acercarse otra vez la soledad. El dolor vuelve a invadirlo: "Acabo de perder la mitad de mí mismo", escribió.

Cuarta etapa. Serenidad heroica. últimos años. 1806-1832.

En esta última etapa alterna su residencia en Weimar con frecuentes y breves estancias en Jena. Se dedica al trabajo poético constante, al cultivo de sus herbarios y colecciones mineralógicas y al contacto con los grandes hombres de la época. El 2 de octubre de 1808 es recibido personalmente por Napoleón. Además de Napoleón, Goethe conoce a Beethoven, es visitado por Schopenhauer, Hegel, Cousin...

En 1813 experimenta una profunda desilusión amorosa. A sus setenta y cuatro años se enamora de Ulrica Von Levetzow, de dieciocho años, quien termina confesando que sólo sentía por Goethe un amor filial. Una nueva obra maestra de su lírica surgió a raíz de aquella decepción: *La elegía de Marienbad*.

En 1824 le llegó la noticia de la muerte de Byron a quien el alemán estimaba profundamente por sus aportaciones juveniles al romanticismo.

Los últimos seis años de Goethe nos muestran, en lo exterior, la existencia regular de un anciano: pasear con sus nietos los días de sol, cuidar su salud... En lo interior los dolores continúan acechándolo: en 1830 muere, en Italia, su hijo Augusto; tres años antes había muerto Carlota Von Stein; en el mismo año deja de existir la gran Duquesa Luisa. Es la última hora, la de una soledad al parecer definitiva. Pero, a pesar de ello, continúa su labor poética con la constancia de quien no quiere abandonar la vida antes de concluir su obra. A los ochenta y dos años escribe las escenas finales de *Fausto*. Son las de la salvación del personaje.

El 22 de mayo de 1832 muere Goethe.

BIBLIO HEMEROGRAFÍA

- Aage Brand, Per. "Ficción y filosofía", en: *Texto crítico*. (8), 1977.
- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. (Trad. Alfredo N. Galletti). F.C.E. Segunda edición, séptima reimpresión. México, 1989.
- Abbagnano, Nicola. *Historia de la filosofía*. (Trad. Juan Estelrich y J. Pérez Ballestar). Montaner y Simón. Tercera edición. Barcelona, 1978. 3 tomos.
- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*. (Introducción e il commento di Eugenio Camerini). Casa Editrice Sonzogno. Milano, 1964.
- Amaya, Jesús. *Goethe; su vida, su obra, su espíritu*. Brambila. Guadalajara, Jalisco, 1932.
- Ancelet-Hustache, Jeanne. *Goethe par lui-même*. Seuil. Bourges, 1955.
- Arias, Alejandro C. *El junco pensante. Leibnitz.- Kant.-Nietzsche.- Aristóteles y Heidegger*. Claudio García & Cía. Editores. Montevideo, 1944.
- Arillaga Torrens, Rafael. *Kant y el idealismo trascendental*. Revista de Occidente. Madrid.
- Auerbach, Erich. *Mimesis; la representación de la realidad en la literatura occidental*. (Trad. I. Villanueva y E. Imaz). F.C.E., tercera reimpresión. México, 1982.
- Béguin, Albert. *Creación y destino. I. Ensayos de crítica literaria*. (Trad. Mónica Mansour). F.C.E. México, 1986.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. (Trad. Mario Monteforte Toledo). F.C.E., segunda reimpresión. México, 1981.
- Bennett, Jonathan Francis. *Kant's dialectic*. Cambridge University Press. Cambridge, c. 1974.
- Bénichou, Paul. *Imágenes del hombre en el clasicismo francés*. (Trad. Aureliano Garzón del Camino). F.C.E. México, 1984.
- Bentle, Ernst et al. *Goethe. Textos de homenaje*. Gráfica Panamericana. México, 1949.

- Berger, Guillermo. "El idealismo humanitario de Johann Wolfgang von Goethe", en: *Atenea* (Revista mensual de ciencias, letras y artes). Concepción. 92 (289290). Jul./ag. 1949.
- Berthelot, René. *Science et philosophie chez Goethe*. Alcan. Paris, 1932.
- Bloch, Ernst. *La philosophie de la Renaissance*. Petite Bibliothèque Payot. Paris, 1972.
- Bruford, Walter Horace. *Culture and society in classical Weimar, 1775-1806*. Cambridge University Press. London, 1962.
- Cabrera Genes, Salvador. "Goethe: análisis de sus sueños infantiles", en: "Cultural", suplemento de *El Heraldo de México*. 9 de octubre, 1977.
- Cabrera, Manuel. "Kant y la ecología", en: *Diálogos*, 20 (5).
- Campo, Estanislao del. "Fausto"; en: Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (resps. de edición, prólogo, notas y glosario). *Poesía gauchesca*. F.C.E. México, 1955. Tomo 2.
- Camps, Victoria. "Hacia una ética de la razón impura", en: *Diálogos*, 20 (2).
- Caró, Edme-M. *La filosofía de Goethe*. La España Moderna. Madrid, c. 1903.
- Carossa, Hans. *El pensamiento vivo de Goethe*. (Trad. J. Rovira Armengol). Losada. Buenos Aires, 1961.
- Cassirer, Ernst. *Kant, vida y doctrina*. (Trad. Wenceslao Roces). F.C.E. México, 1948.
- Cernuda, Luis. "Goethe"; en: *Poesía y literatura. Ensayos*. Seix-Barral. Barcelona, 1960.
- Ciper, Gerardo. "Primera imagen de Johann W. Goethe", en: *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*. 25 de enero, 1976.
- Copleston, Frederick. *Historia de la filosofía. IV. De Descartes a Leibniz*. (Trad. Juan Carlos García Borrón). Ariel, segunda reimpresión. México, 1988.
- Crapulli, Giovanni. *Ricerche lessicali su opera di Descartes e Spinoza*. Ateneo. Roma, 1969.
- Croce, Benedetto. *Goethe*. (Trad. Manlio Lugaresi). D'Accurzio Editor. Mendoza, 1951.
- Daly, Peter M. "Goethe and the emblematic tradition", in: *JEGP*. 74 (3). 1975.
- Daudet, León. *Goethe et la synthèse*. Grasse. Paris, 1932.
- Daval, Roger. *La métaphysique de Kant*. Presses universitaires de France. Paris, 1950.

- Deleuze, Gilles. *Spinoza et le problème de l'expression*. Les Éditions de Minuit. Paris, 1968.
- Dilthey, Wilhelm. "Goethe y la fantasía poética"; en: *Vida y poesía*. (Trad. Wenceslao Roces). F.C.E. México, 1945.
- Dotor, Santiago. *Goethe, estudio y antología*. Compañía Bibliográfica Española. Madrid, 1964.
- Eckermann, Johann Peter. *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*. (Trad. José Pérez Bances). Calpe. Madrid, 1920. 3 tomos.
- *En el sesquicentenario de la muerte de Goethe*. Zeit im Bild. Dresden, German Democratic Republic, 1982.
- Fairley, Barker. *A study of Goethe*. Oxford University Press. London, 1950.
- Festini Ilich, Nelly. *La imaginación de la teoría kantiana del conocimiento*. s. e. Lima, 1948.
- Frondizi, Risieri. *Ensayos filosóficos*. (Trad. Josefina Barbat de Frondizi). F.C.E. México, 1986.
- García Morente, Manuel. *La filosofía de Kant; una introducción a la filosofía*. (Introducción y revisión por Antonio Fernández Galiano). Librería General Victoriano Suárez. Madrid, 1961.
- Gebhardt, Carl. *Spinoza*. (Trad. Oscar Cohan). Losada, Buenos Aires, 1940.
- Gide, André. "Introducción al teatro en Goethe", en: *Revista de la Universidad de México*. 31 (6). 1977.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Fausto*. (Trad. U.S.L.). Editorial Origen/Editorial Omgsa. México, 1985.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Goethe d'après ses contemporains; choix de récits et de conversations*. (Trad. Paul Amann et Georges Walz). Rieder. Paris, 1928.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Mémoires de Goethe*. (Trad. par La Baronne A. de Carlowitz). Bibliothèque Charpentier. Paris, 1914. 2 tomos.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Memorias de mi vida; poesía y verdad*. (Trad. José Pérez Bances). Calpe. Madrid, 1922. 3 tomos.
- Goethe, Johan Wolfgang von. *Obras completas*. (Edición a cargo de Rafael Cansinos Assens). Aguilar. Cuarta edición. México, 1987. 3 v.

- Goethe, Johan Wolfgang von. *Urfaust*. (Trad. Mercedes Rein). Arca/Galema. Buenos Aires, 1967.
- González Valenzuela, Juliana. "Spinoza, ética y libertad", en: *Diálogos*, 19 (4).
- Grimm, Herman. *Goethe et son temps*. (Trad. Jacques Chiffelle-Astier). Payot. Paris, 1937.
- Gundolf, Friedrich. *Goethe*. (Trad. Jean Chuzeville). B. Grasset, cinquième ed. Paris, 1932.
- Haile, H. G. "Goethe's Poetry for Occasions. By Ernest M. Oppenheimer", in: *JEGP*. 74 (4). 1975.
- Harcourt, Robert d', conde. *Goethe et l'art de vivre*. Payot. Paris, 1935.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. (Trad. A. Tovar y F. P. Varas-Reyes). Guadarrama, segunda edición. Madrid, 1968. 3 tomos.
- Hernández Luna, Juan. "Una polémica en torno al neokantismo", en: *Historia mexicana*, 19 (3).
- Highet, Gilbert. *La tradición clásica; influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. (Sin traductor). F.C.E., segunda reimpresión. México, 1986. 2 tomos.
- Hoffmann-Harnisch, Wolf. "Goethe e o Brasil", in: *Humboldt*. Hamburgo. 5 (11). 1965.
- *Homenaje a Goethe. Anales de la Universidad de Chile*. Santiago. 73/74. Semestres 1 y 2 de 1949.
- "Homenaje a Juan Wolfgang Goethe. 1749 -28 de agosto- 1949", en: *Letras del Ecuador*. Quito. 5 (47-49).
- Hook, Sidney (comp.). *Lenguaje y filosofía*. (Trad. José Ramón Pérez Lías). F.C.E., primera reimpresión. México, 1986.
- Hoyer, Walter. *Goethe's life in pictures*. Veb. Leipzig, 1963.
- Jantz, Harold Stein. *Goethe's Faust as a Renaissance man: parallels and prototypes*. Princeton University Press. Princeton, 1951.
- Jaspers, Karl. *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*. (Trad. José Gaos). F.C.E., novena reimpresión. México, 1985.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. (Trad. José del Perojo). Sopena. Buenos Aires, 1940.

- Kant, Inmanuel. *Crítica del juicio*. (Trad. García Morente). Espasa-Calpe. Madrid, 1981.
- Kant, Inmanuel. *La forma y los principios del mundo sensible y del inteligible. Carta a Mercus Herz*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 1980.
- Lizondo Borda, Manuel. *Goethe y la historia; sus juicios más significativos. Sobretiro de: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*. Tucumán. Año 1, número 2. 1953.
- Ludwig, Emil. *Goethe*. (Trad. Ricardo Baeza). Mundo Nuevo. Santiago, 1939. v. 1.
- Lukács, György. *Goethe y su época; precedido de Minna von Banhelm*. (Trad. Manuel Sacristán). Grijalbo. México, 1968.
- Mann, Thomas. *Goethe y Tolstoi; acerca del problema de la humanidad*. (Trad. Sara C. Roll). Cándor. Buenos Aires. s. f.
- Masur, Gerhard. *Goethe; la ley de su vida*. (Trad. Guillermo Valencia). ABC. Bogotá, 1939.
- Modern, Rodolfo E. *Historia de la literatura alemana*. F.C.E., segunda edición, segunda reimpresión. México, 1986.
- Monterde, Francisco. *Goethe y el Fausto: aspectos de la elaboración del poema dramático*. UNAM. México, 1949.
- Moreau, Joseph. *Spinoza et le spinozisme*. Presses universitaires de France. Paris, 1971.
- Muenzer, Clark S. "Graham Ilse: Goethe and Lessing: The Wellsprings of Creation and Schiller's Drama: Talent and Integrity", in: *Studies in Romanticism*, 14 (4). 1975.
- Müller, Friedrich von. *Goethe entretiens avec le chancelier...* (Traduction, avertissement, notes biographiques et éclaircissement par Albert Béguin). Stock. Paris, 1930.
- Muschg, Walter. *Historia trágica de la literatura*. (Trad. Joaquín Gutiérrez Heras). F.C.E., primera reimpresión. México, 1977.
- Nestle, Wilhelm. *Historia de la literatura griega*. (Trad. Eustaquio Echaury). Editorial Labor, segunda edición, segunda reimpresión. Barcelona, 1959.
- Nicol, Eduardo. *Formas de hablar sublimes poesía y filosofía*. UNAM. México, 1990.

- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. (Trad., introd. y notas Andrés Sánchez Pascual). Alianza Editorial, séptima reimpresión. Barcelona, 1985.
- Ortega y Gasset, José. *Goethe desde dentro. El punto de vista en las artes*. Espasa-Calpe. Buenos Aires, 1940.
- Ortega y Gasset, José. *Tríptico*. Revista de Occidente. Madrid, 1927. 3 tomos.
- Pabon, José M. S. de Urbina. *Diccionario manual Griego-Español*. Bibliograf S.A. Decimoquinta edición. Barcelona, 1982.
- Pageard, Robert. *Goethe en España*. (Trad. Francisco de A. Caballero). Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1958.
- Popkin, Richard Henry. *La historia de escepticismo desde Erasmo hasta Spinoza*. (Trad. Juan José Utrilla). F.C.E. México, 1983.
- Putnam, Hilary. *El lenguaje y la filosofía*. (Trad. Martha Gorostiza). UNAM. México, 1984.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Espasa-Calpe, vigésima edición. Madrid, 1984. 2 tomos.
- Recasens Siches, Luis. "El romanticismo alemán y el romanticismo francés", en: *Cuadernos americanos*. 218 (3). 1978.
- Reuter, Jas. *Fausto, el hombre*. F.C.E.. México, 1985.
- Reuter, Jasmin. *Fausto, el hombre. Tradición fáustica y situación fáustica*. UNAM. México, 1965.
- Reyes, Alfonso. *Trayectoria de Goethe*. F.C.E.. Segunda edición. México, 1966.
- *Revista de las Indias*. Bogotá. 110. Jul./ag. 1949. Ejemplar dedicado a Goethe.
- Riva Agüero, José de la. *Goethe; homenaje de Lima en el primer centenario de su muerte, 1832,1932*. Torres Aguirre. Lima, 1932.
- Robertson, John George. *Goethe and the twentieth century*. Cambridge University Press. London, 1912.

- Ruiz Lugo, Marcela (resp. de edición). *El libro popular del doctor Faustus*. UNAM. México, 1984.
- Rukser, Udo. *Goethe en el mundo hispánico*. (Trad. Carlos Gerhad). F.C.E.. México, 1977.
- Santayana, George. *Tres poetas filósofos; Lucrecio, Dante, Goethe*. (Trad. de José Ferrater Mora). Losada. Segunda edición. Buenos Aires, 1952.
- Sauer, Ernst Friedrich. *Filósofos alemanes; de Eckart a Heidegger*. (Trad. María Martínez Peñaloza). F.C.E.. México, 1973.
- Schultz de Mantovani, Fryda. "Magia y realidad en Goethe", en: *Cultura*. San Salvador. 5. Sept./oct. 1955.
- Seidlin, Oskar. "Goethe and Leissing: The Wellsprings of Creation. By Ilse Graham", in: *JEGP*, 74 (1). 1975.
- Selva, Pedro. "Goethe según Sainte-Beuve", en: *Atenea* (Revista mensual de ciencias, letras y artes). Concepción. 94 (289/290). Jul./ag. 1949.
- Simmel, Georg. *Goethe. Seguido del estudio Kant y Goethe: para una historia de la concepción moderna del mundo*. (Trad. José Rovira Armengol). Editorial Nova. Buenos aires, 1949.
- Sovet, Frédéric-Jacob. *Conversations avec Goethe*. (Documentes presentes par A. Robinet de Cléry). Editions Montaigne. Paris, 1932.
- Spengler, Oswald. *La decadencia de Occidente; bosquejo de una morfología de la historia universal*. (Trad. Manuel Morente). Calpe. Madrid, 1923.
- Spinoza, Benedictus de. *Ética, demostrada según el orden geométrico*. (Trad. Oscar Cohan). F.C.E. México, c. 1958.
- Spinoza, Benedictus de. *Ética*. (Trad. y prólogo de José Gaos). UNAM. México, 1977.
- Stresemann, Gustave. *Goethe et Napoleon*. Editions Victor Attinger. Paris, 1929.
- Soares, André. *Goethe; le grand européen*. E.P. Frères. Paris, 1932.
- Teixeira, Livio. *A doutrina dos modos de percepção e o conceito de abstração na filosofia de Espinosa*. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1954.

- *Teoría. Anuario de filosofía*. UNAM. México, 1981-1987. Año 2, no. 2.
- Tieghem, Paul van. *El romanticismo en la literatura europea*. (Trad. y notas adicionales José Almoína). Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana. México, 1958.
- Trilling, Lionel. *Imágenes del Yo romántico; nueve ensayos de crítica literaria*. (Trad. E. L. Revol). Sur. Buenos Aires, 1956.
- Universidad Nacional de México. *Homenaje a Goethe. II centenario de su nacimiento*. Imprenta Universitaria. México, 1950.
- Villanueva, Enrique. *Ensayos de historia filosófica*. UNAM. México, 1988.
- Weischedel, Wilhelm. *Los filósofos entre bambalinas*. (Trad. Agustín Contin). F.C.E. Segunda reimpresión. México, 1985.
- Wienpahl, Paul. *Por un Spinoza radical*. (Sin traductor). F.C.E. México, 1990.
- Witkop, Philipp. *Goethe; sa vie, son oeuvre*. (Trad. Alexandre Vialatte). Stock. Paris, 1932.