

LOS PACTOS FÁUSTICOS

FRANCISCO JAVIER DE LEÓN*

No debe creerse que el Diablo sólo tienta a los hombres geniales. Desprecia, sin duda, a los imbéciles, pero no desdeña su concurso. Bien al contrario, en ellos cifra sus mayores esperanzas.

Charles Baudelaire

Resumen

Ensayo breve que delinea un recorrido coyuntural de algunas de las obras que han definido la visión contemporánea del mito del pacto con el demonio. Se trata de caracterizar al mismo ya no simplemente como un acto de rebeldía en contra de la divinidad de la tradición judeo-cristiana, sino como fundamento del pensamiento moderno abarcado desde los territorios del arte.

Palabras clave: coyuntural, mito, tradición judeo-cristiana, pensamiento moderno.

Abstract

Brief essay that walks a cyclical path through some of the art works that define a contemporary vision about the demonic pact myth. The essay tries to present

* Investigador residente de la Universidad de Barcelona, España, diosesymonstruos@gmail.com

this myth not as an act of challenge against the god of jewish-christian tradition but as a basis of the modernity ideas taken from art.

Key words: cyclical, myth, Jewish-Christian tradition, modernity.

Fausto inmortal

Si bien en las líneas anteriores, el poeta francés nos deja ver que cualquier persona es susceptible de caer víctima de las seducciones del maligno, cierto es que siempre serán las historias de esos “hombres geniales” las que llamarán nuestra atención, debido a que el demonio siempre buscará atraerlos con algo trascendente, pues sabe que existen almas que sólo podrá cobrar si usa una carnada irresistible. En la larga lista de personajes que supuestamente han llevado a cabo un pacto con el maligno, vemos desfilar nombres como: Christoph Haizmann, Paganini, Robert Johnson o Jimmy Page. Pero sin duda el más conocido de todos es el caso del Doctor Fausto, cuya leyenda ha cobrado tal celebridad e importancia que se ha constituido como uno de los mitos de mayor permanencia en la cultura occidental.

Si bien en la Biblia encontramos relatos en los cuales el Demonio seduce a ciertos personajes,¹ la idea de que un hombre se encuentre en posibilidades de cerrar un pacto con el demonio, como tiene a bien destacar Ángel Crespo en su prólogo al *Fausto* de Fernando Pessoa, fue manejada en primera instancia por el sacerdote griego Orígenes (185-254) y por san Agustín de Hipona (354-430). Según era la creencia de ambos clérigos, cualquier acto de magia, fuese blanca o negra, era el fruto de la “condenable” unión de hombres y demonios. Más adelante san Gregorio Naciancenzo (328-389) sienta una de las primeras bases literarias del mito de Fausto al relatar la historia de Cipriano el Mágico, quien, enamorado de una cristiana de Antioquía, busca que ella corresponda a su amor mediante la utilización de las enseñanzas del *Espíritu del mal*. Al notar que la mujer resistía sus mágicos embates, Cipriano se convierte al cristianismo sólo para que posteriormente, ambos sean decapitados por orden del emperador por no adorar a los dioses romanos. En su texto, Crespo destaca otros casos como el de Rossell Hope Robbins quien en su *Enciclopedia de la*

¹ Elementos de distintos relatos como el de Adán y Eva en el cual encontramos a los personajes estableciendo una alianza con el maligno; el de Job donde Yavé permite a Satán disponer de todas las posesiones del fiel hombre y la tentación de Jesús en el desierto, pueden resultar en más de una forma antecedentes del mito fáustico.

brujería y la demonología, incluye un capítulo titulado: “Pacto con el diablo”; el cual, sumado a algunos otros, sentaron parte de las bases que dieron origen al mito que aquí ataña.

Es en el año de 1587 que aparece en Fráncfort del Meno un *Volksbuch*² titulado *Historia del Doctor Johann Faust, del muy viajado mago y brujo, y cómo se entregó al Diablo en un plazo determinado*, en cuyas páginas se relata la historia de Georg Sbellicus Faustus Junior (1480-1540), doctor en teología y estudiioso de las ciencias ocultas, quien supuestamente hizo un pacto con el diablo después de evocarlo en un bosque cercano a Wittenberg. Es en esta versión de la leyenda que se menciona por primera vez el hecho de que Fausto invocó a Helena de Troya con la cual tuvo un hijo que llevaba por nombre Justo Fausto (elemento posteriormente utilizado por el poeta Goethe en su célebre obra). Despues de este pacto, Fausto llevó una mala vida durante 24 años, la cual lo condujo a una muerte terrible y, por supuesto, a la condenación.

Si bien esta primigenia versión del mito faístico cumplía con fines moralizantes es indudable su importancia, no sólo por sentar las bases para las futuras obras literarias, sino como un importante documento de la persecución existente en el momento a las artes mágicas y la brujería por parte del cristianismo (sobre todo de parte de las corrientes protestantes). La alquimia es percibida como una obra del maligno, sus búsquedas de la piedra filosofal o la creación del homúnculo representan un reto al poder divino. Este punto se vuelve muy interesante pues, esas mismas ansias de descubrimiento más allá de la mano de Dios, son lo que relaciona profundamente a los alquimistas con el pensamiento moderno (autores románticos y posteriores como Mary W. Shelley y Gustav Meyrick van a tomar la figura del alquimista no sólo como figura heroica romántica, sino como impulsores fundamentales de los preconceptos de la ciencia moderna). De hecho, según se cuenta en versiones populares, el propio Fausto conoció a los alquimistas Paracelso y Cornelius Agrippa.

Fuera del terreno de la leyenda y ya de lleno en el de la creación, será el dramaturgo inglés Christopher Marlowe (1564-1593) el primero en llevar a Fausto a la vida escénica con su obra: *The tragical History of Doctor Faustus*, la cual se estrenó en el año de 1588.³ En esta versión, Marlowe mantiene los detalles esenciales de la leyenda que se destacan en el *Volksbuch*. La gran variante es que Marlowe, a pesar de que Fausto es condenado, se muestra a favor de su protagonista y de su guía Mephistophilis. Los anhelos del persona-

² Término que permitía al autor esconderse en el anonimato para manejar el tema, “libro popular”.

³ Aunque otras fuentes mencionan que el estreno no se llevó a cabo sino hasta 1594.

je: sus ansias de saber, su perpetua búsqueda de la belleza pura son de mucho interés para el dramaturgo inglés, pues ve en ellos un espíritu renovador, alejado de los conceptos reinantes en el mundo que conoce. La obra no obtuvo una gran respuesta en Inglaterra, aunque sí en Alemania. Afirma Ángel Crespo:

Si se hace un esfuerzo por imaginar el ambiente ideológico de los países reformados a finales del siglo XVI, se comprende, de una parte, la rápida y general aceptación de esta tragedia, debida a su carácter cultural y religiosamente subversivo y, de otro, el que fuese más apreciada en Alemania, donde la caza de brujas estaba causando más estragos, que en Gran Bretaña, donde las persecuciones eran menos encarnizadas porque no se había difundido entre las clases letradas ni entre el pueblo la idea del pacto diabólico.⁴

El apunte de Crespo delata el ya entonces ardiente contexto social y cultural europeo del momento. Las antiguas formas de pensamiento comenzaban a desbaratarse, los temas acerca de los cuales se reflexionaba o se creaba ya no únicamente se alejaban de las visiones religiosas tradicionales (sin que eso signifique que se perdieran todas las visiones de la moral en voga) y se buscaban nuevas formas de expresión y de pensamiento. De hecho, sin duda alguna, el Fausto de Marlowe representa un importante antecedente para la obra cumbre de Goethe. Y es que para la llegada del romanticismo, desde sus más tempranas manifestaciones, las ideas del hombre tentado a descubrir los secretos del mundo por su propia mano van a hacerse notar de manera creciente.

Fausto, para el autor del célebre movimiento alemán *Sturm und Drang*, representa el trabajo de toda una vida, pues mientras la primera parte del drama, sin duda la más conocida, es publicada en 1806, la segunda parte no es terminada sino hasta 1831 y publicada un año más tarde, después de la muerte del poeta, según él mismo lo había solicitado. Si bien el argumento de la pieza es ya bien conocido cabe ahora destacar algunos elementos:

La primera, se puede decir, es por encima de todo la tragedia de Margarita, pues es quien sufre las mayores consecuencias del pacto establecido entre un anciano Fausto y Mefistófeles. El primero se ha dado cuenta de que su sed de conocimiento lo ha alejado completamente de la posibilidad de experimentar muchas de las grandes experiencias de la vida en carne propia; Mefistófeles, quien ha apostado con Dios que puede seducir a Fausto y llevarse su alma, le ofrece al atribulado sabio recuperar la juventud, para conquistar el corazón

⁴ Fernando Pessoa, "Fausto", en *Tragedia subjetiva*. Pról. Ángel Crespo. Madrid, Tecnos, 1993, p. 23.

de Margarita. Esta última al ceder a la tentación ve caer su vida frente a ella, primero ante el asesinato de su hermano Valentín, quien busca defender su honra, y posteriormente, matando ella misma al hijo que lleva en el vientre por lo cual es condenada a muerte. Pese a ello, su entrega final, su última muestra de amor, le vale la salvación perpetua.

Cierto es que dicha segunda parte está colmada de elementos mágicos como la fiesta de Walpurgis, la creación de un Homúnculo y la invocación de Paris y Elena de Troya, sin embargo, el autor plasma en ella una visión más racional y menos pasional que en la entrega anterior. Por ejemplo, después de que Fausto es guiado por su asistente Wagner, y el Homúnculo creado por este último, al palacio de Menelao, reencuentra a Elena pero ya no en forma de visión, sino hecha mujer y se une a ella. De dicha unión nace Euforión, al cual algunos críticos como Francisco Montes de Oca, interpretan como el fruto de la unión entre el pensamiento de la Grecia clásica y el pensamiento germánico del siglo XIX, es decir la unión de la edad antigua con la era moderna. Después de las muertes de Elena y Euforión, Fausto se queda ciego y solo, además ha envejecido de nuevo, es entonces que el autor lo enfrentará a la duda, la angustia, la aflicción y la necesidad personificadas por espectros con forma de mujer. En esta escena el autor capta en gran medida el espíritu del Romanticismo pues deja ver a su héroe abatido y derrotado, sumergido en una oscuridad representada por su ceguera que simboliza la ceguera de todos los hombres. Es bajo este velo, o a pesar de él, que Fausto hace que su pueblo se levante hacia una nueva era de progreso. Estas acciones últimas harán que la obra de Goethe difiera de las versiones que le preceden, pues gracias a dichas acciones el protagonista logrará la redención.

Es en la obra del alemán que el personaje de Mefistófeles cobra dimensiones sin precedentes, pues si bien siempre ha sido un elemento vital del mito fáustico, los textos previos le otorgan un papel menor que se limita a cerrar un trato cuyas consecuencias serán vividas de forma solitaria por Fausto, al menos hasta que concluya el plazo determinado. De manera contraria, el Mefistófeles de Goethe es un personaje activo, guía al protagonista en la mayor parte de sus andanzas, lo sumerge en su juego y por encima de todo, le otorga una razón de ser, pues sin él Fausto quedaría inmerso en estériles reflexiones y autorreproches por haberse alejado de los placeres de la vida para dedicarse al estudio. Mefistófeles se convierte en el compañero en quien Fausto ve realizados sus propios afanes.

En fechas cercanas a la aparición del *Fausto* de Goethe, en 1820 para ser preciso, surge de la pluma de Charles Robert Maturin, una de las obras más grandiosas que tocan el tema del pacto demoníaco: *Melmoth, El Errabundo*.

En ella, el reverendo Maturin narra la historia de un caballero irlandés que vende su alma al diablo a cambio de la inmortalidad, la cual podrá recuperar si encuentra a alguien que ocupe su lugar, motivo que lo lleva a vagar durante más de un siglo en aras de encontrar a su sustituto. Sobre esta novela gótica opina Howard Phillips Lovecraft:

La estructura del relato es muy torpe y exageradamente larga: tiene una longitud tediosa, con episodios marginales, relatos dentro de otros relatos y ensamblajes y coincidencias excesivamente rebuscados; pero en diversos momentos de sus interminables divagaciones se siente el pulso de una fuerza inexistente en obras anteriores de este género, una afinidad con la verdad esencial de la naturaleza humana, una comprensión de las fuentes más hondas del auténtico miedo cósmico y una abrasadora pasión de simpatía por parte del escritor, que hacen del libro un verdadero documento de autoexpresión estética, más que una hábil combinación de artificio.⁵

Pese a los detalles que disgustan a Lovecraft, la narración fluye de tal manera que permite al lector adentrarse en el espíritu atribulado de su protagonista. Los relatos que se van entretejiendo a lo largo de la novela permiten que el personaje de Melmoth tenga una madurez muy evidente a lo largo de su búsqueda de más de un siglo. Además tal como señala Mario Praz en el apartado,⁶ Maturin intercala esos relatos con un estilo similar al de *Las mil y una noches* e incluso al de la obra cumbre de Cervantes, misma por la que el autor de Melmoth reconocía sentir una profunda admiración. El reverendo Maturin, como apunta bien el célebre autor de *Los mitos de Cthulhu*, logra con su relato escenas que surgen desde las mismas raíces del miedo. La descripción de los ambientes del manicomio, la cárcel de la inquisición y demás lugares en los que el protagonista busca al desesperado que ha de ocupar su lugar en el infierno es de una efectividad tremenda que se aleja, y a la par se mantiene dentro de los esquemas reinantes en la literatura gótica.

Cabe destacar que el origen de la novela de Maturin es muy distinto de aquél de las antes mencionadas. De hecho como el propio autor lo confiesa:

La idea de esta novela (o relato) está extraída de un pasaje de uno de mis sermones, el cual (como supongo que lo han leído muy pocos) me tomo la libertad de citar.

⁵ Howard Phillips Lovecraft, "Maturin y Melmoth", en *El horror en la literatura*. Madrid, Alianza, 1995, p. 29.

⁶ Mario Praz, *La carne, la muerte, y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona, Acantilado, 1999, p. 232.

El pasaje es éste:

¿Hay en este momento alguno entre los presentes —aunque nos hayamos desviado del Señor, hayamos desobedecido su voluntad y desoído su palabra—, hay alguno de nosotros que acepte en este momento, todo cuanto el hombre puede otorgar o la tierra producir, a cambio de renunciar a la esperanza de su salvación? No, no hay nadie...; ¡no existe un loco semejante en toda la tierra, por mucho que el enemigo del hombre la recorra con este ofrecimiento!“

Este pasaje me sugirió la idea de *Melmoth, el Errabundo*. El lector encontrará dicha idea desarrollada en las páginas que siguen; a él le corresponde juzgar que fuerza o éxito [...] la vida conventual estriba menos en las espantosas aventuras que uno encuentra en las novelas, que en la serie de tormentos insignificantes que constituyen el suplicio de la vida en general, y que en medio del inmóvil estancamiento de la existencia monástica, la soledad proporciona a sus huéspedes ocio para inventar, y poder mezclado de malignidad, que facilita la plena disposición para llevarlos a la práctica.⁷

A la par de generar miedo, el reverendo Maturin busca provocar la reflexión del lector. Es por ello que a las ya de por sí interesantes negociaciones entre el maligno y Melmoth se suman los intensos relatos de almas atribuladas cuyo paso atestigua el protagonista.⁸

La importancia de la obra del reverendo Maturin es tal que autores como Balzac (*Melmoth Reconciliado*) han tratado de continuar la historia del errabundo, y ni qué decir del caso de Oscar Wilde, quien pasó sus últimos días de vida, en el pequeño Hotel Alsace de París, bajo el seudónimo de “Sebastián Melmoth”.

Quizá una de las versiones más interesantes e innovadoras de este mito es *Fausto, una tragedia subjetiva*, poema dramático (inconcluso) del poeta portugués Fernando Pessoa. Escrita entre 1907 y 1933, encontramos en esta obra a un Fausto enfrentándose a sí mismo, a su conciencia y a su destino. No leemos en este poema sobre pacto alguno, de hecho, la figura de Mefistófeles jamás aparece, sino que habita tácitamente en el ser del protagonista de la misma forma en que el bien y el mal existen (afirma Ángel Crespo) “como las demás cosas concretas o abstractas”.⁹ A diferencia del personaje de Goethe,

⁷ Charles Maturin, *Melmoth Robert, el errabundo*. Barcelona, Bruguera, 1991, pp. 11-12.

⁸ Cabe señalar que en su ya citado estudio, Mario Praz apunta ciertas similitudes existentes, además de la idea del pacto demoníaco, entre la novela de Maturin y el *Fausto* de Goethe. Así, es posible encontrar, por ejemplo, que Isidora es a Melmoth lo que Margarita a Fausto. Isidora se enamora del protagonista y lo sigue hasta que este asesina a su hermano; asimismo queda preñada y muere junto a su hija, luego de lo cual obtiene la redención.

⁹ F. Pessoa, *op. cit.*, p. 23.

el *Fausto* de Pessoa no obtiene la salvación sino que queda sumergido en el olvido de la muerte, la cual el poeta presenta como definitiva. El autor de los mil heterónimos escribió en una carta que iba a escribir dos partes más de esta tragedia, las cuales, lamentablemente, nunca pudo terminar.

Si bien el recuento de obras que toman el tema que aquí atañe es muy breve, sirva para ilustrar la trascendencia y vigencia que el mismo ha tenido en la literatura universal. Para concluir esta sección, se mencionan otros autores que han recurrido al tema en parte de su obra: Honore de Balzac, H. G. Wells, Hermann Hesse, Clive Barker, Iván Olivares, quien ha escrito una bella adaptación teatral del mito para niños, sólo por mencionar algunos.

La firma de Mefistófeles

Mefistófeles, más allá de ser una simple representación del mal, es un personaje en el cual se materializa la posibilidad de que el mal sea llevado a cabo por el hombre. Es éste un personaje que no ataca, seduce, convence de forma sutil y atractiva, al hombre de actuar en contra de las leyes divinas. El engaño es su mayor cualidad, pues se vale de todo medio a su alcance para lograr su fin sin medir consecuencias. Es también, una especie de diplomático, pues es el único demonio que, según el *Compendium Maleficorum*, puede acercarse a Dios y dialogar con Él. Al tratar de indagar el origen de Mefistófeles es necesario acercarse a la tradición Judeo-Cristiana pues es en sus concepciones sobre la tentación, el pecado, el perdón y la redención que se gesta el mito fáustico (No es en balde que, en la obra de Goethe, cuando Fausto solicita al demonio haga aparecer a Helena de Troya, este último le diga que no tiene poder sobre las fuerzas paganas y le conduzca con las brujas que llevarán a cabo tal invocación).

Según lo ve Mircea Eliade,¹⁰ Mefistófeles es un ser cuyos actos no atentan contra Dios, sino que atentan en contra de la vida del hombre, pues hacia él dirige todas sus acciones. A cambio de los favores de este demonio el hombre ofrece su vida, es decir, su alma (lo más trascendental). Pero Eliade también señala a Mefistófeles como un compañero del hombre del que Dios gusta, pues gracias a él, la misma vida que se podría perder es exaltada. Es decir, Mefistófeles, al luchar en contra del bien le favorece, pues Fausto es al final redimido gracias a sus buenas acciones. El personaje se convierte así en un colaborador de Dios.

¹⁰ Mircea Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*. Madrid, Labor, 1984, pp. 8-102.

Pero el pacto faístico no debe ser interpretado como una mera afrenta al dios cristiano, pues, como se ha dicho ya, es también una potente transfiguración de las ansias de saber de la modernidad. Expresa no sólo el deseo siempre latente de alcanzar no únicamente la inmortalidad, sino la eterna juventud, pues el decaer de fuerzas que llega con la vejez representa la imposibilidad de mantener las pasiones más vitales. La mano sagrada que era causa y razón total del mundo ha perdido su forma, se ha borrado para dar paso a los ideales de progreso, al hombre en control de la naturaleza que se gesta en la modernidad. Así pues, la imagen de Mefistófeles ya no es la del mero tentador, es un cómplice en el crimen que ha dejado a los hombres de occidente sin Dios.

Pero Mefistófeles es además un ser que se ha transformado, que ha sabido mutar su forma para permanecer activo en el imaginario humano. Tal vez sea por eso que Pessoa lo lleva al interior de su protagonista. El hombre enfrentado a su interior, a sus propias creaciones, a su inconsciente. Y es que la llegada de la modernidad, sus ideales de progreso, sus afanes de saber que tiraron a los dioses de sus altares llevaron a los hombres a alturas que tampoco pudieron ocupar. Aquello que ha salido de sus manos le confronta, le muestra un rostro de sí monstruoso y desbordante.

Más allá del valor alegórico, el pacto faístico cobra en nuestros días gran relevancia, pues nos confronta ya no con seres mágicos o apariciones, pero sí a la finitud y su contundencia. No a demonios reveladores de hados, pero sí a un mundo siempre cambiante y cuyas condiciones dependen de las decisiones que tomamos. Y, por encima de todo, a las ansias de saber. A sus riesgos, pero también a sus virtudes, a sus posibilidades.

En 2009, el director Británico Terry Gillian lanza su cinta *El imaginario del doctor Parnassus*, en la que revitaliza el popular mito al ubicar a Parnassus (Christopher Plummer) como un sabio apostador que trata de recuperar el alma de su hija (Lily Cole) de manos del demonio (Tom Waits). La película logra llevar el mito faístico no sólo a los terrenos de la sensibilidad, sino lo expone en toda la construcción que el ser humano hace de sí mismo. Y, por encima de todo, Gillian confirma que aún nos queda mucho por ver de este tema.

El pacto está sellado, la apuesta de por medio está cambiando constantemente, pero el sabio y sus demonios siguen en pleno juego.

Fecha de recepción: 14/01/2010

Fecha de aceptación: 12/02/2011