

Dos siglos de leyenda fáustica: del *Volksbuch* al *Faust* de Goethe vía Christopher Marlowe

La leyenda del Doctor Fausto y de la polémica venta de su alma al diablo a cambio de la dudosa colaboración de un limitado Mefistófeles ha sido siempre un tema de gran atractivo para cualquier literato a partir de los albores de la Edad Moderna. De aquí las numerosas versiones que de esta leyenda tenemos a lo largo de la historia de la literatura, ocupando la de Wolfgang von Goethe el punto álgido de la tradición fáustica. Es fácil comprender la atracción que dicho tema ejerce sobre la mente literaria, ya que conjuga con toda naturalidad la objetividad de la razón con el mundo volátil de los espíritus, la divinidad con el mal supremo, y los goces y temores del saber y del placer con la duda sobre el destino y sobre la propia existencia. El problema central de Fausto es el problema inherente a la persona sobre la tierra, saber quién es y a dónde va, lo que le convierte precisamente en tema universal y tradicional, que bien puede tratarse desde una perspectiva de «morality play» medieval como desde la visión totalizadora de Thomas Mann.

Goethe trabajó en su *Faust* durante casi toda su vida literaria, no publicándose la versión definitiva de la segunda parte hasta un año después de la muerte del autor, en **1833**. Goethe escribió tres versiones diferentes de la obra y un *Allgemeiner*

Entwurf, publicado en 1800, donde ya estaba contenido el esquema general, lo que evidencia su preocupación por el tema. La primera versión, conocida como *Urfaust*, es un esbozo general del planteamiento fáustico, escrito entre 1773-75, y que se correspondería en su enfoque con la etapa juvenil del poeta, en Frankfurt, imbuido de las ideas románticas sobre la naturaleza y el inmanentismo divino. El *Urfaust* no suele aparecer publicado como parte del texto *Faust* de Goethe, a pesar de ser aquella una obra tan madurada que el autor confiesa no haber necesitado tachar ni enmendar una sola línea en el proceso de redacción.

De su estancia en Weimar, donde desempeñó tareas políticas y prosiguió sus estudios científicos y literarios, y de los acontecimientos desarrollados en Francia después de la revolución, deriva Goethe la ideología dominante en *Faust*. *Eine Tragodie. Erster und zweiter Teil*: la idea de la filantropía y la «ingeniería social», concepto este último muy bien definido en la interpretación que Fausto da a las sagradas escrituras:

Geschrieben steht: «*Im Anfang war das Wort!*»
 Hier stock ich schon! Wer hilft mir weiter fort?
 Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,
 Ich muss es anders übersetzen,
 Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.

Geschrieben steht: *Im Anfang war der Sinn.*
 Bedenke wohl die erste Zeile,
 Dass deine Feder sich nicht übereile!
 Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft?

Es sollte stehn: *Im Anfang war die Kraft!*
 Doch auch indem ich dieses niederschreibe,
 Schon warnt mich was, daß ich dabei nicht bleibe.
 Mir hilft der Geist! auf einmal seh ich Rat

Und schreibe getrost: *Im Anfang war die Tat!*

(Goethe:40. Subrayado mío)

Ya en 1760 Lessing había querido salvar a Fausto por su enorme sed de conocimiento, por la preocupación activa que

éste demostraba en todo momento; ahora Goethe pone la esperanza del hombre en su capacidad creadora y en el progreso social derivado de ella. A esto añade Goethe un elemento redentor más: el amor desinteresado, inocente y fiel que todo lo puede, como veremos más adelante.

Goethe escribió su secuencia fáustica preocupándose más de sus propias ideas poéticas y filosóficas que de la consistencia literaria, concediéndole ya de antemano al lector una gran capacidad de interpretación. En una carta a su amigo Humboldt, fechada en Weimar en 1832, declara el autor:

Hace ya más de sesenta años, cuando joven, tuve clara desde el comienzo la concepción del Fausto; en cambio, la secuencia completa me estaba dada con menos detalle. (...) despacio y con tiento (he) trabajado sólo las partes que en el momento me interesaban (...) habrá de poder distinguirse lo viejo de lo nuevo, lo posterior de lo anterior, tarea que queremos dejar librada al futuro lector para la comprensión más adecuada (Boerner:94-95).

Como bien lo ha formulado de manera explícita en sus escritos, principalmente en *Dichtung und Wahrheit*, Goethe nos transmite su ideología a través de la literatura, porque para él la poesía equivale a filosofía. Después de una dedicación inicial al «Sturm und Drang» y de conmover al país con las desventuras del joven Werther, Goethe queda impresionado por la visión de la cultura clásica que se le revela a raíz de su estancia en Italia a partir de 1786, así como por la Historia del arte de la *antigüedad* de Winkelmann, donde se postulan las bondades de la «noble sencillez y serena grandeza» del arte greco-romano; como consecuencia de esto Goethe se convierte al clasicismo. De ambas tendencias son un buen exponente la primera y segunda parte de Faust respectivamente. Llevado por su entusiasmo hacia lo clásico Goethe llega a despreciar lo romántico (entendido como exceso) y a anteponer el orden a la justicia, revelando así su actitud burguesa ante la vida y, consiguientemente, su simpatía hacia la clase media, que estaba llevando a cabo la industrialización de la sociedad. Desde esta perspectiva elabora Goethe, en la segunda parte de Faust, el devenir históri-

co del hombre como ser social, síntesis de posturas sociales opuestas, definido por su propia contradicción intrínseca, como lo postula «Sorge», personaje circunstancial de la obra, en las escenas finales:

**So ein unaufhaltsam Rollen,
Schmerzlich Lassen, widrig Sollen,
Bald Befreien, bald Erdrücken,
Halber Schlaf und schlecht Erquicken
Heftet ihn an seine Stelle
Und bereitet ihn zur Holle (Goethe:332)**

Así pues Fausto se convierte en prototipo de la humanidad, en héroe cósmico y en demiurgo de las teorías de Goethe.

Estrechamente unida a lo expuesto anteriormente está la idea goethiana de «metamorfosis» o universalidad de la naturaleza. Ésta estaría, como todo organismo vivo, en permanente proceso de cambio, dando lugar a la desaparición de unas formas y a la aparición de otras, que estarían ya concebidas en la idea original. Esta idea eterna, en proceso continuo de desarrollo, sería el concepto de divinidad, por lo que Goethe rechaza el transcendentalismo divino. A pesar de que dicha teoría pudiera inducirnos a esperar una trayectoria fáustica marcada por el sino, el Fausto de Goethe es el primero, dentro de esta tradición, que logra salvarse por volición individual y por la fuerza de las pasiones; no en vano estamos en pleno siglo XIX.

Faust puede ser considerada desde tres perspectivas, atendiendo a sus componentes funcionales: los elementos que tiene en común con sus antecesores dentro de la tradición fáustica y si esos rasgos comunes difieren o no entre sí, los elementos clásicos al gusto estético de Goethe, y las concesiones escénicas para aliviar la tensión y divertir al público. La estructura básica del mito fáustico es sumamente sencilla: presentación de Fausto y de Mefistófeles, pacto entre ellos, frutos de ese pacto, generalmente resueltos con una amplia gama de trucos, y desenlace del drama, en el que Fausto se salva o se condena.

Los predecesores más ilustres del Fausto de Goethe son el *Volksbuch vom D. Johann Fausten*, anónimo, publicado en Frankfurt en 1587 por el impresor J. Spiess, origen literario de toda la tradición fáustica, y *The Tragicall Histoy of the Life and Death of Doctor Faustus*, de Christopher Marlowe, obra de teatro estrenada oficialmente en 1594 en Inglaterra y que parece ser que Goethe vio representada en Strassburg hacia 1770, cuando el autor alemán ya llevaba tiempo madurando su propia versión. Será a estas dos obras principales a las que me referiré para determinar la postura literaria de Goethe y la interpretación personal que hace de la leyenda.

Tanto en el *Volksbuch* como en la versión de Marlowe se dan datos de la vida de Fausto antes de sucumbir a los halagos y promesas de Mefistófeles; Goethe, sin embargo, comienza la historia con un Fausto adulto y sin pasado conocido. Esta primera diferencia marca, ya desde el comienzo, el carácter de las tres versiones y las sitúa en el contexto histórico en que fueron escritas. En el *Volksbuch* el autor tiene buen cuidado de informarnos de que Fausto es culpable sin paliativos, ya que se desvía hacia la magia a pesar del empeño que sus padres y su buen tío ponen en que estudie Teología. No cabe duda ya de que esta versión original tiene un componente moral medieval y que se escribe para escarnio de pecadores y para aviso de la humanidad. Marlowe es, sin embargo, más comedido al dar lugares y situación de la juventud de Fausto; sólo cuando ya es doctor en Teología y famoso por sus éxitos en discusiones y cuestiones filosóficas se deja Fausto ganar por el pecado:

**Till swol'n with cunning, of a self-conceit,
His waxen wings did mount above his reach (Marlowe:335)**

Esta imagen de Fausto como Icaro, desafiando a los dioses, será usada por Goethe con prodigalidad, pues no sólo Fausto va a ser Icaro, sino que también Euphorion, hijo de Fausto y Helena, se creará tal, pero éste hallará la muerte en la propia literalidad del mito.

En la obra de Goethe oímos por boca de Mefistófeles que Fausto está angustiado por la limitación de su propio conocimiento, que, sin embargo, ya es universal. Tenemos, pues, a los tres Faustos entregados al pecado original de la soberbia, dispuestos a pagar cualquier precio por «llegar a saber tanto como Dios»,

Zwar bin ich gescheitert als alle die Laffen,
 Doktoren, Magister, Schreiber und Pfaffen;
 Mich plagen keine Skrupel noch Zweifel,
 Fürchte mich weder vor Holle noch Teufel -
 (...)
 Drum hab ich mich der Magie ergeben,
 Ob mir durch Geistes Kraft und Mund
 Nicht manch Geheimnis würde kind,
 Dass ich nicht mehr mit sauerm Schweiss
 Zu sagen brauche, was ich nicht weiss,
 Dass ich erkenne, was die Welt
 Im innersten zusammenhält,
 Schau alle Wirkenskraft und Samen
 Und tu nicht mehr in Worten Kramen (Goethe: 17)

Pero la actitud de los autores ante la situación de su personaje es bien diferente. Ya vimos que Fausto no cuenta con ninguna simpatía en el caso del *Volksbuch*; al final del primer capítulo ya se nos advierte que «at the day of judgement there is no hope of his redemption» (Barnet: 112). Por el contrario, en el prólogo en el cielo de la obra de Goethe Dios mismo profetiza la salvación de Fausto:

Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient,
 So werd ich ihn bald in die Klarheit führen.
 Weiss doch der Gartner, wenn das Baumchen griint,
 Dass Bliit und Frucht die kiinfthgen Jahre zieren (Goethe: 14)

No va a tener tanta suerte el héroe de Marlowe, muy a pesar de las simpatías de su autor, que se debate entre el maniqueísmo medieval y las nuevas ideas del siglo XVI; esta vez Fausto no va a ser condenado de buenas a primeras, no va a quedar su alma encantada instantáneamente por el pecado, sino que va a

serle concedido el beneficio de dudar y recapacitar: el Fausto de Marlowe va a tener multitud de ocasiones de salvarse, con los ángeles buenos acosándole, su vecino aconsejándole y su propia sangre coagulándose antes de firmar el pacto:

My blood congeals and I can write no more!
 (...)
What might the staying of my blood portend?
Is it unwilling I should write this bill?
Why streams it not that I may write afresh? (Marlowe:347)

El contrapunto de Fausto en el drama, Mefistófeles, aparece desdibujado y sin relieve en el Volksbuch, mero comparsa del doctor en el camino del mal. Por el contrario, en la versión de Marlowe y en la de Goethe es un personaje perfectamente caracterizado. Así pues, la complejidad de Mefistófeles va en proporción directa al arraigo del pecado en Fausto: en el Volksbuch, donde Fausto ya arranca pervertido y condenado, la función de Mefistófeles está simplificada al máximo. Por el contrario el Mefistófeles de Marlowe tiene que utilizar la cabeza y estar alerta para tener controlado en todo momento a un Fausto tan dubitativo; apenas firmado el pacto ya pondera Fausto su acción y Mefistófeles se ve conminado a distraerle:

I'll fetch him somewhat to delight his mind.
(Enter Devils, giving crowns and rich apparel to Faustus).
(Marlowe:348)

En Goethe, sin embargo, y puesto que no se trata de la magnitud de un pecado de desacato a la divinidad, sino de una actitud vital, Mefistófeles se desentiende de los escrúpulos sociales de Fausto y de sus arrebatos amorosos y vive su vida literaria como un auténtico personaje independiente, que existiría aún sin Fausto, hasta el punto de que en la segunda parte interviene Mefistófeles en la obra muchas más veces que el propio Fausto: él es quien habla, engaña, organiza..., es decir, actúa. Así pues, las artes de Mefistófeles acaparan la atención del lector en mayor medida que las venturas y desventuras de Fausto, que sólo aparece para realizar las funciones que le corresponden

dentro de la estructura tradicional de la leyenda: su concurso en traer a Helena al mundo de los mortales, sus amores con ella, la supervisión de la administración de sus tierras y la escena final. Por el contrario, el Fausto de Marlowe es el actor principal de la obra por expreso deseo suyo, «... in this show let me an actor be» (Marlowe: 358). Esto pudiera parecer un contrasentido, teniendo en cuenta que hemos considerado la acción como elemento redentor principal en la obra de Goethe, pero no hay que confundir acción con actividad, sino entenderla como «inteligencia en movimiento» y volición bien encaminada.

Yá desde el primer momento, en el «Prolog im Himmel», en que apuesta con Dios a ver quién se lleva el alma de Fausto, el Mefistófeles de Goethe se revela como un tahur, un pícaro, que funciona literalmente como bufón del emperador en la primera parte de la obra. Debido a estas características no debe sorprendemos que sea precisamente Mefistófeles, en teoría la encarnación del mal supremo en este mundo, el vehículo del humor en la tragedia: las apostillas más hilarantes nacen de la ligereza con que se invoca al diablo, del desconocimiento que tiene la gente de su verdadera identidad y del desenfado con que el propio Mefistófeles se toma su paso por este mundo; así mando, en su papel de celestino, flirtea con la vecina de Gretchen le oímos decir:

**Ich schwor Euch zu: mit dem Beding
Wechselt ich selbst mit Euch den Ring!
MARTHE. O es beliebt dem Herrn zu scherzen!
MEPH. (für sich) Nun mach ich mich beizeiten fort!
Die hielte wohl den Teufel selbst beim Wort (Goethe:90)**

Las diferentes situaciones en que Mefistófeles se ve envuelto, todas ellas humorísticas o intrascendentes, ayudan a crear una atmósfera distendida en la obra, casi de anti-clímax, que independiza a este personaje del de Fausto, aunque dialécticamente no pueda ser concebido separado de él. El efecto literario que produce esta dualidad Fausto/Mefistófeles, héroe/pícaro, es semejante al producido por el binomio Don Quijote/Sancho, en su dimensión narrativa de intensidad/distensión.

Si bien por función y por definición Mefistófeles debiera ser un sabio y un mago todopoderoso (puesto que Fausto cambia el alma por sus servicios) lo cierto es que como ser inteligente está aún más limitado que Fausto. En el *Volksbuch* Mefistófeles se dedica tan sólo a ejecutar los trucos de magia que Fausto le exige y a esquivar cualquier pregunta transcendental:

«Mephostophiles, tell me how and after what sort God made the world, and all the creatures in them, and why man was made after the image of God».

The spirit, hearing this, answered, «Faustus, thou knowest that all this is in vain for thee to ask. I know that thou art sorry for that thou hast done, but it availeth thee not, for I will tear thee in thousands of pieces if thou change not thine opinions» (Bamet: 127).

Con esto se pone de relieve la *futilidad* del gesto desesperado y soberbio de Fausto, frustrado ahora en su sed de conocimiento. Tampoco el Mefistófeles de Marlowe es capaz de satisfacer las innumerables preguntas que Fausto le hace. En la versión de Goethe Mefistófeles no es acosado con tantas preguntas, no sólo porque el propio autor ya las tenía resueltas personalmente, sino porque la obra de Marlowe *está* concebida en función de una audiencia más popular que consideraba esas preguntas como transcendentales; esto hace que la obra de Marlowe tenga más intensidad dramática y que la de Goethe sea más bien un juego intelectual.

El Mefistófeles más limitado es el de Goethe, precisamente porque, como hemos visto, es el que más se parece al hombre mortal. No sólo no puede contestar preguntas transcendentales que ni él mismo entiende, sino que le están vedados los terrenos de la virtud y las profundidades del infierno: «Ich führe dich, und was ich tun kann, hore! Habe ich alle Macht im Himmel und auf Erden?» (Goethe: 130). Para ayudar a Fausto tiene que recurrir a sus reducidos conocimientos de magia, al propio ingenio (de ahí las características de *pillo* y *truhán* que le atribuíamos anteriormente) y a los conocidos con que cuenta entre los espíritus. De hecho este Mefistófeles es tan sólo un diablo local, como le recuerda el homúnculo:

**... Du aus Norden,
Im Nebelalter jung geworden,
Im Wust von Rittertum und Pfafferei,
Wo ware da ein Auge frei! (Goethe:202)**

y como el mismo Mefistófeles confiesa, desconcertado en el ancho mundo:

**Die nordischen Hexen wusst ich wohl zu meistem,
Mir wirds nicht just mit diesen fremden Geistern.
Der Blocksberg bleibt ein gar bequem Lokal:
Wo man auch sei, man findet sich zumal (Goethe:223)**

Pero que este Mefistófeles sea casero y apacible, tenga pobres dotes de mando y hasta se deje engañar al final por una inocente treta de los ángeles buenos, que se llevan el alma de Fausto ante sus propias narices, no añade ningún signo negativo a la tragedia, puesto que, como vimos, Fausto y Mefistófeles viven sus vidas independientemente. Si los Faustos del *Volksbuch* y de Marlowe truecan su felicidad eterna por unos lances más o menos efectistas y caprichosos servidos por un Mefistófeles que es su único enlace con lo sobrenatural, el Fausto de Goethe ha vendido su alma por un cambio de vida, por un guía que le ayude a dar ese paso transcendental. En la primera parte Mefistófeles prueba ser un guía práctico y eficaz y Fausto un discípulo aventajado, lo que le permite independizarse en la segunda parte y correr sus propias aventuras, para, al final de la obra, ejercer de hecho como dueño y señor sobre su siervo Mefistófeles, ahora mero ejecutor de las órdenes de un Fausto trágico.

El medio por el cual Fausto se entrega a la influencia de Mefistófeles es el mismo en las tres versiones: la abjuración de la doctrina cristiana que él conocía y acataba. En el *Volksbuch* Fausto cambia su rumbo precisamente durante sus estudios teológicos, al igual que en la obra de Marlowe; en ambos casos, especialmente en la versión inglesa, Fausto reniega de su doctrina con ligereza y buen humor:

**... Che sera, sera.
What will be, shall be. Divinity, adieu! (Marlowe:337)**

Es en la obra de Goethe donde la renuncia es más elaborada y dramática y, por tanto, menos dolosa moralmente para el pecador, puesto que es retórica, más que real.

El pacto con que se cierra esta primera fase de la historia, en que Fausto sucumbe a la ambición y a las tentaciones del demonio, se materializa en las tres obras de la misma manera: un documento de corte legal, escrito por Fausto y rubricado con su propia sangre, detalle éste propio de la mitología popular y revalorizado por la simbología cristiana de la sangre redentora de Cristo, en este caso vituperada por lo perverso de la analogía. Con ello cobra fuerza, una vez más, la doble lectura de la tragedia fáustica como leyenda y como «morality play».

And to confirm it the more assuredly, he took a **small** penknife and pricked a vein in his left hand, and for certainty thereupon were **seen** on his hand these words wntten as if they had **been written** with blood, O *homo fuge* (Bamet: 118).

Lo, Mephostophilis, for **love** of thee
 Faustus hath cut his arm, and with his proper blood
Assures his soul to be **great** Lucifer's,
 Chief lord **and** regent of **perpetual** night.
 View **here** this blood that **trickles from** mine arm,
 And let it be propitious for my wish (Marlowe:347)

MEPH. Wie **magst** du deine Rednerei
 Nur gleich so **hitzig** übertreiben?
 Ist doch ein jedes Blattchen gut.
 Du unterzeichnest dich **mit** einem Tropfchen Blut.
 FAUST. **Wenn dies** dir **völlig** Gnüge tut,
 So mag *es* bei der Fratze bleiben.
 MEPH. Blut is ein **ganz** besonder Saft (Goethe:53).

La frase «O homo fuge» que aparece como inscrita con sangre en el brazo de Fausto en el Volksbuch y en Marlowe pone de relieve el reconocimiento inmediato del pecado por parte de la divinidad y del propio Fausto, que en la segunda versión demuestra instantáneamente su arrepentimiento y su duda:

Consummatum est: this bill is ended,
 And Faustus hath bequeath'd his soul to Lucifer.

distrae, colma su sed de conocimiento y permite al autor mover los hilos de la fantasía con entera libertad, ya que en otros lugares Fausto es un ser anónimo e inocente, despojado de los convencionalismos que dominarían su propio punto de vista en su marco físico habitual.

Roma y la corte papal constituyen un importante punto de referencia en el desarrollo de la trama en las versiones del *Volksbuch* y de Marlowe; este último aprovecha toda la información que da el primero y la amplía dándole un tinte caricaturesco muy al gusto de la audiencia isabelina, pues no hay que olvidar que los ingleses eran entonces anglicanos recientes, opuestos al catolicismo romano hasta la virulencia, puesto que en ello les iba su propia identidad, no sólo religiosa sino también política. La prosa del *Volksbuch* da a su anticlericalismo un eco de crítica social, aunque no exento de una fina ironía:

... he marked the pope and the manner of his service, which he seeing to be so unmeasurable and sumptuous, «Fie,» quoth Faustus, «why had not the devil made a pope of me?» Faustus saw notwithstanding in that place those that were like to himself, proud, stout, willful, gluttons, drunkards, whoremongers, breakers of wedlock, and followers of all manner of ungodly exercises. Wherefore he said to his spirit, «I thought that I had been alone a hog or pork of the devil's, but he must bear with me yet a little longer, for these hogs of Rome are already fattened and fitted to make his roast meat (Bamet: 135).

Nótese también que el autor no pierde ocasión de reiterarnos la bajeza del carácter de Fausto, en caso de que estuviéramos a punto de caer en la tentación de considerarle como héroe.

Las escenas vaticanas de Marlowe degradan progresivamente a la corte papal, sin paliativos ni excepciones; la crítica que Marlowe hace no es ni social ni religiosa, sino que busca el chiste fácil, la broma cruel y la carcajada del público, siendo un epítome perfecto la endecha que los frailes cantan para librar a la corte del indeseable espíritu que les está molestando:

Cursed be he that stole his holiness' meat from the table.
Maledicat Dominus!

Cursed be he that struck his holiness a blow on **the** face.
 Maledicat Dominus!
 Cursed be he that took Friar **Sandelo** a blow on the pate.
 Maledicat Dorninus!
 Cursed be he that disturbeth our holy dirge.
 Maledicat Dominus!
 Cursed be he that took away his holiness' wine.
 Maledicat Dominus!
 (Marlowe: 364)

Goethe, que era un agnóstico y escribía desde un tiempo y un lugar en que el Papa y el catolicismo eran sólo un tema marginal, omite toda referencia a esas escenas tradicionales. No deja, sin embargo, de criticar, en un momento dado, las ambiciones temporales de los ministros de la iglesia, en un pasaje muchas veces citado, correspondiente a las páginas del **idilio entre Fausto y Margarita**:

MEPH. Denkt nur: den Schmuck, für Gretchen angeschafft,
 Den hat ein Pfaff hinweggerafft! -
 Die Mutter kriegt das Ding zu schauen,
 Gleich fängts ihr heimlich an zu grauen
 (...)
 «Mein Kind», rief sie, «ungerechtes Gut
 Befängt die Seele, zehrt auf das Blut.
 Wollens der Mutter Gottes weihen,
 Wird uns mit Himmels-Manna erfreuen!»
 (...)
 Die Mutter liess einen Pfaffen kommen;
 Der hatte kaum den Spass vemommen,
 Liess sich den Anblick wohl behagen.
 Er sprach: «So ist man recht gesinnt!
 Wer überwindet, der gewinnt.
 Die Kirche hat einen guten Magen,
 Hat ganze Länder aufgefressen
 Und doch noch nie sich übergessen;
 Die Kirch allein, meine lieben Frauen,
 Kann ungerechtes Gut verdauen».
 (Goethe: 85)

El hecho de que no hable el sacerdote directamente, cosa que hubiera sido fácil tratándose de una obra de teatro, sino de

que sea Mefistófeles el que nos lo cuente, quita importancia a la crítica y le da un carácter cómico, entre otras cosas porque Mefistófeles nos tiene acostumbrados a ser él el vehículo de ese matiz literario.

Hay otro ataque a la desmedida ambición de la iglesia al final de la obra, cuando el emperador se dispone a disfrutar de los nuevos feudos que Fausto y Mefistófeles han ganado para él; el arzobispo, que ya había sido recompensado ampliamente a título personal, reclama tierras y bienes para la iglesia en concepto de diezmos y primicias, en tal proporción que el emperador, afligido, exclama al final: «**so könnt ich wohl zunächst das ganze Reich verschreiben!**» (Goethe: 319).

La visita a la corte imperial es puramente anecdótica en el caso de Marlowe y del *Volksbuch*. La importancia funcional de esta visita es servir de contrapartida a la visita papal, pues se logra un equilibrio en el conocimiento al observar de cerca al máximo poder temporal y al religioso. Sólo en la versión de Goethe es esta visita lo suficientemente larga como para acarrear un mensaje social: que el emperador y sus ministros son incapaces de gobernar el reino; pero allí va a estar Mefistófeles para ayudarles en sus problemas financieros primero y militares después.

El episodio de Helena está conectado en *Faust* a la corte imperial al comprometer al emperador a Fausto a conjurar su espíritu. Helena, que tanto en la versión inglesa como en el *Volksbuch* no es sino un ejemplo más de la perversión total de Fausto y da lugar a reflexiones morales¹, es un eje clave en la obra de Goethe. En primer lugar pone en marcha un mecanismo literario que presenta todas las características del cuento

(1) «The students departed from Faustus' home everyone to his house, but they were not able to sleep the whole night for thinking on the beauty of fair Helena. Wherefore a man may see that the devil blindeth and inflameth the heart with lust oftentimes, that men fall in love with harlots, nay even with furies, which afterward cannot lightly be removed» (Barnet: 146).

tradicional, con lo que ello implica, dentro de la obra de Goethe, desde un punto de vista historicista. Fausto, forzado a ir en busca del espíritu de Helena para no defraudar al emperador, se convierte en héroe, en actante, por fin; él, que había dependido hasta ahora de Mefistófeles para todo. Armado de un talismán que le dona Mefistófeles se adentra Fausto en los mundos subterráneos de los espíritus y culmina la prueba con éxito al volver con Helena a la corte imperial. Fausto se enamora perdidamente de ella e inicia su búsqueda una vez más, lo que le lleva a la noche de Walpurgis grecorromana y a indagar incansable sobre el paradero de su amor. Sus esfuerzos, es decir, su actividad, le hacen merecedor de Helena, con lo que Fausto trasciende el ámbito de los mortales y gana el goce supremo de la diosa de la belleza.

De los amores de Fausto y Helena nace Euphorion, niño singular, con reminiscencias del homúnculo de Wagner, que se había diluido en el agua en la noche de Walpurgis. Este Euphorion, insensato e intrépido en su idealismo (había sido concebido como homenaje literario de Goethe a Lord Byron), incorpora, no obstante, connotaciones cotidianas al paraíso clásico en que Fausto está viviendo; por una parte Euphorion es un trasunto espiritual de lo que había sido Fausto en su juventud, al comienzo del libro,

**Betrachte, wie in Abendsonneglut
Die grünumgebenen Hütten schimmern!
Sie rückt und weicht, der Tag ist überlebt,
Dort eilt sie hin und fordert neues Leben.
O dass kein Flügel mich vom Boden hebt,
Ihr nach und immer nach zu streben!**
(Goethe:36)

Fausto ansía ser Icaro para seguir eternamente al día, mientras que Euphorion se cree Icaro y encuentra la muerte en su alucinación. Fausto ha visto con claridad el peligro que se cierne sobre su hijo pero no ha comprendido que esa misma rebeldía había sido su actitud en otros tiempos. Por fin la muerte de

Euphorion rompe el equilibrio amoroso² de Fausto y Helena, y ésta desaparece en su forma corpórea para reunirse con su hijo. El tema de Euphorion, aunque omitido en la versión de Marlowe, ya estaba sucintamente expresado en el *Volksbuch*:

... in time she was with child and in the end brought him a man child whom Faustus named Justus Faustus. This child told Doctor Faustus many things that were to come and what strange matters were done in foreign countries; but in the end when Faustus lost his life, the mother and the child vanished away both together (Bamet: 151).

El primer brote de amor en el alma apergaminada de Fausto lo había despertado, sin embargo, Gretchen en la primera parte. Gretchen es una adición totalmente nueva de Goethe a la leyenda fáustica; constituye un contrapunto estructural al episodio de Helena e introduce la bipolaridad en la obra: Gretchen es el elemento real, el amor terrenal sano, frente al mundo de los espíritus de Helena y su amor dudoso y fantasmagórico, y, para probarlo, Gretchen va a ser quien, en último término, salve a Fausto de los horrores del infierno, engrosando así las filas literarias de las redentoras por el amor, de las que son ilustres exponentes Beatriz y Doña Inés en *La divina comedia* y *Don Juan* respectivamente. *Faust* acaba con la siguiente estrofa:

CHORUS MYSTICUS:

Alles Vergangliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewigweibliche
Zieht uns hinan.

Pero los amores de Fausto y Gretchen, a pesar del desenlace sobrenatural ulterior, distan mucho de ser felices, al con-

(2) HELENA: Liebe, menschlich zu beglücken,
Nähert sie ein edles Zwei;
Doch zu gottlichem Entzücken
Bildet sie ein kostlich Drei (Goethe:281).

trario de los amores paranaturales de Fausto y Helena, que fueron plácidos y sublimes hasta la fatídica desaparición de Euphorion. Fausto y Gretchen desencadenan una serie de tragedias familiares con sus amores ilícitos, que culminan con la ejecución de Gretchen acusada de envenenar a su madre y de matar al hijo que había tenido con Fausto. Su salvación espiritual, en el último párrafo de la primera parte, porque «había amado mucho», preludia estructuralmente la salvación del propio Fausto, por el mismo motivo, al final de la obra.

La clave de la tragedia de estos amores reside en lo ilícito de la relación y en el engaño con que Gretchen es seducida; la explicación al comportamiento tan poco caballeroso de Fausto, impropio de él, por otra parte, está claramente establecida en el Volksbuch: cuando Fausto pide a Mefistófeles que le busque una esposa éste monta en cólera y sacude peligrosamente la casa de Fausto, porque

... thou canst not marry; thou canst not serve two masters, God and my prince. For wedlock is a chief institution ordained of God, and that hast thou promised to defy, as we do all, and that hast thou also done; and moreover thou hast confirmed it with thy blood (Barnet: 121).

Por fin llegan Fausto y Mefistófeles a un compromiso en lo que respecta a este punto, compromiso que aparentemente aún mantenían dos siglos después:

... «hold thou that which thou hast vowed and we will perform as we have promised; and more than that, thou shalt have thy heart's desire of what woman soever thou wilt, be she alive or dead, and so long as thou wilt thou shalt keep her by thee».

These words pleased Faustus wonderfully well, and repented himself that he was so foolish to wish himself married that might have any woman in the whole city brought to him at his command... (Barnet: 122).

Ya experimentado el amor físico y espiritual, el gozo y el dolor de la paternidad, el conocimiento intelectual, los recovecos de la magia y el ancho mundo, a Fausto, en la versión

de Goethe, sólo le queda por satisfacer el ansia de poder y la nueva capacidad de dominar la naturaleza mediante la técnica. Así se embarca Fausto en una última aventura, reminiscente de la Insula Barataria, donde crea un nuevo Paraíso sobre tierras ganadas al mar. Pero este último esfuerzo, tan loable como baldío, no va a traer a Fausto ninguna satisfacción, porque su espíritu está atormentado por la cercanía del vencimiento del contrato. Aún va a tener Fausto una oportunidad más de arrepentimiento en su último reducto artificial, pero Fausto va a equivocarse por completo el mensaje y va a destruir la última fibra humana que quedaba en su entorno:

**Und wie ichs sage, schäm ich mich:
Die Alten droben sollten weichen,
Die Linden wünscht ich mir zum Sitz;
Die wenig Baume, nicht mein eigen,
Verderben mir den Weltbesitz
(Goethe:326)**

Uno no puede por menos que preguntarse si Fausto tenía realmente más derecho a salvarse en la versión de Goethe que en las de Marlowe y del *Volksbuch*. La distancia que media entre la obra inglesa y la de Goethe es la misma que entre la noche de Walpurgis de la primera parte de *Faust* y la de la segunda: la primera es medieval y nórdica, una verdadera noche de brujas, irredenta, aunque mágica y cautivadora para el espectador; la de la segunda parte es una noche de entorno clásico y mediterráneo, más luminosa, musical y lúdica que la anterior. La diferencia entre ellas no es un demérito para ninguna, pues aún conservando la misma estructura, el mismo sentido y la misma función, obedecen simplemente a posturas estéticas diferentes, dictadas por coordenadas temporales y culturales diferentes. Lo mismo sucede con las versiones del tema fáustico; Marlowe sólo podía describir, al final del siglo XVI, un Fausto semi-moralista y quasi-medieval, mientras que Goethe, dos siglos des-

pués, ya podía solazarse en ensueños grecorromanos y panteístas que resarcieran a su héroe de la teórica pérdida eterna de su alma. Qué afortunado Fausto que ya ha encontrado estos magistrales creadores en su no muy larga andadura por el mundo de la literatura.

MARÍA SOCORRO SUÁREZ LAFUENTE
Universidad de Oviedo

Bibliografía

- S. BARNET (ed):** *The History of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus (translation to English of Volksbuch vom D. Johann Fausten)*, Signet Classic, New American Library, New York, 1969.
- P. BOERNER:** *J.W. von Goethe*, Inter Nationes, Bonn, 1981.
- J. W. von GOETHE:** *Faust*, dtv-Gesamtausgabe, München, 1972.
- C. MARLOWE:** *Doctor Faustus (The Plays of Christopher Marlowe)* Oxford U.P., 1971.