

NO SÓLO DE GOETHE ES EL FAUSTO

Renata von Hanffstengel

Antes de que Thomas Mann escribiera su *Doktor Faustus* (1947), el único *Fausto* existente en la literatura alemana parecía ser el de Goethe. La primera parte, de 1808, y la segunda, terminada en el año de su muerte, 1832, son fruto del esfuerzo y de la experiencia de toda una vida y coronación de la misma. Gracias a esta obra y al conjunto de las demás de su pluma, Goethe parecía ser la medida de todas las cosas en la escena literaria de su tiempo.

Comprensiblemente, esto irritó a los escritores jóvenes del nuevo siglo, el portentoso XIX. Como un acto de autoafirmación y como un reto al coloso Goethe, algunos de ellos se propusieron utilizar la misma fábula para una obra propia. La fascinación que han ejercido —y siguen ejerciendo— las figuras de Fausto y Mefistófeles también habrá tenido que ver en este propósito. Nadie menos que Lessing,¹ y poco antes de Goethe su amigo Max Klinger (1791),² habían tratado este tema, aparte de varios otros que no serán tomados en consideración aquí.³

Los dos escritores más significativos que trataron el tema en la primera mitad del siglo XIX fueron Heinrich Heine (1797-1856) y Nikolaus Lenau (1802-1850). No se vieron favorecidos por la crítica. Incluso, en la actualidad se escatima el reconocimiento a su obra. Esto se debe a que fueron acreedores de los gobiernos y de la sociedad de su tiempo. Formaron parte de los grupos de escritores y pensadores que propugnaban la democracia y la tolerancia que hasta la fecha no han triunfado del todo. Prejuicios antisemitas y antidemocráticos han sobrevivido. Las obras de Heine habían desaparecido totalmente de las antologías literarias durante el Tercer Reich. Ya que su famosa y popular “Lorelei” no se podía borrar del acervo popular de la canción alemana, ostentaba en lugar del nombre de autor un seco “anónimo”. El paso de esta clase de prejuicios de una generación a otra tuvo incluso como consecuencia que, para poder erigir una estatua en honor a Heine en

¹ De su obra sólo se conservan fragmentos.

² En forma novelada.

³ Ver anexo II de la bibliografía.

Düsseldorf, su ciudad natal, años después de haber pasado el horror nazi, se desencadenara una larga controversia sobre la conveniencia de este homenaje.

Heine cometió, además, una grave falta que equivalía al suicidio literario: oponerse a Goethe. En diferentes ocasiones se manifestó crítico frente a él. En su famosa obra sobre los escritores del romanticismo alemán *Die romantische Schule* (La escuela romántica) (1836), dice lo siguiente:

El ejemplo del Maestro guiaba a los discípulos, y por eso surgió en Alemania aquel período literario que en una ocasión llamé “el período del arte” cuando señalé el efecto negativo que ha ejercido sobre el desarrollo político del pueblo alemán. Sin embargo, de ninguna manera negaba yo en aquel entonces el valor intrínseco de las obras maestras de Goethe. Adornan a nuestra querida patria como bellas estatuas embellecen a un jardín, pero al fin son sólo estatuas.⁴

Heine atrajo la ira del gran maestro en ocasión de la visita que le hiciera en 1824, después de una respetuosa solicitud que le dirigiera por escrito con la debida anticipación. Según el testimonio del propio Heine, la conversación giró alrededor de lugares comunes, por ejemplo comentando lo sabroso que eran las ciruelas de los árboles que bordeaban el camino de Jena a Weimar, que Heine había recorrido a pie. Al querer elevar la conversación a niveles más apropiados para estos ilustres interlocutores, Goethe pregunta por el proyecto literario de Heine en ese momento. La contestación “yo ... escribo ahora un drama sobre ... Fausto” le merece una brusca despedida de Goethe y buenos deseos para la feliz continuación de su viaje.⁵

El otro autor, típico hijo de su tiempo, quien emprende el enfrentamiento con Goethe, para arrebatarle el monopolio sobre Fausto, como él mismo lo formulara,⁶ es Nikolaus Franz Niembsch Edler von Strehlenau, quien firmaba como Nikolaus Lenau. Si Heine ha entrado finalmente al panorama literario alemán e incluso ha pasado sus fronteras por medio de sus traducciones (difíciles de realizar por sus juegos de palabras y fina ironía), de la obra de Lenau sólo se han difundido algunas poesías líricas, las mismas que se encuentran una y otra vez en las antologías. Con pocas excepciones, sus críticos y biógrafos niegan y suprimen aspectos de su obra que pudieran provocar controversia. Parecen encontrarse bajo la misma censura a la que estaba sujeto Lenau en su tiempo. Por ejemplo, la detallada introducción a sus obras completas editadas en 1898 trata de convencer al lector de que Lenau aborrecía la política. El biógrafo cita una carta de Lenau a su hermano, en la que le escribe, antes de su partida a Norteamérica: “También me agrada no oír nada de la maldita política. Hermano, la política es verdaderamente algo asqueroso, sobre

⁴ *Heines Werke in zehn Banden*, Insel Verlag Leipzig, 1910, t. 7, p. 49 (la traducción de todas las citas y poemas de este trabajo es de la autora).

⁵ Lew Kopelew, *Ein Dichter kam vom Rhein*, Berlin, Severin und Siedler, 1981, p. 145.

⁶ *Lenaus Samtliche Werke*, Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1898, t. 1, p. 85.

todo, si se escuchan continuamente pláticas sobre política como aquí en este país”.⁷ Esta cita la aduce el biógrafo para explicar la emigración de Lenau a América. Otros dos motivos que el biógrafo menciona son el supuesto deseo de Lenau de inspirarse en la naturaleza para nuevas poesías y el de invertir fondos para asegurar su futuro material. La lectura del poema “Abschied” (Despedida), escrito en ocasión de su salida, habla de muy distintas preocupaciones:

Despedida
Canción del emigrante

Un postrer saludo, patria mía,
que cobarde y estólida
el pie al tirano besa
con ciega sumisión.

Tan bien arrullabas al niño
dándole alegría;
al joven, la dulce amiga,
pero nunca la libertad.

El cazador en las alturas
postrado en resguardo
espera la manada
que pasa retumbando.

Mi patria, así te postras
al llegar tu soberano
y, trémulo, sin respirar,
el paso tú le abres.-

Vuela, barco cual nube por los aires
¡A la llama de los Dioses!
Mar, acórtame el trecho
que dista de la libertad.

O nuevo mundo, libre,
con tus floridas playas,
sepulcro de la tiranía,
¡mi patria, te saludo!

Abschied
Lied eines auswandernden

*Sei mir zum letztenmal gegrüsst,
Mein Vaterland, das feige dumm,
Die Ferse dem Despoten küsst
Und seinem Wink gehorchet stumm.*

*Wohl schlief das Kind in deinem Arm;
Du gabst, was Knaben freuen kann;
Der Jüngling fand ein Liebchen warm;
Doch keine Freiheit fand der Mann.*

*Im Hochland streckt der Jäger sich
Zu Boden schnell, wenn Wildesschaar
Heran sich stürzt fürchterlich;
Dann schnaubt vorüber die Gefahr:*

*Mein Vaterland, so sinkst du hin;
Rauscht deines Herrschers Tritt heran,
Und lässest ihn vorüberziehn,
Und hältst den bangen Atem an.-*

*Fleug, Schiff wie Wolken durch die Luft,
Hin, wo die Götterflamme brennt!
Meer, spüle mir hinweg die Kluft,
Die von der Freiheit noch mich trennt!*

*Du neue Welt, du freie Welt,
An deren blütenreichen Strand
Die Flut der Tyrannei zerschellt,
Ich grüsse dich, mein Vaterland!*

Para protegerse de la censura, Lenau publicó esta poesía primero con el subtítulo “Canción de un emigrante portugués”. Posteriormente cambió el subtítulo al que hoy lleva.

La azarosa vida de Lenau, último vástago de una familia de la nobleza húngara,

⁷ *Op. cit.*, p. XXXIV.

ha sido inspiración y objeto de dos novelas en alemán,⁸ las dos centradas en sus pasiones amorosas y el paulatino deterioro de su equilibrio mental que desembocó en la demencia que padeció durante los seis últimos años de su vida. Con justa razón afirma el investigador húngaro de Lenau, József Turoczi-Frostler, que es hora de hacer a un lado los múltiples comentarios y escritos sobre el “Byron austriaco” pasional y demente, e iniciar serias investigaciones de su obra con una perspectiva histórica e ideológica adecuada. Turoczi-Frostler realiza algunos estudios de esta índole y relaciona el pensamiento de Lenau con el hegelianismo, el hegelianismo de izquierda, el saint-simonismo y el pensamiento de Ludwig Feuerbach.⁹ Este fondo ideológico es patente, sobre todo, en sus poemas épicos, dramas y poesías que hablan alegóricamente de circunstancias sociales y políticas para no caer en las redes de la censura. Por ejemplo, en el poema “Wandel der Sehnsucht” (Nostalgia inconstante), que escribió al regresar —totalmente decepcionado— de Norteamérica, habla, según parece, de una mujer, cuando en realidad se refiere a su país. Este país puede ser Austria o Alemania, ya que pasó su vida en las dos. La nacionalidad húngara le servía para sustraerse hasta cierto grado del rigor de la censura. En más de una ocasión fue citado para enfrentarse a la acusación de haber publicado “en el extranjero” (la famosa editorial Cotta publicaba sus obras en Stuttgart, Suavia), fuera de su lugar de residencia, Viena, lo cual era un delito. Él alegaba que, como ciudadano húngaro no nacionalizado austriaco, no estaba sujeto a esta ley. También, según los dos investigadores Walter Grab y Uwe Friesel,¹⁰ quienes se propusieron ver con nuevos criterios a los autores del siglo XIX, Lenau estaba intensamente preocupado por la política. No tuvo que salir exiliado de Alemania, como Heine, quien estableció su residencia en Francia, sino que eligió la emigración a América del Norte. La sangría que este éxodo provocó le parecía uno de los grandes males que la situación política causaba a la población alemana. Según Walter Grab,¹¹ entre 1831 y 1840 más de 150 000 personas de las diversas regiones de Alemania abandonaron su lugar de residencia para buscar la libertad política y escapar de la apremiante situación económica.

Si me he extendido en los comentarios sobre Nikolaus Lenau, se debe a que es casi desconocido en el mundo hispánico. Hasta donde yo sé, sólo la revista *Eco* publicó la traducción al español de una poesía suya, y diez cartas, en 1971.¹²

Sobre Heinrich Heine se ha publicado un gran número de obras y estudios en México y en otros países de habla hispana, como se desprende de la bibliografía que

⁸ Arnold Ulitz, *Die Braut des Berühmten* (La novia del afamado), Berlin Propyläen-Verlag, 1941, y Peter Hartling, *Niemsch oder der Stillstand* (Niemsch o lo estático), Stuttgart, H. Goverts Verlag, GmbH, 1964.

⁹ *Lenau*, traducción del húngaro de Bruno Heilig, Berlin, Rütten und Loening, 1961.

¹⁰ En su obra *Noch ist Deutschland nicht verloren*, München, dtv, 1973.

¹¹ Director del Instituto para Historia Alemana en la Universidad de Tel Aviv. (En: *Noch ist Deutschland nicht verloren*, p. 129.)

¹² “Der schwere Abend” (La tarde oprobiosa), trad. de Otto de Greiff, y las cartas a Sophie Löwenthal, trad. de Ernesto Volkening. *Eco*, dic. 1971.

compiló la doctora Marianne O. de Bopp.¹³ Sobre Goethe, este favorito de los grandes escritores y pensadores hispánicos, no es necesario agregar nada en este lugar, de manera que puedo proceder a comentar las tres obras basadas en la antigua leyenda del Fausto. Se tratará, sobre todo, de dar a conocer las dos obras menos conocidas y señalar algunas diferencias básicas en el tratamiento entre éstas y la de Goethe.

El reto a Goethe que mencionamos implica mucho más que el reto lanzado por autores más jóvenes a un escritor envidiablemente institucionalizado. Se trata más bien del reto del joven siglo XIX al siglo anterior, a la época de Goethe caracterizada por el orden, el racionalismo, el clasicismo, el ideal humanista en el arte, la esperanza del logro positivo —que son valores que no comparte la generación de la primera mitad del siglo XIX, decepcionada por el giro que ha tomado la Revolución Francesa y la subsecuente restauración de regímenes conservadores además de la derrota de 1830.

En este sentido, cualquier comparación entre la obra de Goethe y las de Heine y Lenau tendría que ser diacrónica más que sincrónica, aunque sólo median relativamente pocos años entre cada una de ellas: *Fausto I* de Goethe, 1808; *Fausto II*, 1832; el de Lenau, en 1835 y el de Heine, 1851.

De aquí se desprende tal vez una de las fundamentales diferencias entre las obras, que estriba en su final. En la obra de Goethe, Fausto se salva, aunque sólo ocurre en la segunda parte. La terrible Mefistófela lleva espectacularmente al infierno, al Fausto de Heine, después de haberle impedido casarse por amor. Lenau da otro giro a la fábula: Fausto se suicida pensando que así escapará a las consecuencias del pacto. Pero, fiel al pensamiento de los autores de la primera mitad del siglo XIX, nadie escapa así al infierno.

Y este infierno no es sólo la situación política y social que afecta a Lenau, sino que se puede hacer extensivo a la existencia humana en general dentro del pesimismo a que ya se hizo referencia. El suicidio del Fausto de Lenau no es un acto espontáneo al final de la obra, sino más bien el desenlace de una reflexión expresada varias veces en la obra. Desde la primera escena, Fausto intenta terminar con su vida. Se lanza desde una roca cuando Mefistófeles de pronto aparece en forma de un cazador y le salva la vida. Al recordarle más tarde este episodio para cosechar agradecimiento, Fausto le dice bruscamente:

Faust:
*Ich kenne dich, doch ohne Dank;
Mir wäre besser, wenn ich dort versank.*

(“*Die Verschreibung*”)

Fausto:
Sí, te reconozco, pero sin agradecimiento;
mejor hubiera sido para mí hundirme en
aquel abismo.

(De la escena “El contrato”)

El mismo tema recurre en la escena de la sala de disección:

Mephistopheles:
*Es macht mir Spass, des Nachts mit
klugen Leuten*

Mefistófeles:
Me agrada discurrir sobre el destino
humano con gente juiciosa

¹³ *Anuario de Letras*, Año I, México, UNAM, 1961.

*Das Menschenlos zu prüfen und zu
deuten*

Faust:

*O unglücklich Wort: das Menschenlos!
Ich fühl's in seiner ganzen Bitterkeit
Vom Schoss der Mutter in den Grabes-
schoss
Jagt mich die ernste, tiefvermummte
Zeit,
Die dunkle Sklavin unbekannter Mächte.*

...

*Und stets geneckt von Zweifeln und
gezerrt,
Ein Fremdling ohne Ziel und Vaterland
Indem ich schwindelnd strauchelnd fort
mich quäle
Zwischen dem dunklen Abgrund meiner
Seele
Und dieser Welt verschlossener
Felsenwand.*

("Der Besuch")

Fausto:

*Oh, palabra funesta: ¡destino humano!
Yo la percibo con amargura.
Del seno materno al de la tumba*

*Cronos me persigue, severo y velado,
oscuro esclavo de poderes ignorados,*

y siempre, por dudas perseguido,

*un extraño sin patria y sin meta,
me atormento, tratando de ganar terreno,
caigo y tropiezo
entre el oscuro abismo de mi alma*

y el muro hermético del mundo.

(De la escena "La visita")

En un diálogo con Görg, miembro de la tripulación del barco que a duras penas sobrevive a la terrible tormenta conjurada por Mefistófeles, dice Fausto a Görg:

Faust:

*Der Seligste von allen ist,
Wer schon als Kind die Augen schliesst,
Wess Fuss nie auf die Erde tritt,
Wer von der warmen Mutterbrust
Unmittelbar und unbewusst
Dem Tode in die Arme glitt!*

("Görg")

Fausto:

*Feliz quien a temprana edad
para siempre los ojos cierra;
quien nunca pisa esta tierra,
quien desde el seno materno
directo y sin saberlo
se desliza a los brazos de la muerte*

(De la escena "Görg")

La desesperación del Fausto de Lenau es, entonces, no sólo un problema epistemológico, como lo es el problema del Fausto de Goethe, con firmes raíces en la época del surgimiento de la figura originaria de Fausto, sino que se vuelve adicionalmente un problema existencial que anuncia ya el próximo siglo, el XX, el nuestro. Por un lado, Lenau resuelve el dilema de la vida con el suicidio, pero por el otro, ofrece una solución que consiste en una afirmación absoluta de la vida, similar a Goethe. Veamos el pasaje en el *Fausto* de Lenau en el que plantea el problema vital en sus dos formas con sus respectivas soluciones:

Faust zu Lieschen:

*Wie beide traten auf der Reise
Keck aus dem vorgebahnten Gleise,
Denn was dem Mann Erkenntniskraft,
Ist für das Weib die Mutterschaft;
Fasst er damit getrost ein kleines Stück
Der grossen Welt, ward er zum Heil
geboren;
Sie fasst die ganze Welt im Mutterglück,
Und thut sie's nicht, ist sie verloren.*

Fausto a Luisita:

Tú y yo con osadía
del camino nos salimos
que nos fue trazado,
porque la búsqueda de la verdad
es para el hombre
lo que para la mujer la maternidad;
si él del universo capta un fragmento,
que se estime bien hadado.
Ella el universo entero lo abarca en su
trance,
y si no lo hace, está perdida.

("Görg")

(De la escena "Görg")

Obviamente, al ser Goethe y Lenau hijos de diferentes épocas, las opiniones sobre política que introducen en sus obras son disímbolas. Ambos ejercen la crítica, ya que sin una actitud crítica del autor, sus obras corren peligro de volverse insulsas. Goethe lanza una invectiva al ya desde entonces sacrosanto sistema jurídico, brazo importante del gobierno, en el diálogo entre Mefistófeles y el joven estudiante. Lenau no deja pasar la oportunidad de expresar su descontento con la totalidad del gobierno. Incluso, da una moderna lección en ciencias políticas:

"Die Lektion"

"La lección"

Mephistopheles:

*Das Erste also, wie gesagt,
Wird immer sein: Das Volk geplagt!*

Mefistófeles:

Lo primero, como ya os dije,
siempre será: quebrad al pueblo.

Minister:

Wenn aber sich das Volk empört?

Ministro:

¿Y si el pueblo se levanta?

Mephistopheles:

*Nur in zwei Fällen bricht's das Gitter:
Wenn Ihr's geplagt allzubitter,
Wenn Ihr's zu plagen aufgehört;
Steht das Euch nicht im hellsten Lichte,
So seid Ihr schwach in der Geschichte.*

Mefistófeles:

Sólo pasa el lindero
si en exceso lo vejáis
o cuando cesa de sufrir.
Si esto no os es muy claro
la historia no os ha hablado.

Minister:

*Ich geb' es zu; doch nennet, was
Gibt uns der Plage rechtes Mass?*

Ministro:

Lo admito. Sin embargo,
¿cuál es la medida justa?

Mephistopheles:

*Ihr Herrscher über Volk und Land,
Das ist der Klugheit rechter Stand:
Verkümmert stets, doch nie zu scharf,*

Mefistófeles:

Para quienes rigen los destinos,
ésta es sapiencia:
truncad al pueblo los sentidos

*Dem Volk den sinnlichen Bedarf,
Und lenket so all sein Begehren,
Nach dem, was Ihr ihm könntet gewähren.
So wird es, nach dem Nächsten greifend,
Niemals weitsichtig, überschweifend
Nach dem gelüsten frechverwegen
Was nicht in Eurer Macht gelegen.
Das Volk sich gerne selbst belügt.
Es ist am Ende hochzufrieden,
Und unterthäniglich vergnügt,
Wenn ihm des Zwingherrn Huld beschieden
Was ohne ihn und seine Kette
Das dumme Volk von selber hätte.*

a grado tal
que sólo busque alcanzar
lo que Su Merced le pueda dar.
Así jamás nostalgia tiene
de lo que a vos jamás conviene.
Con lo cercano se contenta,
más deseos no ostenta.
El pueblo de engaños vive y de
inventos de su propia mente
al final está muy satisfecho
de su servil condición
y de lo que vuestra gracia le concede
aunque de cadenas libre
de lo mismo disfrutara
el pueblo ignorante.

Aunque Heine en su *Fausto* no se valió de la palabra sino de otro medio artístico, la danza, también a su modo ejerce la crítica política, como se verá después.

Tanto Goethe como Lenau atacan al clero. Recordamos la escena en que el Mefistófeles de Goethe expresa su ira sin límites en contra del cura a quien la madre de Margarita cedió las joyas, acusando a la Iglesia de tener una infinita capacidad para quedarse con bienes ajenos. Lenau critica varias veces la inmoralidad de miembros del clero.

No obstante, ninguna de las dos obras es atea. En Goethe, esto es comprensible, en Lenau sorprendente, ya que el jacobinismo de su tiempo había sacudido la fe cristiana hasta sus cimientos. Entre la obra de Goethe y la de Lenau media nada menos que la Revolución Francesa, lo que haría suponer que las discusiones religiosas han terminado. Sin embargo, después de la Santa Alianza, en 1815, se opera una efectiva restauración católica en los países europeos, y de nuevo surgen fuertes voces anticlericales como reacción a ésta. En las subsecuentes polémicas vuelven a surgir las figuras de los reformadores que emprendieron la lucha contra la Iglesia como institución. Así se explica que en la primera mitad del siglo XIX se escriban numerosas obras sobre estos reformadores. Lenau escribe un *epos* sobre Ziska (1843), héroe husita de Bohemia, una obra sobre Savonarola y una sobre los albigenses. Heine, por su parte, se ocupa intensamente de Lutero. Por los capítulos "Alemania hasta Lutero" y "De Lutero a Kant", de su obra *Alemania*,¹⁴ nos enteramos de la gran importancia que le atribuye.

Hasta aquí se ha hecho poca referencia al *Fausto* de Heine, y esto tiene un motivo especial. Todos los personajes carecen de la palabra hablada porque la obra pertenece al género de libretos para ballet. Raras veces ha entrado Terpsicore tan directamente en la producción literaria como en este caso. Heine compuso dos *Tanzpoeme* (poemas para danza). Esto quiere decir que los personajes no tienen el don de la palabra. Es casi inconcebible que Heine haya podido prescindir de ella en

¹⁴ México, UNAM, 1960.

un tema tan importante y, además, siendo tan gran maestro de ella. Sin embargo, así lo hizo. Se limita a describir las acciones de los bailarines. En escasas veinte páginas desarrolla toda la acción. Sus comentarios, bajo la forma de la carta "To Lumley, Esquire, Director of the Theatre of Her Majesty the Queen", exceden en un cincuenta por ciento a esta extensión.

A pesar de las limitaciones que impone el género, cada escena de la obra expresa múltiples significados a través de sus medios como son la escenografía, el vestuario, el movimiento y los gestos, que despiertan en el lector (que debería ser espectador) otros tantos pensamientos. He aquí algunos ejemplos.

En la primera escena, Fausto conjura a las fuerzas oscuras. Aparece un tigre feroz. Fausto lo rechaza, pareciéndole de poca monta. Sale una peligrosa serpiente, que también es rechazada por Fausto; en el tercer intento de las fuerzas oscuras por mostrar sus escalofriantes posibilidades, envían a una delicada y bella mujer. Conclusión: una bella mujer es lo más diabólico en el universo. Fausto, consternado al principio, acepta esta figura, que resulta ser Mefistófela en persona.

En una de las siguientes escenas, todos los objetos en el consabido cuarto gótico del estudioso doctor se convierten en belleza gracias al toque mágico de Mefistófela enamorada. ¡De qué simple manera muestra Heine los efectos que la alegría y el amor causan en la visión de un individuo!

A continuación, en otra escena, Fausto pide ver las demás criaturas infernales, y el resultado es una escena buñuelesca: aparecen terribles monstruos con coronas en la testa y cetros en la diestra. No hay necesidad de palabras para entender qué piensa Heine de las cabezas coronadas de su tiempo.

Después de varias peripecias, Fausto firma el pacto con sangre, trocando su alma por placeres carnales. Éstos se le ofrecen en abundancia en un aquelarre, escena análoga a la Noche de Walpurgis del *Fausto* de Goethe, que se remonta a tradiciones paganas alemanas aún vivas hoy.

Hastiado al fin de la orgía, Fausto expresa su deseo por la belleza y la perfección del ideal del arte griego personificado en la Bella Helena. El carácter paródico de la subsecuente escena a costa de Goethe y su época es obvio. El escenario ostenta todos los atributos del clasicismo alemán en su apogeo, y la escena culmina con la destrucción de todos estos atributos. Así la época de Heine arrasó con la paz y la perfección de formas del clasicismo.

El último acto muestra a un Fausto medieval: el sabio de la medicina distribuyendo sus pociones. En la última escena Fausto se siente atraído por la pureza de una joven, la pretende y se prepara el casamiento. Por supuesto, Mefistófela frustra estos planes, ya que el verdadero amor hubiera podido salvar a Fausto, al estilo de la obra de Goethe. Mefistófela se convierte en serpiente y se lleva a Fausto a las profundidades del llameante infierno.

Sin duda alguna, uno de los aspectos más interesantes de esta versión de Heine es la figura femenina del diablo. Para Goethe, el "eterno femenino" tenía muchas formas, pero jamás asumió la de un Mefistófeles mujer o la de una serpiente. Las raíces de esta metamorfosis se encuentran en la mitología, y un Mircea Eliade tendría mucho que decir al respecto. Heine mismo nos ofrece una explicación.

Relata que por los años veinte de su siglo vio, en una carpa cerca de Hamburgo, la siguiente escena en una de las antiguas versiones populares del drama de Fausto: En el escenario se encuentra un grupo de diablos envueltos en sendos paños grises. Pasa Fausto y pregunta: “¿Sois hombres o mujeres?” Contestan: “No tenemos sexo”. Continúa Fausto: “¿Qué figura guardáis debajo de estos paños?” Contestan: “No tenemos cuerpo, asumimos cualquier figura según tu deseo; siempre asumimos la forma de tus pensamientos”.¹⁵ Cuánta sabiduría guarda esta escena, y es explicable que se haya quedado grabada en la mente de Heine.

Heine da un gran caudal de explicaciones sobre su *Fausto*, refiriéndose ampliamente a la figura histórica que le antecede. Sus observaciones merecen ser utilizadas en las investigaciones que se hacen sobre este tema literario. Sus explicaciones van dirigidas al entonces director del Teatro de Londres para facilitar la puesta en escena de su poema dancístico. En este escrito da amplio crédito a los méritos de la obra de Goethe, “para la cual él pudo emplear toda su larga y florida vida divina, mientras que yo, el triste enfermo, sólo dispuse de las cuatro semanas que usted me concedió para entregarle la obra”.¹⁶

En realidad, Heine dedicó largo tiempo a sus investigaciones antes de emprender el trabajo, puesto que en la visita que hiciera a Goethe ya menciona el proyecto, y el poema para danza no se publica hasta 1851. Heine menciona una diferencia fundamental entre su obra y la de Goethe. Dice que él, en contraste con Goethe, ha buscado “apegarse fielmente a la leyenda con todo el respeto ante su verdadero espíritu, la veneración ante su alma interior, veneración que los escépticos del siglo XVIII (y eso era y permaneció Goethe hasta su fin) no podían ni sentir ni comprender”.¹⁷

Heine, pues, alegaba haberse apegado a las tradiciones como las encontró en los *Volksbücher* (libros populares) renacentistas. Dice que encontró huellas que señalan el origen de esta saga en España y opina que investigarlo puede aclarar la estrecha relación que existe entre el personaje de Fausto y el de Don Juan. Esto salta a la vista en la lectura de la obra de Lenau y la de Heine, y hace pensar en la obra que reúne a los dos personajes, el *Don Juan und Faust* (Don Juan y Fausto) (1828) de Christian Dietrich Grabbe (1801-1836). El Fausto de Goethe se parece muy poco a Don Juan. Si bien realiza conquistas amorosas, la relación que prevalece es la del amor intenso y auténtico con Margarita y la lealtad a su persona, sólo frustrada por obra de Mefistófeles primero, y por la demencia de Margarita después. Los protagonistas donjuanescos de las obras de Lenau y Heine, además, tienen en común con la clásica obra de Tirso de Molina que no se salvan. Eso es otro contraste con la obra de Goethe.

La carta al director de teatro, que escribiera Heine a guisa de prefacio a su obra, contiene valiosas aportaciones, como ya mencionamos. Señala, por ejemplo, que

¹⁵ La carta a Lumley, *Heines Werke in zehn Bänden*, t. 10, Leipzig, Insel-Verlag, 1915, p. 65 ss.

¹⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹⁷ *Idem.*

en las tradiciones populares se identifica en ciertas versiones la figura de Fausto con el inventor del arte de imprimir. No se puede sino admirar la sabiduría popular que supone que debía de haber algo infernal en el descubrimiento de la imprenta, dadas las consecuencias portentosas del arte gutenberguense. Heine también observó la identificación de Fausto con los iniciadores del protestantismo, precisamente con Lutero, cuando el escenario de la trama es Wittenberg, cuna del luteranismo.

Los autores que trataron el tema de Fausto añadieron algo propio. Lo enriquecieron al mismo tiempo que rescataron elementos de la tradición popular. Así, de hecho, los autores del siglo XIX lograron su propósito de asegurar que la obra de Goethe no cerrara, aunque fuese con broche de oro, esta temática, sino que ésta creciera y se variara en múltiples formas como debe de ser en el arte.

BIBLIOGRAFÍA

- BLUMENBERG, Hans, *Arbeit am Mythos*. "Den Mythos zu Ende bringen", pp. 305-309, consideraciones sobre el Fausto. Frankfurt, Suhrkamp. 1979.
- BOPP, Marianne O. de, "Heinrich Heine. Bibliografía en México". *Anuario de Letras*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Año I, 1961.
- DEL CAMPO, Estanislao, *Fausto*. Buenos Aires, Editorial Sopena Argentina, 1969.
- EGK, Werner Ernst, *Werner Egh. Oper und Ballet*. Berlín, Henschelverlag, 1947.
- FRIEDRICH, Th. y SCHEITHAUER, L.J., *Goethes Faust erlautert*. Leipzig, Reclam jun., 1957.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Faust*. Gesamtausgabe. Leipzig, Insel Verlag, 1964.
- . *Obras completas*. 3 tomos. Traducción, recopilación, estudio preliminar y notas de Rafael Cansinos Assens. Madrid, Aguilar, 1958.
- GRAB, Walter y FRIESEL, Uwe, *Noch ist Deutschland nicht verloren*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973.
- GRABBE, Dietrich Christian, *Grabbes Werke in drei Bänden. Don Juan und Faust*. T. 3: Leipzig y Viena. Bibliographisches Institut. 1890-1900.
- HEINE, Enrique, *Alemania*. Introdu. Max Aub, trad. anónima. México, UNAM, 1960.
- . *Werke in 10 Bänden*. Leipzig, Insel Verlag, 1910. Tomo 10. *Der Doktor Faust*.
- HINDERER, Walter, *Literarische Profile*. Königstein/Taunus, Athenäum Verlag, 1982.
- Heinrich Heine oder die Standhaftigkeit gegen das Dogma", pp. 145-158, de Walter Hinck.
- KELLER, Werner, (ed.), *Aufsätze zu Goethes Faust I*. Darmstadt, Eissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974.
- KOPELEW, Lew, *Ein Dichter kam vom Rhein. Heinrich Heines Leben und Leiden*. Berlin, Severin und Siedler, 1981.
- LENAU, Nikolaus. *Sämtliche Werke in zwei Bänden*. Leipzig, Bibliographisches Institut, 1898.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Lessings Werke*. Leipzig, Insel Verlag. 1967.
- MANN, Thomas, *Doctor Faustus*. Berlin, Deutsche Buchgemeinschaft, 1956.
- . *Die Entstehung des Doktor Faustus*. Stockholm, Bermann-Fischer Verlag, 1949.
- MARLOWE, Christopher, *Die tragische Geschichte vom Leben und Tod des Docto Faustus*. Trad. Alfred Vander Velde. Leipzig, Reclam jun., 1966.
- REYES, Alfonso, *Trayectoria de Goethe*. México-Buenos Aires, FCE, 1954.
- TURÓCZI-TROSTLER, Jozsef. *Lenau*. Trad. del húngaro de Bruno Heilig. Berlin, Rütger und Loening, 1961.

WITTMANN, Brigitte (ed.), *Don Juan. Darstellung und Deutung*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1976.

ANEXO I: composiciones musicales con el tema de Fausto según el índice del *Atlantisbuch der Musik*. Fred. Hammel, ed., Atlantis-Verlag. 1934.

BERLIOZ, *La condenación de Fausto*.

BUSONI, *Doktor Fausto*. Ópera.

LISZT, Sinfonía Fausto.

SCHUMANN, Escenas del *Fausto* de Goethe.

SPOHR, *Faust*, Ópera. WAGNER, Obertura Fausto.

GOUNOD, *Margarita*.

ANEXO II: obras literarias en alemán no muy conocidas basadas en el tema de Fausto (no siempre fue posible obtener los datos completos).

ARNIM, Achim von, *Die Kronenwächter*.

HOFFMANN, J.D., *Faust*. Segunda parte, como continuación del *Fausto* de Goethe. 1833.

HOLTEI, Karl von, Melodrama con música. 1932.

KLINGEMANN, August, *Faust*. Pieza de efectos. Fausto como inventor de la imprenta. 1815.

KLINGER, Friedrich Maximilian, *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt*. 1791, reedición de Erler, 1958. Nóvela.

SCHINK, Johann Friedrich, *Johann Faust*. 1804. Basada en la obra de Paul Weidmann (ver bibliografía. Anexo II).

SCHÖNE, Karl, *Faust. Una tragedia romántica*. 1809. Basada en la novela de Max Klinger. En 1823 escribió también una continuación del *Fausto I* de Goethe.

SODEN, Reichsgraf Julius von, *Faust*. 1797.

VOSS, Julius von, *Faust*. Un drama. 1823.

WEIDMANN, Paul, *Johann Faust*. 1775. Introd. de Kurt Adel. Viena, Bergland Verlag, 1964. Edición Facsimilar.