



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 30 MAYO DE 2010

“EL MAL EN LA LITERATURA: EL DOCTOR FAUSTO DE MARLOWE”

AUTORÍA PETRA SAG LEGRÁN
TEMÁTICA LITERATURA
ETAPA UNIVERSIDAD

Resumen

A través de los siglos, la literatura ha convertido en algunos de sus más conocidos protagonistas a los personajes más malvados que jamás nadie haya podido imaginar. Así, hemos conocido a través de la lectura las intrincadas personalidades y fatídicos hechos de personajes como el Ricardo III de Shakespeare, el Mister Hyde de Stevenson, o el Doctor Fausto de Marlowe. Atendiendo a la manida idea de que el arte, y en este caso más concretamente, la literatura, copia a la naturaleza, llegaríamos a la conclusión de que la naturaleza humana es intrínsecamente maquiavélica. Pero antes de alcanzar conclusiones precipitadas, hagamos un recorrido por la citada obra de Marlowe, y conozcamos un poco mejor a su protagonista, el Doctor Fausto.

Palabras clave

- Maldad
- Demonio
- Poderes
- Magia
- Moral
- Infierno
- Poderes
- Símbolos
- Religión
- Vaticano
- Iglesia
- Misterio
- Condena
- Maldición
- Fuego



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 30 MAYO DE 2010

1. NOTA BIOGRÁFICA SOBRE EL AUTOR

Christopher Marlowe fue un hijo del Renacimiento. Nació en 1564 – el mismo año que Shakespeare y Galileo. Y, como el propio Fausto, nació en una “nueva” era única y prometedora que ofrecía innumerables posibilidades para el avance, incluso para un hijo de padres de clase modesta. El Renacimiento fue una época de excitación, de exploración y de constante cuestionamiento; un tiempo de intoxicación mental con viajar, con aprender y descubrir; y una época en la que la belleza, los sentidos, y el enorme potencial del hombre mismo, eran celebrados con entusiasmo con esplendor verbal y visual. Fue una época que permitió al joven Christopher Marlowe, hijo de un zapatero de Canterbury, ganar una beca en Cambridge y convertirse en admirado socio de famosos pensadores intelectuales. Y fue la época en la que el estudio del humilde John Faustus podía convertirse en el centro académico de todo el orgullo floreciente de Wittenberg.

2. FAUSTO Y EL RENACIMIENTO

Fausto encarna, de muchas maneras, la misma esencia del hombre del Renacimiento, con grandes destrezas y anhelando siempre mayor grandeza. Esta fue la gran era de la cartografía – Cristóbal Colón había descubierto América; el globo había sido circunnavegado por intrépidos exploradores. Y los soliloquios de Fausto reflejan todo el gozo y deleite al contemplar los horizontes extendidos por el hombre que eran característicos de los Isabelinos. Se muestra encantado con los cuentos de viajeros de Valdés sobre las Indias y gigantes Lapones. No sólo formula grandiosos planes para enviar emisarios espirituales a explorar todos los rincones del Nuevo Mundo, sino que él mismo lleva a cabo un incesante “Grand Tour de Europa”. Recorre desde Trier a Roma, maravillándose de la bondad de la naturaleza y la magnificencia de la arquitectura creada por el hombre. Y estas descripciones se adornan con referencias a metales preciosos –especialmente oro, que es evocado como un símbolo rico y resplandeciente de la valía y la ingenuidad humana. En Venecia, por ejemplo, el foco se centra en el fulgurante esplendor de San Marcos, un “*templo suntuoso*” (Acto III, Escena I, versos 19 – 20):

*“Whose frame is pav’d with sundry colour’d stones
And roof’d aloft with curious work in gold.”*

La profundidad y la altura del mundo creado intriga a Fausto. Él sueña con la “perla de Oriente” que descansa en el fondo del océano. Por el contrario, sus pensamientos vagan constantemente por las estrellas del cielo, que es una zona de constante fascinación para él, al igual que lo fueron para los primeros astrónomos. Para Fausto, significan el infinito – “*Had I as many souls as there be stars*”, suspire – y la belleza sobrenatural. Helena, por ejemplo, está “*clad in the beauty of a thousand stars*”. Pero quizás más misterioso todavía, representan la llave a un secreto oculto. Su interrogatorio a Mefistófeles sobre los “*cueros celestiales*” es urgente y aguda, pues lleva a la pregunta más importante – y no contestada- de todas (Acto II, Escena II, verso 69):

“Now tell me who made the world”

La duda religiosa era un tema central para el hombre Renacentista, pues la autoridad de la Iglesia – que había sido tan absoluta en la Edad Media- estaba reduciéndose considerablemente. La Reforma, por ejemplo, había creado dudas sobre la necesidad de la conformidad religiosa. Y el pensamiento contemporáneo estaba comenzando a colocar la responsabilidad sobre la salvación personal en los individuos concretos, más que sobre la Iglesia como institución corporativista. El propio Marlowe era claramente impaciente con los rigores del antiguo orden, y le atraían las posibilidades de lo no ortodoxo. Cuando vivía en Londres, por ejemplo, fue miembro de un grupo de intelectuales conocido



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 30 MAYO DE 2010

como la “Escuela de la noche”, que desafiaban las doctrinas cristianas convencionales. Y aunque *Doctor Faustus* finalmente sigue y refuerza el marco moral de una “*Morality play*” medieval convencional – en la que las figuras alegóricas luchan por el alma del héroe- sin embargo también da expresión dinámica a toda una serie de extraordinariamente provocativas teorías.

El encanto seductivo del pensamiento Humanista, que se centró en el hombre como el centro de la creación, se expresa a través de Mefistófeles (Acto II Escena II, versos 5 – 7):

*“But think’st thou heaven is such a glorious thing?
I tell thee, Faustus, it is not half so fair
As thou or any man that breathes on earth.”*

Las convenciones matrimoniales son desafiadas con vigor:

“Marriage is but a ceremonial toy”

Hay sátira incisiva de los rituales y oficios de la Iglesia. Mefistófeles es instruido para transformarse en la forma de “un viejo fraile Franciscano” porque “esa forma santa se convierte en una bestia diabólica”. El Papa es presentado como un megalómano obsesivo, desprovisto de compasión, o incluso de sentido común. Y aunque la visión final del infierno presenta todo el horror de un cuadro medieval, había sido anteriormente evocado para nosotros – con profundidad simple e inolvidable- como un agujero metafísico terrorífico. “*Why, this is hell,*” explica Mefistófeles en respuesta a la pregunta de Fausto, “*no am I out of it*”.

El Renacimiento fue una época para vivir peligrosamente, una época para lo que el poeta Spenser describió como “*daring-do*”. Su clima de glamur y excitación inspiró un espíritu de heroísmo y rebelión. Sin embargo, las tradiciones de la Edad Media aún pesaban demasiado. Finalmente, fue un tiempo para la gente que estaba preparada para asumir riesgos - tanto física como intelectualmente. Y Christopher Marlowe era un notable corredor de riesgos. Es sabido, por ejemplo, que – incluso cuando era universitario- pasó algún tiempo en Francia como agente secreto. Además, su desafío obstinado de los modelos establecidos de pensamiento y comportamiento le ganaron acusaciones de ateísmo, blasfemia y homosexualidad preparadas contra él por sus enemigos políticos.

En la vida personal de Marlowe, esta constante implicación en actividades prohibidas y peligrosas, iban a acarrearle consecuencias desastrosas: a la edad de sólo veintinueve fue asesinado, en circunstancias altamente sospechosas, durante una bronca en una taberna. Pero en el contexto de su carrera como dramaturgo, consiguió –en *Doctor Faustus*- un logro artístico de estatura única y triunfante. Es una obra que dramatiza con intensidad un dilema del que el mismo Marlowe era muy consciente: el dilema de un hombre atrapado entre dos mundos. Un nuevo y prometedor mundo había sido descubierto. Pero ¿cuál había sido el precio?

3. FAUSTO COMO HÉROE TRÁGICO

Al igual que Ícaro en su vuelo a través de los cielos, el Doctor Fausto desafía el infinito: persigue controlar un espacio y un medio que no son por derecho suyos. Su anhelo de inmortalidad personal y de un imperio sin límites que se extienda más allá de la mente humana es un rechazo arrogante de todos los condicionamientos terrenales de tiempo y lugar. Y su magia lo llevan más y más profundo en esas dimensiones profundas. Él conjura a los espíritus del pasado heroico y los impone sobre el mortal mundo contemporáneo; surca los cielos sobre un carro tirado por dragones para ver las nubes, los planetas y las estrellas.



INNOVACIÓN
Y
EXPERIENCIAS
EDUCATIVAS

ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 30 MAYO DE 2010

Sin embargo, tal desafío es en vano tal y como Marlowe demuestra con dolorosa claridad, pues lo sobrenatural no puede ser controlado por un mero ilusionista. Y tan cierto como que las alas artificiales de cera de Ícaro se derritieron, de la misma forma los poderes imaginarios de Fausto se desvanecen, y es devuelto a la realidad física de su estudio y del tiempo humano. A pesar de todas sus aspiraciones hacia lo contrario, él permanece atado a la tierra, él es aún:

“but Faustus, and a man”

El fallo de su intento de trascender esta limitación fue tan inevitable como el continuo movimiento de las agujas del reloj (Acto V, Escena II, versos 146-147):

*“The stars move still, time runs, the clock will strike,
The devil will come, and Faustus must be damned”*

Y esta no es su tragedia únicamente, sino quizá también la nuestra.

Tradicionalmente, la tragedia mueve a su audiencia a experimentar tanto pena como terror, y *Doctor Faustus* no es una excepción. Fausto cae, como Lucifer antes que él, a causa de su “*orgullo con aspiraciones e insolencia*”. Fue el orgullo lo que le llevó a considerarse sobrehumano y vanagloriarse de crearlo de ese modo (Acto I, Escena I, verso 61):

“A sound magician is a demi – god”

Es el orgullo lo que le hace permanecer resolute en resistir a la gracia de Dios, incluso ante la visión de la muerte segura y las perpetuas torturas del infierno. Él es, nos dice el Coro, un ser repleto de orgullo: una criatura repulsiva y deformada “*swollen with cunning of a self – conceit*”. Si embargo cuando el segundo Estudioso hace el desagradable descubrimiento de los “*mangled limbs*” del cadáver, su grito

“O help us, heaven!”

Es un grito de compasión por un hombre, no por un monstruo. Más aún, no es sólo el grito por un único hombre: es un grito por toda la humanidad. El destino de Fausto se ha convertido en emblema de la “pena” y del “terror” de nuestra propia naturaleza.

Doctor Faustus es una obra basada en oposiciones, tal como se confirma por la curiosa simetría de los personajes y acontecimientos en ella. La acción avanza desde una grave seriedad a la comedia, entretejiendo los reinos del cielo y del infierno. Los personajes pueden emparejarse moralmente –hay estudiosos buenos y malvados, al igual que ángeles buenos y malos, por ejemplo- o emparejados dentro de relaciones concretas, tal como la del siervo y el amo. De este modo, es una obra en la que todos los extremos e impulsos contradictorios que forman parte de la experiencia humana son contrastados y equilibrados. Y en ningún otro sitio aparece esa dualidad de pensamiento de forma más clara que en la presentación del propio Fausto, quien une en su propia personalidad el potencial de la humanidad para el bien y el mal. En su apogeo, ejemplifica las cualidades de imaginación y coraje que reflejan al hombre en su mejor parte. Sin embargo, en su lado oscuro, demuestra una estupidez y baja moral que le hacen mucho inferior incluso que la “bestia bruta” que él mismo espera ser al final de su vida.

Las debilidades de Fausto son muchas. Su infantil preocupación con lo trivial y la teatralidad, por ejemplo, que es aparente desde el mismo comienzo de la obra en su entusiasmo por los conjuros complicados y elaborados círculos de tiza, va a corroer su inteligencia en varios puntos cruciales. Constantemente, por ejemplo, es vencido por pensamientos de arrepentimiento, respondiendo con deleite sin críticas a la impactante secuencia de actos de cabaret diabólico que se representan en su estudio. Una danza macabra llevada a cabo por demonios coronados lo encanta tan poderosamente



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 30 MAYO DE 2010

que se olvida de Dios. Es distraído de los pensamientos de matrimonio por el chiste fácil de un demonio engatusador. Su respuesta al desfile representado por los Siete Pecados Capitales es de atracción mal juzgada (Acto II, Escena II, verso 173):

“O, how this sight doth delight my soul!”

Y finalmente, por supuesto, este rasgo de su carácter va a proporcionar una muestra de su degeneración moral e intelectual. Una de las ironías centrales de *Doctor Faustus* es que el hombre que aspiraba a *“wall all Germany with brass”*, a redirigir poderosos ríos y construir un puente *“through the moving air”* debe conformarse con mostrar sus poderes mágicos en una sucesión de ridículos trucos de orejas de cartón, piernas falsas y una cabeza de paja.

La desconcertante capacidad de Fausto para la falta de sensatez es también obvia en otros dos niveles más siniestros. Primero, podemos observar la alarmante debilidad de sus argumentos y convicciones. Pues a pesar de su afamada destreza como orador – en la cúspide de su carrera era capaz de hacer que universidades enteras le dieran el *“sic probo”*- no se muestra igual de eficaz en la materia que intenta dominar. Ignorando claros signos de, por ejemplo, que Mefistófeles tiene una inteligencia terriblemente poderosa, que es perfectamente capaz de hacerlo carne picada, insiste en dirigir al demonio con consejos que debería aprender de la *“fortaleza humana de Fausto”*. Y a pesar de las descripciones de las ultrajadas e infelices almas que están privadas del gozo eterno, insiste testarudamente en su heroica e imaginativa visión del infierno (Acto II, Escena I, versos 137-138):

*“Nay, and this be hell, I’ll willingly be damne’d
What, sleeping, eating, walking, and disputing!”*

La segunda forma en que la estrechez de miras humana de Fausto se demuestra peligrosa y destructiva es dramatizada vivamente hacia el final de la obra. Puesto que el conocimiento y el poder han fallado en ampliar su horizonte más allá de su propio ser. Más bien, se ha convertido en mero perseguidor del placer, incluso de su propia gratificación personal. Esto es un error fatal, recuerda el Ángel Malo (Acto V, Escena II, verso 133):

“He that loves pleasure must for pleasure fall”

Y la degradación final de Fausto – su pasión por el diablo representando a Helena de Troya- confirma la falta de base y el vano deseo del principio del placer. Cuando Fausto sale con Helena para consumir su lujuria en un acto que sólo puede ser una condena hueca:

“make me immortal with a kiss “

(lo dice, después de todo, un hombre al que sólo le restan dos minutos de vida), su compromiso con el mal se ha hecho total. Y el *Old Man* sabe ahora que no hay nada más que pueda hacer para salvarlo. Fausto, como la mayoría de los héroes Isabelinos, es el último responsable de su propio destino. Pero significativamente, esto no evita que sintamos simpatía por él. Podemos empatizar con él en su soledad, por ejemplo. Pues aunque su vida llega al fin, podemos ver que es el propio Fausto – más que ninguno de los personajes inferiores- el que representa al auténtico *“Clown”* de la obra: la magia no existe; las multitudes admiradoras se han ido; y se queda solo en el escenario, sólo con sus tristes pensamientos como compañeros. Más aún, también podemos empatizar con él – al menos en cierto grado- como la víctima maltratada de un engaño calculado. Su condena fue después de todo, como el Coro nos dijo, una conspiración. Y, como Mefistófeles confirma, el acto de rebeldía inicial de Fausto contra Dios fue cometido con menos libertad de la que él podría haber imaginado. El conjurador ha sido el propio destinatario de una broma cruel (Acto V, Escena II, versos 95 – 99):



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 30 MAYO DE 2010

*“I do confess it, Faustus, and rejoice.
‘Twas I that, when thou wert I’ the way to heaven,
Damn’d up thy passage; when thou took’st the book
To view the scriptures, then I turn’d the leaves
And led thine eye.”*

Finalmente, sin embargo, es el propio coraje no comprometido de Fausto frente al destino que él mismo se ha forjado lo que más domina nuestra empatía. Incluso al principio de la obra había una resonancia heroica e impresionante en su retórica:

*“This night I’ll conjure though I die therefor”
“This word ‘damnation’ terrifies not him”*

Y este heroico grito desesperado se sostiene hasta el mismo fin de sus días. Aunque la determinación de Fausto de ser resolutivo asciende a la tozudez, todavía expresa – en sus propios términos- un coraje de espíritu que es noble y casi admirable. Al igual que el Macbeth de Shakespeare, él dirige nuestro respeto así como nuestra compasión en su deliberada decisión de continuar con una vida de maldad, incluso contra la voz de su propia conciencia. Y, como los héroes de todas las grandes tragedias, alcanza una percepción del orden del universo más sabia y completa, y a una comprensión de sí mismo más profunda, aunque dolorosa. Cuando el reloj toca las doce, por ejemplo, él sabe con total claridad quién debería condenar su plegaria:

“No, Faustus, curse thyself”.

Sin embargo, él nunca rogará el perdón ni intentará evitar su ejecución. Y significativamente (a diferencia de muchas otras tragedias) no ha destruido a nadie más que a sí mismo.

En común con casi toda la humanidad, Fausto está fascinado por el fuego, y embobado por el poder y el peligro que representa. Él calienta sangre en un recipiente con fuego del infierno; viaja en un “chariot burning bright”; hecho invisible por el fuego azul de Plutón, realiza maldades en el Vaticano; y el rostro de Helena – que “burnt the topless towers of Ilium”- lo inflama con un deseo que arde con más fulgor que el llameante Júpiter. Pero inevitablemente el mismo fuego que él intenta controlar está destinado a destruirlo. Y cuando el infierno es revelado al final, la escena de la conflagración es descrita con horrible y macabro detalle (Acto V, Escena II, versos 121 – 125):

*“There are the furies, tossing damned souls
On burning forks; their bodies boil in lead:
There are live quarters broiling on the coals,
That ne’er can die: this ever-burning chair
Is for o’er-tortured souls to rest them in. “*

La tragedia de Fausto es la tragedia de cualquier ser humano que juega con fuego, y es quizá por esta razón que experimentamos tan poderosamente y agudamente tanto la compasión como el terror de su muerte. Pues al final de la obra nuestros sueños, como los suyos propios, están reducidos a cenizas (Epílogo, versos 1 – 2):

*“Cut is the branch that might grown full straight,
And burned is Apollo’s laurel bough.”*



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 30 MAYO DE 2010

CONCLUSIONES

Los estudiosos del tema han establecido más allá de toda duda que el *Doctor Fausto* no fue escrito por Marlowe únicamente. Varias escenas fueron añadidas después de su muerte por Henslowe, el director de teatro, procedentes de otros dramaturgos, Samuel Rowley y William Birde – aunque no es de ningún modo cierto que estas escenas póstumas hayan sobrevivido en el texto tal y como las conocemos hoy endía.

Más importante aún, se sabe que el propio Marlowe trabajó directamente con un colaborador desconocido. Por esta razón, es bastante difícil distinguir exactamente cuánto en la obra fue escrito únicamente por Marlowe – aunque no hay dudas de que él fue el único responsable de todas las grandiosas y serias escenas sobre las que descansa la reputación del *Doctor Faustus*.

La presencia de al menos otro dramaturgo explica ciertas inconsistencias dentro de la obra – el enfado de Mefistófeles en el Acto III, Escena II, al ser llamado contra su voluntad a Constantinopla por “villains’ charms” es una contradicción, por ejemplo, de su anterior demanda a Fausto de que apareciera por su propia voluntad más que en respuesta a la magia. De igual modo, el hecho de que el colaborador de Marlowe no fuera tan buen poeta o tan diestro artífice como el propio Marlowe sustenta la presencia en la obra de un estilo notablemente diferente en la escritura – tanto en las escenas de farsa en prosa como en el mismo estereotipado verso blanco del Acto III, Escena II y las tres primeras escenas del Acto IV.

Más allá de estos puntos de interés, sin embargo, la existencia de un colaborador no es un asunto que deba distraer al lector general del *Doctor Faustus* de forma significativa. Pues el grandioso diseño de la obra fue indiscutiblemente del propio Marlowe. Suya fue la inteligencia creativa tras la concepción de la obra. Y suyo – únicamente- fue el espíritu y la imaginación que le dio forma.

La primera edición que ha sobrevivido del *Doctor Faustus* fue impresa en 1604, y reimpressa – con pequeñas alteraciones- en 1609 y 1611. En 1616, sin embargo, apareció una edición radicalmente diferente, que también fue reimpressa varias veces. La primera versión se conoce como el texto A; la última es descrita como el texto B. Un editor que desee enfrentar al lector con la mejor versión de la obra se enfrenta por tanto con la difícil tarea de decidir cuál de los dos textos debe ser aceptado como auténtico.

La principal diferencia entre ellas es en longitud. El texto A sólo tiene 1517 versos de longitud; el texto B ocupa 2121 versos. Y puesto que las principales omisiones del texto A son de escenas cómicas que Marlowe casi por cierto no escribió él mismo (la historia de Bruno por ejemplo y el intento de venganza de Benvolio) los críticos originalmente asumieron que el texto A era el más creíble.

Este punto de vista, sin embargo, ha sido recientemente desacreditado. Las escenas adicionales del texto B, ya sean escritas por Marlowe o no, son descritas en la fuente que él mismo usa (*Damnable Life*). Sin ellas, la sección central es inconexa e incompleta, y el contraste irónico entre las grandiosas aspiraciones de Fausto y las consecuencias triviales se realiza de manera inadecuada. Más aún, extensas investigaciones han conducido a la conclusión de que el texto A es de hecho un texto abreviado, probablemente reconstruido de memoria por actores involucrados en producciones de la obra. Muy probablemente fue compilado específicamente para afrontar la necesidad de compañías en gira representando la obra en un escenario desnudo, sin las facilidades disponibles en un teatro equipado de forma normal. E incluso aunque el texto A contiene unos 200 versos no encontrados en el texto B, no es muy probable que ninguno de estos fuese escrito por Marlowe.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 30 MAYO DE 2010

Por estas razones, las ediciones más modernas del *Doctor Fausto* están basadas en el texto B, en la creencia de que este es el texto que más se acerca a las intenciones originales de Marlowe para su obra.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERT, E. (1987). *History of English Literature*. Londres: Nelson.

BURGESS, A. (1986). *English Literature*. Londres: Longman.

MORGAN, K. O. (1987). *The Oxford Illustrated History of Britain*. Oxford: Oxford University Press.

PUJALS, E. (1984). *Historia de la Literatura Inglesa*. Madrid: Gredos.

WOODWARD, E. L. (1984). *Historia de la Literatura Inglesa*. Madrid: Alianza Editorial.

Autoría

- Nombre y Apellidos: PETRA SAG LEGRÁN
- Centro, localidad, provincia: IES MEDINA AZAHRA, CÓRDOBA
- E-mail: petra.ingles@gmail.com