

## Fausto en tiempos de don Porfirio

JOSÉ RICARDO CHAVES

Universidad Nacional Autónoma de México

---

RESUMEN: En este ensayo se aborda la recepción del tema fáustico en el México finisecular, en especial en el caso de Amado Nervo, quien lo retomó narrativamente en dos ocasiones. Lo hizo siguiendo una dirección secularizadora, en que el dúo de Fausto y Mefistófeles pierde altura metafísica y se vuelve más terrenal y burgués, con preocupaciones mundanas relativas a amores y triunfos artísticos, en los que ni siquiera hay pacto de sangre pues el diablo regala sus oficios sin pedir nada a cambio.

ABSTRACT: This essay approaches the reception of the Faustian theme in turn-of-the-century Mexico, especially in the case of Amado Nervo, who narratively returned to it on two occasions. He did this under a secularizing direction, in which the duo of Faust and Mephistopheles loses metaphysical altitude and becomes more earthly and bourgeois, with mundane preoccupations relating to love and artistic triumph, in which there is no blood contract since the devil gives his services without asking for anything in return.

PALABRAS CLAVE: modernismo, Goethe, Amado Nervo, tema fáustico, literatura comparada.

KEYWORDS: Modernism, Goethe, Amado Nervo, Faustian theme, comparative literature.

---

De los diferentes personajes temáticos en la literatura, pocos tan vitales como Fausto. Desde su surgimiento a fines del siglo XVI de manera anónima (y recuperando una tradición oral previa de casi un siglo por lo menos, si partimos del Fausto histórico que lo precedió), Fausto como personaje literario, como mito cultural, no ha dejado de reencarnar hasta nuestros días, con desplazamientos semánticos según la época. No es lo mismo el Fausto casi medieval del original anónimo e incluso el de Marlowe, que el más aburguesado de Goethe y Gounod, o el Fausto vanguardista y escéptico de Mann o de Pessoa. Sin embargo, en términos literarios, de todos éstos el que se ha erigido como emblemático, en tanto patrón inevitable de comparación, es el de Goethe, quizá en buena medida por su ubicación temporal a inicios de la época moderna (fines del siglo XVIII y principios del XIX) y por sus indudables logros narrativos (como la incorporación del drama amoroso de Margarita). De

esta forma, Fausto se tornó en un tema propio de la modernidad y del hombre europeo, sobre todo en su versión protestante y capitalista.

En México en el siglo XIX ya había diablos literarios notables como el de la novela *El pistol del diablo*, de Manuel Payno, pero lo que no se había dado eran Faustos, como fue el caso de Nervo, que a diferencia de otros, tomó, no al toro, sino al diablo por los cuernos y lo tornó personaje literario, en un medio de modernidad. A Goethe también lo mencionaban autores como Gutiérrez Nájera, Othón y Pedro Castera. Fausto fue usado por el modernismo de Nervo como parte de una estrategia secularizadora de cambio de costumbres sociales y políticas, abriendo un espacio social para la figura del artista, no obstante estuviera inmerso en la máquina porfirista. A veces el escritor no sabe para quién trabaja...

Cuando inquirimos sobre lo que caracteriza a Fausto como tema-personaje no hay unanimidad. La relación del hombre con el diablo por medio de un pacto en busca del conocimiento prohibido (que es el rasgo más socorrido para señalarlo) no es muy convincente, pues cuando menos en los Faustos modernos, nuestro héroe suele relacionarse con el diablo después de conocer, es más, ya está harto del conocimiento (mundano o mágico) y apuesta más bien por una recuperación del cuerpo erótico (de aquí la necesidad de rejuvenecer). En este sentido, el tema faústico no es igual al tema diabólico, que lo precede, y que se vincula con el diablo teológico y medieval, el del pecado y la condenación. El diablo moderno, vinculado con Milton y los románticos, tiene que ver más con la rebeldía y el heroísmo prometeico, con la transgresión de los límites establecidos por la tradición.

Pareciera más bien que el Fausto moderno supone siempre una dualidad entre la razón y lo inconsciente, entre Fausto y Mefistófeles, entre el hombre y un dios oscuro que, si bien al principio parece ubicado exteriormente, muy pronto se torna una potencia interna que reside en el propio corazón humano, se psicologiza así el conflicto y entonces Fausto se divide entre Doctor Jekyll y Mister Hyde.

Una vez establecido el Fausto de Goethe como referencia principal en la cadena de versiones literarias desde fines del XVI al siglo XX, conviene preguntarnos un poco más sobre su presencia en tanto recepción y recreación en España e Hispanoamérica. Sobre este asunto investigó Udo Rukser en su libro *Goethe en el mundo hispánico* y ahí señala que al inicio hubo un contraste cultural e ideológico entre Goethe y España, donde había un ambiente clerical y autoritario poco afín a las propuestas del autor alemán. No obstante, España fue adoptando al Fausto ger-

mano en la medida en que ella se secularizaba, hasta llegar a valorarlo positivamente como un símbolo del propio romanticismo español, en el que coincidían lo maravilloso, lo demoniaco y lo popular. Esto sin olvidar a su propio mago literario, a su Fausto católico, que había elaborado Calderón de la Barca en su *Mágico prodigioso*. En el devenir histórico español, Fausto no sólo fue visto como asunto literario sino también como emblema político, en tanto signo progresista en la lucha entre reaccionarios y liberales. Para el pensamiento ilustrado, Fausto fue un ejemplo de la conciencia individual, burguesa y moderna.

En el caso hispanoamericano, la acogida de Fausto en el siglo XIX no fue tan notable y en todo caso estuvo triangulada por la recepción francesa. Dada la francofilia decimonónica en Hispanoamérica, Fausto no llegó directamente por Goethe, sino por sus elaboraciones francesas, ya fuera la traducción de Nerval, o la versión operística de Gounod (como ocurre en el Fausto gaucho del argentino Estanislao del Campo). Si a algún alemán se leyó, sobre todo a fines de siglo, fue a Schopenhauer, o a Heine o a Nietzsche, dado el interés de los modernistas por este último. De hecho es muy posible que éstos leyeran a Goethe *desde* Nietzsche, quien sí les interesaba por su vitalismo. Esto introdujo un sesgo en la recepción de Goethe en Hispanoamérica en el fin de siglo XIX, pues venía filtrado por el interés en Nietzsche, a quien, por ejemplo, los modernistas dedicaron un dibujo en la portada de la *Revista Moderna*, y no a Goethe. En México son más bien los ateneístas los que se fijaron en él, autores como Alfonso Reyes y José Vasconcelos, el primero a favor, el segundo más en contra.

En el caso de Goethe, *Fausto* fue una obsesión literaria a lo largo de toda su vida, por lo que encontramos diversas manifestaciones: un fragmento de 1790, el primer *Fausto* de 1808 y el segundo *Fausto* de 1832, ya póstumo. Lo que normalmente se conoce como “Fausto” en abstracto es ante todo su primer *Fausto*, dado su atractivo romántico y sentimental, al incorporar el personaje de Margarita, lo que lo volvió más accesible al gran público; sin embargo, *Fausto* fue mucho más para Goethe que un drama burgués y quiso ser un drama cósmico entre el ser humano y ese dios oscuro e incierto que lo habitaba. El primer *Fausto* fue el que se hizo famoso, el que gustó a tirios y troyanos, no el segundo *Fausto*, que fue considerado por muchos como afectado y aburrido, por ejemplo, a juicio de Barbey d’Aurevilly, tal segundo *Fausto* mostraba un “implacable hastío alemán”, no era el maravilloso *ennui* francés, que lo tornaba incomprensible. Fue el primer *Fausto* el que se transformó en

ópera y música, con lo que llegó a más gente, sobre todo en la versión de Gounod. Éste pretendió adaptar el texto de Goethe, pero logró resaltar sus atributos mundanos y generar mayor simpatía por el diablo.

La ópera de Gounod fue estrenada en 1858 en París y se volvió la punta de lanza de la ópera francesa, en competencia con la italiana o la alemana. En México fue estrenada en 1864 y se repitió muchas veces. Pese a las críticas (olvido de contenidos arquetípicos, sensiblería, concesión comercial al público, música fácil) la ópera de Gounod se impuso finalmente en el gusto general, incluidos los cultos. Por ese tiempo ya habían aparecido el *Fausto* de Héctor Berlioz en 1846 y la sinfonía de Lizt, en la segunda mitad de la década de los cincuenta. Pocos años después de Gounod, Arrigo Boito haría su propia ópera, pero privilegiando el personaje de Mefistófeles, que le dio nombre a la obra, esto en 1868. También en México fueron conocidas las versiones de Berlioz y de Arrigo Boito, de las que escribió Gutiérrez Nájera mientras estuvieron montadas en 1883 y 1893. En 1899 Nervo escribe sobre un montaje de la ópera de Gounod.

Es bien sabido que los asuntos religiosos ocupan un lugar importante en el universo de Amado Nervo, tanto a nivel biográfico como literario. De hecho, buena parte de su perfil público tiene que ver con ello en tanto poeta sentimental y guía de almas. A diferencia de muchos de sus contemporáneos que apostaron más por el descreimiento o la indiferencia por lo religioso (visto como resabio de un pasado teológico), Nervo no puede asumir esa actitud distanciadora, sino que sigue interesado en lo religioso, aunque dentro de este ámbito el foco de su interés se modifique y pase de una visión católica tradicional a otra moderna en que lo religioso no es algo único sino sincrético, conformado por diversos afluentes: sin desechiar el cristianismo, que sigue vigente sobre todo a nivel ético, se anexaron la corriente ocultista, representada sobre todo por el espiritismo y la teosofía, así como el orientalismo de la época, una mezcla de hinduismo y budismo filtrados por la óptica teosófica. Si bien buena parte de estas doctrinas heterodoxas afectaron a Nervo más bien a nivel intelectual, otros elementos le sirvieron para alimentar un acercamiento más directo a lo sagrado, sin tanta mediación racional (teológica) ni apoyo exclusivo en la fe, sino recurriendo a un conocimiento personal y vivo, más de tipo gnóstico.

Nervo mismo expone esta doble faz de lo religioso en un poema escrito no mucho tiempo antes de morir titulado “A mi hermana la monja”, que transcribo:

Sálvate tú, hermana, con tu sencillez;  
sálveme yo con mi complejidad...

Distinta es la senda, distinta es a la vez,  
y aun siendo la misma, otra es la verdad.

Sigue tras las nubes buscando el fulgor  
de tu antropomorfa celeste deidad,  
mientras yo me asomo todo a mi interior,  
hambriento de enigmas y de eternidad.

¡Hay algo en nosotros igual: el AMOR,  
y ese ha de lograrnos, al fin, la UNIDAD!

¡Salva seas, pues, tú con tu candor,  
salvo yo con toda mi complejidad!

(1972: 1800)

Aquí vemos expuestos dos tipos de religiosidad: la de la hermana monja, sencilla, ortodoxa, en busca de un dios antropomórfico; la del poeta, compleja, con hambre de enigmas y de eternidad. Una es propio del devoto, del creyente; la otra es opción gnóstica, al querer actualizar un tipo de conocimiento espiritual de forma directa. No obstante esta separación, ambos tipos coinciden en la meta: un estado de unidad que suena a panteísmo, sustentado en el amor. La meta es lo que vale, la experiencia de totalidad, no tanto los caminos elegidos para ello.

No hay que olvidar el paisaje secularizador en que Nervo se desarrolló a finales del siglo XIX y principios del XX, con una visión social favorable al positivismo, a la ciencia, a la tecnología, contraria a las religiones dogmáticas dominantes, que debido a los descubrimientos e inventos de la época, veían cuestionada buena parte de su cosmología y, por tanto, de su propia credibilidad, esto representado en dilemas como ¿creación o evolución? ¿Jehová o Darwin? Esta situación se mostró en algunos espíritus religiosos como crisis de fe e incertidumbre filosófica, pero mientras unos se decantan por el alejamiento de lo religioso y un acercarse a la ciencia como nuevo paradigma explicativo, coqueteándose incluso con el ateísmo, otros no abandonan la religión sino que la transforman, la experimentan con nuevas corrientes que aparecen en la época, vinculadas a la estética y el arte, como el espiritismo y la teosofía.

En su crónica “La cuestión religiosa”, Nervo se muestra conocedor de esta nueva geografía religiosa más allá de lo cristiano, con incipientes nociones de budismo e hinduismo propagadas por los teósofos, pues los espiritistas se mantuvieron bastante cristianos, pese a su heterodoxia. Dice el autor:

Estamos en plena etapa de jacobinismo espiritualista, y como ya no queremos contentarnos con la salvadora doctrina de Cristo, porque nos parece que esto significaría una retrogradación a ese pasado que los enciclopedistas diz que arrasaron en las conciencias, nos aventuramos a la buena de Dios por el dédalo de las religiones prehistóricas, valga la frase, y vamos a preguntar a la esfinge india el misterio de la vida. Los espíritus medianos consultan las mesas de pino. Los espíritus superiores se emboscan en la teosofía (1967: 642).

En la época de Nervo, pese a tanto efecto secularizador, todavía se cree en Dios, si bien la manera de creer se modifica hacia formas más abstractas y naturalistas, menos antropocéntricas. A medida que Dios se naturaliza y se torna energía, ley, número, el primero en verse afectado en su propia credibilidad es el diablo. El proceso venía desde atrás, desde la Ilustración, incluso desde el humanismo renacentista de Erasmo y Montaigne, que vaciaron la noche de sus dioses, empezando por los demoníacos. Como ya señalé antes, Milton y luego los románticos hicieron del diablo no un monstruo maligno sino un héroe caído, una víctima de la teocracia, un hijo de Prometeo que robó el fuego y enseñó la insurrección. Para el siglo XIX el diablo metafórico parece desplazar al literal: se torna símbolo, arte, enigma psicológico, faz oscura del hombre, ya no es el gran opuesto de Dios. La expulsión del Satán metafísico, iniciada desde el Renacimiento, es apenas la antesala de la muerte de Dios, que cobró forma literaria en el siglo XIX con poetas y filósofos como Jean Paul Richter o Friedrich Nietzsche.

Una forma literaria de seguir la pista del diablo, de tomarle el pulso, es revisando sus metamorfosis desde su versión renacentista, concretada en el mito de Fausto, el sabio maduro que vendió su alma al diablo en busca de conocimiento secreto y de amor carnal, tras el debido rejuvenecimiento físico. La primera versión de esta narración oral con base histórica fue a fines del siglo XVI, en alemán, por autor anónimo, aunque haya hipótesis sobre su identidad. Casi inmediatamente el texto fue vertido al inglés y

así fue conocido por el dramaturgo inglés Marlowe, que escribió su drama basado en esa traducción pocos años después. Su diablo sigue siendo medieval, metafísico, a ratos trágico. ¡Qué diferencia con el diablo que dos siglos más adelante nos presentará Goethe en su versión de *Fausto*!

En Goethe el diablo no sólo se ha humanizado sino que incluso se aburguesó, compra almas como el burgués mercancías, enamora matronas como damiselas su protegido, y en el segundo *Fausto*, el de vejez, incluso da lecciones de economía política. Claro, son otros tiempos, tiempos modernos, capitalistas, y el diablo no es inmune a la historia, sino que va siendo pensado e imaginado de acuerdo con ella. Con Goethe, el mito de Fausto alcanzó su cúspide literaria sobre la base estética e ideológica del romanticismo. Desde el texto goetheano, Fausto y su doble Mefistófeles pasaron a otras formas artísticas como la ópera y después a la novela y al cine, ya en el siglo XX, empezando con el expresionista alemán Murnau.

Amado Nervo es consciente de esta evolución del diablo y así lo expresa en sus escritos. Por ejemplo, en su cuento de 1895 titulado “La diablesa”, primer acercamiento narrativo al tema fáustico, y que parece inspirado más en Gounod que en Goethe, ya que es más ligero, más secular, más volcado al asunto erótico, con menos carga en lo metafísico o en lo trágico de la situación fáustica. Sobre este diablo atrapado en las redes de la historia dice Mefisto:

¡Qué quiere usted, amigo mío! Todo evoluciona. Desde el aborigen hasta el *gentleman*, qué inmensa cadena, ¿verdad? Yo la he seguido... El Diablo, en los tiempos primitivos, fue Belial; en la edad media, Satanás...; hoy es Mefisto; viste frac, dice madrigales y no bebe fuego, sino *cognac* (1967: 131).

En una crónica de enero de 1899 de la ópera *Fausto*, de Gounod, Nervo retoma el asunto de la evolución del diablo, al que ya se había referido años antes Manuel Gutiérrez Nájera en sus escritos. Refiriéndose a Mefistófeles, Gutiérrez Nájera había escrito:

[...] Ése no es el soberbio Satán, grandemente rebelde como Prometeo; no es el perverso; no es el diablo truculento de las leyendas místicas; no es el engañador; no es el astuto; no es la víbora: ha leído nuestros corrientes libros de filosofía; ha aguzado su ingenio en pláticas de sobremesa; aplaude obscenidades en el teatro y seduce a la mujer vanidosa de algún pobre; en sus ojos culebrea la codicia carnal y su conciencia es “el humor con el que se levanta en la mañana” (95).

Por su parte, Nervo escribe de estas metamorfosis del diablo en su crónica sobre el *Fausto* de Gounod:

Mefistófeles es ya un diablo viejo. En tiempos de Goethe era un diablo *snob*, simbolizador admirable de su época.

Hoy lo hallamos demasiado trágico y —a través de la música de Gounod— demasiado místico.

¡Qué diablo! El diablo también ha evolucionado [...] Entre Belzebuth, príncipe de los infiernos, y el diablo del siglo XIX hay la misma diferencia que entre Paracelso y Augusto Comte [...]

Nuestro Mefisto ya no pierde mujeres ni rejuvenece Faustos: flirtea con las damas y deja a los sabios en sus laboratorios buscando microbios e inventando sueros (1967: 913).

Me interesa resaltar el hecho de que Mefisto “ya no pierde mujeres ni rejuvenece Faustos”, porque esto es justamente lo que pasa con los personajes diabólicos en Nervo: son diablos seculares, simpáticos, que no tienen que hacer milagros adversos como rejuvenecer al viejo, pues prefieren aparecerse por propia voluntad a faustos jóvenes, sin necesidad de invocaciones ni círculos mágicos en encrucijadas a la luz de la luna. Tampoco tienen, como en Goethe, que perder mujeres, mancillar margaritas, pues las del siglo XIX se pierden por sí solas, tal su naturaleza inconstante. Para Nervo, si hay un ente maléfico, más que el diablo, es la mujer. De aquí el título de su narración, “La diablesa”, donde, además del tema fáustico, está el asunto de la mujer artificial, robótica, que vendría a sustituir a las insumisas mujeres naturales, infieles, volubles, en la misma línea del clásico francés de Villiers de l’Isle Adam, *La Eva futura*, suerte de *Frankenstein* femenino escrito en clave decadentista e irónica en 1885, y que Nervo y otros modernistas conocieron.

Los Mefistos de Nervo son diablos buenos, que no buscan seducir almas ni firmar pactos, sino que ofrecen sus servicios gratuitamente, cual si fueran más bien parte de los otros ángeles, los blancos. Uno de ellos calma a su Fausto, que ahí es Jaime: “Le advierto, en primer lugar, que no vengo por su alma; no la necesito. Soy espléndido y me agrada hacer favores sin pedir recompensas” (131). Sobre esto sólo quedaría decir que con diablos así, para qué se necesitan ángeles. De esta manera la desdramatización del diablo en Nervo llega al punto cero.

La otra narración en que Nervo aborda lo fáustico es en “El diablo desinteresado”, escrita casi veinte años después de la primera, con una

narración más larga que básicamente repite el esquema de Fausto joven y Mefisto bueno, con éxito amoroso y estético en París, el sueño de cualquier artista modernista del momento. Ha cambiado de género: ya no es un cuento sino una novela corta. En ella el personaje fáustico no se llama Jaime (como el Fausto histórico) sino Cipriano, reminisciente de Cipriano de Antioquía, santo cristiano vencedor de tentaciones diabólicas que funciona como fuente de una línea fáustica no germánica, no protestante, sino más bien católica y española, representada por la obra *El mágico prodigioso* de Calderón de la Barca, en que cambia la resolución de asuntos como el libre albedrío, el destino o la gracia divina, y que se manifiesta dramáticamente en sí al final de la historia Fausto se salva (como en Goethe) o se condena (como en Marlowe).

Nombrando Cipriano a su Fausto, Nervo reafirma su extracción católica y, quizá, una cierta distancia con Goethe, que si bien es mencionado por Nervo, no parece tener una función tutelar fuerte en él, como será el caso de Alfonso Reyes, para quien el poeta alemán sí fue referente básico. Nervo menciona varias veces a Goethe, aunque casi nunca de manera solemne, más bien con ironía y distancia, como en “Luz, más luz”, o en el cuento “Un superhombre”, en que parodia a Goethe y sobre todo a Nietzsche. También escribió una versión de la leyenda cantada por Goethe, “La novia de Corinto”, aunque al final del recuento vampírico Nervo diga que la fuente es otro autor. ¿No se tratará de una artimaña burlona suya para eludir a Goethe, a pesar de que tanto el título como la historia lo aluden?

Por otra parte, conviene señalar que Nervo es una omisión notable en el mencionado estudio de Udo Rukser, lo mismo que Gutiérrez Nájera, y si Rukser conoce a Manuel José Othón como recreador fáustico, no es por conocimiento directo, sino por la referencia que de él hizo Alfonso Reyes, sin duda éste sí el nombre más notable de los goetheanos de México. Nervo, el modernista, lee a Goethe y sonrío sin mucho entusiasmo; Reyes, ateneísta, quiere ver sobre todo su equilibrio clásico.

No obstante sus diferencias, Nervo coincide con Goethe en su idea de que el diablo a la larga sirve a los designios de la Providencia Divina de maneras misteriosas, lo que en cierto sentido lo vuelve menos malo, menos diablo, quizá apenas la mano izquierda de Dios.

El diablo en Nervo está presente pero no pesa mucho, es ligero, como nube, como un duende rojo y grande, como un buen ángel travesti que aunque, vestido de escarlata, no hace daño. Es un diablo sin sentido trágico y al que la secularización de los tiempos modernos tornó inofensivo.

Es un diablo pequeñoburgués, simpático, en quien la tragedia cedió su lugar a la ironía. Es un diablo al que la modernidad convirtió en hombre, en humanidad. En suma, el suyo es un diablo caído de la nube de la eternidad al caldero hirviente de la historia; en fin, un pobre diablo...

Su Fausto, por otra parte, está cercano al artista moderno según las expectativas de entonces, que quiere el amor de las mujeres y el triunfo en París. Sin duda se ha banalizado, comparado con las iniciales pretensiones de conocimiento del Fausto de los primeros tiempos, como el de Marlowe, más cercano a la Edad Media, tal como los Faustos de Goethe y Nervo.

Queda por hacer una revisión más detallada de hasta dónde se interesó Nervo en Goethe, y ubicarlo en el contexto mexicano e hispanoamericano. En lo inmediato, lo que sí tenemos claro es que, cuando menos en lo que al Fausto se refiere, sí lo retomó para desarrollar sus propias preocupaciones en dos narraciones, lo que lo vuelve el receptor de Goethe en México más importante antes del trabajo de Alfonso Reyes, con la diferencia de que, mientras éste lo trabajó ensayísticamente, Nervo lo hizo narrativamente, ayudando así a escribir el capítulo de Fausto en español, en general, y en México, en especial.

#### BIBLIOGRAFÍA

- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL. *Obras VIII. Crónicas y artículos sobre teatro VI (1893-1895)*. Introducción, notas e índices de Elvira López Aparicio. Edición crítica de Yolanda Bache y Elvira López A. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- NERVO, AMADO. *Obras completas I*. Edición, estudios y notas de Francisco González Guerrero (prosa) y Alfonso Méndez Plancarte (poesía). Madrid: Aguilar, 1967.
- . *Obras completas II*. Edición, estudios y notas de Francisco González Guerrero (prosa) y Alfonso Méndez Plancarte (poesía). Madrid: Aguilar, 1972.
- RUKSER, UDO. *Goethe en el mundo hispánico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

FECHA DE RECEPCIÓN: 17 de noviembre de 2009

FECHA DE ACEPTACIÓN: 19 de enero de 2010