

# Mephisto,

*el demonio trágico que tanto queremos*

Manuel Bernardo Rojas López

(Colombia, 1967-v.)

Historiador de la Universidad Nacional de Colombia, Especialista en Semiótica y Hermenéutica del Arte y Magíster en Estética de la misma Universidad. Doctor en Problemas del Pensar Filosófico de la Universidad Autónoma de Madrid, España. Profesor asociado de la Universidad Nacional de Colombia. Autor de varios libros y numerosos artículos.



## Resumen

**E**l mito de Fausto ha recorrido la vida moderna desde que se concretó en el siglo XVI, en la primera de sus manifestaciones literarias: el *Doctor Faustus* de C. Marlowe. La figura del hombre que vende el alma al diablo, para obtener poder absoluto, ha servido como telón de fondo de numerosas obras a lo largo del tiempo. Revisamos acá *Mephisto*, novela de Klaus Mann, de 1936, —cuyo impacto real es posterior a la década de 1980, en particular porque sirvió como base para una película del director húngaro Itzván Szabó, ganadora en Cannes y merecedora de un Premio Óscar— bajo la pregunta de por qué pervive este mito hasta nuestros días.

## Palabras clave

Fausto, modernidad, nazismo, representación, teatro del poder.

*Souviens-toi du passé,  
quand sous l'aile des anges  
Abritant ton bonheur,  
Tu venais dans son temple,  
En chantant ses louanges,  
Adorer le Seigneur,  
Lorsque tu bégayais une chaste prière*

*D'une timide voix,  
Et portais dans ton coeur  
les baisers de ta mère,  
Et Dieu tout à la fois!  
Ecoute ces clameurs,  
c'est l'enfer qui t'appelle,  
C'est l'enfer qui te suit!  
C'est l'éternel remords,  
c'est l'angoisse éternelle  
Dans l'éternelle nuit!*<sup>1</sup>

Del libreto de Jules Barbier y Michel Carré para la ópera  
*Fausto*, musicalizada por Charles Gounod (1859)

*¿Podría alguien intuir lo que verdaderamente sucedía en el corazón de Heindrik, mientras se inclinaba sobre la velluda mano del poderoso? ¿Eran solo la felicidad y el orgullo los que le hacían estremecer? ¿Quizás sentía algo más, para su propia sorpresa? ¿Qué era ese algo más? Pues no; era asco... “Ahora me he ensuciado —era el pensamiento estupefacto de Hendrik—. Tengo una mancha en la mano, nunca me la podré quitar... Ahora me he vendido... ¡Ahora estoy marcado!”*

Klaus Mann, *Mephisto*

## Contexto

Cuando Klaus Mann escribió, en 1936, su novela *Mephisto*, poco podía entrever de su trágico destino; más aún, para ser concisos, de su destino vital, del destino de Alemania y del destino de su novela. De hecho, nadie podía presagiar que la obra, que más parece un texto documental que una obra de ficción, tuviese que anticipar uno de los temas que tanto obsesionaba a Thomas Mann, su padre: el de Fausto, su condenación y lo demoniaco. Obsesión, empero, que este no había podido concretar, de la cual solo tenía unas notas aisladas y que solo podría llevar a su condición de

<sup>1</sup> Acuérdate del pasado, / cuando con tu bondad / al amparo de los ángeles, / venías al templo, / cantando sus alabanzas, / a adorar al señor, / cuando balbucías una casta oración / con una tímida voz, / ¡y llevabas en tu corazón / los besos de tu madre / y de Dios a la vez! / Escucha estos clamores, / es el infierno quien te llama, / es el infierno quien te persigue. / Son los remordimientos eternos, / es la angustia eterna / en la noche eterna.

novela once años después que su hijo, en 1947, cuando publicó *Doktor Faustus; vida del compositor alemán Adrian Leverkühn narrada por un amigo*. Como si el hijo, a quien la sombra de su padre siempre le pareció una especie de impedimento vital para su propia carrera literaria, al menos en esta ocasión, tuviese un gesto más lúcido, previsor y, sobre todo, esclarecedor y directo que su padre, que para entonces era ya un reconocido escritor a nivel mundial, con un Premio Nobel a cuestas, y cuyas indecisiones políticas contrastan, todavía hoy, con el férreo compromiso de Klaus.<sup>2</sup>

En efecto, ser hijo de Thomas Mann no era fácil, como lo demuestra no solo Klaus, por lo demás el primogénito (había nacido en 1906), sino también los otros hermanos, incluyendo a Erika que, un año mayor que él (nacida en 1905), fue su confidente y compañera de aventuras. Sin embargo, referir una biografía de la familia Mann —del escritor padre, de su esposa con ascendencia judía, de sus seis hijos, del entorno intelectual que rodeó la vida de este núcleo familiar— no es lo fundamental en este caso. Solo nos interesa un aspecto, que nos revela hasta dónde *Mephisto* es una novela documental, e incluso, una en donde el terreno de la ficción no parece estar tan marcado como es lo propio de la literatura.

## Despliegue

El protagonista de la novela es Hendrik Höfgen, un actor destacado en Hamburgo, comprometido con el teatro revolucionario. Estamos entonces en la segunda

<sup>2</sup> No quiere decir que el tema de lo político, en particular los totalitarismos, no hubiesen interesado a Thomas Mann. En 1929 publicó el relato extenso *Mario y el mago*, que es una clara alusión a la forma en que los gobiernos totalitarios —en particular el de Mussolini en Italia— doblegan la voluntad de las masas, de una forma hipnótica. Igualmente, en el exilio en Estados Unidos, y luego de que el régimen nazi le retirara la nacionalidad alemana emprendió conferencias, charlas radiofónicas y escribió textos en contra del régimen de Hitler, y en general de los fascismos en el mundo. *Oid alemanes... Discursos radiofónicos en contra de Hitler* (compilación de las charlas radiofónicas que desde 1942 difundió la BBC de Londres) es hoy por hoy un libro de referencia para entender el complejo pensamiento político de Thomas Mann. Igualmente, publicó, junto con Konrad Falke, la revista antifascista *Mass und Wert (Medida y Valor)* de 1937 a 1940, en Estados Unidos, dirigida a los alemanes en el exilio.

mitad de la década de 1920. Höfgen es un actor, no solo en el sentido de la profesión que le concierne, sino también en el sentido de que a lo largo de la novela ni siquiera sabemos su verdadero nombre: unas veces le llaman Heinz y otras Henrik. Al parecer, este último es su verdadero nombre, mientras que el primero es un apelativo cariñoso y familiar; sin embargo, él ha interpuesto una *d* con el propósito de hacerse más llamativo, de ganar sonoridad, de simular una ascendencia que efectivamente no posee. Decíamos pues, actor revolucionario; y el dato no resulta fortuito si tenemos en cuenta que por estos años Alemania era un país que imponía muchas dudas no solo para el resto del mundo, sino para sus propios ciudadanos: como consecuencia de la derrota en la Primera Guerra Mundial, y las onerosas condiciones impuestas por los países victoriosos (Inglaterra, Francia y Estados Unidos), se desató una crisis económica cuya manifestación más conspicua fue la hiperinflación de 1921 a 1923, que se solucionó al suspender el cambio y reemplazar el marco, como moneda, por el Reichsmark. La República de Weimar, de carácter socialdemócrata —al menos en sus comienzos— o por lo menos, de orientación liberal, era un hervidero político, en donde diferentes partidos de izquierda y de derecha realizaban actos y levantamientos que muchas veces debían ser controlados por la fuerza. Un entorno en donde el compromiso ideológico era inevitable y, sobre todo, en donde la figura de las masas —tan inquietante para la modernidad— era protagonista de primer orden. Elias Canetti, en uno de los acápites de su extensa biografía, habla —si bien no en Alemania, sino en Viena, en Austria (y la cercanía cultural y política nos puede servir de orientación)— del papel que jugaban esas masas, no solo en la vida política sino en la vida urbana en general.

El 15 de julio de 1927, por razones fraguadas de tiempo atrás —cuando tanto los partidos de izquierda (fundamentalmente de tradición obrera) como los de derecha (con el clero, monarquistas, veteranos de guerra y primeros nacionalsocialistas) habían configurado grupos armados, verdaderos grupos paramilitares—, se produce en la ciudad de Viena un levantamiento que tiene

como resultado la muerte de ochenta y seis personas. Militantes de uno y otro bando se enfrentan, y el papel del Ejército y la Policía es claramente a favor de los militantes de derecha. Dice Canetti (2007):

La policía montada produjo una impresión particularmente aterradora, tal vez porque ella misma tenía miedo. Frente a mí, un hombre escupió señalando algo detrás con el pulgar de la mano derecha: “¡Aquí han colgado a uno! ¡Le han quitado los pantalones!”. ¿Sobre qué escupía? ¿Sobre el asesinato o sobre el crimen mismo? No vi lo que señalaba. Una mujer chilló con voz aguda: “¡Peppi! ¡Peppi!”. Tenía los ojos cerrados y se tambaleaba. Todos echaron a correr. La mujer cayó. Sin embargo, no había sido alcanzada. Oí un galope de caballos. No me acerqué a la mujer, que yacía por tierra. Eché a correr junto a los demás. Intuí que debía huir con ellos. Quise refugiarme en el portón de una casa, pero no pude separarme de los que corrían. Un hombre muy alto y fuerte que iba a mi lado se golpeaba el pecho con el puño y gritaba, sin dejar de correr: “¡Allí acaban de disparar! ¡Allí, allí!”. De repente desapareció. No había caído. ¿Dónde estaría? Esto era quizá lo más siniestro: ver y oír individuos que apartaban a otros con gesto enérgico y de pronto desaparecían también de la superficie (p. 281).

La escena, que es uno de los acicates (quizás el principal) para que el autor austriaco emprenda su obra capital, *Masa y poder*, bien puede parecernos hoy bastante extraña, o por lo menos distante. Las masas parece que no se movilizan —o al menos no frecuentemente— por razones políticas (con notables excepciones como la Primavera Árabe del 2012 y más recientemente en América Latina), en buena parte porque las formas de la representación han cambiado y porque el término masa se ha tornado problemático.<sup>3</sup> En otras palabras, la masa, o las masas (todo depende del enfoque teórico

<sup>3</sup> Como enunciaremos en seguida, la modernidad política y el teatro están vinculados profundamente. Sin embargo, en nuestra época, luego del cine, la televisión, la hipermedia, las redes sociales, etc., el poder político, sin duda, está relacionado a otras formas de representación que ya no obedecen al modelo teatral, sino al del montaje o, incluso, al del inmediatez: opiniones vía Twitter, Facebook como hoja de vida, lemas en vez de extensos discursos... En esa medida, la *masa* quizá se ha convertido en público, o en consumidores de productos virales.

que prefiramos), son un fenómeno de la modernidad en su máximo esplendor: están en la Revolución Francesa, en las revoluciones burguesas del siglo XIX, en las revoluciones de izquierda del siglo XX (de Rusia a Vietnam) y en los grandes conflictos políticos del mundo, por lo menos hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial. Y la existencia de esas masas designa, justamente, una forma de poder que se ancla en su dimensión teatral. Es decir, que la masa existe porque el poder es un teatro, que en buena parte se nutre de las formas en que el teatro se hace en la modernidad; más aún, podríamos decir que el poder moderno, que funda estados nacionales, encuentra en el teatro —disposiciones escénicas, tramoyas, efectos, puestas en escena, formas retóricas de hablar, gestualidad, etc.— un punto desde el cual apuntalarse, justificarse y perpetuarse. El poder es una forma de representación y, por tanto, encuentra en el modo de representación por excelencia, de cada época, su modo de funcionamiento. Bien podríamos decir, que a lo largo del siglo XIX la pose teatral del gobernante era la clave de su poder; pose teatral, que sabemos, tenían hombres como Lincoln en Estados Unidos, Disraeli en Gran Bretaña, o Bismarck en Alemania; gesto teatral que, reconocido en su importancia, es lo que se manifiesta en la novela de Klaus Mann, en donde el actor Hendrik Höfgen encuentra su asidero en el mundo en la medida en que sirva de expresión de conflictos políticos (de ahí su compromiso con el teatro revolucionario al principio, en cuanto es un teatro que forma y *educa* a las masas obreras), o que sirva para legitimar el poder, como ocurre cuando cae bajo el amparo de los nazis.

Teatro y poder moderno, podemos decir así, se corresponden —no en forma absoluta, claro está—, en cuanto el primero brinda el arsenal metaforológico y performativo, y legitima, ideológicamente, al segundo. Este es el marco en el que hay que entender la novela y, por tanto, tenemos una de las razones de por qué la misma es un documento, un testimonio de una época.

Ahora bien, Klaus Mann fue crítico de teatro en su época, y encontró en la prensa —espacio de la escritura que también habla de una modernidad fuerte— un

medio para expresar sus opiniones al respecto; para hacerse a un nombre y a un lugar en la constelación artística y literaria de Alemania. Empero, aun en medio del ambiente más liberal de la República de Weimar, Klaus Mann será mirado con recelo por su manifiesta homosexualidad y, sobre todo, porque al querer distanciarse de la influencia literaria de su padre opta por una escritura más convulsa, más desafiante y más testimonial que de ficción. Es en este contexto, y con tan solo 19 años, cuando Mann funda una compañía teatral, de la cual hacían parte su hermana y mejor amiga, Erika Mann, así como Pamela Wedekind y el actor Gustaf Gründgens. “Dos parejas sentimentales surgieron de estas aventuras: Erika y Pamela, y Klaus y Gustaf. Los hermanos Erika y Klaus sostenían una relación especular: eran tan parecidos que los llamaban ‘los gemelos Mann’”. En 1930 representaron *Hermanos*, adaptación de *Les enfants terribles* de Jean Cocteau, que trata del incesto. Para mayor complejidad, Gustaf se casó en ‘matrimonio blanco’ con Erika” (Villoro, 2006, p. 19).

Justamente, Gustaf Gründgens es la figura que inspirará, en parte, el personaje de Hendrik Höfgen de la novela. Gustaf, valga anotar, al igual que Höfgen, será reconocido por su interpretación de Mefisto en los teatros alemanes; de hecho, es reconocido hasta hoy como el más famoso Mefisto del teatro alemán de todos los tiempos. Actor con innegable talento, bisexual; además, ambiguo en su compromiso político. De hecho, como el protagonista de la novela, su pasión teatral, su amor por la fama y el éxito, hacen que durante el régimen nazi permanezca en Alemania —al contrario de muchos otros actores que viajaron a París o se fueron a Estados Unidos, en donde la industria del cine, en Hollywood, mostraba otros derroteros—, con la intención de preservar el teatro alemán, que para él era un bien cultural inestimable.

En parte por resentimiento personal, en parte porque el compromiso político era lo más importante, Klaus Mann se inspira en él para crear el personaje de su novela; pero también, en su pasión testimonial, reconoce en Höfgen, como efectivamente Gründgens lo hizo en

la vida real, un intento por proteger y salvar algunos de sus antiguos compañeros del teatro revolucionario, que bien por sus compromisos políticos, o por su condición de judíos, eran perseguidos en ese momento por el régimen nazi. Pero aun con esto, nadie podía negar que Gründgens se acomodó a las condiciones políticas que se imponían: siendo rubio y de Renania (había nacido en Düsseldorf) cumplía los requisitos para poder no solo sobrevivir, sino para ascender social y profesionalmente en circunstancias tan adversas para otros.

Gustaf Gründgens se quedó en la Alemania nazi cuando todos los que él respetaba como artista se fueron, o los fueron. El éxodo dejó muchos lugares de importancia vacíos, entre ellos el *Staatstheater de Berlín*. Gründgens logró que Göering dejara en sus manos el teatro más importante de Alemania desde 1936 hasta el final de la guerra, para protagonizar allí las obras que quisiera, con el elenco y la producción que quisiera, y así se convirtió en el actor emblemático de la Alemania nazi, y por encarnar de tal manera el pacto con el diablo pasó de ser Fausto a ser Mefisto (Forn, 2009).

Pero, y ello es preciso aclararlo, Gründgens, como Höfgen en la novela, no tiene un verdadero compromiso político; no cree en los idearios del nacionalsocialismo y menos en la pureza racial o en una política de depuración de la cultura. Cree en el teatro y es un oportunista para ascender socialmente, aprovechando las circunstancias; oportunista como tantos otros que en la modernidad, y en los momentos más complejos de los procesos políticos, como Josef Fouché en la Francia revolucionaria, saben apañarse con lo que el medio les ofrece; y más todavía, saben encontrar mecanismos de prestigio y ascenso en donde otros no ven más que obstáculos. Pero todavía más: Gründgens sobrevive porque tiene un innegable talento, nadie puede discutirlo. Su talento es tal, que incluso al terminar la Segunda Guerra, y detenido por los soviéticos, encuentra quién lo excarcele, porque su capacidad y su importancia cultural es considerada fundamental para la reconstrucción de Alemania. De ahí que, cuando al terminar la Guerra, diez años después de haber escrito

su novela, Klaus Mann vuelva a Alemania y se encuentre con que Gründgens sigue siendo la principalísima figura del teatro alemán que él había conocido en su juventud.

Diez años más tarde, y mucho menos convencido en su lucha, a pesar de que el nazismo hubiera sido derrotado, Klaus vuelve a Alemania. Asiste a los juicios de Nuremberg y después acompaña a Berlín a Roberto Rossellini, que está haciendo un documental. Una noche pasan por delante de un teatro en el sector ruso. La función está por empezar. La aparición en escena del actor principal, que despierta una ovación en la platea, los pesca llegando a sus butacas. Con espanto, Klaus ve que el actor en el escenario es Gründgens. Al día siguiente logra averiguar lo que pasó: los rusos arrestaron a Gründgens al entrar en Berlín, lo tenían en un campo de detención hasta que intervino providencialmente Arsseniy Gulyga, comisario de Teatro Soviético, que le ofreció la rehabilitación a cambio de que promoviera el teatro en la zona de Berlín controlada por los rusos. Pronto Gründgens estuvo de vuelta en los escenarios de las diferentes zonas de la ciudad. Los diarios berlineses, supervisados por la ocupación, lo habían exonerado como “un participante que no participó”, alguien que “entendía el teatro como un espacio sagrado que debía ser protegido de toda influencia del mundo exterior” (Forn, 2009).

Justamente, y casi como un albur de la vida, ese encuentro señala ya el destino de los dos personajes. Klaus Mann había publicado su novela en 1936, durante el exilio (situación en la que estaba desde 1933, cuando los nazis ascendieron al poder); por tanto, no fue conocida en territorio alemán. Cuando se suicida en 1949, luego de una convulsa y atormentada vida, y con una terrible adicción a la heroína, Klaus Mann señala que uno de los puntos de su desencanto vital es que su novela no ha sido publicada en Alemania, aunque la guerra ya ha terminado. De hecho, la República Democrática Alemana —bajo la influencia soviética— solo publicó la novela hasta 1956, mientras que la República Federal Alemana no lo hizo hasta mucho después. Las razones para este silencio editorial —en un entorno supuestamente más liberal— fueron las acciones lega-

les que el hijo adoptivo de Gründgens interpuso luego de la muerte de este (en 1963), en una batalla jurídica que en 1968 impidió la publicación del libro. Intento filial, sin duda, de preservar el buen nombre de su padre putativo, quien también terminó suicidándose con una sobredosis de barbitúricos en Manila, Filipinas. Solo hasta 1980 la República Federal Alemana publicó la obra, que ganó inmediato reconocimiento, para recuperar del olvido a un autor maldito y, sobre todo, abonar el terreno para que, en 1981, el director húngaro István Szabó presentase su versión cinematográfica.<sup>4</sup>

### Lo demoniaco

¿Pero por qué hemos dedicado tanto tiempo a este preámbulo, que parece que no nos fuera a acercar al tema principal, aquello de lo demoniaco que al principio se veía como el punto más relevante de esta consideración? ¿Por qué extendernos en estos pequeños detalles de una novela que pocos han leído, que quizás a muchos no interese, e incluso, que parece un escrito *documental* de una época que nos parece tan lejana y tan extraña? Empecemos justamente por este último aspecto: la historia no nos resulta tan extraña por cuanto es un retrato del poder, sin duda, de una forma de poder que hoy en parte nos parece ajena a nuestro mundo (sobre todo en la forma en que el Estado Nación se apuntaló en estrategias biopolíticas en donde la raza y la orientación sexual eran fundamentales para legitimar una sociedad disciplinaria llevada al extremo), pero que por otra nos parece próxima, pues la intolerancia, la invención de otro (o de unos otros) sobre los cuales afianzo mis prejuicios y mi supuesta identidad, y las estratagemas sutiles de las cuales se vale dicho ejercicio del poder, son asuntos que todos conocemos y que a diario vemos, cuando no, abiertamente, cohonestamos con ellos. Quizá ya no haya espacio para los grandes fascismos, como los vivió el siglo xx, pero los microfascismos están a la orden del día, y la condición transversal del

<sup>4</sup> La película se llama del mismo modo que el libro, *Mephisto*. Fue ganadora tanto del Premio Óscar, como mejor película extranjera en 1981, como del premio al mejor guion en el Festival Internacional de Cine de Cannes, el mismo año. El filme fue protagonizado por el célebre actor alemán Klaus Maria Brandauer.

ejercicio del poder que hoy vivimos —apuntalada en el control— nos hace cercana e intrigante la novela de Klaus Mann.

Además, y eso respondería el primer interrogante, lo demoniaco está justamente en esta condición del ejercicio de un poder, transversal y horizontal, del cual todos hacemos parte, y por ende, en donde es evidente que todos somos de alguna manera un poco Fausto y muchas veces Mefistófeles. Digamos, por tanto, que si Fausto se ha convertido en uno de los grandes mitos de la modernidad —junto con Frankenstein, y entrambos reeditan al viejo Prometo—, ello en buena parte se debe a que hemos trasladado el demonio del afuera hacia el adentro. En otras palabras, porque el demonio es lo más íntimo que llevamos con nosotros.

Miremos este proceso.

Fausto aparece por primera vez, como leyenda, en el imaginario de la cultura occidental, en el entorno cultural alemán. Dos figuras, entre reales y legendarias, parecen ser los puntales de este mito de la modernidad. Una de ellas es llamada, por la tradición, Johan Fausto; la otra es conocida como George Faust, aunque también como *Sabellicus*. Del primero se dice que en realidad es Johann Fust, un ayudante de Gutenberg que coadyuvó en la invención de la imprenta; igualmente, de este Johan Fausto se dice que era cercano al reformador protestante Philipp Melanchthon, quien junto con Lutero encabezó el inicio de la gran escisión de la Iglesia a fines del siglo xvi. Además, se supone que hizo una brillante carrera en la Universidad de Wittenberg, y según Melanchthon, acostumbraba recorrer las calles de la ciudad con dos perros, que eran dos demonios. Mientras tanto, de *Sabellicus*, o George Faust, se dice que era astrólogo, deambulaba por la Universidad de Heidelberg y mantuvo trato con la familia Staufen de Baviera.

Sobre los dos corrieron cientos de historias, reales o ficticias, que luego se conjuntaron y crearon el gran mito del hombre que en su afán de conocimiento —de

los saberes propios del Renacimiento: alquimia, astrología, medicina galénica, teología, derecho romano, etc.— quería llegar a uno más amplio, por fuera de lo humano; por tanto, decide vender su alma al Demonio. El pacto no se hace directamente con el príncipe de las tinieblas, sino con un mediador, uno de los tantos demonios de las huestes infernales, que será además el acompañante de Fausto durante el tiempo de vida que le quede, antes de morir y ser llevado en cuerpo y alma al averno. Dicho mediador y acompañante será llamado Mefistófeles.

Ya aparece en este punto una de las cuestiones centrales de Fausto: la inminencia de su muerte es la hora funesta del vencimiento de su pacto con el Demonio, quien en el instante postrero se alzarán con su presa. La historia del doctor, condimentada con aportes de diversa naturaleza, confluye en un libro publicado en Frankfurt en 1587, en la imprenta de Johann Spiess. A pesar de que el perfil del doctor se ve desfigurado por las más heteróclitas aportaciones, el libro tuvo un éxito desbordante, con muchas reediciones y traducciones a otras lenguas (Moreno Durán, 2005, p. 20).

La historia impresa tiene singular fortuna en el mundo cultural europeo, y ello incidirá, por un lado, en ampliaciones, estudios y supuestas biografías alternas de este personaje mítico, y por otra parte, en la configuración literaria del personaje, en particular cuando en Inglaterra Christopher Marlowe escriba una obra teatral, una verdadera tragedia llamada *La trágica historia del doctor Fausto*.<sup>5</sup> Cuando decimos tragedia señalamos, justamente, que la obra nos pone frente a un horizonte en donde hay tensiones, conflictos y visiones de mundo disímiles que no logran ser conciliadas en modo alguno. Por un lado, la pasión por el conocimiento y la aspiración a poseer a la mujer más bella (en este caso, Helena de Troya), lo que lleva a la renuncia a la salvación y, sobre todo, al corpus doctrinal de la fe cristiana (en ese momento Inglaterra se ha separado de los lineamientos de Roma y ha configurado su propia Iglesia, el

<sup>5</sup> La obra de Christopher Marlowe se representó en 1592 (un año antes de la muerte de su autor), pero solo se publicó en 1604 (una primera versión) y con algunas variaciones y ajustes en 1616.

catolicismo anglicano); y, por otro, el temor que surge de esa renuncia, el deseo de volver por los caminos de la salvación y evitar la condenación eterna. Al final, la pasión por el conocimiento y la aspiración a poseer la belleza perfecta se imponen sobre los dogmas religiosos en los cuales ha sido educado. Estamos pues ante una manifestación del individuo, ante una conciencia plena que asume las consecuencias de sus decisiones y, sobre todo, ante la protomanifestación del Sujeto Moderno, que se configura en la radicalización subjetiva que había implicado el cristianismo: mirada sobre sí y examen de las propias posibilidades. De ahí que en uno de los acápites de la obra, en el diálogo entre Mefistófeles y Fausto, el demonio auxiliar señale la condición demoníaca que todos llevamos dentro.

Fausto: —¿Y cómo has salido del infierno?

Mefistófeles: —No he salido de él, porque esto es el infierno. ¿Piensas tú que yo, que vi la faz de Dios y gusté las eternas alegrías de los cielos, no estoy atormentado con diez mil infiernos al ser privado de aquella dicha perpetua? Fausto, cesa en esas frívolas preguntas, que infunden terror a mi alma desfalleciente (Marlowe, 1982, p. 15).

Y más adelante agrega:

Fausto: —Primero te preguntaré acerca del infierno. Dime, ¿dónde está ese lugar que los hombres llaman infierno?

Mefistófeles: —Bajo los cielos.

Fausto: —Sí, pero ¿dónde?

Mefistófeles: —Dentro de las entrañas de los elementos, y en él somos torturados y permanecemos eternamente. No tiene límites, ni está circunscrito por nada. Doquiera que nosotros estamos está el infierno, y donde el infierno esté siempre hemos de hallarnos nosotros. Y, para concluir, cuando el mundo se disuelva y todas las criaturas sean purificadas, todo lo que no sea cielo será infierno (Marlowe, 1982, p. 22).

Es un hecho ineludible: el infierno está en cada uno de nosotros, y ese lugar no tiene límites, es omnipresente, tan fuerte como el deseo mismo que nos constituye. Mefistófeles, si bien aparece como personaje, es ante

todo una conciencia, una voz interna que revela nuestra ansiedad de infinitud frente a una finitud existencial, que es el punto en donde la tensión fundamental de lo trágico hace lugar. No es la posesión de Helena de Troya, como la belleza por excelencia, lo que tanto añora Fausto, sino la posesión de la belleza absoluta, perfecta, la belleza imposible; no es el conocimiento de algunas cosas o de todas las cosas, sino la clave misma del conocimiento, de por qué conocemos y nos aventuramos en esos avatares; no es el poder hacer esto o aquello, es el poder en sí, con su absolutismo y su ambigüedad, lo que se anhela. Digámoslo entonces, es lo absoluto que anhelamos y que sabemos que nunca alcanzaremos. De hecho, Mefistófeles sería una figura inútil si fuese solo para satisfacer cosas que, en el fondo, un humano ambicioso, sin el concurso de nada más que su capricho, podría satisfacer (dinero, libertinaje sexual, poder...); pero lo que hace este demonio mediador es alimentar el deseo de absoluto, mostrar que ese anhelo ni se colma ni se sacia. Mefistófeles —como hará luego, en la obra escrita por Goethe más de dos siglos después (una primera parte publicada en 1808 y una segunda, de forma póstuma, en 1832)— nos señala que ningún deseo se satisface, y que si acaso lo cumpliésemos sería la entrada definitiva al infierno.

En este sentido, lo que queda claro es que la figura y el pacto fáustico constituyen uno de los elementos más importantes de la modernidad. Definitorio del sujeto moderno y de las pesadillas a las cuales le llevan sus más nobles sueños; por lo demás, modelo literario, no solo de Marlowe, sino de Calderón de la Barca (*El mágico prodigioso*, 1637), de Luis Vélez de Guevara (*El diablo cojuelo*, 1641), Friedrich Maximilian von Klinger (*Vida, hazañas y viajes al infierno de Fausto*, 1791), Gotthold Ephraim Lessing (su inconcluso *Fausto*, del cual solo publicó un fragmento en 1759), de Goethe (como lo ya hemos referido), de la ópera de Gounod (1852), de Mijaíl Bulgákov (*El maestro y Margarita*, escrito en cuatro versiones entre 1928 y 1940), Jean-Paul Sartre (*A puerta cerrada*, 1944), y como hemos señalado, Klaus Mann, en 1936, y su padre Thomas Mann, en 1947.<sup>6</sup> Si por tantas obras —y acá apenas

<sup>6</sup> En el cine: desde *El estudiante de Praga*, de Paul Wegener y Stellan Rye

mencionamos algunas— ha pasado, es que algo hay en el tema que fascina y que resulta definitorio de nuestra condición. Podemos determinar las particularidades de la época sin que ello sea óbice para detallar lo que nos vincula con la figura y lo demoniaco, con el tono trágico que allí se configura.

Cada generación tiene el Fausto que se merece [...] ¿Por qué un hombre le vendería el alma al Diablo? Esta frase es consustancial a otra no menos utilitaria: “Todo hombre tiene su precio”. Y en una sociedad edificada como culto al dinero las dos frases se resumen en una sola: el pacto fáustico: la forma de satisfacer la ambición más grande, así sea al precio del alma; en otras palabras: uno obtiene lo que vale (Moreno Durán, 2005, p. 71).

Y ya entrevemos hasta dónde la historia no nos habla de algo ajeno, sino de lo más propio. Cada uno de nosotros es Fausto, y la novela de Klaus Mann no hace más que recordarnos esa condición. El actor que se vende al demonio del nazismo, en procura de ser reputado en su profesión, de mantener una celebridad, del elogio de su talento, a ese precisamente nada le puede redimir, ni siquiera el intento por salvar a su amante de color, Juliette, ni de salvar a su amigo Otto Ulrichs... Al final, el demonio —que es el partido, su política cultural, un entorno que condiciona su actuación (no la teatral, sino la de su sociabilidad en la vida cotidiana)— gana la partida. Su papel cumbre, realizar Mefisto (apócope de Mefistófeles, que utiliza el Fausto de Goethe para hablar en confianza con su propio demonio) en la versión teatral, no lo hace un demonio, sino un esclavo de sus propios demonios, tanto internos como externos.

Pero si cada generación engendra su Fausto según sus necesidades y apetencias, cada generación con-

(1926), y *Fausto*, de Friedrich Murnau, hasta las versiones de 1994 (del director checo Jan Švankmajer), *El abogado del diablo* (popularísima película norteamericana del director Taylor Hackford, 1997) y la versión de Aleksandr Sokúrov de 2011. Igualmente, los comics y el animé se han inspirado en la figura del Fausto, aunque claro, la dimensión de demonio interior, de pasiones infernales, que inferimos en este trabajo, no es el eje de estas manifestaciones audiovisuales, sin duda centradas en las figuras de héroes y antihéroes que son más alegoresis de nuestra época y que parten de una visión maniquea de la existencia; véase, por ejemplo, *Spawn*, que ha sido tanto libro de comic como película, serie de televisión y videojuego.

cibe también su propio Diabolo, con el cual suscribe el pacto que satisfaga las cláusulas de sus urgencias. Para un Fausto renacentista hay un Mefistófeles gótico, como en Marlowe; un Fausto ilustrado le da la alternativa a un Diabolo cínico en Lessing. El Fausto de Goethe está por encima de las épocas y lo apuesta todo a un Diabolo supratemporal, que no es otro que el lado oscuro de la condición humana: de ahí, tal vez, su inubicabilidad histórica. En cambio, durante la época de los totalitarismos encontramos Faustos y Demonios que expresan las tribulaciones de esos tiempos: el Fausto de Mijail Bulgákov se enfrenta a un Voland demoníaco tras el cual se esconde Stalin, en *El Maestro y Margarita*, y el Fausto compositor de Thomas Mann le da la réplica al Diabolo nazi, que también encarna desde el escenario el Mephisto de su hijo Klaus Mann, en medio de la inquina recíproca de Goering y Goebbels. Y en la era nuclear, ¿quién es Fausto y quién el Diabolo? (Moreno Durán, 2005, p. 71).

En la obra de Klaus Mann quien quiere ser el Diabolo es en realidad un Fausto, y lo demoníaco está tanto dentro de sí —en su pasión por la fama, en su relación sadomasoquista con su amante, en su interés por un matrimonio por conveniencia— como está afuera en el régimen político, que haciendo alabanzas a la *Heimat* termina por instaurar una política cultural que decide qué es el arte verdaderamente alemán y qué es arte degenerado. En este caso, Höfgen es fundamental para preservar el espíritu alemán, y los pecados de su pasado teatro revolucionario le son perdonados por la indulgente figura del Ministro Presidente. Mefistófeles, digámoslo así, en esta obra, es esa extraña conjunción entre las pasiones internas de Höfgen y las imposiciones de un medio; es esa combinación, la mayoría de las veces desafortunada (cuando se hace con propósitos de propaganda), entre arte y política, entre el *pathos* (por lo demás incomprensible) de la creación y el deber ser, absurdo casi siempre, que imponen ciertas ideologías, corrientes o formas de gobierno.

Saber que eso demoníaco, que Mefistófeles habita dentro de sí, como lo descubre paulatinamente Höfgen,<sup>7</sup>

<sup>7</sup> La escena del capítulo final del libro, en este sentido, es emblemática.

es algo que se corresponde con las profundas verdades que un método como el psicoanálisis,<sup>8</sup> despreciado por los nazis, había ido revelando paulatinamente durante el siglo xx: nos habitan fuerzas pulsionales que hacen que incluso nuestros, en apariencia, más nobles ideales estén anclados en las más mezquinas pasiones; que no se puede esperar mucho de la humanidad, en el sentido de construir un mundo a medida de la utopía; que difícilmente el mundo soñado construye un paraíso, y que, en vez, deviene en catástrofe; en otras palabras, que la tragedia habita en nosotros porque Mephisto es el demonio trágico que tanto queremos y que nos constituye.

## Referencias

Bermann, M. (2000). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Canetti, E. (2007). *La antorcha al oído*. Barcelona: Debolsillo.

Forn, J. (s. f.). Un actor puro. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-119180-2009-01-30.html>

---

Höfgen, que vuelve del teatro, luego de realizar ese otro gran personaje trágico que es Hamlet, se desmaya en los brazos de su madre: “Su rostro, tan semejante al de su hijo, pero más inocente, estaba muy cerca de él. Notó en sus manos la humedad de sus lágrimas. Él se agarró violentamente a su cuello, como si quisiera sujetarla. El peinado de ella se desordenó. Oyó como Heindrik jadeaba y suspiraba. Su corazón se llenó de lástima. Compadeciéndolo, lo comprendió todo. Comprendió toda su culpa, su gran fracaso y su arrepentimiento insuficiente y confuso, y la razón de que ahora yaciera llorando. —Pero Heinz... —susurró—. ¡Heinz, cálmate! ¡No es tan trágico! Heinz... Al oír este nombre, el nombre de sus años jóvenes, que su ambición y su orgullo habían repudiado, su llanto se arreció. [...] Mientras dejaba caer hacia atrás el rostro rendido, húmedo de lágrimas, exclamó, abriendo los brazos en un bello gesto, como buscando ayuda: —¿Qué quiere esta gente de mí? ¿Por qué me persiguen? ¿Por qué son tan duros conmigo? ¡Si no soy más que un simple actor!” (Mann, 2006, pp. 365-366). En el mismo sentido, la solución de Szabó en la película es magistral al final, cuando nos pone a un hombre desesperado perseguido por unas luces, que explica visualmente lo que la novela describe literariamente como una crisis nerviosa

<sup>8</sup> Bien valdría mirar, en esta dimensión fáustica, obras de Freud como *Pulsiones y destinos de pulsión* (1915), *El porvenir de una ilusión* (1927) y *El malestar en la cultura* (1930).

Goethe, J. W. (2006). *Fausto*. Madrid: Alianza Editorial.

Mann, K. (2006). *Mefisto*. Barcelona: Debolsillo.

Marlowe, C. (1982). *Tragedias*. Buenos Aires: Orbis y R. B. A.

Moreno Durán, R. H. (2005). *Fausto, el infierno tan leído*. Bogotá: Panamericana.

Szabó, I. (1981). *Mephisto* [DVD]. Barcelona: Cameo Media.

Villoro, J. (2006). ¿También tiene sus leyes el infierno?  
En K. Mann. *Mefisto*. Barcelona: Debolsillo.