La condenación de fausto. Los "pactos jurídicos" con el diablo

Alejandro Anaya Huertas*
Gonzalo Uribarri Carpintero**

Introducción

Excelsas obras literarias han sido campo fértil para confeccionar una ópera no solo por uno sino por varios compositores sobre una misma novela o poema, de escritores famosos y por tanto de obra universal; por ejemplo, de Shakespeare, su *Romeo y Julieta* ha sido no solo llevada a la ópera por Gounod cuya versión es una de las más conocidas, pues también hay varias composiciones sobre el mismo tema que produjo Bellini, *I Capuleti el Montecchi*, también se han realizado películas sobre la romántica pareja en diversos escenarios, ambientaciones y épocas. Tosca, otra ópera alabada y consentida por los amantes del género, procede a su vez de una obra escrita por Victorien Sardou, dramaturgo que incluso estuvo cerca de Puccini cuando éste la componía junto con sus libretistas Luigi Illica y Guissepe Giacosa, quienes modificaron la estructura de la obra teatral para presentar la ópera en tres actos.

Podríamos citar muchos más ejemplos, pero con los señalados bastan para acercarnos a la obra de Goethe, específicamente, la que en principio fue una especie de novela para leer más que para representar: Fausto, convertida también en ópera, por al menos dos compositores franceses: Hector Berlioz y Charles Gounod. Fausto es una leyenda que procede del siglo XVI, tal vez desde antes, vinculado a un personaje llamado *Doctor Faustus*, al parecer alquimista de gran cultura cuya fama trascendió en cuentos, obras con marionetas animadas, todas ellas presentando el fa-

* Licenciado en Derecho por la UNAM, Maestro y candidato a Doctor en Administración Pública por el INAP.

** Doctor en Derecho, Catedrático de la Facultad de Derecho de la Universidad La Salle (México) y de la Universidad Panamericana.

moso y tenebroso pacto de Fausto con el diablo.[1] Johann Wolfgang von Goethe compuso su Fausto en un lapso de 60 años, en dos partes.

Las versiones de Berlioz y Gounod difieren tanto en duración como en situaciones y personajes, sin embargo, ambas proceden de la obra de Goethe; el objetivo que se persigue en este artículo no es precisamente hacer comparaciones ni establecer cuál es la mejor. Optamos por Berlioz por la singular historia que rodea la confección de su ópera La condenación de Fausto, el contexto y ambientación en que se ubica, su orquestación y finalmente el vínculo contractual fijado al final de la obra, que en la versión de Gounod se encuentra en el primer acto; no obstante, el efecto "cuasi-jurídico" de dicho contrato es justamente la condenación al infierno del personaje. ¿Sería un ejemplo claro de justicia conmutativa? ¿Sería válido el contrato en cuestión? Veremos en primer lugar la genealogía de la obra de Berlioz, el tema legal del contrato faustiano y finalmente algunas curiosidades jurídicas relacionadas con Mefistófeles.

Del interés de Berlioz por Fausto

Giovanni Calendoli y Ricardo Malpiero se refieren a *La Damnation de Faust* (La condenación de Fausto) como un estupefaciente espectáculo "musical", del que el espectáculo está constituido por la música y sólo por la música: es ella la que sugiere los lugares, los ámbitos, las distancias y en algunos casos incluso las acciones, como en la escena que se desarrolla en la estancia de Margarita y en la que el reconocimiento trémulo de Fausto y el acudir de Mefistófeles vienen materialmente creados por la música con acentos casi onomatopéyicos.[2]

Héctor Berlioz nació el 11 de diciembre de 1803, y su padre, un próspero médico, le orientó a seguir sus propios pasos profesionales. En 1821, el joven Berlioz (que a esa altura ya había compuesto una docena de obras menores, lamentablemente, casi todas perdidas) fue enviado por su familia a Paris, para estudiar medicina, pero las tentaciones musicales de la *Ciudad Luz* surtieron rápido efecto en él, y en 1824, tras fuertes discusiones familiares, deja la medicina, se vuelve *habitué* de la Ópera y establece provechosos vínculos con instrumentistas del Conservatorio. En 1826 compuso la *Grande Ouverture des Francs-Juges*, para una ópera que no prosperó.

[1] Rafael Banús Irusta. *Fausto. Tentaciones a ritmo de vals*. Ensayo y sinopsis en *Los Clásicos de la Ópera*, Madrid, Santillana, 2007.

[2] Calendoli, Giovanni, Malpiero, Ricardo, *La gran música,* T. III, Romanticismo y piano, Artes Gráficas Toledo, S.A., Bilbao, 1991, p. 150.

En 1828, Berlioz leyó la traducción de la primera parte del *Fausto,* de Goethe y tuvo una decidida influencia en la vena creativa del joven compositor que, inspirado en esa lectura, compuso la que es conocida como su Opus 1, las *Huit Scènes de Faust.*[3] Al parecer, Berlioz remitió copia de su *ópera prima* al mismo Goethe, pero éste hizo eco de la opinión de su asesor musical, Carl Friedrich Zelter, que calificó a las Ocho Escenas de Fausto como un "aborto repulsivo originado en un repulsivo incesto".

Tras una época de gran fervor creativo, y tras haber compuesto, entre otras, la *Symphonie fantastique* (1830), el *Requiem* (1837), *Benvenuto Cellini* (1837), *Roméo et Juliette* (1839), la *Grande Symphonie funèbre et triomphale* (1840) y *Le Carnaval romain* (1844), Berlioz resuelve desenterrar su proyecto sobre Fausto. En sus *Memoires,* el compositor nos hace cómplices del proceso creativo que desencadenó en la *Condenación.*

Comenzó a escribirla durante una travesía que hizo por el Continente en 1845 con el propósito de promover y dirigir su música, así como participar en la develación de una estatua de Beethoven en Bonn:

> *Fue durante ese viaje a Austria, Hungría, Bohemia y Silesia que empecé a componer mi leyenda de Fausto, el proyecto que había estado pensando durante mucho tiempo. Compuse la partitura con una facilidad que pocas veces había experimentado con mis otras obras. Escribía en cualquier lugar en el que estuviese, en carruajes, en trenes, en barcos de vapor, y aún durante mi estancia en las ciudades, a pesar de las obligaciones derivadas de los conciertos que estaba dando.*[4]

Fue, sin duda, un periplo verdaderamente fructífero, en Baviera compuso la escena de la posada de Passau; en Viena el aria de Mefistófeles *Voici des roses,* el exquisito *Ballet des Sylphes,* y la muy célebre *Marcha Rákóczy.* En Pest compuso el fragmento coral *Ronde des paysans;* en Praga, en medio de la noche (despertó y brincó de la cama y la escribió la bellísima *Apoteosis de Margarita*, para evitar olvidarla, en caso de dejarla hasta el amanecer). En Breslau hizo la canción de los estudiantes. El resto fue escrito en París, en casa, en los cafés, en las Tullerías y hasta en *Boulevard du Temple.*

De *la curiosa ambientación de Fausto en Hungría*

Es célebre la anécdota en la que preguntan a Berlioz por qué ambientó la primera parte de la *Damnation* en Hungría, a lo que responde, con peculiar

[3] *1. Chants de la fête de Pâques; 2. Paysans sous les tilleuls; 3. Concert de Sylphes; 4. Écot de joyeux compagnons: Historie d'un rat; 5. Chanson de Méphistophélès: Historie d'une puce; 6. Le Roi de Thulé;* 7. *Romance de Marguerite et Chœurs de soldats;* 8. *Sérénade de Méphistophélès.*

[4] Berlioz, Héctor, *Memoires,* cap. 54.

desenfado: "para incluir la *Marcha Húngara*". Es cierto que, en 1846, durante una fiesta en Viena, un músico amateur le dijo a Berlioz que si quería conquistar los corazones húngaros (Austria-Hungría entonces, un mismo imperio, formaba parte medular de su gira), debía tocar música húngara. Le entregó a Berlioz una partitura de la *Marcha Rákóczi,* a la que hizo un arreglo que enloqueció al público húngaro, como comparte con nosotros en sus Memorias. La Marcha fue tan exitosa que Berlioz resolvió incluirla en la *Condenación de Fausto,* y ubicó la primera parte de su "leyenda dramática", precisamente, en Hungría, y no en el escritorio de Fausto, lugar en donde Goethe había situado su primera escena. Esto le pareció a los alemanes, al menos, extraño:

Algunos críticos alemanes me atacaron por haber transgredido la obra de Goethe…como si no existieran otras opciones sobre Fausto, que no sea la de Goethe…como la ópera de Spohr o el Doctor Faustus de Marlowe, que no se asemejan a la obra de Goethe.[5]

Berlioz reconoce que cometió el error de responder a los alemanes en el prefacio de la *Damnation*, y se pregunta por qué esos mismos críticos no hicieron ninguna objeción al libreto de *Romeo y Julieta,* que vagamente se asemeja al gran drama inmortal. "*Probablemente, se debe a que Shakespeare no era alemán. ¡Patriotismo! ¡fetichismo! ¡idiotez!*", concluye el compositor.

Consta, la *Condenación de Fausto* de cuatro partes. La primera, como se ha dicho, en Hungría, donde Fausto canta la belleza de la estepa húngara, combinada con la panoplia militar húngara, que culmina, brillantemente, con la *Marcha Húngara* ("Berlioz se refleja más a sí mismo que a Fausto", ha dicho Carlos Fuentes). La segunda parte, ya en Alemania, y más *goethiana,* marca su primer contacto con Mefistófeles que, tras ofrecerle concretar sus sueños, lo lleva, desde una estridente taberna en Leipzig, hasta la ciudad donde vive Margarita. En la tercera parte, bajo los auspicios sobrenaturales de Mefistófeles, Margarita cae en un embrujo para llegar a los brazos de Fausto. La advertencia de los vecinos a la madre de Margarita interrumpe la escena y Fausto y Mefistófeles deben escapar.

Existe consenso en que en la cuarta y última parte está la mejor música de la *Damnation,* pues incluye el aria de Margarita *D'amour l'ardente flamme*, seguida por un coro de soldados, (ambas provenientes del Opus 1); la invocación de Fausto a la naturaleza, *Nature immense,* y *La course à l'abîme,* uno de los más poderosos clímax en la historia de la música, en el que se emplea un idioma infernal intraducible; en medio del *Pandemónium*:

[5] *Ibídem.*

Tradioun Marexil fir Trudinxé burudixé!
Fory my Dinkorlitz.
O merikariu Omévixé merikariba.
O merikariu O midara
Caraibo lakinda, merondor Dinkorlitz,
merondor Dinkorlitz merondor.
Tradioun marexil,
Tradioun burudixé
Trudinxé Caraibo.
Fir omévixé merondor.
Mit aysko, merondor, mit aysko! Oh!

Desde luego, Fausto ha firmado un pacto con Mefistófeles, para salvar el alma de su amada. Él termina en el infierno y el alma de Margarita es salvada, y la coronación de esa entrega está entre las más bellas páginas corales jamás escritas, la *Apothéose de Marguerite.*

De *la tibia recepción en París*

El estreno de la *Damnation de Faust* no fue lo que Berlioz habría deseado. Tal vez la turbulenta París de 1846 desincentivó una mayor recepción de su *leyenda dramática,* pero el hecho es que la *Condenación* sólo se interpretó 2 veces en una sala medio vacía, y Berlioz no ocultó su enfado:

> El público parisino, supuestamente aficionado a la música, se quedó tranquilamente en casa, importándoles tan poco mi música como si fuera un estudiante del Conservatorio; y esas dos presentaciones en la Ópera Comique no fueron atendidas, como si hubieran tenido las más miserables óperas en el repertorio. Nada en mi carrera artística me lastimó tanto como esa inesperada indiferencia".

A pesar de ese desaire, Berlioz llegó a una conclusión saludable, en adelante no expondría "ni veinte francos" de la popularidad de su música con el público parisino.

De la habilidad del Diablo para hacer contratos

Berlioz elige un momento puntual de la última parte de la *Damnation de Faust* para la formalización del convenio entre Fausto y Mefistófeles:

— Fausto: *¿Qué exiges?*

— Mefistófeles: *¿De ti? Nada más que una firma sobre este viejo pergamino. Salvaré a Margarita al instante si firmas tu juramento de servirme mañana*.

Cumplida esta formalidad, trepan a los lomos de los corceles Vortex y Giaour y se van al Infierno donde los príncipes de las tinieblas quieren asegurarse de que Fausto firmó el contrato libremente, con plena autonomía de la voluntad, y tras constatarlo, comienza la orgía infernal a la que nos hemos referido:

—Príncipes de las Tinieblas*: Faust a donc librement signé l'acte fatale qui le livre à nos flammes?*

—Mefistófeles: *Il signa librement.*

—Condenados, Demonios: *Has! Has!*

Parece no haber duda acerca de la habilidad del Diablo celebrando pactos y contratos. Se conocen claras victorias suyas en *Don Juan* (Cfr. Tirso de Molina, Moliere, Byron, Pushkin, Da Ponte, Zorrilla, Baudelaire, Apollinaire, Max Frisch, entre otros), y otras al menos en primera instancia (Goethe, *Fausto*, Primera Parte), con derrotas "en apelación" (Goethe, *Fausto,* Segunda Parte).[6]

Pero la naturaleza arquetípica del "pacto fáustico" parece que va más allá de la erudición universal y el deseo por Margarita. Wier, Bodin, Marlowe y Widman identifican las siguientes pautas que, como mínimo, deben constar en el pacto contractual con el Diablo:

1. Renegar de Dios y de Todo el ejército celestial.
2. Ser el enemigo de todos los hombres.
3. No prestar oído a las discusiones de los clérigos y de las personas de la iglesia, y hacerles todo el mal posible.
4. No frecuentar las iglesias ni visitarlas, y no acercarse al Sacramento.
5. Odiar el matrimonio y no comprometerse con sus ataduras, con ningún pretexto.

Pese a esas victorias derivadas de pactos sanguíneos, es posible identificar ciertas *debilidades jurídicas* del Diablo:

a) La reticencia de *La Bestia* a aceptar el consejo jurídico externo, con la puntual excepción de los *Advocatus Diaboli*[7] que estaban

[6] *Cfr.* Anaya, Alejandro, *¿Cómo demandar al Diablo?,* Nexos. El Juego de la Suprema Corte, 16 de agosto de 2011, en http://eljuegodelacorte.nexos.com.mx/?p=1357

[7] Al Pacino, Keanu Reeves y Charlize Theron protagonizaron una película intitulada "El abogado del diablo" en la década pasada; la película es muy conocida, no obstante, mencionamos para los efectos de este artículo, que el factor fundamental que rodea los actos del abogado patrocinado

para interponer obstáculos durante la fase diocesana de los procesos de beatificación y canonización. Los abogados del diablo a quienes también se les conocía como *Promotor Fidei* fueron invención de Sixto V, y fueron reemplazados por los *Promotor Iustitiae*, ya en tiempos de Juan Pablo II).

b) La obsoleta y demasiado formalista aproximación del *Maligno* al Derecho contractual, que logra sobrellevar, empero, *"gracias a conocimientos básicos de análisis económico del derecho"*, y

c) La circunstancia, nada favorecedora, que atribuye al Diablo todos los males y calamidades del mundo.

El *objeto del contrato y su validez*

Podría considerarse que el contrato que Fausto firmó, posiblemente estaba afectado de nulidad debido a que el objeto del mismo, el alma, no le pertenece en estricto sentido, si se piensa y cree que más bien el propietario del alma humana es Dios. En efecto, no es posible jurídicamente disponer de objetos ajenos en un vínculo contractual, pero ¿sí podríamos disponer del alma?

En los contratos hay que leer bien la letra pequeña, o como se dice coloquialmente, la "letra chiquita" que, como sabemos, nadie lee, hasta que nos aplican la cláusula respectiva; estas letras pequeñas son las causantes de dolores de cabeza y rechinar de dientes cuando llegan cobros, cargos y requisitorias de bancos o instituciones financieras con las que hemos firmado contratos: cierto, los términos estipulados en el contrato son: que Fausto firme en un pergamino para que sea salvada Margarita a cambio de servir a Mefistófeles "mañana".

Una cosa es que el alma sea puesta como objeto del contrato y otra que el sujeto prometa y firme, exteriorizando su voluntad, que servirá el día de mañana a Mefistófeles. ¿Qué diferencia hay entre dar su alma a servirle? La voluntad de Fausto, un sujeto lleno de dudas y presa como muchos seres humanos de la astucia del diablo, está quizá viciada; tanto el deseo de estar con Margarita como el bien intencionado objetivo de salvarla, sin percartarse de la trampa puesta por aquél, lo conduce a la fatídica firma en el pergamino para "servirle". Bien visto, a trasluz de los sentidos y emociones humanas, es una manifestación del amor que siente por la dama, a tal grado de que para que sea salvada ofrece servirle al diablo, opta por tener de amo a Mefistófeles en lugar de confiar en Dios, que puede salvar a ambos y más…

supuestamente por el diablo, es el libre albedrío. Lógicamente no tiene nada que ver con la figura vaticana.

Difícilmente podría Fausto reclamar el error o engaño como vicio de la voluntad para al firmar el documento para que sea anulado, pues ¿qué tribunal sería competente?

Mediante el libre albedrío, decidimos los creyentes qué camino escoger, llámese "vender el alma" o entregarse a todos aquéllas liberalidades que no podrían ser garantía de "ir al cielo". Visto así, no es tan indispensable celebrar un acuerdo faustiano. En un mundo donde los valores morales se han estado devaluando -valga la expresión- no es necesario acudir al acuerdo faustiano expresamente, de manera explícita, tácitamente el ser humano, para conseguir lo que quiere, no le importa lo que tenga que hacer, sea escalar una posición en sociedad o en los negocios. Vemos de esto mucho en los medios, televisión y cine contienen series y películas[8] en que el héroe ya no es el bueno, sino el villano.

Satanás *en tribunales. A modo de conclusión*

¿Es posible demandar a Satanás en los tribunales? Para el estadounidense Gerald Mayo sí, pues en diciembre de 1971 presentó una demanda en contra de *Satan and his Staff.* En la médula de su reclamación, el demandante aseguraba que Satanás le había puesto diversos obstáculos en detrimento de sus derechos constitucionales. Pero El juez Weber, de la Corte de Distrito Oeste de Pennsylvania desechó la demanda. No encontró el juzgador nexo de causalidad entre Satanás y las miserables vicisitudes del señor Mayo. Tampoco se había identificado domicilio alguno del demandado en el distrito judicial correspondiente, lo que hacía materialmente imposible efectuar las notificaciones de rigor.

¿Cuál fue el error de Gerald Mayo?, tal vez debió haber revisado con antelación el trabajo de Charles Yablon, *Suing the Devil: A Guide for Practitioners.* En ese ensayo, Yablon hace conjeturas iniciales en torno a la formación jurídica del Diablo, su derrota en *El Libro de Job;* su disputa jurídica y política con Dios en *Paradise Lost*, y concluye, preliminarmente, que tras ser expulsado del Paraíso, Satanás comenzó a ejercer la práctica privada en el Infierno (una jurisdicción con la que, desde luego, el Cielo no tiene tratado de extradición).

Parece haber consenso en que el Diablo es el responsable de todo el mal que aqueja a la humanidad, ¿pero esto serviría como base de una demanda judicial sustentable? En Estados Unidos, difícilmente, pues en 1891 la Suprema Corte resolvió *Gleeson v, Virginia Midland*, en la que dijo:

[8] Véase el interesante artículo de David J. Baker "Life in the Faust lane" (Are faustian bargains still with us?), en *Opera News*, número de noviembre de 2011, págs. 34 a 38.

> Extraordinary floods, storms of unusual violence, sudden tempests, severe frosts, great droughts, lightnings, earthquakes, sudden deaths and illnesses, have been held to be "acts of God".

Por tanto, siendo imposible demandar al Diablo por "Actos de Dios", sólo resta esperar a que llegue un asunto al más alto tribunal estadounidense que revierta el orden de las cosas.

Al margen de estas entelequias, la *Condenación de Fausto* sigue sorprendiendo por donde más le gusta a Berlioz seguirnos sorprendiendo: la orquestación. No es casual que un comentarista cultural dijo en la radio de París, en 1994:

> *Berlioz le dio a cada instrumento el mismo peso en sus sinfonías, como Cunningham en la danza: a mi juicio eso es el verdadero pluralismo.*[9]

[9] *Cfr*. Di Tella, Torcuato, *Diccionario del político exquisito,* Buenos Aires, Emecé, 1998, p.162.