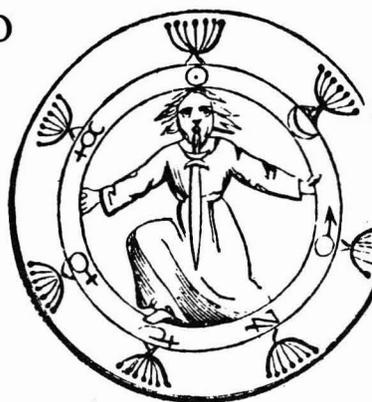


Salvador Elizondo

RETORICA DEL DIABLO



La literatura se aboca con tanta insistencia al Diablo que esa particular proclividad parece marcar no sólo a las obras sino también a los autores y no es fácil escuchar decir de algún escritor que es un autor diabólico transfiriendo frecuentemente las cualidades de sus personajes a su propia persona. Hay un elemento diabólico que ciertamente se manifiesta en casi toda la literatura de Occidente pero pocos son quienes se hayan ocupado de cernir esa idea y separar ese elemento diabólico en sus dos partes: la que lo contiene como origen y la que lo contiene como tema.

El Diablo como tema, me parece mucho más interesante que como autor. El satanismo de Baudelaire es de poca monta comparado con el de *Las flores del mal*. De hecho, pienso que el Diablo es una figura meramente literaria. Si el Mal es una condición general del universo y de la humanidad es cosa que atañe a los moralistas saber o investigar, lo cierto es que el Diablo es una de las formas más frecuentes y más paradigmáticas, en la literatura, de esta preocupación.

Esa forma está sometida al dominio de un cierto gusto literario que la hace cambiante y materia evidente de una compleja metamorfosis que, en sus etapas más notables cuando menos en su aspecto literario, trataremos a grandes rasgos, de señalar aquí.

El origen de la metamorfosis de Satán se sitúa en Edén, al oriente donde hace su aparición el diablo en forma viperina: "...la serpiente, la más astuta de cuantas bestias del campo hiciera Yavé Dios..." (*Génesis* 3, 1) dotado ya de atributos que no habrán de abandonarlo: en especial el carácter general fusiforme, fállico de su figura, su torpeza locomotora, su proximidad a las mujeres y su temperamento dialéctico y de *sales-talk*: "¿Conque os ha mandado Dios que no comáis de los árboles todos del paraíso? ... No, no moriréis; es que sabe Dios que el día que de él comáis se os abrirán los ojos y seréis como Dios..." (*ibid.* 3, 1 y 4).

A propósito de esta primera aparición de Satán es preciso anotar algunas observaciones acerca del significado de esta figura en la literatura no griega o de raíz no griega en Occidente. El Diablo es la denominación concreta del concepto abstracto "el Mal"; como figura está en la misma relación lógica que el vino con la embriaguez, pero lleva consigo la carga de una connotación completamente especial en el contexto en que alienta: la de pecado o transgresión; es decir la de culpa y castigo que expresan sintéticamente las dos grandes funciones que el Diablo ejerce en el mundo: tentación y tortura, a veces bajo la forma de la fascinación y de la gratificación sensual. Ahora bien, los griegos —eso que nosotros entendemos en su acepción más amplia por "los griegos"— fueron en términos generales, completamente ajenos a este tipo de representaciones literarias y apenas los esfuerzos clericales del siglo romántico fueron capaces de inventar un diablo con nombre griego y con algunos de los atributos pánicos, como la

pata de macho cabrío y los cuernos; razón por la que en cualquier discusión acerca del diablo ese espíritu griego más bien abocado a la persecución y consumación del ideal Eros, brilla por su ausencia.

La Biblia, especialmente en el Antiguo Testamento no hace gala de concepciones particularmente imaginativas acerca del Diablo. El nombre Satán significa "el adversario (de Dios)" y es para establecer un gran antagonismo dialéctico para lo que sirve la personificación del mal no frecuentemente reiterada, y, sobre todo, pocas veces subrayada en el curso del libro para acentuar la importancia de un encuentro fatal: el de Satanás con Cristo.

El relato que tenemos de este encuentro —verboso en San Mateo (4, 1-11) y San Lucas (4, 4-13), lacónico en San Marcos (1, 1-13)— aunque no nos dice gran cosa acerca de la forma que el diablo reviste, sí crea para la literatura la circunstancia exterior característica más propicia a su aparición: el desierto y el límite; el hambre de Jesús en el páramo desolado.

Dada la circunstancia perfecta y el personaje idóneo toda la situación diabólica estalla en la multitudinaria efusión del *Apocalipsis* gran libro de imágenes en el que el diablo toma casi todas las formas habidas y en el que se fija, con variantes mínimas, el aspecto o la forma del mal para la literatura; el escenario ideal y también el personaje congruente. Se define poco a poco la figura en la que el drama está inscrito. Un drama puramente literario, claro. El diablo sofista, magnífico Príncipe del Mundo, tentador impreciso de los Evangelios accede a una condición particular y significativa en su desarrollo como figura: la de símbolo. El primer puente ha sido tendido entre el significado y el significante; un puente precario, por impreciso, entre la idea mal y la figura diablo.

San Agustín, que tan noblemente encarna e inicia la primera gran preocupación filosófica del cristianismo, no deja de asignarle a ese símbolo un valor suplementario: el de falso mediador entre los hombres y Dios: "...Como os buscaban llenos de orgullo, y presentaban con arrogancia su pecho, en lugar de herírsele con humildad, con eso solamente pudieron atraer a sí (por medio de alguna imagen o semejanza) a las *rebeldes aéreas potestades*, esto es, los demonios, compañeros de su soberbia, que los engañaron con la magia cuando ellos buscaban un medianero que les iluminase y purificase; y entre ellos no había sino el demonio, que se transformaba en ángel de luz. Lo que ayudó mucho a que los hombres soberbios y carnales cayesen en semejante desvarío de solicitar al demonio para su medianero..." (*Confesiones*. lib. X, Cap. XLI, 67).

Este fragmento no sólo le asigna un nuevo papel al demonio: el de intermediario, el de falso sacerdote, sino que además señala algunos rasgos clave para descifrar la caracterología descriptiva de este interesantísimo personaje. En primer lugar ha decantado la proliferación imaginativa del Apocalipsis mediante los primeros grados de la abstracción filosófica. Pretende convertir aquello que



ya es un símbolo, en una noción: las *rebeldes aéreas potestades* cuyo carácter general y abstracto el propio autor subraya y reitera al asignarle también una inteligencia práctica que le sirve para inventar tretas de astucia tal como la de poder engañar a los hombres suplantando a los sacerdotes, y la belleza cuando lo llama "ángel de luz". Al asignarle estas cualidades, San Agustín hace posible concebir, a partir de ahí, al diablo como personaje literario ya que ha sido antropomorfo, "humanizado", en fin. Está listo para iniciar el tortuoso camino de la imagen y semejanza de las que habla el santo y que atraviesa la selva oscura de la imaginación de los hombres.

Dante, inventor de la Lengua, que había poblado el infierno de mercaderes florentinos y politicastro partidarios, es el primero en concretar una simetría significativa. Lo que está arriba es (en cierta manera) igual que lo que está abajo; principio elemental de la alquímica y de las ciencias simbólicas florecientes en su tiempo y que un grabador londinense trataría de trastocar quinientos años más tarde. Como quiera que sea, nos deja el Poeta un retrato solemne y sensual de Lucifer que encarna ese principio de simetría arriba/abajo. En el canto XXXIV se llena de asombro cuando penetra en la Giudecca y contempla por primera vez la imagen del Maligno, tricéfalo y alado como murciélago cuyo torso emerge del hielo en que está aprisionado; de sus bocas penden los cuerpos de Judas, traidor a la majestad divina y de Bruto y Casio, traidores a la majestad imperial. La imagen de Lucifer está construida de acuerdo al principio de esa simetría que quiere que lo de abajo sea la imagen aberrada de lo de arriba. Lucifer es ahora tan feo como antes era bello y el aspecto de este *imperator del doloroso regno* se ve contrapuesta a la de *quell'Imperator che lassú regna* (I, 124.) en una monstruosa parodia del misterio de la Trinidad, y de la corte celestial.

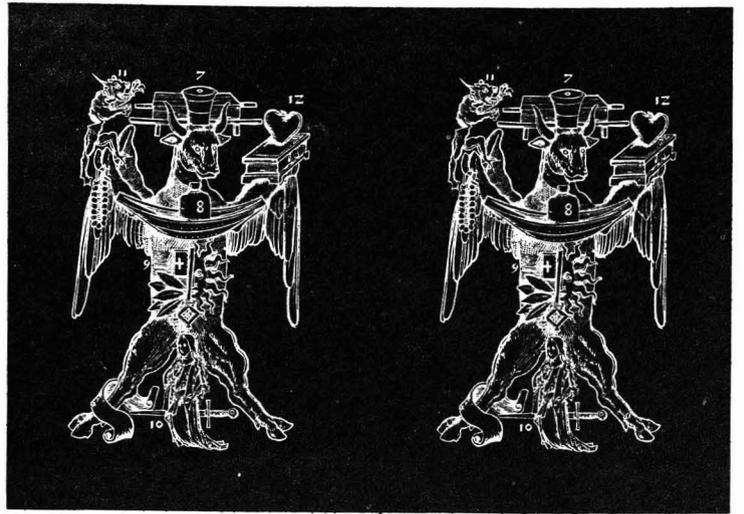
Así como San Agustín le dio inteligencia inmediata y forma humana; como Dante traza una línea ética que divide el mundo en arriba y abajo: un abajo sulfuroso y malo, idéntico en magnitud de majestad al arriba mirífico y celestial; así John Milton confiere al diablo un atributo que también él había dado al verso inglés: el de heroico. El eje moral instaurado por Dante comienza a girar hacia su verticalidad blakeana. El diablo de Milton es, figuradamente, el hombre empecinado en la reconquista de su grandeza angélica primigenia. Lucifer es el héroe de la más alta rebeldía concebible, que se enfrenta a Dios en igualdad de esa majestad que Dante le había conferido como opuesto de la majestad divina. Y no sólo accede con ello a la condición de hombre y de héroe, sino que también, en el poema de Milton, rescata para sí los atributos divinos perdidos por el pecado de la soberbia. Detenta un poder absoluto sobre el Mundo por virtud del libre albedrío humano; es decir: Satán es el otro polo de la dialéctica del universo. Así como Dios es el rey de los cielos, Satanás es el rey de la tierra y de los hombres.

La disposición cósmica instaurada por Dante, que comprendía un "abajo" diabólico y un "arriba" divino divididos por un confín horizontal que el Lucifer miltoniano había tratado de traspasar se verá subvertido por los afanes de un espíritu singular en la historia literaria del tránsito entre el siglo de las luces y el siglo de las



Iouis siue Panos Hieroglyphica representatio.

- A Facies rubicunda, caloris vis in Mundo.
- B Radiorum caelestium in sublunaria vic.
- C Elementa masculina. (tus.)
- D Potestas in annū omnesq; revolutiones.
- E Virtute eius omnia fulciuntur.
- F Dominium in firmamentum, seu fixarum stellarum sphaeram.
- G Terra (elementum femin.) hispida, plantis, fatis, arboribusque.
- H Aquæ & liquoris fons (elem. fem.) irrigatione fecundans terram.
- I Agri, fegetes, aliaque vegetabilia.
- K Harmonia 7. Planetarum.
- L Aspera & inaequali montes indicant.
- M Vis fecunditativa
- N Stabile fundamentum.
- O Vis vncatorum, & celeritas in agendo



radiantes tinieblas románticas. William Blake, el oscuro contemporáneo londinense del Gran Invocador de Weimar, del poeta de la pata de cabra muerto en Misolonghi, del loco de Tubinga y del Anticristo de Ajaccio, sería el héroe de los 180° del compás. La línea que dividía el imperio infernal del Empíreo se vería volcada, en función de una visión poética, hasta su verticalidad ética. Infierno y Cielo, Divinidad y Diablo no serían a partir de las conmociones interiores de este poeta sino las dos faces que componen el tiempo de una visión del cosmos en la que el Bien y el Mal dejan de ser los componentes dialécticos del Universo para convertirse en la conjunción sintética de una nueva visión del mundo.

Sin Contrarios no hay progresión. Atracción y Repulsión, Razon y Energía, Amor y Odio son necesarios a la existencia Humana.

De estos contrarios surge lo que las mentes imbuidas de religión llaman el Bien y el Mal. El Bien es pasivo y obedece a la Razón. El Mal es activo pues brota de la Energía.

El Bien es el Cielo. El Mal es el Infierno.

El matrimonio del cielo y el Infierno, Plancha 3.

En sentido literario Blake crea una cierta familiaridad con el diablo. Este deja de ser la potestad negativa del infierno dantesco, para desandar un trecho el camino recorrido desde su condición angélica. Ahora, cuando menos, se ha hecho amigo del hombre:

...Este Angel, que ahora se ha convertido en Diablo, es mi amigo particular; frecuentemente leemos la Biblia juntos en su sentido infernal o diabólico que los hombres habrán de conocer si se comportan bien. . .

Por el mismo procedimiento por el que Blake confiere al Diablo la paridad absoluta con Dios, le quita también mucha de la solemnidad heroica con que su compatriota Milton le había investido.

El *Zeitgeist*, dominado por las grandes figuras apocalípticas sobre las que presidía la de Napoleón contribuyó, sin duda a hacer del primer romanticismo una actitud particularmente dominada por la preocupación diabólica.

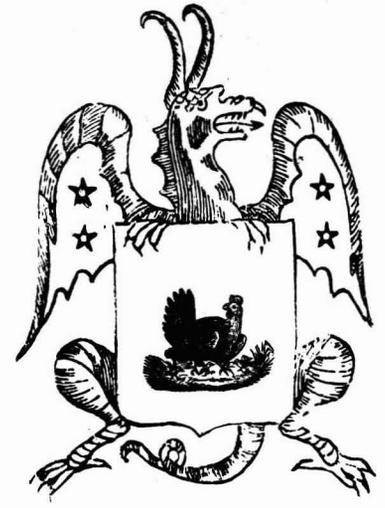
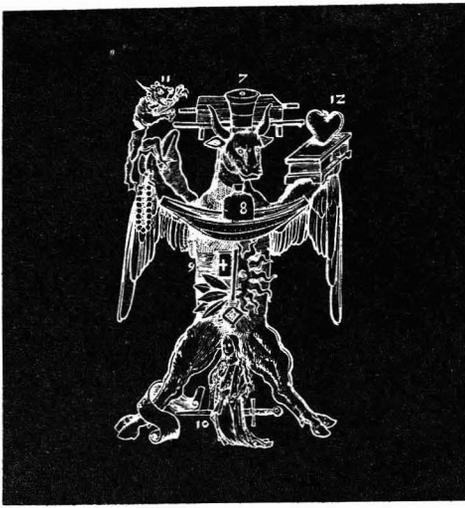
Se vulgariza en la literatura de este periodo la noción muy importante de que es posible "invocar al Diablo". La literatura en que se describen las tentativas prolifera en todos los modos de la novela hasta que culmina en lo que es posiblemente la instauración por la literatura, del único mito poshomérico: el Fausto de Goethe, la leyenda del Doctor Fausto, el hombre que por la ciencia, puede invocar al Diablo.

La leyenda fáustica se derrama por toda Europa durante el Renacimiento tardío; es expresión, en cierto modo, de la Reforma y, también, de la Contrarreforma. Nace el Doctor Fausto hacia 1480 según la leyenda que se origina en el Wurtemberg. Según Melanchton había nacido en Breten, estudió en Cracovia, donde en

esa época la magia todavía formaba parte del curriculum. En 1507 el abate Johannes Trithemius da testimonio de su presencia en Gelnhausen, en donde se presentó a sí mismo como: "... *magister Georgius Sabellicus, Faustus junior, fons necromanticorum, astrologus, magus secundus, chiromanticus, aeromanticus, pyromanticus, in hydra arte* (pronóstico por el análisis de orina) *secundus. . .*" etcétera. Se cuenta en las crónicas de la época que el Doctor Fausto afirmaba que era vano venerar a Cristo ya que él podía realizar los mismos milagros que Jesús, en cualquier lugar y en cualquier momento y en el aspecto filológico y literario se vanagloriaba de poder restituir los textos perdidos de Platón, de Plauto y de Terencio. Tanta fama adquirió con sus patrañas que en 1507 Franz von Sickingen, de Kreutznach le confió la educación de sus pequeños hijos con los que el preceptor se entregó a un "... *turpissimum fornicationis genus*". En 1536 el humanista Joachim Camerarius, profesor de Tubinga, le escribe para pedirle un pronóstico sobre el resultado de la tercera guerra entre Carlos V y Francisco I. Para la literatura, ha nacido el personaje. La primera crónica impresa, realizada por el impresor Johann Spiesz, conocida generalmente como *Das Faustbuch*, fue hecha en Frankfurt en 1588. Su título completo es: *Historia del Dr. Johann Faust, muy célebre mágico y nigromante. Cómo, a término fijo, vendió su alma al Diablo y cuáles singulares aventuras conoció, vivió o provocó antes de recibir su recompensa bien merecida.*

Con ayuda de la imprenta la leyenda no tarda en difundirse por toda Europa. En el mismo año en que fue impresa la *Historia* de Frankfurt el poeta inglés Christopher Marlowe compone su *Tragic History of Doctor Faustus* que fue publicada sin el nombre de su autor en 1601 y con él en 1604. El drama de Marlowe además de asignarle ya al Diablo un nombre literario más o menos fijo: el de Mefistófeles, Señor de las moscas, introduce un elemento de enorme importancia en la leyenda a partir de entonces. A medias antagonista y a medias falso intermediario del hombre con las potestades divinas, enemigo personal de Jesucristo, el Diablo accede a una condición singular: la de mediador entre el hombre y la Belleza. Se convierte, como si dijéramos, en un artista.

Detentador de la posibilidad de contemplación de la más alta belleza se va convirtiendo poco a poco en intermediario amoroso (un papel que volverá a adoptar en el primer *Fausto* de Goethe), en España, donde hace su aparición en las tablas del Siglo de Oro como personaje de y en el contexto todavía de la magia, en un drama de Calderón: *El mágico prodigioso*. Para cuando Quevedo desciende al infierno por vía del sueño, los alguaciles, los sastres siones, los escribanos, los cornudos y las alcahuetas impiden ver al diablo con claridad. En su medida literaria el diablo español se bifurca hacia la abstracción a la vez que hacia la picaresca y dará su fruto único algún tiempo después en la figura literaria de Don Juan, fuertemente impregnado de elementos diabólicos.



La Ilustración verá nacer un nuevo esbozo de la figura del Diablo. Cien años después de su llegada a España el doctor Fausto regresa a Alemania mezclado con el populacho. Gotthold Lessing intentará un drama basado en la tradición popular como parte de un programa racional de dramaturgia. En esta obra el autor confiere al Diablo una facultad pedagógica que nadie había imaginado antes de Lessing. El personaje desea, no ya la belleza o el poder a los que aspiraba el Doctor Faustus de Marlowe, sino que desea el conocimiento. El drama —que nunca fue terminado— se funda en el precepto, enunciado por uno de los diablos menores que tratan de corromper al sabio, de que: “. . . un deseo excesivo de conocimiento es una falta y una sola falta puede engendrar todos los vicios. . .” Para tentar al Fausto de Lessing el Diablo se hace pasar por Aristóteles. Pero por un precepto correlativo se prevé la salvación del protagonista: “Dios no pudo haber dado a los hombres el más noble de sus instintos para hacerlo, por ello, eternamente desgraciado. . .”, palabras que impresionaron profundamente al joven Goethe.

Hay dos Mefistófeles en el *Fausto* de Goethe: el de la Primera Parte o *Urfaust* y el del gran drama filosófico del segundo *Fausto*. Una singular metamorfosis tiene lugar entre la figura del primer Mefistófeles que comporta todavía las características que la tradición le asignaba, tales como la de Burlón, Maligno, Cínico, Seductor, etcétera, y las que obtiene del Segundo Fausto, cumpliendo otra giración de esa magna figura retórica que en la literatura ha sido el Diablo, al identificarlo con el hombre. Goethe le asigna ahí la condición de Compañero, compañero de viaje que va en nosotros (“*Gefährte*”). La relación que en el primero es la que existe entre Tentador y tentado, en el segundo se convierte en un diálogo de Fausto consigo mismo, con su sí mismo que es Mefistófeles.

Aún habrá de girar la rueda en un sentido y en otro, pero sin salir del dominio germánico nos damos fácilmente cuenta de que el Diablo de Thomas Mann en *Doktor Faustus* se particulariza no en uno, sino en muchos sentidos; se define por la diversidad de formas que un género muy particularizado admite. Entre casi todos los diablos de la literatura, el de Thomas Mann se define por su condición pedagógica: ¿quiénes son los maestros de teología de Adrian Leverkühn? Nonnenmacher que cree en la supremacía de los números y en la armonía matemática de las esferas; Kumpf (*Kump*, compañero) que cree en el diablo y no en la lógica, como Lutero; Schlepffuss (pie que se arrastra) para quien la psicología de la religión es una demonología que se explica por medio del erotismo y el psicoanálisis. Según él, el mal forma parte del bien y la teología no es, en realidad, sino la ciencia de lo diabólico. Para explicar una tentativa de suicidio del protagonista, Zeitblom, su biógrafo imaginario, nos dice en el epílogo que su conjetura “. . . que equivale casi a una certidumbre es que una idea mística de

salvación se ocultaba detrás de este intento de escapar. Esta idea era conocida de la antigua teología y particularmente del protestantismo primitivo: la de que aquellos que habían invocado al Diablo podían salvar sus almas ‘entregando sus cuerpos’”; idea que no sólo explica ese episodio sino que subyace a toda la novela, y que además, deriva de una idea ampliamente explotada por el romanticismo tardío.

La asociación del cuerpo y del diablo se verá particularmente subrayada durante ese periodo en que la “sensación” se alza en vuelos espectaculares proponiendo el pecado de la carne como su forma más alta. La figura del diablo no solamente se verá asociada a la del hombre mismo, como sucede en el segundo *Fausto*, o a la de un tipo de hombre particular como será el caso en la gran novela de Thomas Mann, sino con la forma misma del hombre: su cuerpo, esa máquina de percibir sensaciones. Para Víctor Hugo el mundo está suspendido entre el Edén y las Tinieblas y en la obra de Baudelaire Satanás es el centro de donde parten las radiaciones del estremecimiento que es el fin de la nueva poesía:

Toi qui, même aux lépreux, aux parias maudits.

Enseignes par l'amour le goût du Paradis. . .

A partir de la segunda mitad del siglo diecinueve Satanás se concretiza como personaje literario; es, en cierto modo, el representante simbólico del espíritu de la literatura. Las obras en que disfrazado o evidente el Diablo es el principal personaje proliferan a tal grado que será fácil encontrarlo en todos los niveles. Se conforma lentamente la base de un gran edificio que conocerá la identificación de las dos grandes negaciones que el hombre ha concebido: el diablo y la muerte. Un siglo después, en América, se creará un poema en el que la giración de la figura diabólica se habrá completado. Identificado nuevamente con las cosas del mundo, el mismo diablo que había surgido de las profundidades de la tierra con forma viperina, que había ascendido a los empíreos heroicos y que se había mezclado al populacho ebrio de ajeno de la agonía romántica, el señor de las espiroquetas tornaría a una condición eficiente y vulgar y de la misma manera que para el gran romanticismo el destino llegaba a la puerta del hombre, el diablo tocará, con la figura de la muerte, en la nuestra:

¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
es una muerte de hormigas
incansables, que pululan
¡oh Dios! sobre tus astillas; . . .

El poema de Gorostiza termina con estas palabras que el poeta, ebrio de impensadas y misteriosas metamorfosis, le dice a la muerte:

¡Anda, putilla del rubor helado,
anda, vámonos al diablo!

como si en esa resignación estuviera cifrada la victoria final de este Antagonista que, en resumidas cuentas, todo se lo lleva.