



8
2EJ

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA

**CUATRO ENFOQUES CRITICOS A LA
OBRA DE CHRISTOPHER MARLOWE:
LA TRAGICA HISTORIA DEL DR. FAUSTO**

T E S I N A

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN LETRAS INGLESAS**

P R E S E N T A:

DORIS MAC KINNEY STEPHENSON



MEXICO, D. F.

1995

FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Expreso mi agradecimiento a:

Mi padre, por su amor a la literatura.

Mi esposo, por su comprensión.

Mis hijos, por su ejemplo en el estudio.

Mis compañeras del Taller de Literatura y Crítica
Literaria "Diana Morán".

Mis maestros.

Juego con el dolor cada día
solidifico el llanto
para labrar palabras.

Blanca L. Ansoleaga

INDICE

	PAG.
INTRODUCCION.....	4
CAPITULO I.....	14
CAPITULO II.....	24
CAPITULO III.....	38
CAPITULO IV.....	55
CONCLUSIONES.....	68
BIBLIOGRAFIA.....	71

INTRODUCCION

Christopher Marlowe nace en Canterbury, Inglaterra en 1564, el mismo año en que nace Shakespeare, y muere en 1593, durante una riña. El hecho de ser contemporáneo exacto de Shakespeare no siempre fue afortunado para él, ya que: "durante siglos la valorización de la obra de Marlowe no pasó del resumen escueto que lo inmortalizaba como el creador del verso blanco inglés" (1). La época de Malowe es el Renacimiento y durante su vida se da un gran florecimiento del teatro en Inglaterra, lo que sin duda es un fenómeno interesante dentro de la historia universal de la literatura. Para 1585, el teatro había logrado desligarse de la tradición medieval basada en las moralidades, existía una buena red de salas y compañías, y sólo hacían falta escritores dispuestos a vivir de la dramaturgia.

El crítico Harry Levin comenta:

With theaters built and companies trained and audiences gathering, what the mid-eighties needed most was a group of gifted writers who were rash enough to attempt playwriting as a profession. This was the cue for the University Wits.(2)

Así surge una generación de talentos universitarios (University Wits) que se inspiraban en las tragedias y las comedias de los clásicos, griegos y latinos, debido a las traducciones que de estas obras se hacían en la

universidad. Estos hombres fueron: Thomas kyd, John Lyly, George Peele, Thomas Nash, Robert Greene y Thomas Lodge, quienes utilizaron temas variados y alcanzaron triunfos diversos. Dentro de este grupo se destaca un dramaturgo y poeta nato, Christopher Marlowe. Muchas de las convenciones teatrales isabelinas fueron innovaciones de Marlowe, quien además contribuyó al auge del teatro isabelino con su versificación poderosa y un estilo muy personal que le aseguró un lugar importante en la literatura. Marcelo Cohen nos explica los rasgos que caracterizan el teatro de Marlowe: el placer de un patetismo casi morboso, las perspectivas grandiosas y el uso reiterado de la hipérbole, esa comparación desmesurada que acerca al sujeto al infinito.⁽³⁾ El verso de Marlowe es sonoro, la rima se suple por la aliteración, recurre a la mitología y usa con frecuencia nombres de lugares exóticos y sus héroes y heroínas siempre se enfrentan a alternativas absolutas que tienden al gigantismo, ya que emplea cifras fabulosas al referirse a ejércitos o a estrellas en el firmamento, lo que sin duda le confiere al Dr. Faustus el título de "overreacher" o sea aquel que persigue empresas más allá de su alcance.

De acuerdo con A.G. de Farrés:

Durante el corto tiempo que constituye el Renacimiento en Inglaterra (1509 - 1660) existía un público ansioso de espectáculos, el idioma inglés ya había alcanzado categoría literaria, pero los dramaturgos carecían de antecedentes que pudieran servirles adecuadamente de modelos. ⁽⁴⁾

Para afirmar lo anterior, la autora se basa en el testimonio de Sir Philip Sidney, quien en su obra Defense of Poesie (1582), señala que el teatro no había llegado a tener la calidad deseada. Este autor se refiere tanto a las obras académicas que se representaban en los Inns of Court como a las del teatro popular. Las primeras derivadas de los clásicos y las segundas de diversas manifestaciones del teatro medieval. (5)

Marlowe vio al mundo renacentista abierto a su imaginación, como un espacio lleno de posibilidades que le proporcionaría los temas que desarrollará en sus obras. Recordemos que esta época se caracteriza por la apertura hacia nuevos mundos, nuevas invenciones, nuevas creencias y grandes conquistas. Marlowe, quien para algunos críticos era un blasfemo, para otros un maquiavélico y para otros más un epicúreo, representa al hombre de su época, la cual exalta al individuo y sus logros. Así lo explicita Harry Levin:

Moreover, in exalting the individual to heroic

stature, it frees him to act, but measures his acts by a scale of values; and the stature of Marlowe's heroes is so exalted that we shall be wondering whether it does not jeopardize the scale. (6)

Marlowe, violando todos los tabúes medievales, presenta al hombre renacentista como individuo capaz de llevar a cabo grandes hazañas, precursor del hombre moderno.

El Renacimiento es una época de gran turbulencia

histórica, filosófica y religiosa, donde aún resonaba la escolástica medieval. En un mundo de grandes reformas religiosas prevalecía la obscuridad de la hechicería y la magia. Los herejes, magos y libre pensadores eran quemados en la hoguera, mientras que los grandes descubrimientos admiraban a todos. Nos aclara la crítica Frances A. Yates.

En términos de la historia del pensamiento, la época isabelina, el renacimiento inglés, sigue siendo un período básicamente inexplorado, cuyos extremos son profundamente misteriosos, por todo lo que ignoramos de su origen y consecuencias.(7)

Durante esta época el sueño de poder produce una extensa obra literaria, que se caracteriza por ser violenta, explosiva y melodramática. Se prefieren los temas de venganza y acción, así como los temas históricos y legendarios. Marlowe se destaca utilizando todos los temas anteriormente citados en su obra Tamburlaine, y posteriormente Shakespeare también los utilizará, sobre todo en sus obras de tema histórico.

Este período histórico se caracteriza por los sueños de poder espiritual que tratan de alcanzarse mediante la magia, la alquimia y la astrología. Varios personajes como Francesco Giorgi y Enrique Cornelio Agripa recorren el mundo, mostrando sus poderes sobrenaturales. La literatura renacentista está llena de elementos mágicos y de hechicería, así como de elementos fantásticos como duendes, hadas y demonios.

Marlowe produce una obra literaria breve, la que parece haber sido compuesta en sólo seis años. Consta de siete dramas, dos traducciones y dos poemas propios. Del corpus de este autor estudiaremos únicamente la última obra, Dr. Faustus, por considerarla altamente representativa de la literatura renacentista.

El esquema analítico de M.H. Abrams que nos servirá de marco teórico en esta tesina considera cuatro elementos que se encuentran presentes en toda obra literaria. The Mirror and the Lamp, revisa desde la antigüedad hasta nuestros días, las tendencias de la crítica literaria. Abrams pretende dar respuestas a las preguntas estéticas de la relación que guarda la obra con el artista, con su propia naturaleza interna, con el público al que está dirigido, o con el universo del autor. Abrams, intenta mostrar la evolución, el cambio del pensamiento estético, mediante la identificación, el análisis y la evaluación de las obras literarias. Como la crítica literaria no es una ciencia, puede ser estudiada con un método empírico cuyo propósito es establecer los principios teóricos que nos permitan ordenar, justificar e iluminar nuestra apreciación estética de la obra literaria.

A continuación daremos una explicación más detallada acerca de los enfoques críticos que propone Abrams.

1) Enfoque Mimético.- Es aquel que ve a la obra como una mera imitación del universo. Probablemente es la teoría estética

más primitiva, desde la antigüedad con Sócrates. La "imitación" es un tema en que se relacionan dos cosas distintas y la correspondencia que hay entre ellas, y el primer criterio que considera es el de la verdad o verosimilitud de los objetos representados. En la Poética de Aristóteles, la poesía es definida como una imitación. El término 'imitación' continuó siendo importante hasta el Siglo XVIII, aunque su significado variaba de acuerdo con los críticos.

2) Enfoque Pragmático.- Considera a la obra literaria como un medio para obtener ciertos fines que son deleitar y enseñar. Pretende producir ciertos efectos en el público. Tiene un propósito moral. Al poeta lo distingue su tono elevado, su moral y su capacidad de conducir al público hacia la virtud. Sir Philip Sidney, en su obra The Apologie of Poetry, 1582, considera que la obra tiene un fin- provocar ciertas reacciones en el auditorio. Dryden, quien es considerado como el padre de la crítica inglesa hasta el Siglo XVIII, considera al placer como el fin de la poesía, aunque creía que la poesía sin un propósito era trivial. Según M.H. Abrams:

Dryden's method of establishing those principles was to point out that poetry, like painting, has an end, which is to please; that imitation of nature is the general means for attaining this end; and that rules serve to specify the means for accomplishing this end in detail.(8)

Abrams continúa explicando, y cita a John Dennis:

Nature 'is nothing but that Rule and Order, and
Harmony which we find in the visible Creation;
so Poetry, which is an imitation of Nature,
must demonstrate the same properties.(9)

Entre los los críticos importantes que recurren a este
enfoque están Richard Hurd y Samuel Johnson.

3.- Enfoque expresivo .- Considera a la obra literaria a
partir de su relación con el autor. Define a la poesía como una
expresión, una manifestación de sentimientos, o como el producto
de la imaginación del poeta operando sobre sus percepciones,
pensamientos y sentimientos. Juzga a la obra de arte con
sinceridad, por ser una genuina expresión de la vida personal
del autor. Busca rasgos evidentes del temperamento y personalidad
del poeta, que se revelan consciente o inconscientemente en su
obra. Wordsworth, en su Preface to the Lyrical Ballads,
publicada en 1800, sienta las bases de este punto de vista,
que será el mismo de los poetas románticos: "Poetry is the
spontaneous overflow of powerful feelings". Lo esencial de esta
teoría, es que la obra literaria es lo interno hecho externo,
como resultado de un proceso creativo que opera bajo los impulsos
de los sentimientos y percepciones del autor. Como es lógico este
enfoque ha sido utilizado por los críticos románticos como Stuart
Mill, 1833 así como los críticos psicológicos y psicoanalíticos
como Freud y los miembros de la Escuela de Ginebra.

4.- Enfoque Objetivo.- Es aquél que considera a la obra aisladamente, como un mundo en sí mismo, regida por leyes propias. La obra es una entidad autónoma, constituida por sus partes en relación interna, y debe ser juzgada de acuerdo a sí misma. Poe expresa que "un poema es un poema per se". En 1928 Eliot también considera al poema en sí mismo. Algunos de los estructuralistas franceses utilizan este enfoque.

De acuerdo con este esquema analítico que propone cuatro enfoques principales que privilegien: la obra, el autor, el universo o contexto histórico/cultural y el público, hemos elegido a aquellos autores que realcen algún elemento en particular.

1) Para estudiar el enfoque mimético, que es aquel que considera la naturaleza o el universo del autor, el contexto histórico/cultural, analizaremos la obra de Frances A. Yates La filosofía oculta en la época isabelina.

2) El enfoque expresivo, que es el que considera al autor, a sus pensamientos conscientes e inconscientes, será estudiado mediante la obra de Frances Brown Kuriyama Hammer or Anvil: Psychological Patterns in Christopher Marlowe's Plays.

3) En el caso del enfoque objetivo, que considera a la obra como algo que tiene vida propia, regida por sus propias leyes,

integridad, equilibrio y complejidad, compararemos dos obras: de Amelia González Saravia de Farrés, Las imágenes en la Dramaturgia de Christopher Marlowe y de Marion Bodwell Smith, Marlowe's Imagery and the Marlowe Canon.

4) Para el enfoque ecléctico, que es el considera todos los enfoques anteriormente citados y proporciona una visión más completa de la obra que estamos estudiando, utilizaremos la obra The Overreacher de Harry Levin.

De antemano consideramos que los puntos de vista críticos propuesto en esta tesina no son exhaustivos, pero nos permiten aproximarnos a la obra Dr Faustus desde diferentes enfoques que tomarán en cuenta los factores más importantes en cualquier obra: el contexto histórico, la psicología de los personajes, la forma de la obra, en este caso el estudio de las imágenes utilizadas por Marlowe; y por último el enfoque ecléctico que considera todos los aspectos ya mencionados y otros más, que es el de Harry Levin, sin duda muy importante para estudiar la obra de Christopher Marlowe.

NOTAS A LA INTRODUCCION

- 1.- Marcelo Cohen, "Introducción" a su edición de La trágica historia del Dr. Fausto; de Christopher Marlowe, Icaria Literaria, Barcelona, 1983, p. 7/8.
- 2.- Harry Levin, The Overreacher, Faber & Faber Limited, London 1973, p. 24.
- 3.- Cohen, op cit., p. 24.
- 4.- Amelia González Saravia de Farrés, Las Imágenes en la dramaturgia de Christopher Marlowe, tesis que para optar por el grado de Maestra en Letras Inglesas presentó en la U.N.A.M. México, 1980, p. 1.
- 5.- Levin, op. cit., p. 45.
- 6.- Frances A. Yates, La filosofía oculta en la época isabelina, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 18.
- 7.- Citado en M.H. Abrams, The Mirror and the Lamp, Oxford University Press, New York, 1971, p. 17.
- 8.- Ibid., p. 17.

CAPITULO I

Enfoque Mimético.- Utilizaremos el libro de Frances A. Yates, La filosofía oculta en la época isabelina, como un ejemplo de lo que M. H. Abrams considera el enfoque mimético, que es aquel que muestra a la obra literaria como una imitación o reflejo del mundo y de la vida humana. En la Introducción de esta obra, la autora nos aclara su concepto de filosofía oculta durante el Renacimiento:

Trata en cambio lo que en el Renacimiento se llamo "filosofía oculta", especie de sistema de conceptos construido con elementos, del hermetismo tal como lo revivió Marcilio Ficino, más una versión cristianizada de la Cábala judía, agregada por Pico de la Mirandola. Juntas, estas dos tendencias forman lo que llamo "filosofía oculta", que es el título dado por Enrique Cornelio Agripa al manual que publicó sobre el tema, el cual tuvo enorme influencia.(1)

Nos indica Yates que los estudios modernos han mostrado la tendencia a concentrarse en el aspecto hermético, pero debería insistirse en que esta filosofía debe ser llamada "hermético-cabalística"; el aspecto cabalístico es de gran importancia, ya que todo este período estuvo en contacto con la Cábala judía, y ejerció gran importancia sobre el curso histórico de la religión.

La palabra 'Cábala' quiere decir tradición. Se creía que cuando Dios dio la Ley a Moisés hizo una segunda revelación del significado secreto de la misma. Los iniciados se encargaron de

trasmitirla oralmente, a través de los tiempos. La autora considera que:

Básicamente, la Cábala era un un método de contemplación religiosa que con bastante facilidad podía ser convertido en una especie de magia religiosa, aunque semejante paso en realidad era una degradación de sus altos fines.(2)

El personaje Faustus de la obra de Marlowe representa a los magos y hechiceros que conformaban el universo ficcional del Renacimiento, y esta obra pudo haber sido concebida como una enseñanza o una advertencia al público de la época que, maravillado ante la magia, podía desear el conocimiento prohibido por la Iglesia, 'curiositas', y perder su alma, tal como le sucede a Faustus. Es posible, que Dr. Faustus, fuera concebida como una obra propagandística, para presentar los peligros que las nuevas teorías podían representar para el alma cristiana, como las que sustentaba, Enrique Cornelio Agripa, "Un príncipe de los hechiceros y brujas practicantes de la magia negra".(3)

Yates reconoce que en la Inglaterra isabelina había influencias de los movimientos posteriores a la filosofía oculta, encabezados por Reuchlin y Francesco Giorgi. Agripa es contemporáneo de Giorgi, quien enfatizó el aspecto mágico, y puede ser clasificado como neoplatónico y cabalista cristiano fuertemente interesado en la Reforma religiosa. Según la misma autora.

Durante la reacción de fines del Siglo XVI contra el ocultismo renacentista y su simpatía por los impulsos reformistas, Agripa se convirtió en el chivo expiatorio de todo el movimiento, condenándosele como brujo y practicante de la magia negra.(4)

El filósofo más característico de la época isabelina es John Dee. Se le puede considerar como neoplatónico y asociársele con el núcleo hermético cabalístico, que incluye a Francesco Giorgi y a Agripa. Dee tiene influencia de Pico de la Mirándola, en su aspecto matemático, así como de Reuchlin. Su prólogo matemático y sus enseñanzas influyeron grandemente en el Renacimiento científico isabelino. También fue considerado hechicero, y Yates pregunta: "¿cómo pudo conciliar sus intereses en la ciencia y en lo oculto, con su sincera afirmación de que era un devoto cristiano partidario de la Reforma de los Tudor?". (5) Sólo se puede comprender a Dee como un cabalista cristiano que sostenía la filosofía implícita en el neoplatonismo, como la entendían Agripa, Giorgi, y otros, y como se desarrolló en la tradición ocultista renacentista.

La obra de Marlowe, Dr. Faustus, que relata la historia de un filósofo, mago y perseguido, es un reflejo de la época histórica en que es concebida, así como de la filosofía oculta. Es un drama lleno de vívidas imágenes infernales que es considerado como una expresión de la reacción contra la magia renacentista muestra el miedo a la hechicería que en esos momentos causaba pánico en Europa; aun cuando en la obra no

aparezcan brujas, sí hay apariciones de demonios y prácticas de conjuros. Marlowe presenta a Faustus como un discípulo de Agripa, identificación básica. La autora Yates compara esta obra con Shadow of the Night, de Chapman, y "por el contrario, defiende la filosofía oculta y por implicación también las opiniones de Dee y de Spencer, por medio de una sutil exposición de la melancolía inspirada 'saturnina'".(6)

Explica Yates que la obra Dr. Faustus, está basada directamente en la traducción al inglés de la obra alemana Faust-Buch de 1587. Marlowe parece haberla escrito en 1593, el último año de su vida. Yates continúa aclarando que el Fausto real fue un personaje histórico contemporáneo de Tritemio, Reuchlin y Agripa, que tenía aspiraciones de humanista, pero en realidad era un mago de tipo popular que había adoptado el seudónimo de Faustus.

La leyenda de Fausto diabolista comenzó a circular y entró a formar parte de los ataques contra Agripa, clasificado mago de la misma clase que Fausto. (7)

La autora considera que no era justo colocarlos dentro de la misma categoría, porque Agripa era un verdadero mago y sabio renacentista. Sin embargo, la identificación de Fausto con Agripa en la obra Dr. Faustus es básica y forma parte del ataque contra la magia en este período histórico.

En la escena II, del acto I de la obra, encontramos al

Dr. Faustus en su estudio, revisa todo el conocimiento humano y lo descarta quedándose con la magia, sin embargo, la moraleja que Marlowe deriva de 'todo es vanidad' es sumamente distinta a la de Agripa.(8) "Pues mientras que Agripa admite que existe un conocimiento que no es vano, que es el de Jesucristo; Faustus llena el vacío creado por la vanidad del saber humano con la magia mala, o sea la que Agripa enseña en su otro libro, De occulta philosophia, interpretándola no como una Cábala cristiana sino como magia negra que invoca a las potencias diabólicas."(9)

En el acto II, aparece en el estudio de Faustus un ángel bueno que lo exhorta a dejar de leer lo que parece ser el libro de Agripa, y lo llama 'ese maldito libro' Faustus se encuentra entre dos ángeles, uno bueno y otro malo, que "lo alientan a proseguir su búsqueda en esa famosa Arte que contiene todos los tesoros de la Naturaleza". Sin duda, los ángeles representan el conflicto moral de Faustus.

En la escena IV, del segundo acto, en un bosque Faustus decide invocar a Mefistófeles por medio de círculos, figuras celestes y signos zodiacales y planetas. Esto significa practicar la Cábala, con lo cual logra que aparezca Mefistófeles; su figura horroriza a Faustus, quien le pide que la cambie por la de un fraile franciscano. Yates enfatiza lo siguiente:

Una vez aparecido el diabólico fraile franciscano, Fausto renuncia a Cristo y repudia a la Trinidad, como le exige Mefistófeles, cosa que naturalmente ani -

quila por completo la "Cábala cristiana", anulando la afirmación de Pico, Reuchilin y Giorgi de que el nombre cabalístico más potente es el de Cristo. (10)

Por lo que queda demostrado que la magia de Faustus no es Cábala cristiana sino magia totalmente negra, "hasta el grado de que el propio Mefistófeles lo pone en guardia al respecto". Faustus regresa a su estudio para continuar su búsqueda. Mefistófeles lo hace firmar un contrato mediante el cual, como y hemos visto, renuncia a su salvación a cambio de obtener sabiduría y poder. Al dudar, Faustus es distraído por medio de un espectáculo, de reminiscencias medievales, de demonios danzando.

Los ángeles siguen interviniendo para que Faustus recapacite y se arrepienta, pero él no puede hacerlo pues considera que su pecado es mayor que la misericordia divina. Ya no le queda más que esperar a cumplir el pacto y ser condenado; es en este pasaje de la obra donde Marlowe nos muestra su maravillosa poesía y su gran lirismo. A pesar de todo, Faustus ya no puede salvarse y es conducido por los demonios al Infierno.

La autora Yates considera:

No parece probable que el público, ya para entonces presa de las convulsiones de un terror supersticioso, hubiera podido dejar de captar la moraleja de este drama, pero para no errar el autor prefirió expresarla claramente al final. (11)

Los versos de Marlowe que expresan la moraleja, en el Epílogo de la obra dicen así:

Cut is the branch that might have grown full
straigh.
And burned is Apollo's laurel bough,
That sometime grew within this learned man". (12)

En el análisis que de la obra de Marlowe hace Frances A. Yates, vemos que el conflicto de Faustus no es ya la concepción de un alma heroica individual frente a los problemas de la ciencia y de la magia contra la religión, sino que va adquiriendo el aspecto de una obra propagandística, concebida en términos de una situación contemporánea dada. No era una obra escrita para ser leída, sino que era una obra teatral creada para ser representada en el teatro popular, llena de terribles efectos diabólicos que aterraban al público de la época. Realmente, forma parte de la atmósfera de caza de brujas que prevalecía en la era insabelina, en la cual Agripa era muy importante.

Subraya la autora que el Dr. Faustus refleja una situación específica europea en contra del Renacimiento y que esta obra es un ejemplo notable. Dee, a su regreso a Inglaterra, fue acusado de hechicero y se sentía rodeado de enemigos que no aceptaban que su cábala cristiana era 'blanca'. Marlowe, y su Dr Faustus indudablemente fueron un factor importante de la oposición hacia Dee, fomentada por las representaciones públicas

de un drama sensacionalista. El público identificaba de manera desfavorable a Dee. La propaganda teatral de Marlowe pudo haber tenido una función considerable en el proceso que convirtió a Dee de un matemático y científico importante, en el Dee de la última etapa: hechicero semiexiliado y temido.

Para ilustrar lo anterior, Yates considera que Marlowe relaciona el ocultismo perverso de Faustus con los puritanos; sus referencias a la manufactura de oro, para ser usado contra el Rey de España, recuerdan a los rosacruces posteriores, también inspirados por Dee durante sus viajes a Europa. Dice la autora:

¿Habría podido Marlowe, en su calidad de agente político, saber algo de las actividades llevadas a cabo por Dee en el extranjero, durante el segundo período de su vida?.(13)

Los cabalistas cristianos se sintieron amenazados por la obra Dr. Faustus, y aquí, considera Yates, se oculta la verdad de lo que realmente sucedía en esta época. Había una filosofía característica de este período, la del poeta Spencer, quien veía en la Reina Isabel I a la salvadora protestante de Europa. También había corrientes opuestas, como la representada en la obra de Marlowe, "que tan obviamente alude a Dee como hechicero y que tendía a combatir el Renacimiento isabelino y, sin duda, causaba una impresión negativa a los sobrevivientes del círculo de Sidney y su mecenas Raleigh, y en última instancia también a la Reina y a su gobierno".(14)

La obra de Marlowe parece ser un intento de poner fin a la Cábala cristiana isabelina con una cacería de brujas. La pureza de la Reforma, por medio de la magia blanca y el mundo fantástico en que Spencer coloca la imagen de la Reina, tenían un carácter mítico arturiano y son diametralmente opuestos a los rígidos esquemas doctrinarios que contra las brujas imperaban en otras partes de Europa.

Como podemos apreciar, este tipo de enfoque es sumamente interesante, pues coloca a la obra en el contexto histórico/filosófico de una época específica. Nos da pistas para reconocer personajes determinantes en la historia de un pueblo y nos permite colocar a la obra dentro la cultura y la filosofía imperantes. La historia de la filosofía oculta en esta época en Inglaterra es importante pues nos permite conocer los posibles propósitos que llevaron a Christopher Marlowe a escribir una obra propagandística en contra de esta filosofía y de los magos y hechiceros que la practicaban. Necesariamente es un enfoque parcial, que analizará la obra desde un punto de vista mimético y no tomará en cuenta otros aspectos importantes de la misma, como serían el autor o la forma de la obra.

NOTAS AL CAPITULO I.

- 1.- Frances A. Yates. La filosofía oculta en la época isabelina. Fondo de Cultura Económica, México, 1982, traducción de Roberto Gómez Ciriza. p. 11.
- 2.- Ibid., p.13
- 3.- Ibid., p. 70.
- 4.- Ibid., p. 17.
- 5.- Ibid., p. 132.
- 6.- Ibid., p. 134.
- 7.- Ibid., p. 201.
- 8.- Ibid., p. 202.
- 9.- Ibid., p. 204-205.
10. Ibid., p. 206.
11. Christopher Marlowe, en Frank Kermode John Hollander, eds., The Oxford Anthology of English Literature. Vol. I, Oxford University Press, London, 1973, p. 899.
12. Frances A. Yates, op. cit., p. 208.
13. Ibid., p. 209.

CAPITULO II

ENFOQUE EXPRESIVO.- El libro Hamer or Anvil, Psychological Patterns in Christopher Marlowe's Plays, de Constance Brown Kuriyama, se utilizará para ejemplificar el enfoque expresivo, ya que trata la obra desde el punto de vista del autor, de sus pensamientos conscientes e inconscientes, de sus complejos y desviaciones, etcétera.

The following chapters are an imperfect attempt to trace the dominant psychological themes in Christopher Marlowe's plays.(1)

El interés de la autora empezó como reacción ante la tendencia a ignorar o minimizar la supuesta homosexualidad de Marlowe, lo que limitaba la comprensión de la obra de este autor. La autora aclara que no considera al psicoanálisis como una ciencia, y recalca:

It is, at best, a premature synthesis of inadequate data that poses special difficulties, both for the person who uses it and for his audience.(2)

Al mismo tiempo, considera que no puede hacerse a un lado el psicoanálisis ya que la crítica literaria tiene una menor semejanza con la 'ciencia' que el psicoanálisis, a pesar de lo que algunos críticos pretenden. Brown considera que el

psicoanálisis es un sistema interpretativo flexible, y también es un tipo de lenguaje que permite, por medio de un vocabulario propio y complejo, analizar a los sujetos. Abre áreas de investigación inaccesibles a otras ciencias, por lo que permite analizar la obra literaria bajo una nueva óptica.

La autora explica que trató, al utilizar el método psicoanalítico de análisis literario, de ser precavida y empírica, por lo que:

I have employed only those concepts that seemed plausible and factually based, and I -- have tried to let the plays suggest which theories ought to be applied to them. (3)

Este tipo de análisis literario fue utilizado por el propio Freud en su obra Psicoanálisis del Arte, 1910. En ella, el autor recurre a la interpretación de los sueños para analizar la novela La Gradiya, de W. Jensen. En cuanto a la literatura inglesa, Ernest Jones, en 1910, hace un análisis de la obra Hamlet, DE W. Shakespeare, con bastante éxito.

Brown Kuriyama analiza la totalidad del canon marloviano, pero nosotros nos limitaremos al capítulo tercero de su obra llamado "Omnipotence", pues en él se discute la obra Dr. Faustus.

Según Brown Kuriyama el tema central de la obra de Marlowe es expresado de la siguiente manera por el Dr. Faustus:

Give none blame but thine own self-will,
thy pride and aspiring mind, which brought thee
into the wrath of God and utter damnation. (4)

El tema nos revela varios problemas: el problema del libre albedrío, el pecado de vanidad, y el deseo, sin límites, de obtener la sabiduría prohibida por la Iglesia, curiositas: éstos conducirán a Faustus al odio divino, a la soberbia y finalmente a la condenación. Es una historia trágica, pues el héroe irremediabilmente obtendrá el castigo por su pecado de vanidad.

El tema de la tragedia es expuesta por Brown de la siguiente manera:

Certain lines refer explicitly to the sins of despair and presumption, and traces of the seven deadly sins are evident in Faustus' character, suggested by the words he uses and - by the words that others apply to him. The action repeatedly implies that Faustus has become bestial by falling into sin. (5)

Faustus intenta trastocar la jerarquía divina al olvidarse de la prohibición eclesiástica de adquirir el conocimiento prohibido. Faustus desea el saber, sin considerar el precio que deberá pagar por adquirirlo. Esta visión un tanto negativa del protagonista, donde sobresale su gran ambición, imaginación y espíritu aventurero, aunado a cierto egoísmo, representa el espíritu del hombre renacentista inquisitivo y lleno de pasión. No es el deseo de saber, sino la perversión del

saber: "It is mainly his perversion of learning that causes Faustus' troubles".(6)

En tanto que Faustus desea el saber permitido ('His desire to hear Homer sing'), no deberá ser condenado pero, de acuerdo con Brown Kuriyama:

In Dr. Faustus necromancy, instead of implying the evils of Knowledge, is characterized by a suppression of knowledge as when Faustus tries unsuccessfully to question Mephistophilis about astronomy and first causes.(7)

Brown considera que a menudo Faustus parece fatuo y capaz de engañarse a sí mismo. Solamente hacia el final de la obra, como sucede con los héroes de la tragedia, parece darse cuenta de lo grave de su situación. Faustus se debate entre el paganismo y el punto de vista cristiano, lo que lo humaniza.

Aparentemente la dureza con que ha sido tratada por los críticos la obra de Marlowe se debe a que el problema del libre albedrío no se resuelve plenamente. Si pudiéramos establecer que Fausto puede elegir entre fuerza y debilidad, sabiduría y locura y valentía o cobardía, sabríamos que él tiene libre albedrío, pero en la obra la respuesta es ambigua.

Unless "heavenly power" is limited, a premise the play hardly encourages, we must conclude that it is not actually possible to practice more than heavenly power permits.(8)

Por lo que no podemos estar seguros de si la responsabilidad de la caída de Faustus es suya o del poder divino que conspira en su contra.

Otra consideración de Brown es el deseo desmedido de Faustus. Desea todo lo que el alma cristiana debería rechazar: obtener el saber prohibido o curiositas, poder y riquezas, pasión y placeres. Faustus se niega a servir a Dios diciendo: "The God thou servest is thine own appetite". Teme y desconfía de la misericordia divina, y concluye que el hombre fue creado para pecar y morir. En la obra, este pensamiento aparece repetidamente en sus parlamentos. Cuando desea arrepentirse dirá: "To God he loves thee not".

Faustus al sentirse rechazado, se siente devaluado y considera que sus pecados no pueden ser perdonados. El orgullo, la soberbia y su sentimiento de minusvalía le impiden lograr el perdón divino. Se cree en el mismo caso que Lucifer quien, por soberbia, perdió el cielo, y exclama:

The serpent that tempted Eve may be saved but not
Faustus.⁽⁹⁾

Cuando en el brazo de Faustus aparece misteriosamente 'Homo fuge, whither should I flie', la respuesta de Faustus es de miedo; al ver las fuerzas sobrenaturales actuando niega toda posibilidad de misericordia y salvación. Por el contrario, siente

a Dios como una amenaza y no como a un refugio, y cree que sólo la magia podrá protegerlo:

When Mephistophilis shall stand by me,
What God can hurt thee Faustus? thou art
safe. (10)

Para la crítica Brown Kuriyama, el terror a Dios

demuestra una lucha espiritual, un determinismo pesimista, que sin duda se origina en la predestinación calvinista. La falta de confianza en Dios equivale a una manera imaginativa de presentar la confrontación de un hijo con un padre hostil y amenazador. La imposibilidad de salvación de Faustus es equivalente a la falta de una relación amorosa y armónica con el padre, por lo tanto nos aclara Brown Kuriyama:

By the same principle, 'Damnation' is the state of perpetual alienation from the father's love and, on a more primitive level, the castration and death that follow as a consequence of the father's hatred. (11)

En el Dr. Faustus, la amenaza hacia el personaje principal es el Dios vengador, y sólo la magia logrará salvarlo. Todo lo que le impone límites -la sociedad, el código moral, las convenciones y la naturaleza misma- deberán ser trascendidos. Faustus deberá elegir ser potente o impotente, y lo que desea es la omnipotencia. Deshecha las ciencias por estar crónicamente insatisfecho, y nos dice la autor a Brown Kuriyama:

Consequently the necessity of defying and challenging God, the ultimate father-son confrontation, which is denied evaded and postponed in Tamburlaine, is broached immediately and directly in Dr. Faustus, and becomes the thematic axis of the play. (12)

Hasta este momento, Faustus ha creído que es libre para escoger entre el poder total y el poder limitado, entre servir y ser omnipotente. Brown considera que el poder absoluto es propiedad exclusiva de Dios Padre; por lo tanto, o se acepta o se desafía la autoridad divina. Al desafiar la autoridad Faustus ha iniciado su desarrollo de la niñez hacia la edad adulta; pero su gran narcisismo le hace desear lo inalcanzable, ser un overreacher, lo que le impide madurar. Esto implica una amenaza a su dignidad y hombría, por lo que Brown asevera:

If the father-God were kindly, a possibility that Faustus fleetingly entertains, then the idea of a feminine submission to obtain love and forgiveness might be tolerable, although it would still be humilliating. (13)

Marlowe reconoce la imposibilidad de que su héroe obtenga omnipotencia, lo que se refleja en el motivo del pacto que es sólo la manera más aceptable de aplazar la derrota. Quizás lo más importante en la obra del Dr. Faustus es la imperiosa necesidad de rebelarse que posee el protagonista, y la imposibilidad de comprometerse con el padre (o Dios o la

sociedad). Faustus considera a su padre el enemigo, y fracasará en su rebelión. Por lo anterior Brown subraya que:

In so far as Faustus fails to recognize the hopelessness of his struggle and the triviality of his achievement, he is an object of scorn. (14)

El pacto, según la crítica que estamos analizando, no tiene sentido ni lógica, ni explicación teológica. Considera que hay un pesimismo que permea la obra, ya que Faustus no está ofreciendo su alma a cambio de 24 años de felicidad, sino que Lucifer tendrá derecho a su alma de cualquier manera. Si traducimos los términos del pacto a términos psicológicos, resultará lo siguiente:

Since I must be castrated and destroyed anyhow because of my necessary (desperate) rebellion against the father, I will submit meekly if you will first allow me to enjoy 24 years of unlimited potency. (15)

El pacto representa una nueva manera de distribución de poder. Marlowe no está satisfecho con el pacto, ya que lo que obtiene el protagonista es frívolo y decepcionante.

Unido a la tendencia del héroe a considerar superior al padre, al Emperador y al Papa, veremos a través de la obra que Faustus prefiere representar el papel de aprendiz. Cuando Faustus se encuentra con el Papa, juega a quitarle su 'meat', su

'dainty dish' y la carne que le sirven, esto para Brown Kuriyama representa una imagen de incesto y de castración:

Moreover, because of Faustus' invisibility, these acts are more or less equivalent to attacks from behind that debase and humiliate the paternal figure.(16)

La actitud de Faustus esconde el deseo de suplicar el perdón de la figura masculina importante y ganar su amor. El Papa responde ejerciendo su poder.

Faustus adopta el papel de aprendiz, como dijimos anteriormente, táctica bien conocida en las relaciones homosexuales. Aquí notamos que el deseo básico de Faustus de obtener poder, es como lo explica Brown:

I have already suggested that on a deep and basic level Faustus 'quest of power' is a quest for unlimited sexual potency, for a firm and immutable male identity. By the same principle, his quest for knowledge can be interpreted as a quest for sexual knowledge.(17)

La magia que "will resolve me of all ambiguities"(18) ha encantado a Faustus, cuyo deseo de conocer los secretos de los reyes es en realidad el deseo de descubrir el secreto de su potencia: es más, la autora aprecia connotaciones sexuales en las relaciones de Faustus y sus amigos Cornelius y Valdes. Nos aclara la crítica:

In other words, Faustus adopts a tactic associated with Bieber et al, with male homosexuality, playing the apprentice in order to learn the secrets of masculinity. (19)

A la mitad de la obra se obtiene un balance, a través de lo que la autora considera motivos anales (intercambio de servicios, dinero, golpes, etc.). Al mismo tiempo Marlowe reconoce deseos incestuosos. Brown considera:

In Dr. Faustus, however, a frank acknowledgment of, and a yielding to, oral temptation is present from the beginning, not in the displaced "masculine" form of thirst for blood, and not exclusively in the form of thirst for power, but in the somewhat more original incestuous form of thirst for knowledge, which is frequently represented as an oral object. (20)

Para la autora, el episodio incestuoso clave es el de Helena de Troya, la representación literaria de reina/madre, robada al rey/padre por el príncipe/hijo. El episodio empieza con referencias a la glotonería:

Faustus' supreme sin, the one that induces the Old Man to despair of Faustus' chances of salvation, is his act of demonality with Helen. (21)

La autora considera que Marlowe siente ansiedad en el soliloquio de Faustus, de gran belleza lírica, ya que debe imaginar la belleza perfecta en la forma masculina, pues compara

la belleza de Helena con personajes mitológicos masculinos. Para ejemplificar lo anterior nos dice Brown Kuriyama:

The overall effect of these lines is to obscure the sexual identity of Helen and Faustus, so that heterosexual incestuous unión is somehow both achieved and evaded; in part it is expressed through the regressive oral mode of identification. (22)

Asimismo, la autora describe una idea incestuosa en las escenas cómicas. En estas escenas se comenta la trama principal, por lo que ella considera que sí fueron escritas por Marlowe, contrariamente a otros autores que creen que fueron escritas por algún colaborador suyo.

Para afirmar la idea de la homosexualidad en Faustus, dice Brown Kuriyama:

In fact, it is possible to read Faustus' history as an elaborate metaphor of homosexuality, operating simultaneously on various levels of meaning, which permits the expression of complex and conflicting attitudes towards a homosexual adaptation. (23)

Las figuras femeninas en la obra son ideales, lejanas o maniqueas; la relación de pareja hombre/mujer nunca se realiza, ya que la figura femenina aparece o amenazante o seductora, pero nunca como compañera, lo que puede interpretarse como una imagen castradora. El lenguaje de Faustus en su encuentro con Helena expresa más su autodestrucción que seducción o pasión.

Por lo anteriormente expuesto podremos considerar a la obra de Brown Kuriyama como valiosa para el análisis pero con algunas limitantes: en la primera parte la autora hace un análisis más teológico que psicológico. Las tendencias homosexuales e incestuosas quizás no están lo suficientemente esclarecidas, pero debemos de considerar el paso del tiempo que posiblemente envejece un poco este tipo de análisis. Pensamos que en algunas ocasiones la crítica Brown entremezcla a Faustus, el personaje, con Marlowe, el autor lo cual crea confusión en el lector.

No obstante lo anterior, consideramos que este tipo de análisis, aunque parcial y subjetivo, ya que sólo se ocupa del autor con sus problemas y complejos, es importante para lograr un mejor conocimiento de una obra, y tener una visión globalizadora si lo unimos a algún otro de los análisis propuestos en esta tesina. De esta manera, obtendremos un conocimiento más amplio de esta obra de importancia indiscutible en la historia de la literatura universal.

NOTAS AL CAPITULO II.

- 1.- Constance Brown Kuriyama, Hammer or Anvil, Psychological Patterns in Christopher Marlowe's Plays, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1979, p. IX.
- 2.- Ibid., p. IX
- 3.- Ibid., p. XI.
- 4.- Christopher Marlowe, en Frank Kermode, John Hollander, eds., The Oxford Anthology of English Language, Vol. I, Oxford University Press, London p. 847.
- 5.- Kuriyama, op. cit., p. 95.
- 6.- Ibid p. 96
- 7.- Ibid., p. 96.
- 8.- Ibid., p. 99.
- 9.- Apud., ibid., p. 101.
- 10.- Apud., Ibid., p. 101.

11.-Ibid., p. 103.

12.-Ibid., p. 104.

13.-Ibid., p. 106.

14.-Ibid., p. 109.

15.-Ibid., p. 109.

16.-Ibid., p. 113.

17.-Ibid., p. 115.

18.-Ibid., p. 115.

19.-Ibid., p. 116.

20.-Ibid., p. 117.

21.-Ibid., p. 118.

22.-Ibid., p. 119.

23.-Ibid., p. 120.

CAPITULO III

ENFOQUE OBJETIVO:

Utilizaremos de manera comparativa dos textos críticos para ejemplificar este enfoque propuesto por M.H. Abrams. Estas dos obras son: Las imágenes en la dramaturgia de Christopher Marlowe, de Amelia González Saravia de Farrés y Marlowe's Imagery and the Marlowe Canon, de Marion Bodwell Smith.

Para estudiar estos textos críticos, consideraremos cómo define el término 'imagen' cada una de las autoras mencionadas. González Saravia de Farrés opina que el término 'imagen' es muy ambiguo, ya que no encontraremos dos definiciones que concuerden exactamente, pero ella considera la más satisfactoria la del poeta norteamericano "Ezra Pound quien dice "Imagen es aquello que presenta un complejo intelectual y emotivo en un instante del tiempo..., una unificación de ideas dispares". Esta unificación de ideas dispares abarca las analogías (metáforas y símiles), y nos revela la imaginación creadora del poeta". (1)

En cambio, para la autora Bodwell Smith, la definición más adecuada de 'imagen' es la que aparece en el New Oxford Dictionary, y que es la siguiente: "The mental faculty of forming images of external objects not present to the senses. A figurative illustration especially of an ornate character; images collectively, descriptive representation of ideas". (2) Es evidente que el punto de partida de ambas autoras es diferente,

el primero más literario y el segundo más académico y formal.

En lo que se refiere la metodología en su obra, Amelia González Saravia de Farrés (GSF), estudiará la obra de Christopher Marlowe, de una manera semejante a la de autores anteriores que estudiaron la obra de Shakespeare. Saravia observa cómo utiliza Marlowe las imágenes, si se encuentran en momentos importantes de la obra o no; si son utilizadas por personajes principales o secundarios, si son recurrentes o dominantes. Nos aclara la crítica González Saravia de Farrés:

Se anotaron los símiles y metáforas según se iban encontrando en las obras dramáticas y se colocaron bajo diferentes encabezados.⁽³⁾

Los encabezados utilizados por esta crítica son los siguientes:

Dios	cielos
Mitología	dioses
Fuego	infierno demonio
Fortuna	destino astros
Objetos de uso doméstico	substancias
Actividades humanas	movimientos corporales
Ciencia	arte -- geografía
Templos	torres
Historia	literatura
Deportes (caza, pesca, cetrería, juegos)	

Biblia
Guerra

armas destrucción

Amor

belleza

Muerte

Naturaleza, en las siguientes subdivisiones:

mar, animales, árboles y plantas,

Naturaleza/mitología.

Por otra parte, Bodwell Smith (BS), sigue el método de Caroline Spurgeon sobre la obra de Shakespeare, pero lo aplica a la obra de Marlowe. Nos explica las dificultades de clasificar todas las imágenes de manera que no aparezcan repeticiones (ya que una imagen puede aparecer bajo el encabezado de Naturaleza o Jardinería, por ejemplo). Nos informa que Marlowe parece tejer imagen sobre imagen, lo que dificulta todavía más la clasificación. Bodwell opina que el canon marloviano es rico en imágenes, ya que aparece un promedio de una imagen cada doce versos, aunque esta proporción varía en cada obra. En la obra objeto de esta tesina, Dr. Faustus, las imágenes utilizadas son más escasas pero es importante considerar este enfoque ya que nos permite adentrarnos más a la obra.

Bodwell Smith explica que cuando un personaje principal habla, al tratarse de momentos de gran tensión dramática, Marlowe utiliza imágenes para realzar el efecto dramático.

Esta autora agrupa las imágenes bajo los siguientes encabezados: Conocimiento, las artes y el cuerpo, vida diaria, vida doméstica, naturaleza inanimada y animales.

Por otra parte, González Saravia de Farrés indica, y con ello concuerda con Bodwell Smith:

El estudio de la obra del Dr. Faustus, a través de las imágenes poéticas ofrece una dificultad: Marlowe usa cada vez menos este recurso en momentos cruciales, como ya lo vimos -- en Edward II. Su desarrollo artístico se manifiesta, precisamente, en su uso del lenguaje, -- más desprovisto de ornamentos retóricos, más adecuado al teatro.(4)

Señala que ya después de Tamburlaine, se aprecia una notable disminución en el número de imágenes, y también se aprecia que Marlowe casi abandona los temas mitológicos. González Saravia subraya:

Además de anotar los símiles y metáforas, que como dijimos, son las imágenes más reveladoras de la imaginación del poeta, añadimos una figura retórica: la hipérbole, ya que este recurso estilístico es inseparable de Marlowe.(5)

Asimismo, esta autora hace referencia a un recurso visual del que Marlowe echa mano con frecuencia, las imágenes emblemáticas'.(6) La autora considera que tienen gran efecto sobre el público, y predominan en Dr. Faustus. En ésta obra, Marlowe sigue la pauta de las 'moralidades medievales', con

algunas modificaciones de corte renacentista, presentando, escenas y personajes simbólicos y alegóricos. Las escenas emblemáticas tienen mucha importancia en la obra de Marlowe, ya que, "como veremos al estudiar cada una de sus obras, en ocasiones subrayan los parlamentos pero en otras neutralizan el efecto de la poesía".(7)

Por otro lado, para la crítica Bodwell Smith, el examinar el número de imágenes utilizadas por Marlowe en cada obra del canon contribuye al estudio de su pensamiento y de su gusto particular. Para recalcar lo anterior la autora dice:

It is extraordinary to what extent Marlowe's imagery reflects the sort of personality we would expect to belong to such a man as this; a man of great mental and physical courage, who enjoyed the pleasures of the body as keenly as those of the mind, and who was possessed by consuming curiosity.(8)

A continuación, analizaremos primero las imágenes en la obra Dr. Faustus según el enfoque utilizado por la profesora González Saravia de Farrés. Como ya explicamos con anterioridad, las imágenes, aunque más escasas, llegan a tener un papel relevante en esta obra así como también veremos las analogías, hipérbolos y figuras emblemáticas.

La autora aclara que en el Prólogo de Dr. Faustus, el Coro nos da un resumen de la obra: el personaje principal, Faustus, en su estudio, va rechazando una a una las disciplinas que ha estudiado, (medicina, filosofía, leyes, etc.)

y decide estudiar magia, ya que considera que con ella podrá llegar a ser más que un hombre, pues cree que: "A sound magician is a demi-god".(9)

Las palabras que utiliza Faustus swoll'n, glutted, surfeits, expresan saciedad y muestran su hambre por obtener conocimientos. Recurre a imágenes poéticas que parecen subrayar el ansia por obtener riquezas y placer, y que revelan su gran vacío espiritual.

A continuación aparece el elemento visual del Angel Bueno y el Malo, que la autora considera como una típica muestra de los 'morality plays' del medievo. Después, Faustus revela al público lo que espera obtener con la magia. Lo primero será que los espíritus le resuelvan sus dudas, y luego pasa a anhelar riquezas materiales y goces físicos. Tiene deseos concretos y fútiles como rodear a Alemania por medio de un muro metálico y cambiar el curso del río Rin.

Se presentan sus amigos, Valdés y Cornelio y Faustus les pide que lo inicien en la necromancia. Valdés le ofrece el servicio de los espíritus, y empleando nombres de lugares exóticos y referencias mitológicas, le proporcionan goces y riquezas. Llama la atención el hecho de que sus amigos le concedan lo anterior y nunca mencionen el deseo de adquirir conocimientos, que es lo que más interesa a Faustus.

Posteriormente, Faustus se dispone a hacer el conjuro para llamar a Mefistófeles y, para resaltar la ofensa que esto

representa, Marlowe se vale de un emblema que ilustra el conflicto en el alma de Faustus: "presentando a Lucifer y otros demonios, en la parte alta del escenario, donde en las moralidades, solía aparecer Dios".(10)

Al trazar Faustus el círculo mágico, y pronunciar el conjuro en latín, aparece Mefistófeles, pero su aspecto lo horroriza, por lo que le pide que cambie su imagen. González Saravia, apoyada en la opinión del crítico Douglas Cole, considera que esta imagen muestra la ceguera auto-impuesta por el protagonista, ceguera moral que prevalecerá a lo largo de la obra.

La autora considera que Mefistófeles no es el tradicional demonio del teatro medieval; no es ridículo ni grotesco. "Contrasta la frivolidad de Faustus al hablar del infierno, mezclando ideas paganas con la melancolía de Mefistófeles al hablar de la caída de Lucifer".(11)

Al pactar con Lucifer, Faustus utiliza una hipérbole:

Had I as many souls as there are stars,
I'd give the all for Mephistophillis.(12)

Así, se firma el pacto de entregar su alma a Lucifer a cambio de veinticuatro años de vida voluptuosa, con Mefistófeles a su servicio. Para demostrar lo futil de este pacto, Marlowe presenta una parodia del mismo con los personajes Wagner y Robin quienes desean vender su alma a cambio de una pierna de cordero.

Al avanzar la obra, en el segundo acto, Faustus parece

inclinarse a Dios, sin embargo considera que Dios no puede amarlo y utiliza una metáfora relacionada con la gula, dice: "The God thou serv'st is thine own appetite".(13)

Al aparecer nuevamente los ángeles, el malo le ofrece riquezas. La crítica González Seravia considera que esto es importante, ya que Faustus no ansía el saber en sí mismo sino como un medio de obtener riquezas y placeres, como lo expresa por medio de hipérboles. Ella piensa que esta actitud del protagonista hace que el público de la época se identifique con él, ya que representa las aspiraciones renacentistas.

Para firmar el pacto, Marlowe utiliza una imagen visual, y para subrayar lo antinatural del hecho la sangre se congela, lo que sin duda muestra cómo la misma naturaleza se rebela ante un acto tan monstruoso. Hay otra imagen visual, el fuego que se necesita para que vuelva a fluir la sangre y que sin duda representa las consecuencias finales del pacto: condenarse en el fuego del Infierno.

Irónicamente, subraya la autora, se rechaza la primera petición de Faustus de obtener una esposa; Mefistófeles no puede concedérsela por ser el matrimonio un sacramento, pero le ofrece cortesanas. Para incitarlo se vale de símiles, en los que mezcla personajes bíblicos y mitológicos. El premio a su obediencia al no arrepentirse es la representación de los Siete Pecados Capitales, a la manera de las antiguas moralidades; es una representación cruda y vulgar.

Los siguientes actos muestran a Faustus cada vez más frívolo, lo que demuestra su deterioro moral. Posiblemente Marlowe quiso mostrar el poco valor del pacto, contrastando sus sueños de grandeza con la nimiedad de sus logros. Estos actos son tediosos, con escenas cómicas intercaladas, quizás elaboradas por algún colaborador de Marlowe, lo que era común en el teatro medieval ya que no se sostenía el tono solemne durante toda la obra. Esta práctica fue continuada por dramaturgos isabelinos y jacobinos.

Hacia el final de la obra, vuelven a ocupar la parte alta del escenario Lucifer, Belcebú y Mefistófeles. Faustus no puede arrepentirse pues debido a su orgullo considerará su pecado mayor que el perdón divino. Los ángeles aparecen y actúan como si Faustus ya estuviera condenado. El dramatismo se acentúa por medio de otra imagen visual: un reloj que toca las once campanadas. "Faustus, emulando a Ovidio, le pide a la noche que se detenga".(14) Faustus exclama: "One drop would save my soul".(15) Sabe que puede salvarse y no se arrepiente. En esta escena hay sólo apóstrofes e hipérboles que contrastan dramáticamente con los dos primeros actos.

A la mañana siguiente aparece el cadáver del sabio descuartizado; "The devils whom Faustus served have torn him thus".(16) En las escenas finales, el Coro utiliza metáforas sobre la muerte de Faustus quien, al quererse elevar de su condición humana, se ha convertido en un 'overreacher', pues ha

deseado más de lo que debía y, como Icaro, ha quemado sus alas, desplomándose sin salvación.

Por su parte, M. Bodwell Smith estudia las imágenes en la obra subdividiéndolas así:

CONOCIMIENTO.- Más de la quinta parte de las imágenes utilizadas por Marlowe tratan de los libros, lo que nos muestra el gusto individual de Marlowe. La mayor parte de las imágenes son de libros clásicos o tradicionales, en particular de Ovidio, de quien sabemos que Marlowe tradujo algunos de sus textos. En sus dramas Marlowe prefiere un tipo de leyenda, que puede considerarse como un "aspiring motif". En todas sus obras tiene sólo un tema, el tema del deseo; de poder temporal (Tamburlaine), de riquezas (The Jew of Malta), o de conocimientos (Dr. Faustus).

En todos los casos el héroe, posee un deseo desmedido que constituye su fuerza y su debilidad. Es la hamartia, la falla trágica, que conduce al héroe a la catástrofe final. Su caída es consecuencia de desear demasiado. Hay claras referencias a la leyenda de Icaro pero, mientras que para González Saravia la cita de la leyenda resume el primer acto de la obra Dr. Faustus, para Bodwell resume el deseo límite, 'overaspiring', que producirá su caída.

Otro de los temas favoritos de Marlowe, así como también de Ovidio, es la historia de Faetón (Tamburlaine). Marlowe usa imágenes de los clásicos para sugerir lo inmenso y misterioso y

el día y la noche. Hay menciones a los amores de los dioses, como cuando Faustus alaba a Helena comparándola con Júpiter y Semele. Sólo encontramos alusiones, poco frecuentes, al Antiguo Testamento. Utiliza imágenes de religión y teología, sobre todo referencias al Infierno, a los demonios, a los espíritus malignos, y también alude al concepto de sacrificio. "Las mayores alusiones científicas son a las matemáticas".(17) Sin duda, conocía la astronomía y la geografía pues se refiere a tierras lejanas.

EL CUERPO.- Las imágenes corporales son frecuentes en la obra de Marlowe, por lo que Bodwell tratará por separado las imágenes de comida y bebida, las de movimiento y las corporales propiamente dichas. Emplea más de doscientas imágenes corporales, principalmente de la cabeza y la cara. La autora enfatiza que ninguna de estas imágenes es notable, pero es importante ver cómo son repetidas una y otra vez por ejemplo: los cielos parecido a la cara, los cuerpos celestes a los ojos.

Hay otras imágenes corporales recurrente que son las que se refieren a los intestinos y a las entrañas, algunas veces asociados a las nubes:

Into the entrails of yon neighbouring clouds.(18)

De las imágenes de los sentidos y las funciones

corporales utiliza sobre todo las referentes al nacimiento y a la descendencia.

Solamente hay una imagen análoga a la obsesión que tenía Shakespeare por los olores, en especial al hedor del pescado, en la obra Dr. Faustus:

Most vilde an loathsome filthynesse.
The stench wherof corrupts the inward
soule. (19)

Hay referencias a la dureza, a la suavidad y a la tersura, así como al habla y a la audición. Frecuentemente aparecen imágenes de lágrimas, sobre todo el simil lágrimas/lluvia.

Hay imágenes de lucha, de golpes, y torturas. Hay repetidas imágenes de comida y bebida, comparándolas a deseos de conocimientos y riquezas. La glotonería es una imagen frecuente en el Dr. Faustus, y no siempre tiene una connotación de disgusto como para Shakespeare. En el Prólogo de esta obra aparece la glotonería de esta manera:

Glutted now with learnings golden gifts,
surfiets upon cursed Necromacy. (20)

Para Marlowe el hambre representa avaricia, y la sed significa insaciabilidad. Sin duda, la elección de imágenes de Marlowe, nos revela a un hombre exuberante, saludable y que

apreciaba la buena mesa. Su temperamento era violento y sus gustos definidos, aunque no muy selectivos.

IMAGENES DOMESTICAS Y DE LA VIDA DIARIA.- Este grupo incluye objetos de la casa, de los alrededores, muebles, herramientas, ropa, joyas y sustancias preciosas, fuego, calor, luz y oscuridad.

Las imagenes más recurrentes en la obra de Marlowe son las relacionadas con el fuego. Para él, el fuego simboliza vida, amor y alegría. Frecuentemente utiliza la imagen isabelina del amor parecido a las llamas. En contraste, las imágenes de frío son pocas. También prefiere las imágenes de luz a las de oscuridad.

Como utensilios domésticos menciona sobre todo a las lámparas, como receptáculos de luz, y las compara con los cuerpos celestiales, como 'lamps of heaven', etc. Hay pocas imágenes de la vida diaria, lo que no parecía interesar a Marlowe en demasía. Tampoco menciona trabajos comunes. Por el contrario, utiliza con frecuencia imágenes de los cielos, el sol, la luna y los planetas.

En la obra Dr. Faustus aparecen imágenes de oficios ciudadanos, así como de comercio, de deudas y deudores. La más utilizada es la de la magia: 'The famous art, wherein all natures treasure is contained'.(21)

Marlowe tenía especial interés en las joyas y los objetos de adorno personal. Subraya Bodwell Smith:

Not only the number of Marlowe's images are from social classes, trades and occupations, but also the wide field from which he drew them is remarkable. (22)

Es curioso que mencione casi todos los oficios de su época: el predicador, el pastor, el herrero, el príncipe, etc., y no mencione el de zapatero, que era el de su padre, y en el que Marlowe se inició de niño.

NATURALEZA.- La mayor parte de las imágenes son de los cielos y de los cuerpos celestes. Hay referencias a los árboles, plantas y flores. Son mínimas las ocasiones en que se menciona a la naturaleza y tampoco hay imágenes que se refieran a los animales o las artes. Sin embargo, en el epílogo de la obra el Coro dice:

Cut is the branch that might have grown full
straight
And burned is Apollo's laurel-bough
That sometimes grew within this learned
man. (23)

En cuanto a las imágenes climáticas, Marlowe prefiere las que son violentas o asombrosas: el terremoto, el relámpago, el trueno, etc.

En la obra de Marlowe es notable el tono de grandilocuencia y magnificencia, sobre todo cuando utiliza las imágenes en los parlamentos de personajes principales y en

momentos de gran tensión. Bodwell Smith considera que fue el primer autor en ocuparse de la musicalidad de sus versos y en adornar sus tragedias con la belleza poética reservada a la lírica. Por ser Dr. Faustus su última obra, observamos un uso más cuidadoso de las imágenes y el empleo de metáforas más sutiles, así como ornamentos figurativos y emblemas. Las comparaciones ya no son tan extravagantes, lo que sin duda muestra su desarrollo teatral.

NOTAS AL CAPITULO III.

- 1.- Amelia González Saravia de Farrés, Las Imágenes en la dramaturgia de Christopher Marlowe, Tesis que para optar por el grado de Maestra en Letras Inglesas presentó en la U.N.A.M 1980, P. 4.
- 2.- Marion Bodwell Smith, Marlowe's Imagery and the Marlowe Canon University of Philadelphia, Pennsylvania 1940, p. 1.
- 3.- Amelia González., op. cit., p. 7.
- 4.- Ibid., p. 100.
- 5.- Ibid., p. 10.
- 6.- Ibid., p. 11.
- 7.- Ibid., p. 11.
- 8.- Marion Bodwell Smith, op. cit., p. 16.
- 9.- Amelia González, op. cit., p. 101.
- 10.- Ibid., p. 105.

- 11.- Ibid., p. 106.
- 12.- Apud. Ibid., p. 106.
- 13.- Apud. Ibid., p. 107.
- 14.- Ibid., p. 117.
- 15.- Apud. Ibid., p. 117.
- 16.- Apud. Ibid., p. 118.
- 17.- Marion Bodwell Smith, op. cit., p. 26.
- 18.- Apud. Ibid., p. 30.
- 19.- Apud. Ibid., p. 32.
- 20.- Apud. Ibid., p. 38.
- 21.- Apud. Ibid., p. 54.
- 22.- ibid., p. 50.
- 23.- Ibid., p. 59.

CAPITULO IV.

Hemos dejado hasta el final de obra del crítico más importante de la obra de Christopher Marlowe, Harry Levin, por considerar que abarca casi todos los enfoques críticos propuestos por M.H. Abrams, y que hemos analizado en los capítulos anteriores de esta tesina. La obra de Harry Levin, The Overreacher, publicada originalmente en 1952, muestra un punto de vista ecléctico y complejo.

En la obra citada, Levin estudia de manera lúcida y minuciosa varios aspectos del canon marloviano: el biográfico; el formal, bajo el cual considera todos los tropos empleados por este dramaturgo renacentista; el mimético, en que se ocupa del entorno histórico/filosófico, y otros aspectos como el uso de los emblemas, el verso blanco, la líbido, etc.

Levin destaca la personalidad transgresora de Marlowe diciendo:

But no other poet has been, so fully as Marlowe, a fellow traveller with the subversive currents of his age. The witch hunters of his age- an age which really believed in witches and all too liberally burned them, along with the persons suspected of heresy, of sodomy, and other dangerous thoughts or peculiar actions- counterattacked subversion just as loosely and just as vituperatively as some of our publicists have been doing lately. But being Elizabethans, they had the advantage of a richer and more colourful vocabulary. (1)

Marlowe llevó una vida llena de conflictos con las autoridades por lo que hay constancias de sus transgresiones, su ateísmo y su rebelión contra la sociedad. Su ateísmo lo liga con las doctrinas de Sir Walter Raleigh, pues de acuerdo con Levin, este autor le sirvió para modelar a sus héroes trágicos. No obstante, Levin pondera en Marlowe su precocidad, su inteligencia brillante y su inquietud. Thomas Kyd, un contemporáneo suyo, lo considera un ser monstruoso y cruel, pero Levin opina que es justamente para quienes son considerados "stiffe-neck and high minded", que va dirigida la obra de Marlowe como una respuesta a las ideas en contra de los magos y hechiceros de la época.

Como se mencionó antes en este período aparecen varios autores cultos y letrados llamados los University Wits, de los cuales la figura principal es Christopher Marlowe. A este respecto Levin señala que:

Marlowe was a born playwright. It was for him to discover the dominant mode, to explore the chart and extend its potentialities. It is not surprising that the stage historian, in quest of conventions, is balked by his plays and more easily rewarded by the work of less - original minds. Many of their conventions were Marlowe's innovations.(2)

Levin concuerda con lo expuesto en el Capítulo IV de esta tesina al comentar el uso de las imágenes en la obra de Marlowe; en su estudio resalta que la mayor parte de

imágenes utilizadas vienen de los libros, lo que contrasta con la forma en que Shakespeare utiliza imágenes inspirándose en la naturaleza.

En cuanto a la verificación empleada por Marlowe, Levin destaca que utiliza el verso blanco, por lo que subraya:

Marlowe's diction, profiting from this richness, attains its speed by means of polysyllables and its resonance by means of proper names. (3)

Según Levin, el lenguaje utilizado por Marlowe ha perdido su lustre debido a que gran número de imitadores lo han usado a través de la historia. Las obras de Marlowe están llenas de nombres de lugares exóticos (característica del Renacimiento), héroes mitológicos y un gran lirismo. Una característica esencial de sus obras es el uso de símiles y comparaciones a lo largo de sus obras. Utiliza frecuentemente la hipérbole, por lo que explica Levin:

Hyperbole, rather a figure of thought than a figure of speech, it relates Marlowe's speech to his thought, his matter. It presupposes a state of mind to which all things are possible, for which limitations exist to be overcome. (4)

Levin le asigna tanta importancia al uso de este tropo que le sirve de título a su obra crítica y señala que no sólo el lenguaje de Marlowe es hiperbólico, sino que sus héroes

también entran en esta categoría, pues tienen deseos desmedidos.

Para aclarar lo anterior, nos dice:

The stage becomes a vehicle for hyperbole, not merely by accrediting the incredible or supporting rhetoric with a platform and sounding board, but by taking metaphors literally and acting concepts out.(5)

En las tragedias de Marlowe los héroes son individuos de estatura heroica, con libertad para actuar. Lo mismo conquistan mundos que vencen ejércitos o descubren nuevos horizontes científicos y conjuran demonios, desafiando el orden establecido. El espíritu renacentista permea en las obras de este autor. Los héroes marlovianos están conscientes de poder elegir entre el epicureísmo (el apetito de la sensación), el maquiavelismo (el deseo de poder) y el ateísmo (el deseo de cuestionar los dogmas de la Iglesia).

Levin analiza la totalidad del canon marloviano, pero como ya lo hemos explicado en otro momento, en este trabajo consideramos únicamente a la obra Dr. Faustus, analizada en el capítulo titulado "Science Without Conscience".

El crítico afirma: "knowledge is power", pero también afirma que el saber demasiado corrompe. Para Levin la magia es el antecedente de la religión, ya que la línea divisora entre la magia y la ciencia no está bien delimitada. Levin considera al personaje Faustus como una figura típica del Renacimiento, ya que:

The legendary Faustus was neither a creature of folklore, such as Pantagruel, nor a figure from history, such as Leonardo. His legend emerged from the flickering limbo between the admonitions of the Middle Ages and the aspirations of the Renaissance. (6)

Levin parece coincidir con la crítica Frances A. Yates al decir que la obra Dr. Faustus refleja el espíritu de cacería de brujas en contra de Enrique Cornelio Agripa. Por otra parte, el personaje Faustus, al igual que Hamlet de Shakespeare, estudia en la Universidad de Wittenberg, donde también habían estudiado Marlowe y Lutero; en otras palabras sus mentes habían sido moldeadas dentro del Protestantismo.

El patrón formal del drama marloviano tiende a ser tradicional. Creó la tragedia de la ambición en Tamburlaine, la tragedia de la venganza en The Jew of Malta y después:

Marlowe reverts to the morality play with Dr. Faustus. But within the latter, the most general of forms, he elaborates the most personal of themes- an Atheist's tragedy, an Epicurean's testament, a mirror for University Wits. (7)

Como hemos visto, la obra se desarrolla como una moralidad medieval, pero el héroe ya no será Everyman, sino un individuo con libre albedrío, capaz de elegir su propio destino, reflejo del nuevo hombre del Renacimiento.

Levin menciona que Marlowe recurre al uso de emblemas para mostrar diferentes características de los personajes de sus

obras. En la obra Tamburlaine, el emblema que representa el orgullo trágico es Faetón:

Rashly attempting to drive the fiery chariot of the sun. In Dr. Faustus it is Icarus, whose 'wings of waxe' have already figured as an omen portending the tragedy of Dido.⁽⁸⁾

En ambos casos, los emblemas representan una acción desmesurada, el desear 'volar alto', el caer de la cima más alta, el buscar la sabiduría prohibida y obtener solamente el merecido castigo a esta acción.

La tragedia de Faustus se vuelve diabólica, pues él es capaz de conjurar a los demonios mediante la magia negra. Ha pecado por orgullo, y ha abandonado sus estudios de los conocimientos permitidos (medicina, astrología, leyes, teología), y procura el conocimiento prohibido por la Iglesia 'curiositas', convirtiéndose en un especie de semidios. Su actitud es más propia de un mago como Agripa y Dee.

El desencanto y la blasfemia se hallan presentes en la obra, pues Marlowe utiliza el sarcasmo y la ironía para referirse a las ceremonias religiosas, y utiliza frecuentemente citas en latín.

Faustus desea conocimientos, y sólo obtiene desilusiones. Puede hacer actos fútiles y obtiene diversiones sin importancia, pues Mefistófeles no puede complacerlo ni cuando le solicita una esposa. Esta demanda se frustra debido a que el

matrimonio es un sacramento, por lo que opina Levin:

This demand is frustrated, as the Faustbook emphasizes, because marriage is a sacrament; whereas for Mephistophilis, it is a 'ceremonial toy'. The best that Mephistophilis can provide is equivocally diverting: 'a devill drest like a woman, with fier workes'.(9)

Levin considera que Faustus se asemeja a Mefistófeles, quien fue lanzado del Paraíso debido a su orgullo y su "aspiring pride", pues se considera superior al mismo Dios. De este hecho se derivó el pecado original y el sufrimiento del hombre durante su estancia en la tierra. No obstante Faustus ahora, debido a su soberbia, la compañía del Demonio y desconfía de Dios y de su misericordia. Cree que su pecado es mayor que la misericordia divina, por lo que no puede aspirar a obtener el perdón divino. Desoye las advertencias del mismo demonio, quien intentará convencerlo de la magnitud de su acción. Faustus, insensible, lleva adelante el pacto, a pesar de que, según Levin:

Mephistophilis does nothing to lure Faustus on: he suffers for him, he sympathizes with him, above all he understands him: through this understanding, we participate in the dramatic irony.(10)

Levin hace notar que Faustus impresiona más como ateo que como epicúreo. En el pacto no obtiene prácticamente nada, considerando el precio que deberá pagar. Hay una gran distancia

entre los deseos del personaje y lo que obtiene. Levin cree que:

We might have expected more for the price he is paying, after his terrible renunciation, than the jaunty hocus-pocus that produces grapes out of season for a pregnant duchess, or defrauds a horse dealer and fobs him off with a leg-pulling practical joke. (11)

Si consideramos la obra Dr. Faustus como un todo, resaltan las escenas cómicas intercaladas en la obra. Levin apunta que algunos críticos dudan de la autenticidad de éstas debido a la falta de sentido del humor de Marlowe, sin embargo:

Furthermore, elizabethan tragedy delegates a conventional function to comedy, and Dr. Faustus need not be an exception to the rule. Thus Wagner, the clever servant, mimics his master in chopping logic with the other students. (12)

Para Levin la vulgaridad del espectáculo de los Siete Pecados Capitales, y el crudo sentido del humor de las escenas jocosas son más evidentes para el público contemporáneo que para el isabelino, quien sin duda veía alegremente la obra y gozaba de los efectos sonoros y luminosos. La superchería y el temor a la hechicería, característicos de aquellos tiempos, ayudaban, indudablemente, a que el público apreciara los trucos escénicos y se llegó a afirmar que el mismo Demonio se había aparecido durante una representación de la obra.

Levin menciona que en la obra se encuentran presentes varios arquetipos, y al respecto opina:

At the request of the Emperor, Faustus has evoked no less a shade than Alexander the Great, archetype of libido dominandi. For the edification and pleasure of scholars, he evokes the archetype of libido sentiendi. Among all the beautiful women who ever lived, they have agreed the Helen of Troy is peerless. (13)

Para Levin el papel de las mujeres en las obras de Marlowe es poco convincente, maniquéo. Helena es sólo el prototipo de la mujer ideal del hombre culto. Pero Helena es únicamente una aparición muda que Mefistófeles hace aparecer 'in a twinkling of an eye', y es aquí donde nos dice Levin:

This, of all occasions, is the one to which language must rise; and in so doing, it brilliantly redeems the shortcomings of previous episodes. (14)

Levin piensa que durante la aparición de Helena, Faustus parece estar hablando consigo mismo en un monólogo interior que expresa, mediante los versos más bellos que jamás escribió, una invitación al amor. Utiliza la hipérbole al comparar sus sentimientos amorosos con una operación naval:

Was this the face that launched a thousand ships,
And burnt the topless towers of Ilium? (15)

El crítico Levin considera que:

Though it is Marlowe's culminating hyperbole, it may not strike us with the fullest impact, precisely because it has struck so often before because it has been echoed and re-echoed as one of the striking exaggerations of poetry- like the tower of Ivory in the Song of Songs. (16)

Faustus exclama: 'Helen's lips suck forth his soul' y ésta será una de las frecuentes imágenes de la gula empleadas por Marlowe. Faustus teme que Helena sea una imagen diabólica, y Levin muestra que:

Underneath their amorous byplay runs the disturbing hint that she may be a scuba; this may not be the only world that is at stake for him. (17)

Harry Levin considera que Marlowe utiliza de manera emblemática los colores en la obra del Dr. Faustus, de manera semejante a como lo hace en Tamburlaine. Cuando la sangre de Faustus se niega a fluir, al firmar el pacto, el dramaturgo utiliza la imagen visual de carbones encendidos para licuarla. Otra imagen visual será el uso del reloj en la escena final que representa el tiempo que vuela. Levin cree que:

Damnation is an unlooked-for way of transcending limits and approaching infinity; it is immortality with a vengeance; and Faustus would rather be a soulless beast and look forward to oblivion. (18)

Levin considera que la tragedia es una experiencia que produce aislamiento. Los héroes trágicos siempre están solos. Tienen el tiempo en su contra, y deben luchar contra un destino adverso; la poesía se acelera, al igual que el pensamiento torturado del personaje. Faustus emplea palabras de significación temporal, para subrayar la huida del tiempo, como: ever. still. forever.

Faustus sólo siente desesperanza, pero al contemplar la sangre de Cristo en el firmamento, a la que Levin considera un emblema, experimenta lo que llamamos una 'epifanía' al decir: "See, see, he exclaims, where Christ's blood streames the firmament".(19) Al sonar las doce campanadas del reloj entran los demonios, en medio de ruidos y luces, a llevarse a Faustus, literalmente a las fauces del Infierno, abiertas sobre el escenario, lo que sin duda era de gran efecto dramático para el público isabelino.

El Epílogo refleja la tensión de la obra. Hay una advertencia y un sinnúmero de imágenes clásicas, por lo que se cumple la síntesis del 'poder divino' y la 'caída infernal'. Así la tragedia está concebida dentro del marco de los dogmas fundamentales cristianos. Levin se cuestiona hasta dónde deberá tomarse literalmente y también cuestiona la manera en que Marlowe utiliza la teología como un autor moderno usaría la psicología.

NOTAS AL CAPITULO IV.

- 1.- Harry Levin, Christopher Marlowe: The Overreacher, Faber & Faber, London, 1973, p. 18.
- 2.- Ibid., p. 25.
- 3.- Ibid., p. 30.
- 4.- Ibid., p. 41
- 5.- Ibid., p. 42.
- 6.- Ibid., p. 130.
- 7.- Ibid., p. 132-133.
- 8.- Ibid., p. 133.
- 9.- Ibid., p. 140.
- 10.- Ibid., p. 139.
- 11.- Ibid., p. 143.
- 12.- Ibid., p. 145.

13.- Ibid. p. 147.

14.- Ibid. p. 147.

15.- Christopher Marlowe, en Frank Kermode & John Hollander,
eds., The Oxford Anthology of English Literature. Vol. I,
Oxford University Press, London, 1973, p. 893.

16.- Harry Levin, op. cit. p. 148.

17.- Ibid. p. 148.

18.- Ibid. p. 153.

19.- Ibid. p. 152.

CONCLUSIONES

En los capítulos anteriores de esta tesina hemos querido analizar varias tendencias de la crítica con respecto a una de las obras fundamentales del teatro isabelino. Nuestro interés ha sido transmitir los puntos de vista de varios críticos reconocidos para poder analizar la obra con más rigor y desde diferentes enfoques. Esta revisión no es exhaustiva, por el contrario sólo muestra algunas opiniones relevantes de la crítica literaria, pero esperamos que sirva para análisis críticos posteriores.

Consideramos que el teatro isabelino es sumamente rico y es producto de un período de transición. Surge en un momento en que el incipiente desarrollo de la acumulación capitalista, la creciente concertación de la población en las ciudades, los nuevos inventos, los descubrimientos geográficos y el desarrollo de las ciencias van a propiciar que, junto con una visión prometéica del "hombre nuevo" se genere también una inseguridad, una tensión entre viejos valores y valores aún no expresados que, en el teatro, encontrarán una forma peculiar de expresión. En este contexto resulta evidente que Marlowe no podía inspirarse únicamente en el teatro que recibió como herencia. Así sin apartarse del todo del teatro medieval, Marlowe logró importantes innovaciones y junto con Shakespeare sentó las bases del teatro inglés moderno. Quizás, si las circunstancias hubieran sido otras, Marlowe hubiera podido llegar a niveles insospechados, ya

que su obra es la de un joven al que le faltaba madurar. Fue el antecedente de W. Shakespeare, pero podía haber sido su par.

El personaje Faustus rompe con viejos esquemas; ya no es el "everyman" de las moralidades medievales sino un personaje complejo que tiene una gran curiosidad inquisitiva y una voluntad de ir más lejos que nadie, de lograr lo que no se había logrado, de saber más que nadie. Es el overreacher que ansía superar los límites, aunque por ello deba pagar un precio inimaginable; un hombre libre que pretende superar las limitaciones humanas, una personalidad transgresora que desafía al mismo Dios. Pero es también un humanista, o sea un hombre plenamente renacentista que en el teatro isabelino alcanza una estatura trágica.

Así, Marlowe contribuyó a la creación de la figura mítica de Faustus tan importante en la cultura occidental y uno de los personajes más atractivos del Renacimiento. Posteriormente muchos autores se inspiraron en Faustus para crear sus obras; pensemos en Goethe, en Franz Liszt que escribió una sinfonía, en Berlioz que hizo un oratorio y en muchos autores como Hesse, Benavente, Calderón o Pushkin que también se inspiraron en este personaje.

Es natural que una obra de tanta importancia haya interesado a los críticos de diferentes épocas, y es por ello que hemos tratado de mostrar en esta tesina las opiniones de algunos de ellos, que nos permiten analizar la obra desde varios puntos de vista y utilizando diferentes aproximaciones a la misma.

Nuestra búsqueda de enfoques críticos novedosos deberá continuar, ya que esta tesina sólo proporciona una visión parcial de los estudios críticos conocidos. El paso del tiempo, quizás, ha hecho que algunos enfoques no nos parezcan tan interesantes, ni que algunos todavía parezcan pertinentes y actuales. Pero insistimos que debemos mantenernos alertas para estudiar los enfoques críticos futuros, que nos ayudarán a entender mejor una de las obras fundamentales del teatro universal.

BIBLIOGRAFIA

- 1.- Abrams, M.H. The Mirror and the Lamp. Oxford University Press, New York, 1971.
- 2.- De Farrés, Amelia González Saravia, Las Imágenes en la dramaturgia de Christopher Marlowe. U.N.A.M., México. 1980
- 3.- Kermode, Frank & John Hollander, eds., The Oxford Anthology of English Literature. Vol. I, Oxford University Press, London, 1973.
- 4.- Kuriyama, Constance Brown, Hammer or Anvil. Psychological Patterns in Christopher Marlowe's Plays. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1979.
- 5.- Levin, Harry, Christopher Marlowe: The Overreacher. Faber & Faber, London, 1973.
- 6.- Marlowe, Christopher, La trágica historia del Dr. Fausto. Traducción e Introducción de Marcelo Cohen, Icaria Literaria, Barcelona, 1983.
- 7.- Smith, Marion Bodwell, Marlowe's Imagery and the Marlowe Canon. University of Philadelphia, Pennsylvania, 1940.

8.- Yates, Frances A., La filosofía oculta en la época isabelina, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.