

Reescrituras del mito de Fausto en el teatro argentino (cuarta contribución)

DUBATTI, Jorge / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires - jorgeadubatti@hotmail.com

» Palabras clave: mito de Fausto – dramaturgia argentina – cartelera teatral argentina

> Resumen

Desde las perspectivas teórico-metodológicas del Teatro Comparado y la Poética Comparada, se rastrean reescrituras del mito de Fausto en el teatro argentino, no consideradas en los trabajos anteriores presentados en otros tres encuentros de germanistas. En esta ocasión se suman nuevas referencias con la intención de fijar un corpus de estudio en expansión. El mito de Fausto se multiplica en la cultura argentina por diversas vías, europeas o locales. Cinco de las más activas son las reescrituras de la tragedia isabelina de Christopher Marlowe (*La trágica historia de la vida y muerte del Doctor Faustus*, 1592), *Fausto* de J. W. von Goethe (primera y segunda parte, 1808 y 1832), las óperas de Charles Gounod (*Fausto*, 1859) y Arrigo Boito (*Mefistófeles*, 1868), el poema *Fausto criollo* (1866) de Estanislao del Campo y, no menos relevante, el mito de las “salamancas”, cuevas de aquelarres e iniciación en el Mal de vasta irradiación en el imaginario popular, especialmente en las provincias, tanto en las ciudades como en zonas rurales.

> Presentación

El objetivo de esta conferencia es sumar nuevas fichas al corpus sobre la presencia del mito de Fausto en escenarios argentinos. Esta cuarta contribución agrega información a los tres estudios anteriores presentados en otras reuniones de germanistas (Dubatti, 2009, 2011, 2014a). Al margen, hemos ampliado el análisis de un caso, *Fausto y la sed*, de Guillermo Yanicola (ya referido en 2014a) en otras dos publicaciones (Dubatti, 2014b y 2014c). En conexión, esta serie de trabajos evidencia que en el teatro argentino la reelaboración de la materia fáustica es constante y fecunda en expresiones poéticas y simbólicas diversas. Volvemos a articular nuestras observaciones desde las perspectivas teórico-metodológicas del Teatro Comparado (los estudios teatrales considerados desde los problemas de la territorialidad, interterritorialidad, supraterritorialidad e intraterritorialidad) y la Poética Comparada (análisis de las poéticas teatrales desde un ángulo comparatista, es decir, territorial, interterritorial,

supraterritorial e intraterritorial) (véase al respecto Dubatti, 2012). Reformulamos la clasificación interna de los materiales encontrados propuesta en 2009, 2011 y 2014a, a partir de los siguientes tipos de casos:

1. Puesta en escena argentina de obras nacionales o extranjeras que toman el mito;
2. Reescritura escénico-dramática argentina de obras nacionales o extranjeras que toman el mito;
3. Inserción en un espectáculo argentino de un fragmento de obras nacionales o extranjeras que toman el mito;
4. Presencia intertextual del mito en la dramaturgia argentina;
5. Presencia en la Argentina, en temporada internacional, de obras extranjeras que toman el mito.

Distinguimos de esta manera teatro argentino /teatro extranjero en la Argentina.

Justifica esta reformulación de los criterios de clasificación el hecho de que, a partir de Dubatti 2014a, ya no trabajamos solo la presencia específica del *Fausto* de Goethe, sino, en visión ampliada, el mito de Fausto en general (se relacione o no con el texto goethiano).

El mito de Fausto se multiplica en la cultura argentina, y específicamente en el teatro, por diversas vías, europeas o americanas. Cinco de las más activas son las reescrituras de la tragedia isabelina de Christopher Marlowe (*La trágica historia de la vida y muerte del Doctor Faustus*, 1592); de *Fausto* de J. W. von Goethe (primera y segunda parte, 1808 y 1832); del teatro musical, especialmente las óperas de Charles Gounod (*Fausto*, 1859) y Arrigo Boito (*Mefistófeles*, 1868); del poema *Fausto criollo* (1866) de Estanislao del Campo y, no menos relevante, del mito latinoamericano de “las salamancas”, cuevas de aquelarres e iniciación en el Mal de vasta irradiación en el imaginario popular, especialmente en las provincias argentinas, tanto en las ciudades como en zonas rurales.

Por otra parte, más de un espectáculo de la cartelera teatral reelabora indirectamente el mito, por ejemplo, *I.D.I.O.T.A.*, de Jordi Casanovas (dirección de Daniel Veronese, 2017-2018, Teatro Picadero, Buenos Aires), donde el pacto se firma con un equipo científico que experimenta sobre biopolítica y formas de control social.

Entre las grandes contribuciones literarias que multiplican el interés del campo teatral por el mito, hay que destacar la monumental edición de *Fausto* de J. W. von Goethe, texto completo de la primera y segunda parte, con traducción en verso, introducción y notas de Miguel Vedda (Colihue Clásica, 2015), volumen de 600 páginas y 1.204 notas al pie que ponen en evidencia la maravilla de este texto clásico. La edición de Vedda revela como nunca antes lo hiciera otra edición, la complejidad de *Fausto*.

Para esta ocasión sumaremos nueve referencias correspondientes a los Tipos 2 y 4.

› **Tipo 2. Reescritura escénico-dramática**

Llamamos reescritura escénico-dramática a la intervención teatral sobre un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad, es decir, para implementar sobre esos textos una deliberada política de la diferencia, de la que se genera un nuevo texto-destino, texto escénico y dramático. La reescritura es un ejercicio de territorialidad: los nuevos contextos geográfico-histórico-culturales se apropian y reescriben esos textos, provenientes de otros contextos geográficos-históricos-culturales, implementando sobre ellos diferentes transformaciones. En esta oportunidad destacamos en el Tipo 2 los siguientes casos:

Fausto criollo, ópera satánica, fatídica y telúrica (2012-2017)

Basada en el poema de Estanislao del Campo, la ópera *Fausto criollo*, con música y dirección musical de Mario Esteban y dirección general de Mariano Cossa, se presentó en 2017 en temporada de dos meses y fue caracterizada como una “folclópera” u “ópera satánica, fatídica y telúrica”, según el programa de mano un “espectáculo folclórico operístico para títeres, octeto vocal y trío telúrico”. Músicos en vivo, integrantes de la “Pequeña Compañía Telúrica”, interpretan los personajes sentados en herradura junto a un retablo donde aparecen los títeres manipulados por los titiriteros. Los músicos a la par tocan y cantan diversos géneros folclóricos: chacarera, gato, milonga, escondido, cielo, vidala, baguala, huayno, entre otros, compuestos por Esteban. Las letras de las canciones aparecen “sobretituladas”, como en el Colón. En el centro de la escena, los titiriteros Sandra Antman, Ema Fernández Peyla, Mariano Cossa y Miguel Rur, despliegan un retablo del “Tiatro de Colón” y manipulan títeres de mesa diseñados por Gerardo Porión e inspirados en el bestiario de las leyendas populares: El Diablo es un Zorro, Fausto viejo una Mulita, Fausto joven un Caballo, Margarita una Vaca. Cossa y Rur componen actoralmente los personajes de los gauchos Anastasio El Pollo y Laguna y establecen el marco del relato titiritesco. Espectáculo de cruce de lenguajes, se presentó en 2017 como ópera de cámara en la “casa de títeres” Pan y Arte, en el barrio de Boedo de Buenos Aires. El equipo de la “Pequeña Compañía Telúrica” estuvo integrado por Melina Salem (soprano, Margarita), Analía Castro (contralto, Marta), Mario Esteban (tenor, Fausto), Jonathan Tótoro (tenor, Valentín), Lautaro Nolli (barítono, Silverio), Walter Uranga (bajo, Mandinga), Carolina Fernández (soprano), Lorena Rojas (contralto), Nicolás Tindiglia (tenor, percusión), Lucho Sellan (guitarra), Demián Tepman (piano).

Una primera versión, con otra estructura escénica, se presentó en breve temporada en el Teatro IFT en dos años, 2012 y 2013, con el nombre *Fausto criollo, ópera folclórica con títeres*. Los muñecos tuvieron diseño de Leticia Cirillo y respondían al tipo de los “bocones”, directamente manipulados por los músicos. La dirección de arte escénico estuvo a cargo de Daniel Wendler. En esa ocasión los músicos-intérpretes (actores y titiriteros) fueron Analía Castro, Mario Esteban, Carolina Fernández, Daniel

Kolodzinski, Belén Polpadre, Clara Sellan, Jonathan Tótoro y Daniel Wendler. En la presentación de Alternativa Teatral (alternativateatral.com, página que recoge información sobre la cartelera teatral argentina) se lee sobre aquella primera versión de 2012-2013:

“Para la adaptación del texto, se ha realizado el paso del singular al plural, a fin de transformar el monólogo del personaje protagonista del poema original en un relato a cargo de un grupo de cantantes, que implica a su vez la existencia de diálogos entre diferentes personajes. Por otra parte, han debido excluirse versos ya que la longitud del texto resultaba excesiva para una pieza musical de estas características. Para la síntesis del poema, se tuvo en cuenta la puesta en escena ideada para la obra, ya que la misma hace obvias determinadas descripciones del texto original. La adaptación ha sido realizada tratando de mantener el estilo y vocabularios utilizados por el autor.

Para la puesta en escena se ha encargado la confección de diez títeres de goma espuma del tipo “bocones”, en tamaño real. Estos muñecos, magníficamente fabricados por Leticia Cirillo, poseen solamente movimiento facial en la boca, por lo que no requiere de quienes lo manejen otorgar expresiones en el momento de los diálogos. Para expresar los distintos ánimos de los personajes se apunta a la expresión de cada cantante, quien no está oculto sino al lado de su propio personaje. Se obtiene un interesante resultado porque el público asocia visualmente el movimiento de la boca del títere y las gesticulaciones del intérprete. Se propone así un interesante inter-juego entre los cantantes-titiriteros y los títeres. Con respecto a la utilización del espacio, la puesta apela a la utilización de proyecciones, recursos lumínicos y objetos especialmente elegidos para crear un ambiente plástico y fantástico sin necesidad de un despliegue escenográfico complejo. Es claro el aprovechamiento de la variedad de ritmos musicales para una inclusión sutil de pequeños gestos coreográficos asociados a estas danzas en el accionar mismo de cada escena”.

Fausto Milonga (2014)

Este espectáculo del dramaturgo y director Claudio Gatell, *Fausto Milonga*, se estrenó en 2014 en el Teatro El Popular, en Buenos Aires. Lleva un subtítulo: “Fragmentos de una puesta”, y aclara: “Con textos de Claudio Gatell inspirados en el *Fausto* de Goethe”. La matriz poética es la expresionista, a partir del procedimiento de la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia. El encuentro con Mefisto se produce en el plano interior, subjetivo, del personaje. La información que ofrece Alternativa Teatral es la siguiente:

“En delirio de fiebre en un hospital, Fausto, un escritor, es acosado por pensamientos, culpas y recuerdos dolorosos. En su propio infierno, corporizado en Mefisto y su séquito, es torturado con juegos perversos, denigratorios y humillantes, que lo hacen transitar por sus propias miserias humanas. Mefisto le adjudica los crímenes del mítico Fausto, como un karma milenar, marca o designio. Este escritor moribundo, en algún lugar de Buenos Aires, deberá cargar con la culpa de todos los hombres. Frente al delirio y al tormento logrará luchar con el arte como única arma, y en su reafirmación como ser humano, logrará transmutar sus demonios en musas inspiradoras que bailarán con él una milonga cruel, nostálgica y final”.

La ficha creativa y técnica del espectáculo incluye a los actores Ricardo Carranza, Sasi Crowe, Roberto Leiva, Corina Malagrino, Luján Marangos y Julio Pallares; vestuario de Tete Santana; fotografía de Nina Tango; asistencia de dirección de Sofía Balestra; puesta en escena y dirección de Claudio Gatell.

El Fausto criollo (2015-2017)

Este nuevo *Fausto criollo* está basado en *Los Faustos o Rajemos que viene Mefisto* (1989), creación de Claudio Gallardou y La Banda de la Risa, a la que referimos en un estudio anterior (véase Dubatti, 2009: 271). A partir del texto de Gallardou, el director Bicho Gómez propone una actualización atravesada por códigos contemporáneos: una compañía de “cómicos de la legua” se valdrá de todas las técnicas del teatro cómico popular (clown, bufón, *commedia dell'arte*, payaso criollo, circo criollo, murga, el comentario de actualidad, el juego directo con los espectadores, etc.) y de la potente mezcla de procedimientos de lo que Peter Brook llama “teatro tosco” (2000: 85-130) para divertir al público presente contándole la historia de amor de Fausto y Margarita. El Maestro de Pista del circo criollo se transforma en Mefistófeles y los integrantes del grupo se ven obligados a asumir los otros roles. Un tópico clásico del teatro ancestral, el *cross-dressing*: Margarita será compuesta por un actor varón, quien se resiste y finalmente se hace cargo del personaje contra su voluntad. El texto cruza el poema de Estanislao del Campo, la primera parte del *Fausto* de Goethe y la música de la ópera de Gounod. El equipo de actores está integrado por Martín Bontempo, Luciano Medina, Franco Moix, Mercedes Moreno y Germán Zita, en un espectáculo “para toda la familia” que resulta ideal para iniciar a los niños y adolescentes en su relación con el teatro. Formó parte de la programación del Teatro Nacional Cervantes entre 2015 y 2016 en el marco del proyecto “El Cervantes por los caminos”, que se proponía acercar el teatro a “todos los rincones” de la Argentina (pequeñas ciudades y pueblos de provincia) en forma gratuita. Durante 2015 y 2016 *El Fausto criollo* viajó por el “interior del país” y se presentó generalmente en espacios no convencionales (escuelas, clubes, galpones, etc.). En 2017 pasó al circuito independiente, con recaudación “a la gorra”, como en la mejor tradición de los espectáculos de calle, pero en sala (La Carpintería).

Mandinga en el Paraíso (2017)

En *Mandinga en el Paraíso* el director Claudio Gallardou y el grupo Las Barbas de Mandinga proponen otra forma de teatro popular: el varieté de músicos/actores. Alejandro Sanz, Juan Concilio, Andrés Parodi Casabona y Claudio Gallardou tocan instrumentos, cantan, componen escenas dramáticas y bailan en torno a diferentes figuraciones diabólicas, incluido el mito fáustico. El intertexto del *Fausto* de Goethe (que abre y cierra el espectáculo) se mezcla con el de Estanislao del Campo, las salamancas, el Génesis bíblico, la glosa de los Siete Pecados Capitales, reescrituras de textos de Lope de Vega y Alberto Vacarezza (“Un soneto me manda hacer Mandinga...”) y numerosas referencias satíricas de actualidad al gobierno nacional en 2017. Hay que destacar esta intencionalidad política contra la derecha argentina e

internacional en el poder y contra la restauración del neoliberalismo. “Mandinga está en todas partes”, afirma el texto. Escenas teatrales y canciones, manifiestos, monólogos y *sketches* se alternan para contar que Mefistófeles está entre nosotros “y a sus anchas nos dirige como a títeres en un oscuro retablo, mientras lleva al mundo a una inevitable destrucción”. Los géneros musicales son diversos: bolero, salsa, candombe, tango, chacarera, zamba, entre otros. En esta nueva variación sobre el mito de Fausto, fragmentada en diferentes cuadros, el pacto ha sido tal que Mefistófeles es el hombre mismo. “El Diablo está adentro”, afirma el espectáculo. Nueva versión de Fausto, en la que el hombre pacta consigo mismo. ¿Ya no hay diferencia entre el hombre y el Diablo? El programa de mano del estreno en el Teatro Gastón Barral (UOCRA, Buenos Aires) explicita que se busca “una fuerte crítica sobre: LA HIPOCRESÍA DEL HOMBRE DE HOY [mayúsculas en el original]. Cuidado señor espectador. ¡¡¡El Diablo metió la cola y está sentado en la platea!!!”. El “Paraíso” de Mandinga es la Tierra. Luego de su presentación en UOCRA, pasó al Centro Cultural de la Cooperación (Sala Pugliese), como parte de la programación del Área de Variedad.

Tanto en el programa de mano del estreno en la Sala Gastón Barral, como en el de las funciones en el Centro Cultural de la Cooperación, se lee:

“A lo largo de los siglos y luego de la aparición del Cristianismo en la historia, se creía que Belcebú, Mefistófeles o Satanás era[n] una entidad externa al hombre que ejercía el mal desde el más allá. Aprovechándose de las debilidades de los mortales poblaba el averno con las almas descarriadas. El avance del tiempo evidenció una enorme involución espiritual en el hombre. Las Barbas de Mandinga nos muestra cómo hoy el Misto está entre nosotros, demasiado cerca, y a sus anchas dirige a la especie humana como a títeres en un oscuro retablo mientras lleva al mundo a una inevitable destrucción... (...) El hombre tendría una maravillosa oportunidad de cambiar su destino si utilizara la facultad con la que Dios lo diferenció en el reino animal: la facultad de la RAZÓN [mayúsculas en el original]”.

La ficha creativa y técnica se completa con libro y temas musicales en creación colectiva de Las Barbas de Mandinga, diseño de iluminación de Jorge Merzari, diseño de vestuario de Soledad Argañaraz Raiden, máscaras de Claudio Gallardou y Soledad Argañaraz Raiden, fotos y asistencia de vestuario de Violeta Parodi, realización de vestuario de Jorge Micheli y Beatriz Gómez, pelucas y postizos de Germán Abas, asistencia de dirección y producción ejecutiva de Rubén López y dirección de Claudio Gallardou.

Fausto, tras el espejo. Goethe en danza (2017)

Presentado como espectáculo de danza “sobre textos de Johann Wolfgang von Goethe”, *Fausto, tras el espejo* contó con dirección de Cristian Miño y adaptación de Miño y Michaela Böttinger. Se presentó en la sala independiente Hasta Trilce en 2017. Los intérpretes fueron Andrés Baigorria, Michaela Böttinger y Cristian Miño. Se trata de los integrantes de la Reve Rouge Dance Company, que definió este espectáculo como “una adaptación de la obra *Fausto* de Goethe para dos bailarines de tango y un bailarín de danza

contemporánea” (según los datos ofrecidos en Alternativa Teatral). La diferencia entre los estilos de baile atraviesa el sistema de personajes: “El tango es lenguaje de los personajes de Margarita y Fausto (lo humano, lo terrenal), mientras que la danza contemporánea será el de Mefistófeles (lo sobrenatural)”. La ficción está relocalizada en Buenos Aires y “la ciudad porteña actual está expresada a través de la música de la nueva generación del tango”. Se ofrece la siguiente “Sinopsis” en la gacetilla de difusión del espectáculo:

“Fausto está en un momento decisivo de su vida. Todo a su alrededor se derrumba. Su falta de inspiración, de dirección y de sentido de la vida lo hunde en una profunda depresión. Es aquí que Mefistófeles toma cartas en el asunto aprovechando la debilidad de Fausto. Ofrece resolver su aflicción a cambio de su alma. Un pacto maléfico se sella. A través de Margarita, Fausto encuentra el amor y el sentido de la vida. Mefistófeles es el gran estratega detrás de esta historia. Manipula a los humanos a través de sus deseos hasta conseguir no solo el alma de Fausto, sino también destruir todo lo bello y bueno que existía en su derredor. ¿Es el diablo, como una entidad aparte, que nos vuelve malos, o son las decisiones humanas que determinan este balance?”.

La ficha creativa y técnica se completa con el vestuario de Veronique Guide, diseño de luces de Martín Rebello y Laura Sánchez, diseño de sonido de Gonzalo Calderón, proyecciones de On Top, *coaching* de baile de Claudio González, y coreografía de la Reve Rouge Dance Company.

› **Tipo 4. Presencia intertextual del mito en la dramaturgia argentina**

Llamamos presencia intertextual a la absorción y transformación del mito o de los textos que lo recrean en una nueva dramaturgia nacional, no identificable como dramaturgia de adaptación (Dubatti, 2013). En los trabajos anteriores nos hemos referido a piezas dramáticas de Esteban Echeverría, Carlos Mauricio Pacheco, Arturo Berenguer Carisomo, Javier Villafañe, Pedro Orgambide, Alberto Adellach, Emeterio Cerro, Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, Guillermo Yanícola, Patricia Suárez y María Rosa Pfeiffer, Rubén Pupko, entre muchos más. De manera sumaria, destacamos en esta oportunidad los siguientes:

El burlador de mujeres de Belisario Roldán (1922)

Se trata de un texto editado en Buenos Aires, en 1922, por la Agencia General de Librería y Publicaciones. Este “Poema dramático en tres actos y en verso” es una reescritura del mito de Don Juan (Rousset, 1985). Por las afinidades entre el mito de Fausto y el de Don Juan, el personaje de Miguel puede decir en los versos de Roldán:

“Es cosa antigua y no nueva, / cosa, pues, que a nadie extraña, / ni allá en mi villa ni aquí, / que ese hombre engaña y engaña / a la inocente hija de Eva / y que por arte infernal / que posee el fascinador / va sembrando el deshonor / en la amplia escala social / ‘desde la princesa real / a la hija del pescador’ / según explicó Zorrilla / cronicando a ese amador / que anduvo allá por

Sevilla / dando guerras al candor... / Goethe, Bataille, Lavedan, / Tirso, Byron y otros cien / señores de pluma y tinta / han definido también / a ese terrible Don Juan / de una manera distinta / pero igual en lo esencial: / es el diablo engañador, / es la mentira infernal" (1922: 118).

La referencia a Goethe incluye a Fausto como variante del mito de Don Juan: Fausto, “diablo engañador” de Margarita. La producción de Belisario Roldán ha sido estudiada por Antonio Pagés Larraya (1963: 16-25).

Tangogro (1986) y Malambo para Ricardo III (1987) de Claudio Nadie

Referente de la renovación teatral en la Postdictadura, Claudio Nadie regresa a la Argentina en 1985 tras realizar estudios de teatro en Europa. Según Perla Zayas de Lima (2006), en sus obras *Tangogro* y *Malambo para Ricardo III* (estrenadas respectivamente en 1986 y 1987) Nadie incluye operaciones intertextuales con el *Fausto* de Goethe:

“[*Tangogro*] combina textos de la tragedia shakesperiana, del *Fausto* de Goethe y textos propios sobre el poder, la ambición y el destino (...) [En *Malambo para Ricardo III*] el intertexto shakesperiano se imbrica con el *Fausto* de Goethe” (2006, tomo II: 91).

En ambos casos, el intertexto goethiano se opera con el shakesperiano.

El Señor Brecht en el Salón Dorado de Abelardo Castillo (1982-1983)

Abelardo Castillo escribió *El señor Brecht en el Salón Dorado* a pedido del Teatro Colón en 1982. La pieza, subtitulada “Oratorio profano”, fue estrenada ese mismo año, y se presentó en una única función, con música original de Alicia Terzian, en muchos casos intertextual con las composiciones de Kurt Weill. Se reestrenó al año siguiente, en el ciclo Teatro Abierto 83, Teatro Margarita Xirgu, bajo la dirección de Raúl Serrano, en nueva versión con relevantes cambios. El texto dramático de 1983 es el recogido más tarde en su *Teatro completo* (1995: 235-257) y en las ediciones de Teatro Abierto. Según Ricardo Dubatti (2017), quien ha realizado un análisis de su poética, la obra de Castillo favoreció la inclusión de una representación crítica de la Guerra de Malvinas en la selección de Teatro Abierto 83.

La pieza ficcionaliza un ensayo de canciones de Brecht-Weill en el Salón Dorado del Teatro Colón, justamente en dicho espacio real (a la manera del *site specific*). A dicho ensayo, a través de la radio, llegan noticias sobre la Guerra de Malvinas. Castillo busca establecer un paralelo significativo entre el nazismo en Alemania y la dictadura argentina a partir de los recuerdos del matrimonio integrado por Hauser e Inge, alemanes refugiados en la Argentina. En un pasaje de la Escena Novena, en el *flashback* de Hauser a Berlín 1940, la música del oratorio compuesta por Terzián reelabora “la melodía de ‘Moritat’

[en] *versión extraña, paródica y perversa*” (1995: 253). Irrumpe Mackie Messer (el protagonista de *La ópera de tres centavos* de Brecht), pero vestido como un militar jerárquico de la SS, según Ricardo Dubatti, “a la vez, como alegoría del espíritu nazi entendido como abstracción del mal absoluto” (2017). Castillo describe a Mackie Messer con “*máscara blanca o cara pintada de blanco: vagamente recuerda al Mefistófeles de un Fausto de marionetas. Capa, botas militares*” (253-254). Los militares nazis y los militares argentinos, correlatos de Mefistófeles en el paralelo establecido por Castillo, proponen a los civiles, correlatos de Fausto, el monstruoso pacto de la complicidad civil.

> **Conclusión**

Asistimos en los espectáculos del Tipo 2 a una marcada multiplicidad de poéticas. Los Faustos dirigidos por Esteban-Cossa, Gómez y Gallardou retoman de formas diversas las viejas poéticas populares y buscan una religación con el pasado, con las voces de los ancestros de la cultura argentina. En la era de la globalización, reivindican el gesto de la localización, el regreso a la territorialidad nacional y a las poéticas arraigadas en la historia de la escena argentina, por la vía de las leyendas populares, de la gauchesca (especialmente en su vertiente cómica o bufa), el circo criollo, el varieté y el payaso argentino, pero sin aislarse de la vida contemporánea, que aporta otros códigos. Globalización y localización dialogan en ambos espectáculos. El *Fausto* de Claudio Gatell profundiza en la dimensión interior de lo humano a través del procedimiento expresionista, y el de Claudio Miño recurre a la danza (tango y contemporáneo). Queda pendiente responder cómo cada poética semantiza formalmente el mito con su repertorio de procedimientos estructurales, y cómo se relaciona con las representaciones anteriores de Fausto en el teatro argentino. ¿Muta Fausto bajo la forma musical, la de los títeres o la de las artes del movimiento? Hay puntos temáticos en común en las diferentes recreaciones del mito: lo diabólico humanizado, des-sobrenaturalizado, traído al plano terreno de las acciones humanas; la relación del pacto con la debilidad y la manipulación; su posible lectura política desde las nuevas coordenadas del poder de la derecha nacional e internacional, la biopolítica mediática y tecnológica contemporánea.

En cuanto a la dramaturgia (Tipo 4), en los tres casos el mito de Fausto no es el articulado central de las historias dramatizadas, sino tópico de referencia simbólica, no catalizable sin pérdida de significado, para la construcción de la semántica de los textos.

Bibliografía

- Brook, P. (2000). *El espacio vacío*. Barcelona, Biblos.
- Castillo, A. (1995). *Teatro completo*. Buenos Aires, Emecé.
- Dubatti, J. (2009). "Fausto en el teatro argentino: reescrituras escénicas, dramaturgia, textos intermediarios, recepción". En Garnica de Bertona, C., Rohland de Langbehn, R., y Vedda, M. (editores), *Anuario Argentino de Germanística, V. 200º Aniversario del Fausto de J.W. von Goethe*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Germanistas, 265-282.
- Dubatti, J. (2011). "Nueva contribución sobre *Fausto* en el teatro argentino". En Rohland de Langbehn, R., Vedda, M., y Wamba Gaviña, G. (editores), *Anuario Argentino de Germanística, VII. Actas de las XVI Jornadas de Literaturas en Lengua Alemana*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Germanistas, 313-323.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, J. (2013). "Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral: cambios en los conceptos de drama, dramaturgia, texto dramático, poética dramática y notación dramática". En C. Figueroa Acevedo y A. Quintana Fuentealba, comps. *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*. Valparaíso, Chile, Universidad de Valparaíso, Facultad de Arquitectura, Carrera de Teatro, 31-66.
- Dubatti, J. (2014a). "Fausto en el teatro argentino: tercera contribución", conferencia presentada en las *XVII Jornadas de Literatura en Lengua Alemana "La literatura alemana desde la perspectiva del siglo XXI. (Re)Lecturas*. Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Asociación Argentina de Germanistas (en prensa).
- Dubatti, J. (2014b). "*Fausto y la sed* de Guillermo Yanicola: metateatro, rito y liminalidad". *Boletín de Literatura Comparada*. Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Literatura Comparada, Mendoza, N° XXXIX, 139-162.
- Dubatti, J. (2014c). "Nueva contribución sobre *Fausto y la sed* de Guillermo Yanicola". *Anuario de Estética y Artes*. Universidad Nacional de Mar del Plata, Grupo de Investigaciones Estéticas, Facultad de Humanidades, Departamento de Filosofía, y Talleres Gráficos de Editorial Martín, Año VI, vol. 6, 31-52.
- Dubatti, R. (2017). "Bertolt Brecht, Kurt Weill y la Guerra de Malvinas en una pieza teatral de Abelardo Castillo". *Boletín de Literatura Comparada*. Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Literatura Comparada, Mendoza (en prensa).
- Goethe, J. W. von. (2015). *Fausto*. Miguel Vedda ed. Buenos Aires, Colihue.
- Pagés Larraya, A. (1963). "Belisario Roldán: los recuerdos olvidados en un poeta que realizó obra dramática". *Revista de Estudios de Teatro*. Instituto Nacional de Estudios de Teatro, N° VI, 16-25.
- Roldán, B. (1922). *El burlador de mujeres*. Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones.
- Rousset, J. (1985). *El mito de Don Juan*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Zayas de Lima, P. (2006). *Diccionario de autores teatrales argentinos*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Teatro, tomo II.