

“Fausto y la sed” de Guillermo Yanicola, hito del teatro nacional

Jorge Dubatti¹

Fausto y la sed, de Guillermo Yanicola.

Dirección y adaptación: Guillermo Yanicola.

Elenco: Juan Barciulli, Cecilia Braghetta, Alicia Bruno, Tamara Chanllío, Jorge Cortese, Alicia Costantino, Miguel Del Río, María Dondero, Andrés Farenga, Sebastián Larocca, Paola Melo, Hector Perelló, Camilo Pérez, Natalia Prous, Romina Rey, Estefanía Saez, Natalia Trípodí.

Estreno: 2012, espacio La Bicicleta (Falucho 4466, Mdp).

Motivados por la investigación que venimos realizando sobre la

presencia del mito de Fausto en el teatro argentino (Dubatti, 2009, 2011, 2014d, 2019a, 2019b), y por el respeto e interés que nos inspiran los valores del teatro independiente de Mar del Plata, tomamos contacto, durante la temporada de verano de diciembre 2012 - enero y febrero 2013, con un espectáculo escrito y dirigido por Guillermo Yanicola: *Fausto y la sed*, presentado en el Espacio La Bicicleta, sala independiente ubicada en Falucho 4466, en un barrio alejado del centro teatral marplatense.² Consideramos que se trata de una contribución fundamental al desarrollo del mito fáustico en la escena nacional, de alta complejidad, originalidad y calidad artística, así como un

¹ Crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro. Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Profesor Regular de Historia del Teatro Universal (Carrera de Artes, UBA). Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Coordina el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) en el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Es Director General del Aula de Espectadores de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Entre sus libros: *Filosofía del Teatro I, II y III*; *Cien años de teatro argentino*; *Introducción a los estudios teatrales*. Realiza crítica teatral desde 1989 en diferentes medios: radio, gráfica y televisión.

² Ficha técnica del programa de mano: Elenco (por orden de aparición, se detalla entre paréntesis el personaje): Juan Barciulli (Enrique), Natalia Trípodí (Gretchen), Jorge Cortese (Wagner), Estefanía Sáez (Stacey), Romina Rey (Camarera), Sebastián Larocca (Marlowe), Natalia Prous (Margarita), María Dondero (Virginia Rappe),

Tamara Chanllío (Lilith), Paola Melo (Sirvienta), Alicia Costantino (Hermenegilda), Camilo Pérez (Valentín 1), Miguel Del Río (Valentín 2), Hector Perelló (Rosco), Alicia Bruno (Catalina/Helena), Andrés Farenga (André), Cecilia Braghetta (Águeda). Realización vidrio: Martín Yanicola. Realización cartaposta: Lucas Manso. Realización bijou: Mona de Marco. Asistencia arnés: Facundo Mosquera. Fotografía: Carla Areta. Voz en off recitadora: Porota Vasoin. Asistencia técnica en escena: Maxi Mena y Bruno Festa. Asistencia coreográfica: Bruno Festa. Dramaturgia y dirección: Guillermo Yanicola. En el programa de mano se aclara: “Inspirado en el mito de Fausto” y se reproduce también la lista de temas musicales: “Música: *E penso a te* y *Mio canto libero* de Lucio Battisti; *Caravan* de Duke Ellington y Juan Tizol, en versiones de Art Blakey, The New York Voices, Thelonious Monk, Michael Petrucciani, Duke Ellington, Spanish Brass, Ella Fitzgerald, Cassandra Wilson, Fanfare Ciocarlia, Dee Dee Bridgewater, Los Iracundos y Shirley Scott”.

acontecimiento teatral de primer nivel, entre las expresiones más logradas de la avanzada del teatro argentino de experimentación. Un hito insoslayable en la historia del teatro nacional.

En la gacetilla de promoción de *Fausto y la sed* se ofrecía, sin firma, la siguiente editorialización del espectáculo:

Una versión del Fausto con 17 actores en 33 escenas en 4 espacios teatrales diferentes (espacios hallados) en un centro cultural periférico de Mar del Plata. El mito del Fausto, la venta del alma al diablo, desde sus más famosas versiones (Goethe, del Campo, Marlowe) y otras menos conocidas; y otras obras en donde este mito se presenta. [sic] Y nuestra propia lectura y reflexión. Historias que se cruzan y entrelazan, todo se cruza y entrelaza: el tiempo, los espacios, las tramas, dramaturgos y personajes, actores y público, margaritas y valentines, faustos y mefistos, dios y diablo, vivos y muertos. En fin, un espectáculo que no te podés perder”.³

A continuación se reproducía la frase: “El hombre sólo se conoce a sí mismo por la acción’, Goethe”. La gacetilla incluía además el siguiente “Aviso”: “No se permitirá el ingreso con niños. El espectáculo impone que el espectador se traslade, si bien hay sillas para ubicarse, hay varios momentos en

³Respetamos fielmente redacción y puntuación originales de la gacetilla, que conservamos en nuestro archivo.

⁴ La gacetilla incluía dos locales de venta y un teléfono, un mail y dirección de facebook para contacto.

que deberá permanecer de pie. Duración: 120 minutos”.

En la puesta a la que asistimos a mediados de enero de 2013, la duración fue de 140 minutos, sin intervalo. Como el espectáculo incluía dos escenas a cielo abierto, una en la calle y otra en el amplio jardín interior de la casa, el día de la función los espectadores (que debían comprar las entradas anticipadamente⁴) recibían por mail esta advertencia vinculada a los desplazamientos y situaciones convivenciales en el acontecimiento teatral: “Si llueve mucho se suspende. Si llovizna llevar paraguas”. La obra se repuso en la temporada de verano de 2014, en el mismo espacio, y siempre con muy buena respuesta de público.

Yanícola nos facilitó el texto dramático inédito de *Fausto y la sed* en agosto de 2013, fijado en versión definitiva como texto post-escénico, es decir, *a posteriori* de la experiencia escénica y resultante de ella.⁵ Publicamos dos extensos trabajos sobre *Fausto y la sed* (2014a y 2014b).

Texto dramático post-escénico, espacio y referencia escénica

El texto de *Fausto y la sed* se fue elaborando en el proceso de trabajo con los actores en el espacio de La Bicicleta, el punto de partida fue el Taller de Teatro “Cómo se arma la cosa” coordinado por Yanícola en 2012 (esta génesis se declaraba, además, en el programa de mano del espectáculo). Sobre el proceso

⁵ Para la distinción entre texto dramático pre-escénico, escénico y post-escénico, véase Dubatti 2013a.

de composición y escritura, explicó Yanícola en entrevista:

Fausto y la sed surgió en un taller. Propuse un ejercicio con miradas, en dúos, y en una de las pasadas di esta consigna: ‘Uno es el diablo y el otro le vende su alma’. Las miradas cambiaron. Repetimos el ejercicio, nos resultó interesante ese ‘diálogo de miradas’ surgido a partir de la consigna. Comenzamos a indagar, nos atraían algunos momentos para la actuación: el encuentro con Mefisto, la venta del alma. El comprender que tal vez ya lo hicimos. Como dice Enrique en la obra: ¿no la habremos vendido ya? (Dubatti 2013b)

En cuanto a la selección del elenco, Yanícola señaló:

Surgió de un taller que coordino para estudiantes avanzados. Doy este taller hace varios años, y cada proceso aborda ‘la cosa’ desde un lugar diferente. Un año trabajamos a partir de fotografías y textos (teatrales o no, literarios o no) elegidos por los actores. Otro año trabajamos a partir de los vestuarios y la composición de personajes; otro año fue el espacio el que nos determinó el tema. Este año lo que primó fue el tema (Dubatti 2013b).

En cuanto a las fuentes utilizadas para investigar en el mito fáustico, Yanícola declara en la citada entrevista:

La premisa era trabajar sobre el mito del Fausto, eso nos fue llevando a las diferentes versiones. Luego el texto de

Goethe se impuso. Nuestra adaptación incluye además a Marlowe, del Campo y otros autores. No respetamos el texto original de Goethe. Sólo tomamos el tema central y parte de la trama, y la entrelazamos con otras historias, propias, surgidas de improvisaciones de los actores, con personajes de otras épocas, con historias que inventamos nosotros. Tomamos *Fausto* como punto de partida para construir nuestra propia obra. De *Fausto* se mantiene el conflicto y la trama principal: el pacto con Mefisto por el conocimiento, el amor contrariado por Margarita, el espejo, el destino trágico de Margarita, su hermano Valentín, el amor de Fausto por Helena de Troya. Además hay unos diálogos donde Goethe filosofa sobre el teatro, y eso nos interesó particularmente. Nuestro Fausto es un director de escena abrumado por el paso de los años, que pide a Mefisto sólo una hora más de vida. Ni 24 años ni la eternidad, sólo una hora para ver su obra terminada. Esa obra que dirige es la misma que el espectador ve (Dubatti 2013b).

Por su singularidad de texto dramático post-escénico, heteroestructurado por la doble experiencia de la literaturidad y la teatralidad (Dubatti, 2013a), *Fausto y la sed* incorpora como referencia a la vez intratextual (cohesiva del mundo poético) y extratextual (en tanto el texto “evoca” la representación) los rasgos de

la puesta en escena, definida por Yanícola con estas palabras:

Fausto y la sed posee una puesta muy barroca, como el texto de Marlowe, atiborrada de sucesos, de cosas que pasan simultáneamente, de tramas que se entrelazan, como en una comedia de Shakespeare o en una fuga de Bach; y también romántica, como el texto de Goethe, con ese desborde emocional, que prioriza la verdad emocional y la desmesura a la buena medida clásica. No es una puesta en escena tradicional, la hacemos en La Bicicleta, un espacio teatral periférico para el circuito en Mar del Plata. Hay varios sectores: un salón, una cocina, un parque al fondo, escaleras, terrazas, recovecos, ventanas, balcones (Dubatti 2014c).

En la construcción de esta dramaturgia originada en el trabajo grupal y la investigación escénica de la dirección, resulta protagónica la distribución y secuencia de espacios de la casa donde funciona La Bicicleta. El espacio es sin duda un componente

fundante de la poética de *Fausto y la sed* y el texto dramático no puede ser comprendido sin la referencia a dicho espacio.⁶ Se trata de cuatro ámbitos principales: la calle, el salón, la cocina y el jardín o parque de la casa. Observó Yanícola en entrevista:

El trabajo de puesta en escena de *Fausto y la sed* tuvo la premisa de indagar en los espacios que proveía la sala La Bicicleta, donde ensayábamos. Utilizar cada espacio como una escenografía natural, la que nos daba el lugar, modificando lo menos posible lo que estaba dado en el espacio de ensayo. Así surgió este recorrido que se inicia en la Vereda, pasa por el Salón (donde habitualmente se realizan los espectáculos en La Bicicleta) y luego sigue por la Cocina y finaliza en el Parque. Este recorrido espacial fue determinante también del texto, es decir que por un lado tratábamos de acomodar los espacios a lo que las diferentes escenas requerían y por otro lado, los espacios determinaban qué y de qué forma se podían poner en cada espacio determinadas

⁶Según Yanícola, la investigación en el espacio como escritura escénica es una de las constantes que relacionan *Fausto y la sed* con sus producciones anteriores. La novedad radica en la cantidad de actores y en la dimensión de cierta desmesura: “Se conecta con la utilización particular del espacio desde *Los que están sentados*, una obra donde el espectador asiste a una visita guiada por un consultorio, y debe permanecer de pie durante todo el espectáculo. Últimamente estoy abordando clásicos. Hice una puesta de *Ubú Rey* en 2007, llamada *Ubú un beso*

único, y *Mataderos* en 2011, basada en *El Matadero* de Echeverría. Pero nunca había trabajado con tantos actores. El desafío fue escribir 18 personajes, dirigir a 17 actores, en cuatro espacios teatrales diferentes. Es un trabajo más grande que los que había encarado hasta ahora: desde la desmesura de abordar *Fausto*, hasta las dos horas que dura y la cantidad de actores” (2013b).

escenas. El rompecabezas de la obra se fue armando considerando estas dos necesidades: la de poner una escena en determinado espacio y la de aprovechar lo que nos daba cada espacio particular escénicamente. Utilizamos los espacios como locaciones cinematográficas. Este trabajo yo ya venía haciéndolo en procesos anteriores. Por ejemplo, la puesta anterior a *Fausto y la sed*, una obra llamada *Los que están sentados*, donde el espacio determinó el tema de la obra. Nos paramos en el espacio donde ensayábamos, un local de un sindicato, y nos preguntamos: ¿qué sería este lugar antes? ¿a qué se parece? Y concluimos que eso antes de haber sido un salón cultural debió haber sido un consultorio. A partir de eso, decidimos que nuestra obra ocurriría en un consultorio, los personajes: enfermeras, administrativos, médicos, pacientes, etc. (Dubatti 2014c)

⁷Sobre el concepto de “espacio hallado” que aparece en la gacetilla arriba citada, Yanícola nos dijo: “El concepto de *espacios hallados* y otros lineamientos sobre mi trabajo con el espacio vienen de: Richard Schechner y los seis axiomas sobre el teatro. 1. El hecho teatral es un conjunto de relaciones recíprocas. 2. Todo el espacio ha de ser utilizado por el público, todo el espacio ha de ser utilizado por los actores. 3. El hecho teatral puede llevarse a cabo en un espacio totalmente transformado, o en un espacio hallado: a) Los elementos que integran cualquier espacio hallado, arquitectura, calidad de estructura, etc. deben ser puestos en evidencia y no enmascarados; b) Debe aceptarse el orden accidental del espacio; c) Si hubiera una escenografía, su función ha de ser interpretar el espacio y no camuflarlo o transformarlo; d) Es

A partir del análisis de los procesos de trabajo de Yanícola, podemos concluir que combina la puesta en escena (en un sentido transitivo: poner en escena textos previos a la escena) y la escritura escénica (la escena misma como espacio, materia y tecnología de escritura de textos no preexistentes). El detalle de los espacios⁷ que constituyen la matriz generadora de la poética del texto dramático que estudiamos, de acuerdo con el orden de las escenas y con el resumen de acciones realizado por Yanícola en el texto⁸, es el siguiente:

I. Espacio Vereda y Ventana del primer piso, antes de ingresar a la sala, afuera del teatro.

Incluye:

Escena 1. *Teatro afuera del teatro. Enrique habla con Gretchen. Wagner se presenta. Stacey habla con su amiga.*

II. Cambio de espacio. Ingreso al teatro. Espacio Salón.

Incluye:

Escena 2. *A modo de presentación.*

preciso prever la posibilidad de que los espectadores creen nuevas situaciones espaciales de manera inesperada y espontánea. 4. El campo de visión es flexible y variable. 5. Todo elemento de la acción se expresa con su propio lenguaje. 6. El texto no tiene por qué ser ni el punto de partida ni el punto de llegada de la acción. Puede ocurrir que no haya texto en absoluto” (Dubatti 2014c).
⁸ Transcribimos en bastardilla el título de las escenas que, a manera de resumen de acciones, eligió Yanícola para presentarlas como eslabones del relato.

Escena 3. *El discurso. Rosco. La logia. Águeda, la virgen. El licor pardo para invocar al diablo.*

Escena 4. *Baile lento. Águeda roba el cáliz y lo esconde. Rosco actúa y seduce a Virginia frente a Catalina. Marlowe toma la mano de Lilith, ella se enamora. Wagner persigue a Gretchen. Stacey habla con Susana.*

Escena 5. *El pacto de Enrique*

Escena 6. *Hermenegilda. Águeda y el soldado. Camarera y sirvienta. Wagner persigue a Gretchen.*

Escena 7. *Rosco y su pacto con el diablo. Stacey habla con George. Momento insertado de escena 13*

Escena 8. *Marlowe solo en la multitud. Lilith traduce su sentimiento. Wagner persigue a Gretchen.*

Escena 9. *Wagner declara su amor a Gretchen. Es rechazado. Canta su pena. Miguel canta. Águeda lo busca. Todos caen. Marlowe y los Valentines raptan a Águeda, la virgen.*

Escena 10. *Wagner vende su alma por el amor de Gretchen.*

Escena 11. *Camarera y sirvienta.*

Escena 12. *Marlowe y los valentines traen a Águeda a la cama. Lilith traduce y se da cuenta que Marlowe no la ama. Marlowe ama a Águeda, habla en español. Águeda le dice que no lo corresponde.*

Escena 13. *Wagner en Amor con Gretchen. Irrumpe Enrique, los descubre. Las 2 margaritas. La muerte de Valentín. Llama a Gretchen puta. Marlowe, soliloquio sin traducir.*

III. Cambio de espacio. A Espacio Cocina.

Incluye:

Escena 14. *Resonancia de Brote de Stacey con las cosas. Escena de las brujas.*

Escena 15. *La taberna 2. Muerte de Marlowe.*

Escena 16. *La camarera descubre el plan de la sirvienta.*

(En esta escena se utiliza el espacio del Primer Piso de la casa, al que sólo acceden las actrices, los espectadores quedan abajo mientras por un momento la acción es audible pero inaccesible a la mirada los espectadores, se escucha una persecución escaleras arriba, luego los actores vuelven a aparecer en el Espacio Cocina.)

IV. Cambio. A Espacio Salón.

Incluye:

Escena 17. *Asunción del Maestre Hermenegilda.*

Escena 18. *El pacto por el violín.*

Escena 19. *Los burgueses. Miguel vende el collar a Catalina.*

Escena 20. *Mefisto cobra su parte del trato a Wagner.*

Escena 21. *Catalina seduce a André.*

Escena 22. *La taberna 1. La gresca previa a la muerte de Marlowe. Texto de la sirvienta, se la ve limpiando un puñal ensangrentado.*

Escena 23. *Baile, coreografía, todos caen, cuerpos arrastrados. Texto de la Camarera.*

Escena 24. *André se quita la vida por lealtad a su amigo. Texto Marlowe.*

Escena 25. *Rosco y Virginia, hacen el amor, ella muere. Llevan a Rosco a los tribunales.*

V. Cambio de espacio a Cocina.

Incluye:

Escena 27. *El fin de Rosco.*

Escena 26. *Hermenegilda siente a Mefisto/Marlowe.*

Escena 28. *Muerte de las 2 Margaritas.*

Escena 29. *Stacey lava los platos y ahoga a su Black Berry, su B.B. Virginia le pone el Collar. Pujan por él. Escena*

de orgía con Águeda en dónde muere en un orgasmo.

VI. Cambio de espacio a PARQUE.

Incluye:

Escena 30. *Decapitación.*

Escena 31. *Enrique reformula el pacto con Mefisto.*

Escena 32. *Encuentro con Helena.*

Escena 33. *Funerales.*

(En esta escena Helena de Troya aparece desde la Terraza de la casa, y habla con Enrique, dice los mismos textos que en la Escena 1 dice Gretchen, desde el primer piso en el Espacio Vereda. Es una escena en espejo con la Escena 1).



María Dondero en el personaje de Virginia Rappe

Reflexionó Yanícola sobre la relevancia de la poética del espacio poniendo el acento en el borramiento de límites, en la liminalidad (sobre la que volveremos) constitutiva del territorio poético-convivial-expectatorial⁹:

Nuestra puesta utiliza todos esos espacios, impone traslados al espectador, hay escenas que el

espectador debe observar de pie. Hay además un límite difuso entre los espacios. En el teatro tradicional, hay un espacio bien definido para los actores y otro para los espectadores. Acá ese límite es difuso, hay escenas que suceden entre el público, hay un sector de escenografía instalado entre los espectadores. El público tiene un espacio fijo pero luego lo invitamos a desplazarse, a bailar, a moverse, a cambiar de sector, hay personajes que se mueven entre el público, hay momentos en que los personajes son parte del público (Dubatti 2014c).

Yanicola destacó que en *Fausto y la sed* también hubo un trabajo sobre diferentes objetos-muebles-espacios. Por ejemplo, en el Espacio Salón se valorizó un espacio interno, el Espacio Cama, y Yanícola señaló su protagonismo en la multiplicidad de intrigas:

Trabajamos con la premisa de que en la cama sucedieran todas las cosas para las que la cama fue construida. Las acciones que se desprenden de ese objeto. Los verbos que ese sustantivo propone, y trabajamos sobre estos cuatro verbos: nacer, dormir, copular, morir. En la cama del Salón suceden las cuatro acciones básicas para una cama: nace el bebé de Margarita, duermen Águeda y Virginia, copulan Gretchen y Wagner, Lilith y Enrique, Virginia y Rosco, Águeda y todos los

⁹Para el concepto de liminalidad, Diéguez 2007 y Dubatti 2017.

hombres; y mueren Virginia y Águeda (Dubatti 2014c).

“En la segunda temporada -agregó Yanícola-, en el Espacio Cocina había un piano que habían adquirido los dueños de La Bicicleta. No podíamos dejar de usarlo, adaptamos la puesta original sin piano y lo incluimos en una de las escenas: Gretchen observa y toca unas notas en el piano que se complementan con la larga nota sostenida del violín, y creamos una música incidental para ese momento (Escena 14)” (Dubatti 2014c).

La poética del espacio, inscripta en el carácter heteroestructurado del texto de *Fausto y la sed*, constituye uno de los aspectos más influyentes en el nuevo tratamiento de la materia fáustica: es espacio de multiplicidad, desplazamiento-viaje¹⁰, liminalidad, develación y ocultamiento. Propone otra unidad morfotemática del mito, no es mero soporte. Se trata de uno de los componentes estructurantes de mayor experimentación.¹¹ La experiencia de los espectadores en el espacio es parte esencial de su accesibilidad, comprensión y estetización de la materia

¹⁰Sin duda hay una conexión entre esos desplazamientos y los viajes de Fausto en las obras de Marlowe y Goethe.

¹¹“Como anécdota -evocaba Yanícola-, comento que los amigos dueños del espacio La bicicleta, Maxi y Bruno, con la mayor predisposición, buena onda y apoyo al proyecto, soportaron nuestra indagación espacial hasta el hartazgo. Y nuestra investigación sobre la posibilidad de utilización de todos y cada uno de los espacios fue a ultranza. Tal es así que, como la obra tiene

fáustica. Así, se vuelve irreproducible en otro teatro o sala:

Tomamos conciencia, en un momento del proceso, de que este trabajo está tan imbricado al espacio que es casi imposible pensar en hacerlo en otro lado. Y también tomamos esa decisión y ese riesgo, sabemos que esta obra nació y morirá en La Bicicleta. Otra limitante es el tema de las escenas al aire libre. Al inicio y al final de la obra, son como 30 minutos que el público y los actores están al aire libre y esto es algo que limita la posibilidad de programar funciones en Mar del Plata, teniendo en cuenta las condiciones climáticas de la ciudad, y en cada función el riesgo que se corre con la lluvia. En una época hacíamos llevar paraguas al público por si llovía (Dubatti 2014c).

La poética de *Fausto y la sed* y la materia fáustica

Si bien podemos discernir un protagonista, Enrique -director de teatro-

33 escenas (no sé si son realmente escenas, pero nosotros la fragmentamos así a fin de organizar el trabajo), decíamos bromeando que si agregáramos una escena más, esta tendría que ser en el estómago de Maxi” (Dubatti 2014c).

, hay en la pieza varias intrigas paralelas y entrecruzadas. También temporalidades diversas que conviven en el mismo espacio, por ejemplo, el siglo XVI encarnado en el personaje histórico de Marlowe y el presente del espectador en el tiempo de la compañía teatral de Enrique. Al menos podemos distinguir tres personajes que establecen pactos con el diablo:

-el director Enrique, que le pide a Mefisto “una hora. Una hora quiero. Nada más. No quiero un año ni veinticuatro. Ni la eternidad. La gracia. El espíritu. El *don vivente*. El verbo hecho carne. Una hora para poder ver mi obra terminada. Sólo eso. Después me llevás” (Escena 5); en la Escena 31, Enrique reformulará su pacto, exige que a cambio de su alma se le entregue el amor de Helena;

- su discípulo en el teatro, Wagner, quien pide el amor de Gretchen, actriz, mujer de Enrique;

- el actor Rosco, quien reclama a Mefisto ser “el más grande cómico del mundo. Eso quiero ser. Eso quiero. Y estoy dispuesto a pagar el precio. El alma. El *don vivente*. Lo que sea. Lo entrego todo con tal de ser el más grande. Más grande que... sí. Eso. Más grande que Chaplin” (Escena 7).

Es interesante observar que quienes cumplen el rol fáustico no llevan su nombre. Gretchen se ha desdoblado en Gretchen y en Margarita. En el sistema de personajes aparece, como ya señalamos, Christopher Marlowe, el autor de la primera versión teatral de Fausto, de cuyo asesinato dice La Camarera:

Alguien aprovechó la refriega en la taberna para darle esa puñalada que le atravesó el ojo, le interesó

el cerebro y le provocó la muerte en el acto. Yo estaba esa noche. No fue sólo una pelea de borrachos. Christopher Marlowe, el famoso dramaturgo, era además un espía, vendía información. Para la reina. Por eso lo asesinaron (Escena 15).

Mefisto no posee en la obra una presencia material propia y se presentifica poseyendo, “hechizando” los cuerpos de cuatro personajes femeninos: Virginia, Gretchen, Margarita y Hermenegilda, así como el cuerpo muerto de Marlowe. En la Escena 31, Enrique afirma “(*descubriendo la esencia y el espíritu de su obra*) ¡Ahora comprendo! El diablo es el Otro. El Otro humano”. El texto de Yanicola apunta a crear la ilusión del tránsito de Mefisto de un cuerpo a otro, una suerte de Mefisto nómada: “Todos son el diablo y nadie lo es. Son los humanos quienes inventan al diablo” (Escena 19). Hombre y diablo como otra forma de la liminalidad.

Desde el ángulo de análisis de la historia, la poética de *Fausto y la sed* pone en suspenso la definición del estatus ontológico del mundo representado, juega con la ambigüedad y la liminalidad entre vida y teatro y dos planos ficcionales de representación teatral. Nunca sabremos del todo si se cuenta:

a) la historia de una función teatral en cuyo convivio confluyen personajes-espectadores y personajes-actores de una compañía teatral que representa una obra sobre el mito de Fausto, o...

b) la historia de un rito satánico en la que los que inicialmente parecían personajes-actores y personajes-espectadores comparten el ser

personajes-integrantes de una logia que invoca la presencia de Mefisto.

Enrique: Hoy es una noche especial.

Wagner: Sólo hay una noche así cada 539 años.

Enrique: Esta noche, se hará presente aquí, el diablo. (*Pausa, murmullos.*)

Hermenegilda: *Qué teatro ni teatro.*

Wagner: Sólo basta para invocarlo, el beneficio que nos procure este licor pardo.

Las brujas, ceremonialmente entregan un Cáliz con el licor a Enrique, encienden fuego, algunos directamente beben el licor encendido (Escena 3).

El juego de historias establece una tensión, nunca resuelta, entre metateatro (teatro dentro del teatro, representación dentro de la representación) y rito (el convivio teatral enmascara lo que luego se devela como el convivio de una sesión satánica). De esta forma podemos distinguir en el acontecimiento teatral en *La Bicicleta* tres planos, cuyas esferas y jerarquías se mezclan liminalmente: 1. el plano cotidiano convivial: el que configura la reunión de actores reales (los artistas que actúan: Juan Barciulli, Natalia Trípodí, Jorge Cortese, etc.) y espectadores reales (que han asistido a *La Bicicleta* para ver el espectáculo *Fausto y la sed*, nosotros entre ellos), junto a artistas y técnicos-artistas reales que no actúan (por ejemplo, en la función a la que asistimos

vimos al director Yanícola -no actor-participando del convivio y desplazándose entre el público y los actores, mientras acompañaba el trabajo del técnico en consola)¹²; 2. un primer plano ficcional: los personajes-actores (muchos de cuyos nombres coinciden con los de la materia fáustica: Wagner, Gretchen, Margarita, etc., o incluso con los de los creadores de las grandes obras-fuente: Marlowe) y los personajes-espectadores (Hermenegilda, Sirvienta, Stacey, etc.), que de pronto devienen personajes-celebrantes del rito, todos representados por los actores reales; 3. un segundo plano ficcional: los personajes de una obra interna, obra dentro de la obra (ligada a la materia fáustica: Wagner, Gretchen, Margarita, etc.) representados por los personajes-actores y los personajes-espectadores (devenidos de pronto en personajes-actores).

El uso de los mismos nombres para varios de los personajes para los dos planos ficcionales es clave para generar el efecto de desdelimitación y ambigüedad. La poética busca formas diversas de liminalidad para borrar los límites entre vida y ficción y entre los dos niveles de ficción:

a) liminalidad entre función teatral real (dirigida por Yanícola) y función teatral ficcional (dirigida por Enrique).

b) liminalidad entre espectador real y personaje-espectador: por ejemplo, el personaje-espectador Stacey, mezclado indiferenciadamente entre los espectadores reales, habla con alguien a través del celular y comenta la primera escena que se ha visto en la vereda:

¹² Sobre este aspecto, véase en este mismo artículo, más abajo, el apartado "La presencia del director en escena".

“Empezaron actuando afuera... sí, afuera... Fausto le vende el alma al diablo. ¿Quién es el diablo? No sé, recién empieza... [...] No sé, en la loma del orto. Sí, teatro off” (Escena 1). Las palabras de Stacey ponen de relieve el acontecimiento teatral real y su arranque (“Empezaron actuando afuera”, “recién empieza”), su tema (“Fausto le vende el alma al diablo”), así como la locación periférica de la sala La Bicicleta (“no sé, en la loma del orto”) y el tipo de circuito (“teatro off”).

c) liminalidad entre el personaje-actor y el personaje de la obra interna representada por el personaje-actor, y por extensión, liminalidad dentro del plano ficcional entre la “vida” de los personajes-actores y las escenas teatrales que representan en tanto actores: en la Escena 1, Enrique acaba de de representar la escena de amor con Gretchen y como actor-director explicita el mecanismo de representación: “(Al público.) ¿Quién no conoce el teatro adentro del teatro? Hoy aquí inauguramos el teatro fuera del teatro”.

d) liminalidad entre arte y vida en el pasado teatral: en la Escena 2, Wagner le cuenta a la Camarera: “¿Sabías que durante el reinado de Isabel en Inglaterra circulaba un rumor según el cual, durante una función de teatro, Satanás en persona se presentó en escena? Eso causó el inmediato horror de actores y público, algunas personas perdieron allí la razón...”.

e) liminalidad entre teatro y vida en la existencia y la cosmovisión del mundo presente: “No temo al cielo ni al infierno teatral”, afirma Enrique en Escena 3;

“Dios es una construcción teatral”, dice Valentín 1 en Escena 15.

f) liminalidad entre teatro y rito en su dimensión de acontecimiento: en determinados momentos, los personajes se encargan de marcar supuestas diferencias. En la Escena 3 Enrique asegura que no habrá representación sino rito: “No daremos ninguna obra. [...] Si están hoy acá deben saber que el teatro es una máscara que cubre nuestro real propósito, nuestra verdadera actividad. Estamos reunidos como lo hacemos cada siete años. Nos conocemos sólo por referencias. Fotos. Cartas. Saben que he sido designado Maestro hace apenas unos meses. (Exhibe su brazalete.) A pesar de la oposición de los sectores más vetustos y tradicionales de la logia. [...] Esta noche se hará presente aquí el diablo”. Sin embargo, en pleno “rito” y pacto con el diablo (Escena 5), Enrique reflexiona sobre cómo representar teatralmente al diablo: “¿Y si es una mujer? ¿Con qué vestuario? ¿Cómo hay que representar al diablo? ¿Hay que representarlo? ¿Hay que presentarlo? ¿Hay que sentarlo?”. Yanicola juega aquí con el triple acontecimiento implícito en la re-pre-sentación: representación (poésis ficcional), presentación (performatividad) y sentación (acontecimiento convivial).¹³

g) liminalidad entre personaje-espectador y actriz real: Stacey parece sobrenombre de la actriz, o resultado de la estilización de su nombre real, Estefanía Sáez.

h) liminalidad entre vivos y muertos: Valentín 1 muere en la Escena 13 y reaparece en escenas posteriores; Marlowe muere en la Escena 15, y

¹³Para estos conceptos teóricos sobre el acontecimiento teatral, véase Dubatti 2007.

reaparece en escenas posteriores, ¿estaba muerto desde antes?, ¿acaso esa extraña lengua en la que habla es la lengua de los muertos?

Los dos textos-fuente sobre la materia fáustica de mayor presencia en *Fausto y la sed* son *La trágica historia de la vida y muerte del doctor Fausto* de Christopher Marlowe y *Fausto I y II* de Johann Wolfgang von Goethe, pero también se hace referencia al *Fausto criollo* de Estanislao del Campo de una manera singular: ya en la Escena 2, dice la didascalia, “*Virginia tirada en la cama con un grabadorcito del que se escuchan fragmentos del Fausto de Estanislao del Campo. Invita a espectadores a sentarse en la cama y les hace escuchar*”. Luego, en la transición entre Escena 13 y la 14, “*mientras el público se traslada [del salón a la cocina], Virginia con grabadorcito entre el público se escucha grabación de recitado del Fausto de E. del Campo*”. La situación se repite a comienzos de la Escena 25. Finalmente, destaquemos la semántica del título, que opera como guía intrarreferencial organizadora de la lectura. Observa Yanícola al respecto:

Hace referencia a la sed insaciable de conocimiento, por el saber, por el espíritu. Hay, además, otra sed más literal: en nuestra puesta damos de beber una copa a cada espectador, y los personajes beben un licor pardo que los prepara para el encuentro con Mefisto. La sed también como sed de poder, la sed como palabrita que dice deseo, deseo físico, deseo carnal, deseo emocional, deseo de

conocimiento, deseo espiritual (Dubatti 2013b).

La presencia del director en escena

Cuando consultamos a Yanícola sobre su presencia en el espectáculo, nos dio un conjunto de valiosas observaciones que queremos transcribir para el análisis del espectáculo:

Esta situación no fue eventual y es totalmente intencionada, pero no está escrita en el texto. Esa es una falta que quiero corregir [para la edición del texto], porque Yanícola (vestido de traje, como el resto de los actores) interviene esos planos. La intención era operar un poco al modo [Tadeusz] Kantor: un director/dramaturgo presente en la escena. Y a la vez con eso desdoblar de algún modo el personaje de Enrique (en la ficción un director-dramaturgo en crisis creativa) y abrir ese arco al ver al Director-Dramaturgo de la obra real también en escena. Incluso hay un momento en que el actor que interpreta a Enrique espera una señal mía para iniciar y yo se la doy con un toque en el hombro (Dubatti 2014c).

Un espectador luego de una función me comentó: ‘¿Que vos pases por medio de la escena es un homenaje a Hitchcock, no?’. Todas referencias que llevan y traen el mismo juego de planos superpuestos: Marlowe, Enrique, Yanícola/personaje, Yanícola real, los espectadores (Dubatti, entre ellos), conviven en un

mismo espacio tiempo. Quisimos hacer estallar toda frontera y división entre los planos, los tiempos y los espacios (Dubatti 2014c).

Otra cosa planteada pero que no logramos aún fue que los otros dos técnicos (ya que en las funciones somos 3 personas las que nos ocupamos de la operación técnica) también estuvieran con vestuarios similares (trajes). Esto es algo no logrado (hasta ahora, no he podido convencerlos de que hagan la operación lookeados así), pero también los técnicos intervienen en escena, y con su vestuario adecuado, se deslinda finalmente su función y una vez más puede vérselos como técnicos reales, o asistentes a la reunión de la logia que cumplen una labor técnica (Dubatti 2014c).

Considero revisar y actualizar el texto de *Fausto y la sed*. Agregar que los técnicos y el director deben estar presentes y estar vestidos como participantes de la fiesta de la logia y que ingresan y salen del espacio escénico en reiteradas oportunidades durante la obra. Esta es una grave omisión [en el texto dramático] que debe ser corregida. Ya que considero un elemento dramático muy importante (Dubatti 2014c).

Finalmente, Yanícola nos sugirió: “Para mayor esclarecimiento

sobre el tema de los planos de los personajes y del personaje Yanícola, leer el texto que te envié hace poco titulado: Una mirada sobre la catarsis en *Fausto y la sed*” (Dubatti 2014c). Sobre dicho metatexto nos señaló: “En principio fue un texto íntimo, lo escribí sólo para mí, luego decidí compartirlo con los actores. Y finalmente con vos”. Transcribimos a continuación dicho texto, que consideramos un valioso material sobre *Fausto y la sed*:

Catarsis de Goethe al escribir semejante obra, que le demanda toda su vida. Fausto no es otro que Goethe, travestido de palabras.

En *Fausto y la sed*, tomando retazos del de Goethe, del de Marlowe y de otros tantos textos y personajes, Enrique, Fausto, es un director dramaturgo agobiado en un momento de su vida en que impera el sinsentido, sólo le pide a Mefisto una hora más de vida, para ver su obra concluida, una suerte de 8 y ½ fáustico, en donde Enrique, no es difícil adivinarlo, no es otro que Yanícola.

Un director exitoso, gustoso de los placeres del alcohol y las mujeres, busca en medio de una crisis creativa qué decir y cómo, se plantea qué es el arte, arma y desarma escenas contando retazos de su vida, travestidos en escenas, en actores, el límite difuso entre la actuación como ficción y la realidad. ¿Quién es su mujer Gretchen y quién su personaje Margarita? Una es la de ficción, otra la real. Una la

mujer embarazada, otra la actriz que hace un personaje de mujer embarazada. ‘Y vos y tus actrices’, es el reclamo de Margarita. Una suerte de *racconto* de diferentes momentos en la vida del director dramaturgo Enrique/Yanícola del que esta es su última puesta.

Finalmente y coincidiendo con la segunda parte del *Fausto*, la madurez de Goethe, Fausto, Enrique, Yanícola, a quien ya no llenan los deleites del alcohol, ni los placeres de la carne, ni el éxito vano, sino sólo encuentra la plenitud ante la presencia de Helena de Troya, símbolo de la belleza (del Arte) y más que eso, metáfora de Amor. Helena es una única mujer que llega mágicamente a la vida de Enrique/Yanícola, en la que él encuentra a Amor (“Yo por usted siento El AMOR”) y en él una única posibilidad, en el final de sus días. Sólo el Amor redime y salva.

Valgan nuestras observaciones y los metatextos del director como homenaje a su obra y su personalidad y como introducción a la poética de un caso relevante de recreación del mito fáustico en el teatro argentino. Creemos que *Fausto y la sed* “llegó para quedarse” en el corpus de reescrituras de la materia fáustica y, ciertamente, despertará en los estudiosos amplio interés por desarrollar sobre el texto otras perspectivas de análisis.

Bibliografía

- Diéguez, Ileana (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge (2009). “*Fausto* en el teatro argentino: reescrituras escénicas, dramaturgia, textos intermediarios, recepción”, *Anuario Argentino de Germanística, V. 200º Aniversario del Fausto de J.W. von Goethe*, edición al cuidado de Claudia Garnica de Bertona, Régula Rohland de Langbehn y Miguel Vedda, Buenos Aires, Asociación Argentina de Germanistas (265-282).
- Dubatti, Jorge (2011) “Nueva contribución sobre *Fausto* en el teatro argentino”, *Anuario Argentino de Germanística, VII. Actas de las XVI Jornadas de Literaturas en Lengua Alemana*, edición al cuidado de Régula Rohland de Langbehn, Miguel Vedda y Graciela Wamba Gaviña, Buenos Aires, Asociación Argentina de Germanistas (313-323).
- Dubatti, Jorge (2013a). “Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral: cambios en los conceptos de drama, dramaturgia, texto dramático, poética dramática y notación dramática”, en Cristian Figueroa Acevedo y Astrid Quintana Fuentealba, compiladores, *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*, Valparaíso, Chile, Universidad de Valparaíso, Facultad de Arquitectura, Carrera de Teatro (31-66).
- Dubatti, Jorge (2013b). “En *Fausto y la sed* de Guillermo Yanícola. Espectadores que beben con el mismísimo Mefisto”, *Tiempo Argentino*, Suplemento Cultura, domingo 13 de enero de 2013 (7).

- Dubatti, Jorge (2014a). “*Fausto y la sed* de Guillermo Yanícola: metateatro, rito y liminalidad”, *Boletín de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Literatura Comparada, Mendoza, N° XXXIX (2014) [2015] (139-162).
- Dubatti, Jorge (2014b). “Nueva contribución sobre *Fausto y la sed* de Guillermo Yanícola”, *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 (2014) (2015) (31-52). ISSN 2314-1883.
- Dubatti, Jorge (2014c). Entrevista con Guillermo Yanícola (inédita).
- Dubatti, Jorge (2014d). “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, Córdoba).
- Dubatti, Jorge coord. (2017). *Poéticas de liminalidad en el teatro*, Lima, Perú, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Dubatti, Jorge (2019a). “Reescrituras del mito de Fausto en el teatro argentino (cuarta contribución)”, *Actas del XVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Estudios Germanísticos “Germanística en Latinoamérica: nuevas orientaciones – nuevas perspectivas”*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, ALEG, 2019 (1-10). Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/ALEG/ALEGXVI/paper/view/3693>
- Dubatti, Jorge (2019b). “Fausto en el teatro argentino (quinta contribución)”, en *Reencuentros con la literatura alemana: 30 años de la caída del muro de Berlín: 100 años de la Bauhaus*, Lila Bujaldón de Esteves, coord., Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2019 (123-141). Libro digital, PDF. Archivo Digital: online.
- Yanicola, Guillermo (2013). *Fausto y la sed*, texto dramático, inédito (cedido por el autor).