

Yuleivy García
Bermúdez

*Versiones del Fausto
en la dramaturgia
cubana: desacralización
del imaginario teatral
clásico*

La dramaturgia cubana ha tenido singulares maneras de reelaborar el tesoro teatral de Occidente. Múltiples autores han sorprendido este fenómeno, y lo han valorado desde perspectivas varias.¹ La mayoría de las visiones coinciden en apuntar la actitud paródica, no pocas veces irreverente, que sustenta ese diálogo nuestro con el arsenal clásico. El presente trabajo tributa a estas visiones de la crítica, con el propósito de comprobar las características de dicho diálogo en las versiones del mito medieval de Fausto. Se ha creído pertinente la elección de este diálogo en particular al constatar que, en la actualidad, el atractivo que despierta el tema de las relaciones entre nuestro teatro y el clásico está orientado prioritariamente a las búsquedas de la herencia griega, soslayando importantes contactos con otras herencias míticas. Para la realización de nuestro propósito se analizarán de manera comparativa dos versiones del mito fáustico localizadas en la dramaturgia cubana contemporánea,

¹ Podemos situarnos como uno de los estudios más valiosos en este sentido el reciente volumen de Elina Miranda Calzar *el coturno americano. Mito, tragedia griega y teatro cubano* (2006), así como el Trabajo de Diploma *Presencia del mito griego en el teatro cubano contemporáneo*. Un acercamiento a través de cuatro de nuestros clásicos (2003- 2004) del autor Ricardo Vázquez, que ofrecen además una interesante perspectiva metodológica en el análisis comparativo del discurso dramático cubano con referentes míticos y con obras del discurso dramático clásico. De manera similar, podemos aludir al volumen *Palabras desde el silencio* (2002) de Joel Sáez y Roxana Pineda, sin dejar de mencionar a Rine Leal con sus estudios críticos sobre “Medea en el espejo” y “Electra Garrigó”, presentes en su libro *En primera persona* (1967); todos ellos ejemplos de equiparaciones entre obras clásicas y las versiones insulares.

las obras *Fausto* de Reinaldo Montero y *Fausto comes alive!* de Rafael González. Hemos querido realizar dicha comparación teniendo en cuenta las características del diálogo hipertextual de ambas obras con el *Fausto* de Goethe en relación con la ruptura de las convenciones genéricas.

De cómo Fausto arribó a la ínsula

«Mis palabras proceden directamente de este suelo,
y este sol es el que ilumina mis pesares»
Goethe, *Fausto*

Las miradas del siglo xx a la Edad Media europea, descubrieron que no se trataba de ese período unitario, primitivo y ascético que muchos habían creído; y que la mayoría de las cosas que «renacieron» con el Renacimiento, bien vivas estaban en las centurias que le antecedieron.² Se necesitó, especialmente, de las aseveraciones bajtineanas para tener una visión de la verdadera naturaleza del teatro medieval, con su versatilidad de formas, sus concesiones comunicativas y su *libertina* proyección dramática y escénica.³

² «La unidad de la Edad Media como período histórico es artificial», opina Háuser (1976: 137), quien distinguirá entonces distintas etapas (feudalismo, caballería cortesana, burguesía ciudadana) entre las que existen separaciones más rotundas que entre la Edad Media y el Renacimiento. Habla asimismo de «renacimientos» que van sucediéndose durante todos estos siglos (1976: 141), y se encarga de desmitificar criterios como los de la homogeneidad ideológica de la cristiandad medieval de Occidente. No obstante, en la actualidad superviven otras posiciones, como la de Paolo Beneventi, quien afirma que «el Medioevo tuvo en casi toda Europa una cierta uniformidad cultural» que le ha permitido reconstruir un *discurso único* sobre determinadas formas artísticas como el teatro. Para este autor es con el Renacimiento que «las culturas nacionales se diversifican» (1996: 36).

³ Bajtin, con su descubrimiento del carnaval y la contracultura profana del medioevo ha abierto el camino a otros estudiosos en el tema. Boiadziev, Dzhivelegov e Ignatov continúan esta idea y afirman la presencia de los Juegos de Carnaval en el principio de toda representación medieval y en la formación de los nuevos géneros dramáticos durante esta etapa (1976: 101). Beneventi, en la búsqueda de la historia no contada del teatro universal, también insiste en la significación de las festividades medievales (la Fiesta de los Locos, de los Inocentes, de los Diáconos, del Asno o las *libertates decembris*), como afirmación de variadas «formas espectaculares» como el drama litúrgico, los misterios y milagros, el drama sacro, etc. (1996: 27). Pero a diferencia de Bajtin, estos autores tienen una visión más estrecha del fenómeno teatral en esta etapa. Por ejemplo, la *Historia del*

En este contexto nació y se teatralizó el mito de Fausto.⁴

Parece irónico, sin dudas, que el siglo de la religiosidad europea por excelencia, se identifique con mito semejante: el antihéroe de la cosmovisión cristiana, el tentador Mefisto, se yergue tan poderoso como simpático; el héroe, el hombre, será el voluble y tentado Fausto, que no se enfrenta al mal sino que se entrega gustoso a él; que no duda en tomar partido por los goces terre-

teatro europeo de los tres críticos soviéticos, a pesar de constituir un estudio abarcador de las diferentes modalidades del teatro medieval según períodos y regiones, considera dichas modalidades como *primitivas, manifestaciones menores*, apresadas por «los grillos de los conceptos religiosos» y «a la espera de una gran idea que pudiera servirle de meta y de los genios que fueran capaces de conducirlo por las actitudes de la historia humana [...]» (1976: 111). Y aun serán bastante severos al juzgar algunas de estas manifestaciones, como el misterio, al cual califican de *masa insípida* (1976: 99), *género agonizante, producto grosero de la barbarie y carente de todo arte* (1976: 89). Beneventi también considera «extremadamente simples» e incluso *no teatrales, convencionales* y sin validez dramática las formas representacionales de la época (1996: 34). Aquellos que tienen una visión positiva tampoco alcanzan una perspectiva enriquecedora, tal es el caso de Baty y Chavance, quienes reivindican el teatro cristiano en su concepción teatral – que llamarán *bella* –, no en su dimensión literaria. Además su lógica evolutiva es cómoda, rígida, poco convincente, y deja fuera la diversidad (1954: 23). Auerbach apunta la existencia de un movimiento ascendente de la literatura dramática cristiano-medieval, (en lo relacionado con lo realista-popular y las ganancias comunicativas) que llega a su culminación en el siglo XVI (1986: 157). Es decir, aunque asiente acerca de ciertas características por otros desatendidas, tampoco es totalmente justo con el arte teatral de la Edad Media, en cuanto lo considera una especie de tránsito hacia un objetivo casi tautológico, el humanismo renacentista.

⁴ Aunque la primera versión impresa es de 1587, este mito se supone gestado durante la Baja Edad Media, a juzgar por su aparición en misterios y milagros germánicos de la época. Sin embargo, la datación de la personalidad seudohistórica del protagonista (el ubicuo Johann o Johannes Fausto, Georg Faust, Jorg Faustus o Georgius Sabellicus Faustus Junior, indeseable en los centros educativos de Heidelberg, Erfurt, Ingoalstad y Nuremberg y muerto en un convento de Maulbron o en una granja en Frisia) se sitúa con posterioridad; la mayoría de los textos acceden a ubicarlo en los albores del Renacimiento, como contemporáneo de Lutero, Cornelio Agrippa y Paracelso. Camila Henríquez Ureña concilia el hecho de la manera siguiente: «La leyenda se fue creando alrededor de él durante su vida, a tal punto, que hoy es muy difícil separar los rasgos imaginarios de los que pertenecen a la persona real» (1977: 16). Aun así, es obvio el paracronismo, por lo que puede inferirse que la figura real (el nigromante, astrólogo, segundo de los magos, quiromántico, aeromántico, piro-mántico, segundo de la hidromancia) se avino a las características de una construcción ficcional ya existente y fue elegida para materializar dicha fabulación.

nales (poder, sapiencia, amor de mujer). La ironía se disipa cuando se llega a conocer con más profundidad el imaginario medieval y la producción cultural de la etapa, sobre todo en su cristalización no oficial.⁵

Fausto-personaje es en el mito a un tiempo joven y viejo, noble y desclasado, generoso y criminal, voluntarioso y débil, crédulo y hereje. Creo que ahí, en esa caracterización versátil y antitética incluso, reside su capacidad de inagotable reelaboración a través de distintas etapas del desarrollo de la humanidad: cada una recreará la parte del carácter que mejor convenga a su visión del mundo.

Y encontraremos Faustos malévolos como el de Marlowe; violento como el reinado de la Tudor. Redimidos como el de Lessing; perfectible, a tono con el humanismo germano. Trágicos como el de Goethe; hiperestésico cual los *Sturmerns*. Misóginos como el que crea Louise May Alcott;⁶ cruel y *moderno* hijo del capitalismo decimonónico de Norteamérica. Fracados como el de Max Beerhohm; decadente, al modo de los poetas británicos de fin de siglo.⁷ Artistas como el de Mann, con la triste indiferencia de la generación de entreguerras. Sufrientes como el de Bulgakov; humillado tal el hombre que duerme a la sombra stalinista. Burgueses como el de la Stein,⁸ tan ambicioso como la sociedad de consumo.

El contenido mítico se modificó a la luz de los diferentes géneros literarios,⁹ de variadas concepciones artísticas epocales, y por supuesto, con la modelación individualísima de los genios

⁵ Auerbach ofrece una explicación plausible: la amalgama del *sermo gravis* o *sublimis* con el *sermo remissus* o *humilis* no solo como categorías ético-teológicas sino en su dimensión estético-estilística hace que en el teatro medieval se imbrique *la historia del hombre* en toda su magnitud (1986: 151-152), con «todas las alturas y los abismos de la conducta humana, así como todas las alturas y los bajos de su expresión estilística» (1986: 156) Para este autor «no puede determinarse exactamente cuándo comenzó este viraje, probablemente bastante antes de lo que nos permiten sospechar los textos dramáticos llegados hasta nosotros [...]» (1986: 157). Es decir, que la desacralización del producto cultural medieval no puede situarse en un comienzo específico, sino que parece haber sido propiedad de varios siglos.

⁶ Nos referimos a su obra narrativa *Un moderno Mefistófeles* de 1877.

⁷ Aludimos al cuento *Enoch Soames* de este autor londinense (1872-1956).

⁸ Nos referimos a la obra teatral de la autora *Fausto (Doktor Faustus lights the Light)* de 1938.

⁹ Para Reinaldo Montero la particularidad genérica fue decisiva para la constante actualización del mito, pues si solo se hubiera novelado «hubiera quedado sin

escriturales. Tanto así que, llegado a nuestro panorama insular, será inevitablemente una versión de versiones.¹⁰

Dentro de la cuestionadas mareas del teatro bufo en Cuba, nos encontramos con el Mefistófeles de Sánchez Galárraga, que se pretenderá una parodia de la ópera francesa del reconocido Gounod.¹¹ El *Fausto* de Montero remite incuestionablemente a la magistral recreación goethiana, al tiempo que dialoga con otras versiones, como la del contemporáneo de Shakespeare. En tanto el *Fausto comes alive!* de Rafael González elige como referente solo a la obra de Goethe.¹² En ningún caso hay un rastreo o un reencuentro con el contenido del mito o de la fabulación seudohistórica en sí misma. Por tanto, podemos hablar, en el

descendencia plausible», en tanto la tesis teatral lo devolvió a la tradición germana: «Pero lo más importante es que Fausto entrara al teatro, así se garantizaba su ductibilidad y perennidad» (2003: 79).

¹⁰ La cuestión no parece ser exclusiva de nuestra Isla ni de nuestra época *intertextual*; la mayoría de los autores, a lo largo de los siglos, han tomado como modelo una reelaboración literaria de la fábula; *v.g.*: Johann Spiess la extrae de la literatura dramática anónima, Marlowe asume la adaptación del *Volksbuch*, los Sturmiers eligen indistintamente estos dos paradigmas, o dialogan entre sí, de modo que Klinger tiene como fuente a su coterráneo F. Müller; Goethe (según dan fe Baty y Chavance) tiene el antecedente de Klinger, Lessing, y Wagner. Los de la escuela de Jena, en especial Heine, se vuelven a los dramaturgos del *Sturm*. Paul Fort, uno de los que versionan la historia en Francia, elige la pieza de Marlowe. El siglo xx lleva a la apoteosis las relaciones hipertextuales, de modo que encontramos versiones como la del norteamericano Richard Foreman en la década de los ochentas, considerada un «homenaje que podríamos llamar de segundo grado» (Fábregas, 1985: 11) por el hecho de contener como sustrato, al mismo tiempo, la obra de Goethe y de Gertrude Stein. No se desdeña que algunos autores hayan buceado en el mito mismo, como presumiblemente Lenau, Peer Gynt, Louis Pauwelsy o Thomas Mann (Huamán Mori, 2006: 5). Otras creaciones, como la del guyanés Edgar Mittelholzer, rescatan el mito de Fausto en su integración con otras tradiciones mitológicas europeas, además de fundirlo con la mítica sudamericana (Álvarez; Mateo Palmer, 2005: 151).

¹¹ También el argentino Estanislao del Campo toma como base esta versión de Charles Gounod para su obra, en la que Fausto asume burlescamente los rasgos del gaucho. No deja de ser curiosa la selección de este hipotexto, que ya constituye él mismo un hipertexto de la obra de Goethe, para realizar con ánimo desacralizador dos reelaboraciones que se asemejan en su afán costumbrista. Quizás una de las causas podría atribuírsele a la permisibilidad que la estructura operística ofrece para la incursión del elemento musical como reconocimiento identitario en los textos.

¹² Esta relación la establecen de manera explícita ambos autores en los límites de la *paratextualidad*, como la dedicatoria del libro de Montero y el anuncio en la

caso de las obras dramáticas que nos ocupan, de una relación hipertextual con un mismo hipotexto.¹³ Por demás, dicha relación está determinada por la intención paródica, la transformación o subversión del modelo escogido.¹⁴ A la comprobación de este hecho se dirige nuestra lectura y análisis.

Trasiego del mito. Ruptura de las convenciones genéricas.

«Miserable Fausto, ya no eres el mismo de antes»
Goethe, **Fausto**

Es justo decir que las historias de la literatura nos advierten del carácter hilarante que siempre tuvo el mito fáustico en sí mismo y en sus primeras representaciones. De hecho, estuvo ligado originalmente a las farsas.¹⁵ Además «lo patético y lo

obra de González. En esta última aparece además en la estructura del texto, en la última didascalia del cuadro VIII o escena final, cuando el personaje revela estar leyendo el volumen de Goethe.

¹³ Asumimos como base teórica de nuestro análisis la conocida definición de *hipertextualidad* (vista como una de las fases de la *transtextualidad*, relación que une un texto a otro por derivación simple *transformación* o indirecta *imitación* de Gerard Genette (2007: 1) por parecernos operativa y adecuada a nuestros objetivos. No obstante, aceptamos la revisión de Glowinski y la idea de que «la hipertextualidad y la intertextualidad están siempre unidas y casi por regla general se presentan conjuntamente. Por consiguiente, es preciso tratarlas como una clase amplia e internamente diferenciada, en la que, sin embargo, hay más factores comunes que diferenciadores» (1994: 191). Por ello consideramos prudente usar en determinados momentos de nuestro estudio, una u otra denominación. Esto nos acerca además a los lineamientos metodológicos de la autora cubana Elina Miranda en su libro *Calzar el coturno americano* (La Habana, 2006) en el que se propone mostrar «el diálogo intertextual, en cualquiera de las tantas modalidades posibles» de nuestro teatro con el clásico, y en el que asume «las nuevas maneras de entender la intertextualidad» (2006: 10).

¹⁴ El sentido en el que asumimos esa intencionalidad de ambas producciones, se conecta con lo que Elina Miranda ha sorprendido en la obra de Carlos Felipe, para ella «uno de los pocos casos en que se procura la *parodia respetuosa*» (2006: 84), con lo que disentimos ligeramente, pues lo creemos una particularidad del teatro cubano contemporáneo. La autora extrae el término de los estudios de Linda Hutcheon, para quien «la parodia tiene una amplia gama de formas y propósitos –desde aquel ridículo ingenioso, pasando por lo festivamente lúdico, hasta lo seriamente respetuoso» (1993: 188). También Glowinski habla de una parodia de *carácter constructivo* como práctica intertextual que va más allá de una mera intención lúdica. Por su parte, Ricardo Vázquez (2003: 50) sorprende en la actitud de algunos dramaturgos cubanos hacia diferentes mitos, una reflexión *desacralizadora pero engendrante*.

caricaturesco eran coordinados de modo paradójico en el teatro medieval» (Boiadziev, 1976: 81), por lo que las primeras elaboraciones dramáticas de la historia de Fausto ya presuponen este maridaje. Las sucesivas teatralizaciones han conservado en mayor o menor medida el tono humorístico, aun cuando se alejaren genéricamente de la forma inicial y hayan cristalizado en tragedias y dramas. En la obra de Marlowe «se estableció definitivamente el género en el que el elemento cómico se unía con el trágico de manera legítima» (Boiadziev, 1976: 317). Si volvemos al *Fausto* de Goethe, encontramos la ligereza propia de la variante genérica que ha elegido – la *comédie larmoyante* o comedia lacrimógena¹⁶ – en varios elementos de la pieza: en ese personaje presentador alegóricamente llamado Gracioso,¹⁷ en las bromas del coro y en las constantes – y no siempre de buen gusto – bufonías de Mefistófeles,¹⁸ etc.

¹⁵ Así lo atestiguan R. Modern (1956: 156) y la tríada de autores soviéticos (Boiadziev, 1976: 321); otros autores como Baty y Chavance creen que en algún momento el mito cristalizó en los *Haupt- und Staactactionen* y de ahí fue rescatado por los *Stürmers*. «Patetismo superficial, grosero, pero casi siempre atrayente» (1945: 207- 209) son algunos de los atributos que estos autores le conceden a esta forma teatral del medioevo germano, muy similares a las características de la farsa.

¹⁶ El texto de Goethe es considerado como ejemplificativo de esta modalidad genérica por Auerbach (1986: 417- 427) y Baty y Chavance (1945: 207). D'Amico lo calificará de *drama filosófico* y *drama de amor* según sus partes constitutivas (1950: 27- 28). Para R. Modern se trata de un *drama* que toma forma de *misterio* (1956: 156). Camila H. Ureña, sin embargo, opina lo siguiente: «Goethe caracteriza su obra Fausto como una “tragedia”; tal como Dante caracterizó la suya como “comedia”. Considera Goethe su obra como dramática [...]» (1977: 51). No obstante, ella percibe la imbricación de estilos, y nos avisa sobre determinados segmentos que se comportan «a manera de drama satírico» y suavizan «la dolorosa impresión de la tragedia» (1977: 81).

¹⁷ Nos informa Camila Henríquez Ureña que la versión de Marlowe le incorpora este personaje cómico como un *clown* (1977: 19), el «razonador» de los teatros ingleses del Renacimiento, el cual comienza a ser nombrado en Alemania casi siempre como Gaspar. En la obra de Goethe se reverencia su origen medieval nombrándolo alegóricamente, como en los misterios, moralidades y farsas. La esencia del carácter se renueva en la segunda parte, cuando Mefistófeles asume la personalidad del bufón muerto, y reencarna la función actancial de esta especie de *conducteur de jeu* o animador de espectáculo.

¹⁸ El episodio de *La taberna de Auerbach en Leipzig* es elocuente para ilustrar el tono jocoso de ciertos pasajes del drama. El relato de la pulga en voz de Mefistófeles

El tono farsesco reaparece en la obra de Montero como un legado de la asunción del texto-base y de la propia imbricación de géneros con que este ya había sido conformado. Pero el autor cubano lo complejiza, pues asume y subvierte a un tiempo el *architexto*.¹⁹ Esta característica parece haber sido sorprendida ligeramente por Abel González Melo, quien expresa: «Montero es maestro en la engañifa. Ofrece su lección cual comedia trágica [...], no intuye que me apresuro a descubrir el timo». Para el crítico, hay un ludismo con las convenciones genéricas: «Es trágico el sedimento e incorpora el residuo humorístico de su tragicidad. El escritor se ríe y engaña desde el pórtico [...] porque se trata de una tragedia de desencuentros». Finalmente, cree que ha trocado la *comedia trágica* en *tragedia cómica* (2004: 91).

En el marco del propio texto aparece planteado de manera explícita el rejuego con el canon genérico, durante el episodio del sueño del héroe, cuando las máscaras recitan: «vivimos tu sueño/ tu tragedia/ tu tragedia es la tragedia de la humanidad/ no/ vivimos tu drama/ tu drama es un drama cósmico/ no/ ¿es cómico?/ comedia incoherente/ no/ es obra inconmesurable» (1977: 54). El pasaje funciona además como una parodia a la intencionalidad de Goethe de concebir su obra como «la tragedia del hombre» y como «drama cósmico» (Henríquez Ureña, 1977: 60). La *architextualidad* ha sido asumida y esgrimida como un recurso comunicativo, pues la *silenciosa percepción* que orienta y determina en gran medida el horizonte de expectativas del lector (Genette, 2007: 3) ha devenido una pretensión estilística, una estrategia alevosa y original.

nos recuerda el estilo de Rabelais o Voltaire: «Un rey de una antigua y extensa nación,/ en cierta ocasión;/ una pulga en palacio tenía;/ por ella sentía/ un afecto muy sincero y muy tierno;/ la quería/ tanto como a su yerno.» (Goethe, 1977: 182). Pero además en la visita a la corte del Emperador se desarrolla todo un episodio carnavalesco que se ha equiparado a las «Mascaradas» medievales (Henríquez Ureña, 1977: 65)

¹⁹ Denominamos *architexto*, siguiendo el sentido de Genette, al «conjunto de categorías generales o trascendentes», a la tipología discursiva, enunciativa y genérica con que se ha modelado el texto (2007: 2). Es significativo que esta *relación* no se halla aquí de manera *abstracta, implícita o muda* como la presente el teórico, sino que es concientizada y expresada por ambos dramaturgos cubanos en el propio espacio textual, como se verá más adelante.

El juego se hace más elocuente si interpretamos que se nos plantea la indefinición en cuanto al género: se niega la tragedia, el drama, el drama cómico, la comedia, y se prefiere la condición de obra abierta. El texto, en un pasaje autorreflexivo, afirma su liberación de todo determinismo o canonización. Nos encontramos ante un resuelto acto de subversión en el espacio textual.²⁰

No obstante, asumimos la versión de Montero, en su esencia, como una tragedia, aun desvirtuada o contaminada, por cuanto aparecen en ella los principales presupuestos del género, como el núcleo trágico de la *fábula* conceptualizado por las leyes aristotélicas (anagnórisis-peripécia-acontecimiento patético) y los requerimientos para la obtención del efecto trágico que delinea Albin Lesky (1986: 187- 204). Estos son: la *praxis spoudaia* o dignidad de la caída trágica, el efecto del *Nostra res agitur* o relación con el mundo del espectador, el *lógon didónai* o discurso de aceptación del conflicto, la insolubilidad del conflicto trágico o delimitación de una situación trágica auténtica, la culpa trágica y el sentido del acontecer trágico. Claro que si en la obra de Goethe veíamos estos elementos de manera diáfana,²¹ en la de Montero los hallamos conscientemente deformados.

El Fausto de Goethe es noble de espíritu, «un espíritu superior», representa a la aristocracia de la inteligencia. A pesar de su distanciamiento altanero, es una figura reverenciada por el

²⁰ Elina Miranda analiza en la obra de Piñera el uso de recursos metateatrales dentro de los que cita la alusión (mediante declamación o representación) a un contexto trágico, y la reflexión sobre el género en la voz de los personajes (2006: 61). Más tarde encuentra la metateatralidad en la obra de Triana en «la parodia del tono grandilocuente o del modo de actuar trágico» (2006: 103). Los pasajes que retoma son además pasmosamente semejantes a nuestro ejemplo anterior, por lo que no podemos dejar de asociar un presunto homenaje de Montero a textos fundacionales de nuestra dramaturgia moderna, como lo son la *Electra* piñeriana y la *Medea en el espejo*. Nos lo confirma el propio autor en su entrevista con Christoph Buch, cuando expresara en relación con el uso de mitos en el teatro cubano: «no hago más que continuar una tradición» y atestigua su deuda con Felipe, Arrufat, Triana y Piñera (Montero, 2003: 77).

²¹ Sobra decir que tales elementos estarán en esta obra interactuando con las nuevas connotaciones que la cosmovisión romántica alemana incorpora a la noción de lo trágico, y con la peculiar concepción dramática del autor. El propio Albin Lesky reconoce que Goethe enriquece dicha noción con la idea del «trágico contraste», y de las «antinomias radicales» (1986: 186) u «oposiciones irremediables» (1986: 190).

pueblo, quienes reconocen su dignificado rol social: «Nos place en extremo el que os reunáis con nosotros hoy [...]» (1977: 136), comentan los aldeanos y le vitorean en la ciudad. Comete *hamartia* por su incapacidad para reconocer el obrar correcto a pesar de su soberbia, su sapiencia y su lucidez; y su fallo causa la desgracia de muchos. Ha asistido al autorreconocimiento de su culpa trágica y a la aceptación de la insolubilidad del conflicto a través de monólogos esclarecedores (Goethe, 1977: 242). Después del acontecimiento patético y la muerte del héroe se hace evidente, más aun, tendencioso, el sentido de los hechos y su dimensión trágica.

En la obra de Montero el héroe se identifica con el hombre común, vulgar, que se sustrae de las cualidades heroicas que le impone el mito: «no me interesa observar la infinita superficie, tampoco quiero conocer» (2003: 12). También se sustrae del reconocimiento público en tanto niega su identidad y se avergüenza de ser reconocido: «Tengo el nombre escrito en la frente», dice molesto al ser convocado (2003: 17). No obstante, conserva un extraño e insolente *areté*: «y te crees por encima de la mosca/ y del científico que observa la mosca/ y del simple que observa el vicio de observar moscas» (2003: 42). Su fallo trágico ocurre sin dilación, lo que dura el chasquido de dedos de Mefistófeles y el movimiento provocativo de una prostituta reivindicada. Los momentos de reflexión de su culpabilidad se expresan en breves sentencias dudosas: «¿Cuál es mi culpa? ¿dónde está mi miseria de alma?» (2003: 61). No hay un verdadero clímax trágico, y luego de un retorno a las circunstancias iniciales de la obra, los personajes continúan un rutinario juego de ajedrez²² y ponen en duda la sucesión de los hechos. El propio protagonista de los acontecimientos pregunta: «Príncipe, tú debes saber, ¿de verdad como fueron las cosas?» (2003: 69).

De igual forma el texto de González, también «lúdrico en su búsqueda formal» (Valiño, 2004: III), parece afirmar y negar a

²² El recurso parece afín al autor. *Medea*, su obra anterior, se inicia con un «vicio pitagórico», un juego de dados que, como el ajedrez, es uno de esos juegos «insondables» porque «no suponen un espectáculo para la muchedumbre» ni «una mera exhibición de machos» (Montero, 1997: 19). En los finales de la obra se retoma el motivo, cuando Medea le pregunta al Pedagogo: «¿Qué dirían tus dados?», y este contesta: «De eso mis dados no saben nada» (1997: 89). Por demás, la frase conclusiva de la heroína: «No acabaremos nunca» (1997: 91) supone una concepción circular de la obra similar a esta.

un tiempo la herencia genérica. También dentro de la obra se carnavaliza la tipología genérica del espectáculo que se construye y se sucede a un tiempo. En medio de un lamento demasiado agónico del héroe, el personaje de La Inquietud quebrará la atmósfera de patetismo con una interrogante que funcionará como efecto distanciador: «¿Esto es drama o melodrama?» (2004: XIV). En otro momento comentará despectiva: «mira a Fausto en su drama» (224: IX). Pero ese aparente afán desacralizador se convierte al mismo tiempo en una acusación al imperfecto proceder del protagonista. Funciona como una especie de negación al perdón, a la opción redimible que le ha sido concedida al protagonista en el hipotexto.

Aun así, resultará más conservador en la relación architextual que su contemporáneo. El héroe, degradado por una vejez innoble, asiste de manera distanciada al recuento y la reconstrucción de los acontecimientos; pero estos van a mantener con más fidelidad su carácter inicial. La transformación fundamental reside en que lo trágico se dará de manera *indirecta*. Este Fausto una vez fue digno, de ambiciones heroicas: «¡Quiero abarcar con mi espíritu lo elevado y lo bajo, encerrar en mi pecho el bien y el mal que está repartido en la vida» (2004: IV). Alguna vez fue admirado y cuestionado. Ahora asiste trágicamente a la repetición de su error, cae de rodillas, grita ante las imágenes que le obligan a evocar, y se justifica: «Yo solo quería un cambio...» (2004: IV). Se trata de una anagnórisis retrasada, pero igual de doliente, incluso más. Solo que no conducirá al héroe al acontecimiento patético, sino de vuelta, extenuado, a un sillón donde tranquila y simbólicamente duerme-muere. La obra conserva la mayor parte de los requerimientos de Lesky, pero reinterpretados y ofrecidos de manera singular.

Pero en este caso lo que nos atrae no será el respeto al carácter más o menos trágico del texto-base, sino a su condición espectacular. González, a decir de Omar Valiño, «elige una suerte de circunstancia poética que, por un lado, le permite sin forzamientos establecer las nociones de su texto sin traicionar el espíritu del autor alemán; y por otro, ubicar con mayor “cordura” y precisión los límites funcionales de la obra para el teatro» (2004: III).

En realidad, creemos que se trata de una revitalización de la espectacularidad contenida en la herencia mítica, dadas las pri-

meras formas en que la historia de Fausto cristalizara.²³ Al mismo tiempo, sí la consideramos una subversión (¿traición?) de la obra goethiana, la cual se distingue, como sabemos, por la disminución de la virtualidad como texto dramático en pos de su *literariedad*.²⁴ La versión de Rafael González es «la proposición de un Fausto con un clarísimo carácter de representación teatral, con mucha concentración en sus vectores escénicos, lúdrico [...] en su espíritu de comunicación» (Valiño, 2004: III). En efecto, esta ganancia de la obra la podemos constatar en la agilidad del texto dialogado, en el equilibrio entre lo poético y lo coloquial, así como en las cualidades accionales del texto didascálico, preciso y promisorio, conteniendo susceptibles formas representacionales, como su énfasis gestual.²⁵ Esta última característica puede ser apreciada en el fragmento siguiente: «*Mefisto toma los brazos de Fausto y hala de una sogá imaginaria. Se corre el velo que*

²³ Si seguimos las noticias de algunos historiadores de la literatura, el relato en una de sus primeras versiones, como la de Johann Spiess del siglo XVI, poseía *escaso valor literario* y una importante dimensión escénica (Modern, 1945: 81).

²⁴ La mayoría de los estudiosos de la obra reconocen esta característica. Silvio D'Amico expone: «Si bien en forma dialógica, sus inmensas proporciones y el no haber tenido en cuenta el poeta las exigencias escénicas, dan a entender que (como él mismo confesó) no la destinaba al teatro, sino a la lectura» (1945: 29). Camila H. Ureña explica atinadamente: «En realidad, es limitada la parte del Fausto que puede ser fácilmente llevada a la escena. La tragedia es un inmenso poema de proporciones que superan las posibilidades normales del teatro» (1977: 57). Sin embargo, esta característica parece un contrasentido, en tanto el autor conoció las interioridades del arte escénico como director del Teatro de Weimar y director de escena – no olvidemos el código de reglas para la praxis actoral de su propia inspiración – (Boiadziew, 1968: 193-197). Por demás, contamos con una declaración del propio Goethe en este sentido: «Siempre leí las obras de los grandes poetas alemanes con la idea de ver si podrían ser representados, pues si no puedo considerarlos desde ese punto de vista me resultan indiferentes» (Goethe, 1977: 222). El carácter literario de *Fausto* parece deliberado, como una toma de posición ante esa tensión que recorre el arte teatral de Occidente durante siglos y que antecede a la obra. Como explica D'Amico, tal posición se hace diáfana en ese «breve prefacio polémico [...] que lleva los ecos del eterno contraste entre las exigencias prácticas del director y las aspiraciones ideales del poeta» [...]» (1945: 27)

²⁵ El texto de Goethe prescinde casi totalmente de las acotaciones o signos escénicos, a veces solo limitados a designar los apartes, que constituyen más bien una transición o cambio de dirección del sentido en el discurso del personaje que una indicación cinética. Incluso no llega a erigirse como *discurso del autor*, lo que según algunos estudiosos es una de sus funciones fundamentales (Dubblé, 2004: 2).

cubre a Helena. Aparece entre vapores. El Homúnculo hace un gesto de dolor. Se retira lentamente» (2004: XIII).

En contraste, el *lenguaje acotacional* de Montero supera su virtualidad performática, su condición de signo escénico. Aunque no posee la proyección poética o autorreflexiva propia de otros dramaturgos del presente cubano como Estorino, está más cercano a estos que al estilo de González, pues su intención se revela irónica, lo que supone una trascendencia de aquella «limitada función de semia sustitutiva» (Dubblé, 2004: 1).²⁶ Por ejemplo: el discurso enajenado de Fausto que sirve de autoanagnórisis se interrumpe con más de diez indicaciones de que el personaje fuma (Montero, 2004: 58). Más que indicar la repetición de un mismo gesto, uno advierte una postura desacralizadora ante esa continua fragmentación del bocadillo más importante del personaje, que además debiera ser el momento climático de la obra, de haber respetado la estructura trágica tradicional. En otros momentos se indicará que «*Fausto se levanta como un saco de huesos rotos*» (2003: 54) o que Mefistófeles está «*triste hasta el fondo*» (2003: 22), lo que, obviamente no señala posturas, movimientos o expresiones objetivables, sino que, una especie de narrador omnisciente ofrece la perspectiva subjetiva de esas pequeñas acciones.

Podemos concluir que ambos textos trasiegan el mito reelaborado por Goethe a partir de una ruptura con las convenciones genéricas que se convierte en una apreciable estrategia textual. Sin embargo, es posible sorprender la permanencia de los elementos fundamentales que conforman lo trágico adaptados a las particularidades de ambas versiones.

Muchas otras cuestiones pudiesen ser abordadas en el análisis de estos dos textos de la dramaturgia cubana actual que constituyen, cada uno con sus particularidades, interesantes diálogos hipertextuales con una de las obras más hermosas y complejas de la literatura universal, el *Fausto* de Goethe.

²⁶ El autor en su estudio «Las transformaciones del lenguaje acotacional en el texto dramático chileno contemporáneo», hace una serie de afirmaciones que confirman un cambio de signo en la literatura dramática mundial del siglo xx, y convienen al caso cubano; así esta: «los dramaturgos [...] han aprovechado la tensión entre las dimensiones literaria y espectacular de la obra teatral como una posibilidad más para potenciar estéticamente su creación, jugando con su hibridez artística» (2004: 1).

Bibliografía:

- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, LUIS Y MARGARITA MATEO PALMER: «Los mitos», en *El Caribe en su discurso literario*, pp. 140-171, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2005. ISBN: 959- 11- 0450-2.
- AUERBACH, ERICH: *Mímesis*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986. Sin ISBN.
- BAJTIN, MIJAIL: *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana. 1986. Sin ISBN.
- _____: «Literatura, cultura y tiempo histórico» en *Textos y Contextos*, t. 1, pp. 285-296, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989. Sin ISBN.
- BATY, GASTON Y RENÉ CHAVANCE (1961): *El arte teatral*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1961. Sin ISBN.
- BENEVENTI, PAOLO: *Introducción a la historia del teatro para niños y jóvenes*, Ediciones Alarcos, 2003. ISBN: 959-7167-66-5.
- BOIADZIEV, G.N., A. DZHIVELEGOV Y S. IGNATOV: *Historia del teatro europeo*, 2 tt., Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1976. Sin ISBN.
- D'AMICO, SILVIO: *Historia del teatro dramático*, 4 tt., U.T.E.H.A., México, 1961. Sin ISBN.
- DUBBLÉ, EDUARDO THOMAS (2004): «Transformaciones del lenguaje acotacional en el texto dramático chileno contemporáneo», en *Cyber Humanitatis*(29), 2004. http://www.ciberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D11322%-2526%SCID%253D11326%25261ISID%253D486,00.html. (consult. 31 oct., 2007).
- FÁBREGAS, XAVIER: «Las últimas corrientes teatrales», en *Conjunto* (66): 3- 24, oct.- dic., Casa de las Américas, La Habana, 1985. Sin ISSN.
- GARCÍA DE LOS RÍOS, BORJA Y CRYPT VLAR: «Christopher Marlowe. Tragedia del Doctor Faustus o la trágica historia de la vida y la muerte del doctor Faustus», en <http://mimosa.cnice.mecd.es/ajuan3/lengua/comdram.htm>. (consult. 19 nov., 2007).
- GENETTE, GÉRARD: «Estructuralismo y crítica literaria» en *Selección de lecturas de teoría y crítica literaria*, Nara Araújo (comp.), pp. 153-240, Editorial Félix Varela, La Habana, 2001.

- _____: «La literatura a la segunda potencia», 2007, http://musicadelalma.files.wordpress.com/2007/05/gerard_genette.doc. (consult. 10 nov. 2007).
- GLOWINSKI, MICHAL: «Acerca de la intertextualidad», en *Criterios* (32): 185-210, Casa de las Américas, La Habana, 1994. ISSN: 0864-0475.
- GOETHE, J. W.: *Fausto*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1977. Sin ISBN.
- GONZÁLEZ, RAFAEL: «Fausto comes alive!», en *Tablas* (1): IV- XIII, Terc. Época, vol. LXXIV, ene.-mar., 2004. ISSN: 0864-1374.
- GONZÁLEZ MELO, ABEL: «Seguro engaña», en *Tablas* (1): 91-92, Terc. Época, vol. LXXIV, ene.-mar., 2004. ISSN: 0864-1374.
- HÁUSER, ARNOLD: *Historia social de la literatura y el arte*, 2 tt., Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1978. Sin ISBN.
- HENRÍQUEZ UREÑA, CAMILA: «Introducción», en Goethe: *Fausto*, pp. 1- 96, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1977. Sin ISBN.
- HUAMÁN MORI, RIENHARD: «El Fausto de Goethe: la refracción de un mito», en http://www.triplov.com/coloquio_05/reinhard.html. (consult. 19 nov. 2007).
- HUTCHEON, LINDA: «La política de la parodia posmoderna», en *Criterios* (espec.): 187- 223, Casa de las Américas, La Habana, julio de 1993. ISSN: 0864-0475.
- LAWSON, JOHN HOWARD: *Teoría y técnica de la dramaturgia*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1976. Sin ISBN.
- LEAL, RINE: *En primera persona*, Instituto Cubano del Libro, La Habana. 1967. Sin ISBN.
- _____: *La Selva oscura*, 2 tt., Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1982. Sin ISBN.
- LESKY, ALBIN: «El problema de lo trágico», en *Literatura* (14): 175-224, Serie Cuadernos H, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, (s/f). Sin ISBN.
- MIRANDA CANCELTA, ELINA: *Calzar el coturno americano*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2006.
- MODERN, ROBERT: *Historia de la literatura alemana*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1956. Sin ISBN.
- MONTERO, REINALDO: *Fausto*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003. ISBN: 959-10-0817-1.
- SÁEZ, JOEL Y ROXANA PINEDA: *Palabras desde el silencio*, Sed de Belleza Editores, Santa Clara, 2002. ISBN: 959-229-056-3.

- SARACHAGA, IGNACIO: «Mefistófeles. Parodia en un acto y seis cuadros», en *Teatro cubano del siglo XIX*, pp. 551- 680, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986. Sin ISBN.
- SUÁREZ DURÁN, ESTHER: «Fausto entre nosotros», en *Tablas* (4.): 10- 12, oct.- dic., 2000, Terc. Época, vol. LXX. ISSN: 0864-1374.
- _____: «Un Fausto más parecido a nosotros mismos», en *Tablas* (1): II- III, ene.-mar., 2004, Terc. Época, vol. LXXIV, ene.-mar. ISSN: 0864-1374.
- VÁZQUEZ, RICARDO: Presencia del mito griego en el teatro cubano contemporáneo. Un acercamiento a través de cuatro de nuestros clásicos. Trabajo de Diploma, UCLV, Santa Clara, 2004.