

Nada que esconder: estética de la explicitud en la transposición al teatro musical de *Despertar de primavera*

Paz Vermal¹

Estudiante de Letras, Facultad de Filosofía, Historia, Letras y Estudios Orientales
 Universidad del Salvador, Argentina

paz.vermal@usal.edu.ar

Recibido 18 de septiembre de 2023, aprobado 27 de noviembre de 2023

Resumen: en 2006, Broadway vio el estreno del musical *Spring Awakening*, basado en la obra teatral alemana *Despertar de primavera* (1891) de Frank Wedekind. El presente trabajo busca estudiar los procesos de transposición observables entre un texto y otro. Consideramos que, mediante procesos expansivos y la exhibición del estatuto teatral, la pieza musical recurre a una *estética de la explicitud* que busca plantear y desarrollar de manera más rotunda las temáticas polémicas ya propuestas por Wedekind.

Palabras clave: *Despertar de primavera*, *Spring Awakening*, transposición literatura/teatro musical, estética de la explicitud, procedimientos expansivos.

Nothing to Hide: Aesthetic of Explicitness in the Transposition to Musical Theater of *Spring Awakening*

Abstract: In 2006, Broadway witnessed the premiere of the musical *Spring Awakening*, based on the late-nineteenth century German play with the same name, written by Frank Wedekind. In this analysis, we aim to study the transposition processes that can be observed between both of the pieces. We consider that, by means of expansive procedures and the exhibition of the theatrical statute, the musical piece resorts to an *aesthetic of explicitness* which intends to raise and develop, in a more outright way, the controversial themes already proposed by Wedekind.

Keywords: *Spring Awakening*, literature/musical theater transposition, aesthetic of explicitness, expansive procedures.

¹ Con aval de la Dra. Adriana Cecilia Cid, Universidad Católica Argentina, Argentina.

Introducción

El siguiente trabajo tiene el propósito de realizar un análisis comparatista entre la obra de teatro alemana *Despertar de primavera* (1891), de Frank Wedekind, y su transposición² al teatro musical, realizada por Steven Sater y Duncan Sheik en 2006³. Planteamos que en la segunda, mediante procedimientos de expansión, se recurre a una *estética de la explicitud*, tanto en la puesta en escena como desde la estructura misma. De este modo, *Spring Awakening* busca mostrar de forma aún más rotunda las temáticas polémicas y censuradas de *Despertar de primavera*.

Para ello, habrá que poner en contexto ambas producciones y el carácter disruptivo que a las dos corresponde según su época de escritura. En el caso de la transposición, también debemos recurrir a un análisis semiótico del teatro musical para comprender mejor su estructura rebelde. Es claro que, en el paso de una a otra, algunos detalles de la trama y su contenido sufren modificaciones; esa es la naturaleza de toda transposición. Lo que se observa en *Despertar de primavera* y *Spring Awakening* es un cambio en la configuración y disposición del contenido, que tiene como objetivo resaltar las temáticas del primer texto en el segundo. Por lo tanto, no haremos demasiado foco en los aspectos argumentales de los textos, sino en cómo el musical se atreve a una representación y estructuración diferente, explícita.

Juan Miguel González Martínez (2009) afirma que toda ópera y pieza dramática “es un objeto cultural y, como tal, un producto social y un objeto de comunicación. Es algo que alguien crea en un momento determinado, condicionado por circunstancias concretas que determinan en mayor o menor grado su labor” (p. 262). Esto es igual de aplicable a los musicales. Tanto *Despertar de primavera* como *Spring Awakening* surgen en contextos sociales, a los que no se ajustan en tanto obras teatrales.

Por un lado, el texto de Wedekind supone un enorme cambio dentro del teatro alemán de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Al pensar en la época, a Wedekind lo rodean dramaturgos y textos como Hauptmann con *Los tejedores* (1892), *Hedda Gabler* (1891) de Ibsen y *La señorita Julia* (1888) de Strindberg. La corriente naturalista era la más dominante, con una estética grotesca y una impronta crítica fuerte hacia la burguesía. Sin

² A lo largo de todo este trabajo, el término “transposición” puede tomarse como sinónimo del más comúnmente usado “adaptación”. Aun así, compartimos la opinión de Adriana Cid (2011) respecto a la elección por el primero en lugar del segundo: “el vocablo transposición coloca el acento en el proceso (creador) que se opera en el pasaje del medio literario al medio filmico” (p. 24) o, como en nuestro caso, en el pasaje del medio literario al medio teatral musical.

³ Para distinguir entre ambas, nos referiremos al texto de Wedekind con el título *Despertar de primavera* (traducción del alemán *Frühlings Erwachen*), y al musical, con su título original en inglés, *Spring Awakening*.

embargo, *Despertar de primavera* logra ir más lejos en cuanto a la exposición de problemáticas en grupos marginados (como lo eran los adolescentes). Es precursora del teatro expresionista y pone en escena temáticas por completo polémicas para su momento: el despertar de la sexualidad en adolescentes, el masoquismo, la homosexualidad, el suicidio y el aborto, entre ellas. No es sorprendente que *Despertar de primavera* haya sufrido repetidas censuras; solo podría llegar al escenario quince años después de su escritura, en 1906: “el contexto social actúa como condicionante del hecho artístico en algunos casos de forma más agresiva” (González Martínez, 2009, p. 267).

Por su parte, *Spring Awakening* también surge en la transición entre dos siglos: la escritura comenzó hacia los noventa y llegó al escenario de Broadway en 2006 (cien años después del estreno de su hipotexto). Esa temporada, la acompañaban producciones como los *revivals* de los exitosos musicales *A Chorus Line* (Hamlisch y Kleban), *Company* (Sondheim y Furth) y *Les Misérables* (Schönberg y Boublil). *Spring Awakening*, con su escenografía austera y música de *rock*, se perfilaba como una alternativa distinta del típico espectáculo de Broadway que, desde comienzos del siglo XX, había estado asociado a la idea de lujo y de lo puramente entretenido (Morales Sánchez, 2015, p. 7), caracterizado por los grandes números y enormes ensambles. También era diferente el protagonismo de los personajes adolescentes que lidiaban con cuestiones de semejante peso y profundidad⁴.

Si bien la pieza teatral y su transposición al teatro musical se diferencian en varios aspectos, comparten su carácter renovador dentro del género de acuerdo con el contexto histórico. Lo que resultaba impactante a fines del siglo XIX ya no lo era a comienzos del XXI, por lo que el musical da un paso hacia adelante y lleva la puesta en escena de lo tabú a un punto álgido, inconcebible para la época de Wedekind y muy innovadora para la de Sater y Sheik. Interesa reparar en el interrogante: de qué manera el musical, al adaptar el material dramático, se postula como pieza artística explícita.

***Spring Awakening* y la innovación del teatro musical**

Una regla no tan tácita del teatro musical es que las canciones deben hacer avanzar la trama. Comparte esta característica con la ópera, que tampoco

⁴ Por supuesto, no se puede decir que *Spring Awakening* haya sido el primer o último musical en apostar por una puesta en escena y temática diferentes, comprometidas con los problemas de su tiempo. Por ejemplo, en 1996, *Rent* (Larson), una reescritura de la ópera *La bohème*, retrató la crisis del sida de los años 80, como también lo había hecho *Falsettos* (Finn y Lapine) en 1992. Tampoco podemos dejar de mencionar la producción *revival* de *Spring awakening* del 2015, en la que se incorporó la lengua de señas estadounidense a la coreografía y que contó con un elenco en gran parte sordo. De ese modo, se agregó otro matiz a la reflexión sobre la expresión corporal y la forma de relacionarse de los personajes desde y mediante el cuerpo, además de sumar a la conversación a los grupos con discapacidades físicas.

es un “drama ‘con’ música sino ... ‘en’ música. No es teatro adornado con elementos musicales, sino drama puesto en música, hecho música. La música es pues la que define, en buena medida, el desarrollo narrativo” (González Martínez, 2009, p. 269). Se supone, entonces, que la evolución de la intriga, por lo general, sucede dentro de las canciones. Sin embargo, Sater (libretista y letrista) reconoce que:

No quería escribir letras que hicieran avanzar la trama, por lo que decidí no seguir esa regla de oro de los musicales. Quería que hubiera una distinción tajante entre el mundo de lo hablado y el mundo de lo cantado. (2007, p. VIII. Traducción propia)

Aquí, las canciones funcionan como manifestación del monólogo interno de los personajes. Mientras ellos cantan, se intercalan diálogos o suceden las cosas que mueven la historia, pero las canciones en sí mismas (en cuanto a su contenido) están en un plano diferente del de la acción.

Spring Awakening aprovecha las ventajas que ofrece el teatro musical en particular, que de por sí es un género que no busca replicar de modo mimético la realidad, sino que se funda en el hecho de formar mundos con sus propias convenciones, de las cuales la más importante es que “los personajes cantan *injustificadamente*” (Castellanos Vázquez, 2013, p. 113). Esto le da al musical más libertad para jugar con la puesta en escena, las transiciones y los diferentes planos de realidad en los que se desarrolla la trama. Como se indicó en el párrafo anterior, fue la intención de Sater y Sheik delimitar dos “mundos”: uno cantado, en el que los personajes adolescentes pudieran expresar sus pensamientos, y otro hablado, donde se juegan las dinámicas concretas que dan forma a la trama. Sin el contexto y la intervención de los fragmentos dialogados, muchas canciones no tendrían sentido ni lograrían hacer avanzar la historia, ya que sus contenidos son más bien reflexivos.

Por lo tanto, no es fácil clasificar los números musicales como lo hace Castellanos Vázquez en su estudio semiótico del género, puesto que no están concebidos para formar la estructura cerrada que el crítico plantea como casi inquebrantable (2013, p. 113). En consecuencia, *Spring Awakening* no es disruptiva solo por sus temas, sino que la configuración misma rompe con las convenciones del musical tradicional. A modo de ejemplificación, dado que excedería el marco de este trabajo realizar un análisis puntual de cada número, tomaremos el número de apertura y el de cierre. Esta selección no

es arbitraria, sino que nos basamos en la idea de que los *incipit* y *excipit* de todo texto son esenciales para comprender su sentido y el mensaje que buscan transmitir.

Según Castellanos Vázquez (2013), el número de apertura expone el “planteamiento de la historia y nos da el panorama general del universo y el tiempo en el que viven los personajes” (p. 122). En *Spring Awakening*, se titula “Mama Who Bore Me” (traducido como “Mamá que me pariste”). Wendla aparece en el escenario, sola, parada sobre una silla mientras se observa en un espejo y toca su cuerpo. La canción introduce algunos de los temas principales, como el fracaso de los adultos para dar a sus hijos información y herramientas: “mamá que me pariste, / Mamá que no me diste / Formas de afrontar las cosas. Que me entristeciste”⁵ (Sater y Sheik, 2007, acto 1, escena 1). También se plantea el componente religioso que atravesará varias canciones en relación con la sexualidad. Wendla canta: “mamá, el llanto. / Mamá, los ángeles, / No duermen en el Cielo o en Belén”⁶ (acto 1, escena 1) y compara su conflicto interior respecto de la sexualidad con una agitación en el cielo. Sin embargo, este número no sigue los parámetros clásicos del número de apertura, en el que por lo general interviene el ensamble, se introduce a los personajes principales y se establece el problema central sobre el cual versa la trama. Aquí solo conocemos a Wendla y lo que a ella la aqueja, los demás personajes aparecen a medida que se desarrolla la historia. El primer número de *Spring Awakening* nos arroja a un mundo de subjetividad en el cual, como sucede con cada uno de los adolescentes, los conflictos son diferentes y personales.

Por su parte, el número final debe realizar la operación inversa al de apertura: “responde a las últimas preguntas del nudo de la historia” (Castellanos Vázquez, 2013, p. 123). La canción que cierra *Spring Awakening*, “The Song of Purple Summer” (traducida como “La canción del verano púrpura”) no ofrece respuestas sobre el destino de los personajes, sino que cumple la función de moraleja o mensaje para el público. Ilse comienza a cantar a la audiencia: “escuchen lo que está en el corazón de un niño, / Una canción tan grande en alguien tan pequeño ... / Mientras el niño abre el camino hacia un sueño, una creencia, / Un tiempo de esperanza a través de la tierra”⁷ (Sater y Sheik, 2007, acto 2, escena 10). Sater y Sheik utilizan el momento final para desear un mundo más abierto, en el que los jóvenes ya no sufrirán como Wendla o Moritz las consecuencias de una sociedad conservadora; el “verano púrpura” es una representación del progreso. Por lo tanto, tampoco se conforma a la

⁵ Traducción propia.

⁶ Traducción propia.

⁷ Traducción propia.

teoría del número final, ya que no busca cerrar las historias de los personajes, sino ofrecer un momento de reflexión sobre aquello que la audiencia presencié. Tal como lo considera el semiólogo Yuri Lotman (1982), un final “no es solo un testimonio acerca de la terminación de tal o cual argumento, sino sobre la construcción del mundo en general” (p. 269). Desde ese punto de vista, el final del musical representa un llamado a la renovación de formas. Esto se alinea con la propuesta a gran escala que *Spring Awakening* trae a la escena teatral. La historia no puede cerrarse de forma tradicional porque pretende cuestionar esa misma tradición e historia en la que se inserta y de la que difiere. Es decir: se busca hacer una renovación de las formas morales tradicionales mediante la renovación de las formas teatrales.

Resulta bastante apropiado que la transposición de *Despertar de primavera* sea un fenómeno innovador dentro de su género, al igual que el texto de Wedekind lo fue para el teatro alemán. *Spring Awakening* mantiene el espíritu rebelde y desafiante que se lee en las páginas de su hipotexto, consigue llegar un poco más lejos y actualiza la pieza del siglo XIX.

De la literatura al escenario

Spring Awakening apuesta, sobre todo, por la expansión del material original. Se desarrollan las escenas de la obra de Wedekind, en varios casos se cambia su orden y se las combina de forma diferente de la original. Incluso hay añadidos que no son parte del texto alemán. Sin embargo, ninguna escena de *Despertar de primavera* fue eliminada en la transposición; todas son identificables en ella, salvando las modificaciones. El trabajo de Sater y Sheik consistió en ampliar el contenido, lo cual también implicó reordenarlo según la dirección que decidieron tomar. La ya mencionada escena de apertura, por ejemplo, acopla la escena de apertura original y la segunda escena del segundo acto de Wedekind, en la que Wendla y su madre tienen la conversación sobre el origen de los niños. Sater justifica su decisión de la siguiente forma:

Mover esa escena al comienzo de la obra nos permitió tomar una postura política desde el principio: las semillas de toda la “tragedia infantil” son plantadas por ese único acto deliberado de silencio: una madre que no puede hablarle con honestidad a su hija sobre el sexo⁸.
(Sater y Sheik, 2007, p. XII)

⁸ Traducción propia.

Spring Awakening se posiciona como un trabajo esencialmente expansivo, ese es el fin de todo cambio. Incluso al tratarse de, tal vez, la única “supresión” de la transposición: el Hombre Enmascarado. Para un lector de Wedekind, su ausencia es notable, en especial cuando su intervención en la pieza teatral es de por sí enigmática e inesperada ya que quiebra la estética naturalista que se había sostenido hasta ese momento y se introduce como elemento protoexpresionista. En *Despertar de primavera*, este personaje salva a Melchior de un final trágico, de la muerte. Representa la vida, y la posibilidad de crecer y aprender frente a la pulsión tanática a la que lo tienta el fantasma de Moritz. Le dice a Melchior: “te guiaré por entre los hombres ... Te proporcionaré la ocasión de ampliar tus horizontes de un modo fabuloso ... Haré que sin excepción conozcas todo lo interesante que el mundo encierra” (Wedekind, 2017, p. 102). El letrista y guionista se refiere al problema que llevó a adaptar a ese personaje en particular y su razón para decidir omitirlo:

Finalmente nos dimos cuenta de que, dentro de nuestra pieza musical, la música ya desempeñaba el papel del Hombre Enmascarado, porque le da un espacio a nuestros adolescentes para celebrar, denunciar y abrazar sus deseos más oscuros como parte de sí mismos, y no como algo a lo que escapar o reprimir⁹. (Sater y Sheik, 2007, p. XI)

Como bien lo aclara Castellanos Vásquez (2013), “la música en este tipo de espectáculos tiene una intención dramática más profunda y se vuelve un elemento de significación primordial” (p. 113). Por lo tanto, el rol del Hombre Enmascarado no habría sido tanto una supresión como una expansión a gran escala que se disemina en todos los números musicales, esa es su intención dramática. El papel del Hombre Enmascarado trasciende el marco de la escena y se transforma en un plano diferente donde cada personaje, no solo Melchior, tiene la posibilidad de expresar sus más profundos sentimientos. Aunque en un comienzo parece que el Hombre Enmascarado ha sido eliminado o suprimido de la transposición, en realidad se trata de una transformación del personaje en el recurso estructurador de toda pieza de teatro musical: las canciones.

Resulta interesante, entonces, comparar las dos escenas en el cementerio para entender cómo los dramaturgos estadounidenses resuelven

⁹ Traducción propia.

la ausencia del Hombre Enmascarado. En su versión, Melchior pretende suicidarse utilizando una navaja, pero los fantasmas de Wendla y Moritz lo disuaden. *Spring Awakening* es mucho más amable con Moritz, cuya aparición en la obra de Wedekind (con la cabeza debajo del brazo) es para el lector grotesca y ominosa. Esto es adrede por parte de Sater, quien explica que “no queríamos verlo alargar una mano putrefacta en un intento de traicionar a su amigo” (Sater y Sheik, 2007, p. XI). El cometido de Moritz en esta escena de *Despertar de primavera* es tentar a Melchior al suicidio, haciéndole creer que es la mejor alternativa. La interpretación contemporánea lo convierte, junto con Wendla, en una suerte de ángel guardián que rescata a su amigo en su punto más bajo. Para ese momento puntual, el rol del Hombre Enmascarado se traslada a Moritz y Wendla. La canción que ambos cantan, “Those You’ve Known” (traducida como “Aquellos que has conocido”), es un recordatorio para Melchior y para toda la audiencia de que aquellos que se perdieron en el camino todavía están ahí para ayudar y todo lo han perdonado: “aquellos que has conocido / Y perdido caminan detrás tuyo. / Solo, su canción todavía logra encontrarte”¹⁰ (p. 90). Wedekind le da un final terrible a Moritz y Wendla: son víctimas de su entorno y su tiempo, jóvenes que murieron por nada, por la irresponsabilidad de los adultos en sus vidas. En cambio, Sater y Sheik quieren que sus muertes cobren sentido y no hayan sido en vano. Pueden guiar, desde sus experiencias, a los que deben seguir adelante (Melchior, en la ficción; la audiencia, en la vida).

El musical contiene muchas instancias de procedimientos expansivos más a lo largo de la trama, solo mencionaremos algunos. Siguiendo la historia de Moritz –un personaje que sin duda preocupa mucho a Sater y Sheik–, otro de los grandes cambios introducidos es la relación entre él y su padre, para desarrollar con mayor profundidad la exigencia que el adolescente sufre en su hogar. Esto se logra con la inserción de una escena nueva en el primer acto, en la cual Herr Stiefel termina golpeando a Moritz por la posibilidad de haber desaprobado:

MORITZ: Bueno, yo, eh, me preguntaba, hipotéticamente hablando, que pasaría si... Si un día yo, eh, reprobara. No que—

HERR STIEFEL: ¿Me estás diciendo que reprobaste?

MORITZ: No—¡no! Solo quise decir—

HERR STIEFEL: Reprobaste, ¿no es cierto? Lo veo en tu cara.

¹⁰ Traducción propia.

MORITZ: ¡Padre, no!¹¹

(Herr Stiefel le pega a Moritz) (Acto 1, escena 9)

Asimismo, se le da voz a personajes que no gozaban de demasiada importancia en *Despertar de primavera*. La relación homosexual se insinúa desde la segunda escena del primer acto, cuando Hans le propone a Ernst, de forma sugestiva, caminar con él: “nos acurrucaremos junto al Homero. Tal vez podemos hacer un poco como Aquiles y Patroclo”¹² (acto 1, escena 2). También se le concede un dueto a Marta e Ilse, titulado “The Dark I Know Well” (“La oscuridad que conozco bien”), quienes cantan sobre el abuso que sufren en sus hogares y no pueden contar a sus amigas.

Parte del planteo del musical consiste en ampliar aquello que *Despertar de primavera* propone. Wedekind siembra varias problemáticas que no llega a elaborar demasiado, lo cual deja abierta la posibilidad para su indagación en versiones posteriores. *Spring Awakening* las recoge, y examina y rellena los espacios que Wedekind dejó vacantes. De este modo, también se permite el tratamiento explícito de las cuestiones polémicas, ya que tienen más margen para desenvolverse dentro del texto musical.

Estética de la explicitud: nuevos acentos

Como ya hemos mencionado, *Despertar de primavera* fue de por sí explícita para los estándares de la época. La sola mención del sexo y el suicidio, y la puesta en escena de una relación homosexual, entre otras temáticas, fueron motivo de escándalo. El musical aprovecha el avance con el que se llega al siglo XXI para dar un paso (o varios) hacia adelante. *Spring Awakening* no esconde nada. Con excepción del suicidio *per se* de Moritz (la luz baja en el mismo momento en que aprieta el gatillo) y el aborto clandestino de Wendla¹³, toda escena que por decoro se omitiría sucede sobre el escenario bajo una perfecta iluminación. Para denominar al conjunto de estrategias utilizadas por la obra, proponemos el término *estética de la explicitud*: el musical expone a la audiencia a momentos duros, trágicos y sexuales sin recurrir a símbolos o expresiones decorosas que los cubran, sino que los muestra en toda su

¹¹ Traducción propia.

¹² Traducción propia.

¹³ Resulta curioso que el musical haya decidido dejar fuera el aborto de Wendla o no utilizar la palabra “aborto” cuando en *Despertar de primavera*, aunque no se muestra, sí se nombra: “murió por los abortivos que le administró la madre Schmidt” (Wedekind, 2017, acto 3, escena 7). A nuestro criterio, esta sería la única escena demasiado “fuerte” para representar en el escenario. Por ese motivo, termina siendo una escena encubierta que se infiere por el momento en el que un hombre (llamado “Schmidt”, un guiño a Wedekind) se lleva a Wendla y las consecuencias: Melchior descubre su lápida en el cementerio.

realidad (al menos tanta como lo permite el medio teatral).

La escena de sexo entre Wendla y Melchior, por ejemplo, se ubica en el cierre del primer acto y sucede en el escenario. En *Despertar de primavera*, se da a entender por los diálogos de los personajes, sin ninguna acotación complementaria en las didascalias. Wendla se muestra reticente y Melchior, violento. Ella le pide: “¡no me beses, Melchor...! ¡No me beses...! ... ¡No... No... Melchor! ... ¡Déjame...! ¡Déjame...!” (Wedekind, 2017, acto 2, escena 4). El musical hace un cambio profundo. Ante todo, sustituye el elemento de violación por una dinámica más amorosa, de exploración mutua y consensuada de la sexualidad. Aunque Wendla se siente dubitativa y asustada, la amabilidad de Melchior la anima:

WENDLA: Esperá...

MELCHIOR: Soy solo yo. (*Fuera de su mirada; tranquilizándola*) Soy solo yo.

... (*Melchior mete la mano dentro de la ropa interior de Wendla, la acaricia con suavidad*)

WENDLA: Ahí, así—Eso es...

MELCHIOR: ¿Sí...?¹⁴

WENDLA: Sí. (Sater y Sheik, 2007, acto 1, escena 10)

En el transcurso de la escena, los intérpretes actúan la relación sexual bajo una luz suave, pero clara. La actriz que interpreta a Wendla expone sus senos ante la audiencia, mientras que el actor que interpreta a Melchior se baja los pantalones para exhibir su trasero.

El manejo de la luz en toda puesta teatral es de enorme importancia. El crítico Patrice Pavis, en su libro *El análisis de los espectáculos*, le ha dedicado un apartado titulado “Dramaturgia de la luz”. Él propone que la iluminación tiene en sí misma una gran carga dramática y que “la luz facilita la comprensión” (Pavis, 2000, p. 197). Todo lo que se ilumina entra en contraste, ya sea deliberado o no, con lo que se mantiene en las sombras. En el caso de *Spring Awakening*, como bien se puede evidenciar en casos como el que acabamos de comentar, la función de la iluminación es poner a la vista del público los hechos que por lo general se buscaría esconder. Se pretende, así, que el espectador pueda entender mejor el problema y cuente con toda la

¹⁴ Traducción propia.

información necesaria, sin ambigüedades o espacios para la conjetura.

El hecho de que las canciones representen los monólogos internos de los adolescentes también es otra forma de explicitud. No se puede decir que en *Despertar de primavera* no haya presencia de la interioridad de los personajes, pero solo recibimos los fragmentos que comparten entre sí, con sus compañeros, y unos pocos monólogos más íntimos. En cambio, los personajes del musical expresan una y otra vez su subjetividad cantando. Muestran al público todo lo que son y piensan, no se autocensuran. Es por esto que hay un cambio estilístico entre los diálogos, más apropiados para la Alemania del siglo XIX, y las canciones, que adoptan un lenguaje y ritmo contemporáneos. Los adolescentes abandonan expresiones estructuradas y de decoro, sus monólogos internos son libres, explícitos e incluso poéticos. En la segunda escena del primer acto, por ejemplo, Moritz le dice a Melchior: “yo, eh, sufrí la visita del más aterrador y oscuro espectro” (acto 1, escena 2. Traducción propia), mientras que la letra de la canción que canta unos minutos después proclama: “es la mierda de vivir / Sin nada más que tu mano. / Solo la mierda de vivir / Como alguien a quien no soportás”¹⁵ (acto 1, escena 2).

Además, el mismo estatus teatral está expuesto ante la audiencia. En primera instancia, la banda se ubica al fondo del escenario, cuando por lo general se la esconde en un hueco debajo o delante de este (literalmente llamado *orchestra pit* o foso de orquesta). Luego, cuando los adolescentes comienzan a cantar, toman micrófonos de mano. Lo tradicional es que los actores lleven micrófonos pequeños, que se pegan en la mejilla o sobre la frente, y se busca que sean de un color semejante al de la piel para camuflarlos. *Spring Awakening*, como ya dijimos, no esconde nada: cuando los actores cantan, utilizan micrófonos¹⁶, lo cual hace que sus cantos injustificados sean aún menos realistas de lo que ya son. La escenografía es escasa, con vagos elementos que indican el lugar y el tiempo (para las escenas que transcurren en la escuela, por ejemplo, solo hay un pizarrón y sillas). Incluso se prescinde de escenografía en algunos casos: Wendl no se mira en un espejo, sino que mira al público, hacia la “cuarta pared”, que lo representa. Los cambios de escena se superponen y la luz no baja para esconderlos. Los mismos actores mueven la escenografía y los micrófonos, mientras se desarrollan las escenas.

¿Acaso podríamos calificar a esta estética, además de explícita, como neobrechtiana, ya que recuerda a los procedimientos de extrañamiento

¹⁵ Traducción propia.

¹⁶ Esto, desde un aspecto técnico, es innecesario. Los actores llevan los micrófonos tradicionales en todo momento, por lo cual los micrófonos de mano son una elección arbitraria y estética que contribuye a la distinción entre el mundo factual y el espectacular.

que empleaba Brecht en su teatro? Al igual que en el dramaturgo alemán, la exposición del estatuto dramático en *Spring Awakening* no es una elección gratuita. Justamente, al mostrar todos los artificios escénicos y generar extrañeza al público, se busca llevarlo al ámbito de la reflexión. En ningún momento se pretende esconder que se trata de una historia ficticia, representada por actores sobre un escenario que interpretan personajes que no son reales. Lo importante no es aspirar al realismo de la historia o que el público tenga la sensación de que así era la Alemania del siglo XIX. La trama es una advertencia y un punto de partida que interpela al espectador: ¿qué debemos hacer para que esto no suceda en nuestras vidas?

Conclusión

Ninguna de estas elecciones es infundada, sino que cada una tiene una razón de ser ulterior: *Spring Awakening* no quiere cometer los mismos errores que los adultos de su obra, no engaña a su audiencia. Le recuerda todo el tiempo que lo que está viendo es teatro, no le esconde sus procedimientos. Uno de los grandes mensajes de Wedekind es el peligro que corren los niños en una sociedad que se niega a la franqueza por seguir estándares burgueses de decoro. Wendla y Moritz son víctimas de padres que esperan que sus hijos se comporten “como deben”, sin darles ninguna herramienta para afrontar los problemas de crecer y madurar. *Spring Awakening* tiene la esperanza de que la audiencia pueda aprender de los errores que pone en escena. No tiene miedo de mostrar la complejidad de la pubertad y su lado más escandaloso. El efecto de choque en ambos textos no es gratuito: Wedekind, Sater y Sheik nos llaman a la reflexión al poner frente al público problemas que no se podrán ignorar o revestir de eufemismos en el transcurso de la representación. El musical logra expandir los límites de *Despertar de primavera* y llevar al teatro de Broadway una pieza que ya no debe censurarse, y puede contar la historia con sinceridad y explicitud. De este modo, *Spring Awakening* extiende el alcance del texto decimonónico sin perder su corazón.

Referencias

Castellanos Vázquez, T. A. (2013). La estructura del teatro musical moderno: un estudio semiótico sobre la composición del género y delimitación de su estructura. *Telonde fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 9(18), 111-

135. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6644>
- Cid, A. C. (2011). Pasajes de la literatura al cine; algunas problemáticas de la transposición filmica. *Letras*, (63-64), 19-40. <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/3806/1/pasajes-literatura-cine-algunas-reflexiones.pdf>
- González Martínez, J. M. (2009). Factores condicionantes en la transposición literatura-música. *Anuario Musical*, (64), 259-278. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2009.64.46>
- Lotman, Y. (1982). *Estructura del texto artístico*. Istmo. <https://es.scribd.com/document/171791874/Estructura-del-texto-artistico>
- Morales Sánchez, N. (2015). *La traducción y la adaptación de canciones en el teatro musical: el caso de Los miserables* [Tesis de grado]. Universidad de las Palmas de Gran Canaria. https://www.academia.edu/24850676/La_traducci%C3%B3n_y_adaptaci%C3%B3n_de_canciones_en_el_teatro_musical_el_caso_de_Los_Miserables
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Paidós. https://www.academia.edu/43278426/Patrice_Pavis_El_analisis_de_los_espectaculos_Capitulo_420200607_110819_1w86xz4
- Sater, S. y Sheik, D. (2007). *Spring Awakening*. Theater Communications Group.
- Wedekind, F. (2017). *Despertar de primavera* (P. Peusner, Trad.). Letra Viva.