

**TEATRO ES
TABLE DE
ZARAGOZA**

**TEATRO PRINCIPAL
DE ZARAGOZA**

22 y 23 de junio de 1973

LA INFANTICIDA

de **LEOPOLD WAGNER (1747-1778)**

Según la versión de

PETER HACKS

Traducción, adaptación y puesta en escena de
MARIANO CARIÑENA



ANDALÁN

periódico
quincenal
aragonés

Dr. Aznar Molina, 15, 4.º F - Zaragoza

Suscripción anual: 200 pesetas

LA INFANTICIDA

REPARTO

<i>Borracho</i>	Arturo Moreno
<i>La dueña del burdel</i>	Angelines Cilleruelo
<i>Marianel, una prostituta</i>	Luisa Gavasa
<i>Sra. Marta Humbert</i>	M.ª José Moreno
<i>Eva, su hija</i>	Reyes Marín
<i>El teniente Von Groningseck</i>	Fernando Roy
<i>Sr. Martín Humbert</i>	Juan Graell
<i>Cliente 1.º</i>	M.ª Dolores Montanel
<i>Cliente 2.º</i>	Consuelo Blasco
<i>Cliente 3.º</i>	Angelines Cilleruelo
<i>Teniente Hasempath</i>	José Andrés López
<i>Comandante Lindstahl</i>	Antonio Rosales
<i>Criado 1.º</i>	Eduardo Traid
<i>Criado 2.º</i>	Fernando Ruiz
<i>Juan</i>	Angel Martínez
<i>Barón Von Kammern</i>	Francisco Sánchez
<i>Otilia, su hija</i>	Luisa Gavasa
<i>Lisa, criada de los Humbert</i>	M.ª Rosa Maestre
<i>Aspirante a predicador Humbert</i>	Arturo Moreno
<i>Alguacil 1.º</i>	Eduardo Traid
<i>Fiscal</i>	Fernando Ruiz
<i>Alguacil 2.º</i>	Angel Martínez
<i>Sra. Berta, vieja lavandera</i>	M.ª Concepción Martínez

Composición e interpretación musicales: «LA BULLONERA»

<i>Iluminación</i>	Pablo A. Royo
<i>Escenografía</i>	Mariano Cariñena
<i>Vestuario</i>	Talleres del T. E.Z.
<i>Utilería</i>	Talleres del T. E.Z.
<i>Regidores</i>	Antonio Rosales y Francisco Sánchez
<i>Ayudante de dirección</i>	Alejo Lorén
<i>Puesta en escena</i>	Mariano Cariñena

La época

- 1763: Fin de la Guerra de los Siete Años. Los aproximadamente 350 pequeños estados de Alemania quedan en la ruina. Una tercera parte de los berlineses se alimenta de la Ayuda de los Pobres. El campo está devastado. No existe ganado ni caballería. El labrador tiene que uncirse a su arado. En el cortejo de boda del príncipe de Anhalt se enganchan más de 400 caballos.
- En Francia más de la cuarta parte de la tierra cultivable permanece yerma como consecuencia de la explotación feudal. Comienzan las revueltas campesinas. El ejército prusiano cuenta con 13.000.000 de Talers anuales. Las cuatro universidades de Prusia tienen en total un presupuesto de 44.362 Talers.
- 1770: En Irlanda la plaga de la patata provoca una terrible situación de hambre, que conduce a una masiva emigración hacia América.
- Cosechas ruinosas en Alemania.
- Göttingen es la única universidad de la Ilustración en Alemania; su fundador es Jorge IV de Inglaterra.
- 1774: Lenz termina «El Proceptor». Goethe: «Werther».
- Inglaterra es la primera potencia mundial; florecimiento económico y colonial.
- El barco a vapor y la lámpara de minero.
- 1776: Leopold Wagner: «La Infanticida». Lenz: «Los Soldados».
- Independencia de las colonias inglesas de América del Norte.
- Primer sindicato obrero en Londres.
- 1777: Primera constitución de los Estados Unidos.
- 1781: Kant: «Crítica de la razón pura». Schiller: «Los Bandidos».
- 1784: Cartwright monta el telar mecánico.
- 1785: Federico el Grande funda la Liga de los Príncipes Alemanes.
- 1788: Alianza entre Inglaterra, Holanda y Prusia.
- En París se convoca a los Estados Generales.
- 1789: Toma de la Bastilla. Declaración de los derechos del hombre.
- 1792: Abolición de la monarquía en Francia.
- Galvani da a conocer sus experiencias sobre la electricidad.
- 1794: Abolición de la esclavitud y el comercio de esclavos en las colonias francesas.
- 1800: Comienza la experiencia socialista de Owen en comunidades industriales.
- 1804: Promulgación del Código Civil en Francia. Napoleón emperador.
- 1806: La mayoría de los estados alemanes forman la Confederación del Rin bajo el protectorado de Napoleón. Fin del Sacro Imperio.
- 1808: Abdicación de Fernando VII, rey de España. José Bonaparte, rey.
- Dalton: Teoría atómica. Goethe: «Fausto».
- 1812: Las Cortes de Cádiz dictan la Constitución.

Notas sobre "Sturm und Drang"

Con la denominación de «Sturm und Drang» (Tormenta e Impulso) se designa, en la historia de la literatura alemana, una determinada corriente para la que no existe ninguna equivalencia definitiva dentro de la literatura europea. Esta corriente literaria abarca sólo un breve periodo de tiempo, aproximadamente los años comprendidos entre 1770 y 1784, y recibió su nombre del título de una obra dramática del poeta Klinger, obra que originariamente había de llamarse «Wirrwar» (barullo) y que finalmente se denominó «Sturm und Drang».

Entre los principales representantes de este movimiento figuran los poetas Lenz, Klinger y Wagner, así como los jóvenes Goethe y Schiller. Sus obras más importantes son «Götz von Berlichingen» y «Los sufrimientos del joven Werther» de Goethe, los dramas «El preceptor» y «Los soldados» de Lenz, «Los gemelos» de Klinger, «El arrepentimiento después del hecho» y «La Infanticida» de Wagner, «Intriga y amor» y «Los bandidos», de Schiller.

Los componentes de «Sturm und Drang» eran todos gente de origen burgués que al principio de los años 70 tenían alrededor de los 20 años. Estudiaban en distintas universidades, pero se mantenían en contacto: viajaban constantemente de un sitio a otro para intercambiar ideas, manuscritos y muestras de amistad, hacer proyectos y fundar o promocionar revistas. Se reunían en Strasburgo donde escuchaban las explicaciones de Herder, como lo describe Goethe en su biografía «De mi vida, poesía y verdad»; fundaron un grupo entusiasta de amigos, «Der Göttinger Hainbund», donde se veneraba a Klopstock y a Shakespeare.

Fundamentalmente «Sturm und Drang» es un movimiento literario, pero los esfuerzos de sus seguidores van más allá de lo puramente literario: se rebelan tanto contra las reglas rígidas y los preceptos de la poesía, como contra las estructuras sociales y las leyes de la moral. Conceden prioridad a lo creativo e individual, al tono personal, al propio sentimiento y al 'genio original'. Rousseau y sobre todo Herder ejercen gran influencia en estos poetas, cuyos ideales poéticos habían sido los trágicos griegos, Homero y Shakespeare.

Desde el punto de vista de su postura social y de sus objetivos, el «Sturm und Drang» es una prolongación de la Ilustración alemana, aunque sus partidarios vieran menos lo que tenían en común con ella que lo que les individualizaba, sobre todo porque no podían soportar el tono algo seco y pedante de aquella Ilustración. Pero finalmente lo que se pretendía en ambas corrientes era la emancipación del individuo de cualquier clase de tutela, y lo que no había conseguido la razón mesurada de los ilustrados, lo debía alcanzar ahora la desmesurada pasión de los jóvenes componentes del «Sturm und Drang». Una y otra vez surgen, pues, temas y asuntos que denuncian el orden social establecido e intentan adquirir influencia en la formación de una conciencia nacional.

Hacia el final del siglo XVIII Alemania está dividida en una infinidad de pequeños estados regidos de manera más o menos absolutista. La amplia y burguesa clase media está políticamente carente de poder, los jóvenes talentos literarios se ven obligados a buscar trabajo en cualquiera de los principados como educadores o poetas cortesanos, con las consiguientes humillaciones, condicionantes y dependencias que traen consigo tales empleos. La generación del «Sturm und Drang» siente intensamente la estrechez y la opresión de las circunstancias políticas, maldice contra la tiranía y el orden social feudal y sueña con un imperio de la libertad en América. Ciertamente la rebelión contra el Estado se convierte en una lucha contra el orden estatal en general. Estos autores en realidad no se dan cuenta de las circunstancias y condicionamientos sociológicos, y sólo rara vez los ataques contra el orden estatal son concretos y directos. Se ve en la disputa, más la lucha del gran individuo frente a una pandilla criminal, sea de cortesanos, clérigos u oficiales, y así no se llega a la solidaridad; el individuo fuerte, el «Kraftkerl» (fuerte singular) es pues el héroe del «Sturm und Drang», que se encuentra en su forma más convincente en la figura de «Götz von Berlichingen» de Goethe, o en el bandido Karl Moor en el drama de Schiller «Räuber Karl Moor».

Este movimiento literario, surgido repentinamente, fue de poca duración; Wagner murió muy joven y Lenz cayó en la demencia, Goethe y Schiller se desarrollaron por otros derroteros, y sólo Klinger seguiría animando a sus compatriotas hasta su ancianidad, aunque desde lejos, como educador de un cuerpo de cadetes en Rusia, y seguiría luchando contra los tiranos; la Gran Catalina dejó pasar tales sermones contra los príncipes feudales alemanes sin censurarlos.

Aunque este movimiento de jóvenes poetas generacionalmente haya podido ser condicionado en muchos aspectos, y políticamente no se mostrara claramente articulado, esta época —en vísperas de la Revolución francesa— fue, sin embargo, uno de los pocos movimientos revolucionarios de la literatura alemana que conscientemente enlaza con elementos populares: dialecto en el lenguaje, lucha contra prejuicios de clases, historia de la Guerra de los Labradores. Mucho de lo que se publicó en revistas está hoy olvidado, pero no pocas obras dramáticas, teatralmente efectivas, permanecen todavía en los repertorios, gracias a la labor de Brecht y sus discípulos que han redescubierto este teatro con nuevos criterios.

Heinrich Leopold Wagner, el autor de «La Infanticida», nació en 1747 en Estrasburgo donde estudió jurisprudencia. Se encontró allí con Goethe y después de un breve intermedio como educador en Saarbrücken se estableció en 1775 en Frankfurt como abogado. Para adquirir la ciudadanía de esta ciudad se casó con una viuda dieciocho años mayor que él. Después de una grave enfermedad murió en 1778 cuando contaba apenas treinta años. «La Infanticida» fue creada probablemente en el año 1776; un protocolo nos informa de la lectura del drama por Wagner. Pero la obra no pudo ser representada en su versión original, puesto que la primera escena tiene lugar en un burdel. Una versión «purificada» por Karl Lessing afirma que no fue permitida para la representación; el mismo Wagner confeccionó entonces una segunda versión que termina por cierto conciliadoramente (el seductor regresa y se casa con la chica) y en lugar de un drama viene a ser un sentimental melodrama burgués.

SUSANA HUBNER



CUADRO I (ensayos)

Sobre Peter Hacks

El autor de la adaptación de la obra de Wagner es desgraciadamente desconocido en nuestro país. A pesar de su ya amplia producción dramática —posiblemente la más importante en lengua alemana desde la muerte de Brecht, junto con la de Peter Weiss— ninguno de sus textos ha sido editado en lengua castellana.

Nació en Breslau en 1928. Vivió en Munich hasta la edad de 27 años, para trasladarse a partir de este momento a la Alemania socialista. Inmediatamente pasa a ser discípulo de Brecht dentro del «Berliner Ensemble» en calidad de dramaturgo. En la teoría y la práctica de la dramaturgia brechtiana, encuentra lo que para él es la única posibilidad del teatro, el realismo.

La muerte de Brecht, produjo la natural crisis en el «Berliner» y una desintegración consecuencia de la postura de Helen Weigel, nueva cabeza visible de la compañía, que supuso una emigración masiva de los más importantes colaboradores de Brecht y entre ellos la del propio Hacks.

La influencia de Brecht permanece a lo largo de toda la producción de Hacks. Pero su recia personalidad le permite superar lo que sería una simple imitación y desarrollar con criterio propio su dramaturgia, continuando en la misma línea ideológica y prolongando la teoría brechtiana con una clara intención de dotar a su teatro de un mayor alcance popular.

En sus obras originales se atiene fielmente al concepto brechtiano de fábula. Con la excepción de un par de piezas, concretamente «Las preocupaciones y el poder» (1958) cuya acción transcurre entre 1956-1957 y «Moritz Tassow», Hacks aleja la situación temporal de sus piezas a siglos pasados, aprovechando la perspectiva histórica para representar con lucidez, las estructuras de la sociedad, y sus formas de producción, sus contradicciones y sus mecanismos de transformación. Un hecho o una circunstancia histórica precisos sirven de marco a la acción dramática, o constituyen el objeto mismo de la narración. Sin embargo el teatro de Peter Hacks no es en ningún caso un teatro histórico en el sentido tradicional de este concepto. La historización actúa fundamentalmente en la concreción de los personajes y de la fábula misma. La narración se apoya en los datos aportados por el momento histórico, pone en evidencia sus circunstancias condicionantes y plantea en cada caso un tema básico, que en «El Molinero de Sanssouci» (1958) sería el despotismo, en «El Comienzo de la Era de Indias» (1954) el capitalismo, y en «La Batalla de Lobositz» (1955) la deserción por desalienación.

Aparte de las obras mencionadas, conocemos «El Héroe y su Séquito» (1953) cuya acción transcurre en el siglo X, «Amphitryon», y «Omphalia» —obra estrenada recientemente por el «Deutsches Theater» y el «Berliner» y su última y reciente «Adán y Eva».

Dentro de la producción de Hacks, ocupan —como en el caso de Brecht— un sector importante sus adaptaciones. Además de la obra objeto de nuestro montaje, habría que reseñar sus versiones de «La Paz» (1963), de Aristófanes —que en la puesta en escena de Benno Besson ha constituido uno de los más notables espectáculos europeos de los últimos años, la opereta para actores «La bella Helena» (1964), según el libreto de Meilhac y Halevy, y una notable adaptación de «La ópera de los mendigos» de John Gay titulada «Polly, o la batalla en Bluewater Creek» (1963).

Sobre la adaptación

A pesar de que la pieza de Leopold Wagner ha proporcionado en lo fundamental el texto base de nuestro montaje, hacer un estudio detallado del original sería una labor desmesurada que queda fuera del propósito de estas notas para el programa. La obra en su primera versión es enormemente compleja, y su exacta comprensión y valoración exige un amplio análisis de la producción literaria y la situación sociopolítica de la Alemania en que se produce el «Sturm und Drang». La complejidad misma del texto y su indudable riqueza, con la consiguiente aglomeración de ideas, producen una confusión evidente en el aspecto teatral de la obra, más clarificable en una detenida lectura que en una fugaz representación escénica. El propio Wagner confiesa, aunque con discutible sinceridad, que al escribir su drama no lo hizo para la escena sino «para una lectura reflexiva». Esta confesión no es de hecho sino una justificación por una serie de atrevimientos considerados entonces como censurables y que afectan fundamentalmente al «desvergonzado realismo» del acto I, y concretamente a la visualización del bordel. Esta osadía ya fue enmendada, al año siguiente de la revisión del original por K. C. Lessing. Dos años más tarde el mismo Wagner, en un nuevo intento de convertir su tragedia en un texto representable ante el público, añadió algunas variantes a los actos II y III y pergeñó un desenlace feliz, aunque decididamente desafortunado. Las dos revisiones reseñadas nada aportan al original, y no tienen otro interés que el de poner en evidencia los nefastos mecanismos de represión cultural de la época, y la escasa convicción revolucionaria de una postura literaria más apasionada que reflexiva. La actitud en general poco constructiva de los poetas del «Sturm und Drang», no impide que en sus obras aparezca su propio testimonio de la realidad, e incluso su visión crítica de la sociedad, que, aunque subjetivos y en ocasiones confusos, permiten una lectura de sus textos desde el punto de vista de sus posibilidades realistas.

Concretándonos al caso de «La Infanticida», producto especialmente complejo y de difícil análisis, no resulta excesivamente complicado extraer de entre la confusión provocada por un abigarrado amontonamiento de posturas morales y contraste de ideas —de las que son portavoces, más o menos forzados, los distintos personajes— una narración mucho más simple, clara y escueta, delimitada por la propia acción dramática. Esta acción, que sirve de soporte —o de escaparate, por utilizar una expresión brechtiana— a las pasiones y sentimientos individualizados de los personajes, y al mismo tiempo de tribuna a las disquisiciones ideológicas del propio Wagner, tiene vigencia por sí misma al margen de cualquier individualismo y revela una serie de relaciones y comportamientos sociales, y, a través de éstos, la estructura de la sociedad en que se producen y sus contradicciones internas.

El criterio sobre la adaptación de los clásicos definido y experimentado por Brecht, permite una revitalización de sus textos por medio de la revisión de la imagen del mundo dada por el autor. La obra adaptada adquiere una nueva perspectiva al ser puesta en tela de juicio la postura crítica del autor original. Esto permite analizar no solamente las contradicciones evidenciadas por la actitud crítica del clásico, sino las contradicciones mismas de su concepción del mundo. Este proceso se prolonga y enriquece con la realidad misma del espectáculo permitiendo una cadena de posturas críticas mucho más amplia: Autor-adaptador-puesta en escena-personaje-actor-espectador.

La versión del propio Brecht (en colaboración con Berlau, Besson, Monk y Neher) de «El Preceptor» de Lenz —obra publicada en el mismo año que la de Wagner— podría ser un antecedente cercano al de la adaptación de Hacks de «La Infanticida», aunque en aquel caso la estructura misma del original facilitaba un trabajo que resulta aquí mucho más complejo. La continuidad de la acción en cada uno

de los actos de «La Infanticida», por otra parte muy dilatados y recargados, no ofrece las mismas oportunidades que la ágil pieza de Lenz construida por secuencias. La extracción de los elementos de acción en el texto de Wagner es mucho más complicada.

En la justificación de su adaptación Hacks aclara su trabajo a partir de la narración escueta de la fábula (1). La fábula de Wagner contiene dos misterios que precisan una aclaración; una revisión es pues necesaria. Básicamente la adaptación de Hacks obedece a la respuesta a estas dos preguntas: ¿Por qué llega tarde Gröningseck? ¿Qué motivos justifican el canallesco comportamiento de Hasenpöth? La respuesta del adaptador es de una gran lógica y simplicidad: Gröningseck llega tarde porque así lo desea, y Hasenpöth quiere impedir el enlace matrimonial de su amigo con la hija del carnicero por razones de amistad. Lo único que hace Hacks es sacar a la luz un hecho fundamental: el matrimonio entre el noble y la pequeño-burguesa, no podía ser algo deseable para él.

«Las causas por las que el autor del siglo XVIII se podía permitir dejar inmotivados los dos impedimentos del matrimonio son evidentes. La incomprensión casual de Gröningseck y la perversidad de Hasenpöth son para él solamente enmascaramientos usuales en el teatro para el único y decisivo impedimento: la existencia de barreras entre clases. En las sociedades clasistas la catástrofe no exige justificaciones. Es esperada como algo natural. Pero una vez planteado el problema de las clases, la vacilación aparentemente débil de Gröningseck se revela como la pugna entre su propia identidad feudal y un estado de enamoramiento denigrante y la maldad de Hasenpöth como la máxima virtud feudal.

Eva Humbert ha leído demasiado Rousseau; cree que los medios por los que puede llevar a cualquier joven burgués ante el altar son igualmente eficaces aplicados a los nobles. Este error se manifiesta como trágico. El espectador no debe compartir la ilusión de Eva. No debe compartir ni siquiera su simple deseo. Los contemporáneos de Wagner sabían perfectamente que la confianza en una posible claudicación del noble es irreal.

Para ser breve: no he añadido nada al contenido, no he tocado la fábula, sólo me he limitado a poner en evidencia lo que está implícito en la costumbre» (2).

Sin embargo a pesar de que la intervención de Hacks no afecta a la materialidad de la narración, produce de hecho desmesuradas consecuencias. La simple clarificación supone una modificación de la actitud del público y en consecuencia trae consigo la modificación del género dramático. La inicial miseria moral trasciende a miseria política, y es por tanto eliminable. Frente al temor del espectador surge ahora la desaprobación, y la compasión da paso a la postura crítica. Con esta serie de transformaciones los aspectos cómicos de la obra se refuerzan. El fatalismo trágico se concreta y deja de ser inexplicable y por tanto inevitable. Las barreras entre clases sustituyen al oscuro destino y son éstas quienes condicionan el desenlace. La tragedia misma es ya innecesaria. Pero por una parte la posibilidad de juzgar a Eva elimina la necesidad de la purificación catártica. Su sacrificio sería contraproducente. Hacks modifica pues el desenlace en lo que respecta a Eva. No recurre íntegramente al final feliz e inexplicable de la segunda versión de Wagner, pero elimina el fatalismo trágico y termina su historia con una situación fría y contundente que permite al espectador una desapasionada reflexión.

A lo largo de toda la obra el trabajo de adaptación está presidido por una manifiesta idea de clarificación y síntesis. La indudable capacidad de observación de Wagner y su habilidad para mostrar las contradicciones de su sociedad son reforzadas por Hacks por un doble procedimiento consistente en la eliminación de todo lo que pueda ser superfluo a la narración y en la interpolación de actitudes inmediatamente contradictorias.

(1) Este vocablo no se emplea aquí con la precisión que el término *fábula* tiene en el lenguaje de Brecht, ya que la estructura de la narración es en este caso más propia del concepto clásico de intriga.

(2) PETER HACKS: «Carta a un Dramaturgo».

Un detallado estudio de la adaptación sería excesivamente extenso. Nos limitaremos, pues, a reseñar que Hacks recurre a la modificación del lugar de acción y a los cambios internos en la estructura de cada acto, intercambia escenas entre éstos, traslada algunos diálogos a otros personajes, suprime escenas enteras o intercala otras nuevas, lleva a la acción secciones inicialmente narradas y utiliza toda serie de recursos, que culminan con la inclusión de un nuevo acto (el V) y con la modificación del desdén. Una tan amplia intervención podría parecer a algunos poco respetuosa, pero resulta tremendamente eficaz, y de hecho favorece al propio texto de Wagner ya que permite que éste pueda ser representado ante un espectador de hoy. Por otra parte la adaptación no es en ningún momento arbitraria y tiende exclusivamente a la clarificación de la fábula y a la eliminación de pasajes defectuosos desde un punto de vista dramático.

Siguiendo el mismo criterio, y de acuerdo con las necesidades de nuestro montaje, hemos realizado por nuestra parte un mucho más breve trabajo de readaptación que trataremos de resumir y justificar.

En la versión de Hacks cada uno de los siete cuadros viene precedido por un poema que tiene la doble misión de establecer el momento de la acción y algún dato concreto sobre la situación correspondiente. Hemos conservado estos poemas como introducción a siete nuevas canciones de carácter más narrativo y en las que el matiz cómico contrasta con el aire poético de los textos de Hacks.

En los cinco primeros cuadros nos atenemos prácticamente a su adaptación, con algunas leves modificaciones o supresiones motivadas por necesidades de la puesta en escena.

Nuestro trabajo de revisión comienza en el cuadro sexto, y concretamente después de la escena entre el señor Humbert y el alguacil. A partir de este momento y hasta su salida de escena, el Aspirante permanecía totalmente marginado de la acción. Esto dificultaba tanto la veracidad de su propia actuación como la claridad de los comportamientos del Sr. Humbert y su mujer, evidentemente condicionados por su presencia. Hemos incluido, pues, en estas escenas algunas réplicas del Aspirante y una del Sr. Humbert, que permiten no sólo una participación activa



CUADRO I (ensayos)

de aquél en la acción, sino una mayor claridad y coherencia en la conducta de los Humbert y un planteamiento más real de la situación. Dentro de este mismo cuadro hemos reincorporado una escena de la versión original de Wagner que inexplicablemente había sido suprimida por Hacks en su adaptación.

Las modificaciones introducidas en el cuadro VII son más amplias y sobre todo más trascendentes ya que obedecen a una necesidad de clarificación del propio texto, y suponen un cambio fundamental en las motivaciones y comportamiento de los personajes. Estas modificaciones surgieron como una necesidad de la misma puesta en escena.

Como circunstancias previas al desenlace surgen en el cuadro VII dos cuestiones que afectan necesariamente a la actitud de todos los personajes. En primer lugar, la convicción general de la existencia del infanticidio, y más tarde la comprobación de ese error general. Las reacciones ante dos situaciones diametralmente opuestas habían de ser necesariamente contrarias para que los comportamientos definitivos pudieran ser convincentes.

El señor Humbert conoce la primera circunstancia en el lugar mismo de la escena. El resto de los personajes comparecen en él como consecuencia de su conocimiento. En el caso concreto de la Sra. Humbert surgen ya especiales dificultades. Al conocer de antemano el supuesto infanticidio su entrada en escena resultaba falsa, ya que era portadora de una inútil mezcla de buenas y malas nuevas. Resultó ser mucho más eficaz, a través de los ensayos, una segunda posibilidad. La Sra. Humbert llega a anunciar la buena noticia del regreso de Gröningseck, y es entonces informada por su marido del infanticidio. Esta alternativa permite mostrar la contradicción de los Humbert, que confían en ese niño fruto de su propia «deshonra» como medio para lograr un matrimonio capaz de restituir el honor familiar. Sólo partiendo de este supuesto puede justificarse la defensa que la señora Humbert hace del teniente ante su propia hija. Esta nueva visión de la escena ha exigido la sustitución de media docena de réplicas del diálogo de Hacks.

A partir de la entrada de Gröningseck la renovación del texto ha sido tratada con mayor amplitud. Gröningseck llega convencido de la realidad del infanticidio, y dispuesto a utilizar este crimen como medio para librarse de su compromiso. El texto no era suficientemente explícito. Una sola frase añadida ha bastado para aclarar el juego del teniente. Sin embargo el duelo entre éste y su amigo Hasenpoth, que seguía inmediatamente, era absolutamente inexplicable. Este duelo no era sino una farsa. Gröningseck no podía responsabilizar de la catástrofe a su compañero de armas. Sólo se trataba de cubrir las apariencias ante los demás. La complicidad entre Gröningseck y Hasenpoth y su comunidad de intereses resultan más evidentes a través de un duelo verbal, y la misma frustración del duelo cruento refuerza ante los ojos de la concurrencia la postura digna de Gröningseck y la lealtad de su amigo. El duelo se aplaza por otra parte sin forma de las reglas del honor. Este planteamiento ha supuesto una prolongación del texto original.

Y con esto llegamos al segundo momento crucial del cuadro VII. Los padres han perdido toda esperanza de conseguir para Eva el marido redentor, y el teniente se ha librado de su compromiso sin perjuicio para su dignidad. La situación ha llegado a un estado de equilibrio. Entonces surge un nuevo factor matriz de la acción: el hijo de Eva y Gröningseck está vivo. La reacción del señor Humbert era absolutamente contradictoria; parecía molesto por esta circunstancia, o al menos no pretendía sacar partido de ella. Por el contrario Gröningseck no se mostraba afectado. Parece más lógica la reacción de Humbert aplicada al teniente, puesto que éste se encuentra ahora en una situación que invalida su anterior liberación. Hemos adjudicado pues, en este caso, las réplicas de Humbert a Gröningseck e incorporado al diálogo a los dos esposos Humbert en una actitud de recuperación de sus primitivas esperanzas. Situado Gröningseck en esta incómoda postura, resulta más lógica su petición de consejo a Hasenpoth, prevista en el original.

Una vez suficientemente desenmascarada la actitud de Gröningseck, ya no resulta necesaria su desmitificación, destacada por Hacks por el procedimiento de adjudicarle la contundente frase final de la obra. Por este motivo, la hemos restituido a su legítimo portavoz en la versión de Wagner.

Sobre la puesta en escena

La hábil adaptación de Hacks da prácticamente resueltos los problemas de interpretación del texto de Wagner, definiendo una línea narrativa muy concreta. La conversión de la tragedia original en tragicomedia, con la consiguiente revalorización de los elementos de comicidad, posibilita un tratamiento más ágil de la puesta en escena. Los residuos dramáticos mismos, desprovistos de cualquier posible carga emocional, como consecuencia de la clarificación de sus condicionantes sociales y de la politización de las culpas y responsabilidades, desembocan directamente en lo cómico, dando una mayor coherencia estilística al relato. Como dice el propio Hacks: el temor y la compasión desalienados se convierten en comicidad.

El original de Wagner está escrito en su aspecto formal según los esquemas del drama burgués. Un montaje arqueológico hubiera exigido una escenografía cerrada e ilusionista. La adaptación reclama ya por sí misma un estilo escenográfico diferente. Sobre un espacio general —lugar de la narración—, muy amplio y abierto, situamos una plataforma bastante reducida que viene a delimitar un espacio escénico cerrado en el que tendrá lugar la acción de los seis primeros cuadros. (Esta plataforma cumplirá una muy distinta misión en el cuadro VII). Un cerramiento posterior con dos diferentes alternativas, queda como único residuo del hermético espacio del drama burgués. Cualquier ambientación o peligro de ilusionismo están intencionadamente evitados. Definimos los distintos lugares de la acción, mediante los elementos mínimos necesarios para su identificación, y modificamos en cada caso la extensión y forma del espacio escénico mediante la posición cambiante de una escalera practicable. La relativa simplicidad del esquema espacial y sus mutaciones, viene condicionada por la necesaria dinámica de la escenografía y la ausencia en nuestros escenarios de maquinaria moderna.

El carácter narrativo de la puesta en escena, permite tanto en la planificación del movimiento escénico, como en el tratamiento de la voz y el gesto, una alternancia de técnicas y estilos diferentes, e incluso en ocasiones su superposición. Los cambios bruscos actúan como factores de distanciación para los actores, e impiden la identificación del público con los personajes.

Dentro de la variedad de estilos tal vez convenga precisar las razones de la pródiga utilización de una manera interpretativa procedente de la fría tipificación e inmovilización de gestos de raíz melodramática. La intención del particular tratamiento dado a algunos fragmentos es más compleja de lo que pudiera parecer a simple vista. Cuando aplicamos este método a frases aisladas o secuencias especialmente melodramáticas, no hacemos otra cosa que resaltar la convención teatral, reforzando el sentido narrativo de la puesta en escena, o en ocasiones mostrar la insinceridad o la falta de convicción de los personajes en sus posturas morales e incluso en sus sentimientos. Pero en otros casos aplicamos este mecanismo a escenas más extensas, que engloban, actitudes reales que obedecen a intereses prácticos de los mismos personajes y relaciones normales entre éstos. Recurrimos a veces a un cambio de estilo, para establecer elementos de ruptura en la continuidad de la narración, para resaltar paralelismos de comportamiento entre distintas escenas, o simplemente para mostrar las contradicciones internas o de relación de los personajes.

Esta técnica no solamente afecta a la interpretación en lo que se refiere a la voz y el gesto, sino a las relaciones espaciales entre los actores, situados a veces a distancias desmesuradas o en posiciones que dificultan su mutuo apoyo. En el esquema de desplazamientos insertamos movimientos antinaturalistas cuya motivación es en ocasiones ajena a la acción derivada del texto.

Conscientemente recurrimos a gestos, posturas y disposiciones convencionales de los actores sobre el espacio escénico, procedentes del estilo operístico tradicional,

extrayendo de su particular técnica de puesta en escena los elementos expresivos de un espectáculo —la ópera— que supone la culminación del teatro burgués.

En el cuadro final desbordamos los límites del reducido espacio determinado por la plataforma y pasamos a una más amplia utilización del espacio general. La plataforma adquiere el carácter de un escenario sobre la escena, o —para ser más precisos— el aspecto de un estrado (ring), sobre el que se celebran sucesivos «combates» entre los personajes. Estos penetran en este convencional marco de la cadena de acciones, o salen de él, rompiendo, con la constante sucesión de entradas y mutis relativos, la continuidad lineal de la narración. Sólo el personaje de Eva se mantiene permanentemente sobre el estrado. Su participación activa en el desarrollo de la acción es mínima. Se limita casi en general a observar. Más sorprendida que afectada por los acontecimientos en que se baraja su propio destino trata de comprender la razón de las cosas antes que sus consecuencias. Su actitud no es de temor, sino de asombro. Por eso, su reacción final, cuando el mundo le vuelve la espalda, no es de desesperación sino de frío equilibrio. Eva no se compadece a sí misma. No se deja abrumar por la desgracia, por que la reflexión ha eliminado el fatalismo.

MARIANO CARIRENA CASTELL



CUADRO I (ensayos)

Ultimo montaje del
TEATRO ESTABLE DE ZARAGOZA

"LOS MERCENARIOS"

Sobre la "Comedia Soldadesca" de B. de Torres Naharro





(Fotos de Alejo Lorén)

JUNTA DE GOBIERNO

PRESIDENTE:

JESÚS DELGADO ECHEVERRÍA

SECRETARIO:

MARÍA LUISA GIL SÁNCHEZ

TESORERO:

ADOLFO BURRIEL BORQUÉ

VOCALES:

JOAQUÍN ARANDA HERRERA

JOSÉ LUIS ARANGUREN EGOZCUE

JUAN JOSÉ CARRERAS ARES

BENNO HÜBNER

JOSÉ ANTONIO LABORDETA SUBÍAS

LUIS MARQUINA MARÍN

MARÍA PILAR PALOMO VÁZQUEZ

CÁNDIDO PÉREZ GÁLLEGO

MANUEL ROTELLAR MATA

FEDERICO TORRALBA SORIANO