

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



La adaptación desde el lenguaje cinematográfico al teatro  
musical: análisis estructural del caso *Waitress*

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE  
LICENCIADA EN TEATRO

**AUTORA**

VIVIANA ISABEL PEREYRA TARAZONA

**ASESOR**

GINO LUQUE BEDREGAL

Lima, 2020

## RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo analizar la adaptación desde el lenguaje cinematográfico al teatro musical. Para este fin, se tomó *Waitress* como caso de estudio enfocado en los cambios estructurales de un género al otro. Se escogió esta obra, ya que se trata de un musical -basado en la película del mismo nombre- que ha pasado por las plazas teatrales más importantes a nivel mundial y ha tenido así un éxito superior al de la película. La pertinencia y relevancia del presente documento yace en el limitado contenido académico dedicado al género del teatro musical: a pesar de ser una disciplina que gana cada vez más espacio en la agenda cultural, la investigación académica no le ha dado la misma importancia. Siendo esta aseveración especialmente verdad en el ámbito peruano actual, este trabajo es una pieza de estudio que sumará a la creación de contenido académico específicamente dedicado a los musicales. El trabajo se basa en un análisis a nivel estructural dramático-narrativo. Para esto se contrastan ambos géneros a partir del modelo de estructura dramática de cine de Field (2005) y el modelo análogo para teatro musical de Castellanos (2013). La teoría de adaptaciones utilizada como base del análisis corresponde a Hutcheon y O'Flynn (2013): el análisis explora cinco dimensiones a fin de validar la hipótesis que dice que ambos lenguajes pueden generar equivalente efecto emocional en el espectador (identificación). La conclusión principal es que las modificaciones realizadas desde la versión de cine hacia la de teatro musical logran el objetivo de crear una identificación semejante entre ambos géneros. No obstante, el teatro musical lo consigue valiéndose de sus propios recursos, como la música y la comedia, y de la principal regla intrínseca al género: la convención de realismo coexistente con música.

**PALABRAS CLAVE:** adaptación, teatro musical, teatro, cine, estructura, *Waitress*, teoría de adaptaciones, estructura dramática.

## AGRADECIMIENTO

Quisiera agradecer, en primer lugar, a mis padres, Lucía y Hugo, por haberme apoyado, aunque fuera difícil al principio, en mi decisión de ser actriz profesional. También quiero agradecer a mis hermanitos, Diana y Hugo, por apoyarme siempre, cada uno a su peculiar manera. Gracias a Giancarlo Pitta, mi compañero desde hace ocho años, por haber sido mi motor para no darme por vencida en esta última recta. Agradezco mucho también a mis compañeros de la carrera por enseñarme cada día que el teatro lo hacemos juntos. A grandes amigas: Luisa Fernanda Gordillo, por acompañarme desde el primer monólogo hasta ahora; a Ximena Grandez, por conducirme a *Waitress*; y a Ivana Pedreschi, por presentarme a *Waitress*. Por último, quiero agradecer a los profesores cuyos cursos me motivaron a hacer esta investigación: Claudia Sacha, que me enseñó a escribir obras con las maravillosas estructuras dramáticas en Dramaturgia I; Jessica Romero, quien me enseñó a analizar obras dramáticas en los cursos Análisis de un Texto Dramático y Crítica; Mateo Chiarella y César Vega, con quienes ahondé en estructuras de mi género preferido en Canto para Teatro Musical; y, finalmente, un agradecimiento especial a mi profesor de Teatro en la Facultad de Estudios Generales Letras, Gino Luque. Gracias por recibirme en tu oficina después de clase aquella tarde y conversar con la indecisa Viviana del 2013 sobre su sueño de estudiar actuación. Gracias por luego enseñarme Semiótica del Teatro y Dramaturgia II, ya oficialmente como alumna de Teatro en la Facultad de Artes Escénicas. Y gracias por ahora acompañarme a terminar mi carrera como mi meticuloso y sereno asesor de tesis. Gracias, Gino. Hemos cerrado el círculo.

## ÍNDICE

	<b>Pág.</b>
Resumen	ii
Agradecimiento	iii
Índice	iv
Índice de tablas	vi
Índice de figuras	vii
Introducción	1

### **CAPÍTULO I**

#### **ASPECTOS PRÁCTICOS Y CONCEPTOS DE TEORÍA DE ADAPTACIONES: LENGUAJE CINEMATOGRAFICO Y LENGUAJE TEATRAL**

1.	Conceptos para entender las adaptaciones	38
2.	El <i>proceso</i> de creación de adaptaciones: consideraciones prácticas	41
3.	La adaptación como <i>producto</i>	48
4.	Variables previas al desarrollo estructural	51
	4.1. Bases teóricas sobre adaptaciones para el presente análisis	51
	4.2. Ejes de análisis para el desarrollo estructural	63

### **CAPÍTULO II**

#### **ESTRUCTURAS NARRATIVAS Y DRAMÁTICAS: ANÁLISIS COMPARATIVO DEL FILM Y LA OBRA MUSICAL *WAITRESS***

1.	Estructura narrativa de <i>Waitress</i>	79
	1.1. Argumento comparado: guion y libreto	79
	1.2. Personajes	90
2.	Estructura dramática de la película <i>Waitress</i>	95
3.	Estructura dramática del musical <i>Waitress</i>	101

4.	Estructuras dramáticas comparadas del film y musical <i>Waitress</i>	105
4.1.	Diseño metodológico	106
4.2.	De cámara a música: tratamiento de los puntos estructurales del film en el musical	107
4.2.1.	Estructura filmica comparada con el musical según composición de escenas, música, espacio y tiempo	107
4.3.	De música a cámara: tratamiento de los puntos estructurales del musical en el film	128
4.3.1.	Estructura musical comparada con film según focalización cinematográfica: tomas y movimientos de cámara	129
	Conclusiones	155
	Referencias bibliográficas	162
	Anexos	171



## ÍNDICE DE TABLAS

	<b>Pág.</b>
Tabla 1: Comparación preliminar de estructuras dramáticas de <i>Waitress</i> film (2007) y musical (2016)	100
Tabla 2: Estructura del musical según los tipos de números musicales de Castellanos Vásquez (2013)	104
Tabla 3: Estructura del film comparada con el musical, en cuanto a composición de escenas, música, espacio y tiempo	119
Tabla 4: Estructura del musical comparada con el film, en cuanto a focalización de cámara	130

## ÍNDICE DE FIGURAS

	<b>Pág.</b>
Figura 1: El paradigma estructurado de Syd Field (2002) aplicado a la película <i>Waitress</i> (2007)	96
Figura 2: Comparación entre estructuras dramáticas de film y musical <i>Waitress</i>	105



## INTRODUCCIÓN

Un rubro de investigación considerablemente abierto aún en el campo académico, sobre todo en el Perú, es el del teatro musical. A pesar de su emergencia como género merecedor de ambiciosas puestas en escena en las últimas décadas, hasta hace relativamente poco tiempo, el musical había sido descartado como género digno de estudio académico.

Incluso en el mundo anglosajón, donde el musical tal como se lo conoce en la actualidad se origina como género y tiene espacio de mayor proliferación, los musicales han sido calificados como “demasiado frívolos, de personas medianamente cultivadas, demasiado populistas y demasiado comerciales para ser tomados en serio<sup>1</sup>” (Sternfeld & Wollman, 2019, p.15). Tras el advenimiento de los mega-musicales en la década del 80, el género empezó a caracterizarse con términos como “bombástico”, a tener tramas melodramáticas, “melodías exuberantes” y “sentimiento estilo telenovela<sup>2</sup>” (Kenrick, 2017, p. 278). El hecho de que los musicales sean tan fácilmente entendibles, edulcorados y estén tan asociados con la cultura pop refuerza que sean ignorados, rechazados e infravalorados por la comunidad teatral y académica “seria”.

Además de lo anterior, otra razón del rechazo a este género como área de estudio académico podría ser “una cierta sospecha de que un involucramiento intenso de cualquier tipo limitará el sentido crítico<sup>3</sup>” (Hutcheon & O’Flynn, 2013, p. 133). El teatro musical crea un mundo que utiliza todo tipo de estímulos (música, actuación y danza) para envolver al espectador sensorialmente y comprometerlo sentimentalmente. Esto

---

<sup>1</sup> La traducción es mía. Cita original: “too frivolous, too middlebrow, too populist, and too commercial to be taken seriously” (Sternfeld & Wollman, 2019, p. 15).

<sup>2</sup> La traducción es mía. Cita original (frases): “bombastic”, “the plots are melodramatic”, “lush melody”, “soap opera-style sentiment” (Kenrick, 2017, p. 278).

<sup>3</sup> La traducción es mía. Cita original: “a certain suspicion that intense engagement of any kind will limit the critical sense” (Hutcheon & O’Flynn, 2013, p. 133).

podría limitar el análisis, pues si bien es posible detenerse a analizar y criticar cualquier obra de teatro, la mayoría de personas se sumergen en este mundo fantástico donde “la canción y la danza elevan el discurso dramático a un estado distinto del verdadero” (Gorlero, 2015, p. 20), refiriéndose con “verdadero” a lo realista-naturalista; por consiguiente, el “sentido crítico” mencionado líneas arriba queda relegado.

A diferencia de espectáculos teatrales compuestos de una manera no lineal, o con un nivel de indeterminación que lleva al espectador a tener que interpretar momento a momento, el teatro musical es un género hecho para agradar a la persona promedio y llegar a la mayor cantidad de público posible fácilmente, como las películas de Hollywood. Es más, se puede precisar el momento exacto de la “hollywoodización” de Broadway, con el musical *La Bella y la Bestia* en la década del 90 (Gorlero, 2015, p. 21). En este musical, ya se incluyen elementos propios de este ámbito como los efectos especiales, los vestuarios elaborados al detalle, la música como banda sonora, entre otros. Por eso, es posible que este hecho no llame al análisis del género, sino a que sea visto solamente como distracción del momento.

Por último, el hecho de que haya todo un aparato comercial que acompañe y defina a las obras de este género deslegitima al musical como área de estudio seria. Analizando la situación del teatro como parte del circuito turístico en la ciudad de Nueva York, Susan Bennett describe la carencia de análisis crítico de las producciones teatrales, “al menos más allá de los epítetos más genéricos<sup>4</sup>”, por parte de los turistas que conversan al hacer cola para comprar entradas a shows de Broadway. Según la autora, en este contexto, “el teatro parece tratarse menos del contenido y más como un inmueble<sup>5</sup>” (Bennett, 2005, p. 416). En otras palabras, la consideración del teatro como

---

<sup>4</sup> La traducción es mía. Cita original: “at least beyond the most generic epithets” (Bennett, 2005, p. 416)

<sup>5</sup> La traducción es mía. Cita original: “theatre seems less about content and more like real estate” (Bennett, 2005, p. 416).

producto, carácter que se potencia en un contexto fuertemente turístico como el de la ciudad de Nueva York, le resta legitimidad como un fenómeno teatral digno de estudio serio, limitándolo a su estatus de producto de consumo.

A pesar de que todas las ideas mencionadas líneas arriba son válidas, me lanzo a afirmar que el teatro musical es un área primordial de las artes escénicas que necesita ser estudiada. En primer lugar, es un tipo de espectáculo que amalgama las tres artes escénicas que se ejecutan sobre el escenario: la danza, la música y la actuación. Se subestima grandemente la complejidad que conlleva interpretar en el marco de esta simbiosis de disciplinas. Es una complejidad que vale la pena desmenuzar para beneficio de todo aquel que quiera adentrarse a crear en el marco del género. Además, de la mano con la idea anterior de que el teatro musical es rechazado por ser comercial, está el argumento en favor de analizar el género, precisamente para fomentar un desarrollo del mercado teatral y, por consiguiente, de la economía en general. Como dice la autora Susan Bennett, “ya no podemos simplemente desatender aquellos productos teatrales que nosotros y tantos otros pagamos altos precios para ver<sup>6</sup>” (2005). Por último, este género vale la pena ser estudiado por constituir una fuente valiosa para deconstruir la “fórmula” de la estructura de un musical. ¿Cómo es una línea de trama de una historia que propicia no solo el mantenimiento de la atención del espectador de principio a fin, sino su inmersión tan profunda en la ficción que presenta?

Eso es precisamente lo que nos convoca en esta investigación. Para empezar a adentrarnos al género a nivel académico, este trabajo se adentrará a analizarlo a través de un caso puntual, para utilizarlo como punto de referencia para entender el proceso de adaptación del género cinematográfico hacia el teatro musical, tomando como núcleo la estructura. Este procedimiento de adaptación es muy valioso de analizar, pues es

---

<sup>6</sup> La traducción es mía. Cita original: “we can no longer simply neglect those theatrical products we and so many others pay top dollar to see” (Bennett, 2005)

bastante frecuente en el circuito de Broadway. Obras de Broadway que han pasado por este proceso de adaptación desde el cine incluyen *Legalmente rubia, el musical* (2007); *Mean Girls* (2018); y *El rey león* (1997), entre varios otros. Asimismo, se espera motivar al entorno académico y futuros tesisistas a explorar este género tan vigente en el terreno de las artes escénicas.

El tema de esta investigación será la adaptación desde el lenguaje cinematográfico al teatro musical: cambios estructurales en el caso de *Waitress*. El presente trabajo busca analizar la estructura narrativa y los recursos dramáticos y escénicos utilizados en los musicales a partir del caso de *Waitress*, musical estrenado en el año 2016 en Broadway adaptado de una película no musical del mismo nombre de 2007. En este sentido, los materiales primarios para analizar este objeto de estudio serán el libreto del musical, de Jessie Nelson y Sara Bareilles; el guion de la película, de Adrienne Shelly; el montaje (puesta en escena del año 2016 con Jessie Mueller en el personaje de Jenna), dirigido por Diane Paulus; y la película, dirigida por Adrienne Shelly. Tomando como referencia el análisis sobre la estructura del musical, el objetivo es buscar lo singular y específico de cada lenguaje a partir de este caso de estudio, identificando cómo se ejecuta la historia desde el plano cinematográfico hasta el escénico. Se busca entender la manera en que la puesta en escena teatral se vale de recursos específicos para contar una historia de manera muy característica de su medio, partiendo, pero diferenciándose de su versión cinematográfica, dadas las especificidades de cada medio. Esta investigación se centrará en el carácter formal de la adaptación. Se analizará todos aquellos componentes dentro de la historia de *Waitress*, film y musical, que compongan estructuras: desde la línea de la trama, hasta la configuración del drama, el desarrollo de estos a través de los recursos específicos del cine y del teatro musical; y, finalmente, los personajes cuyas relaciones forman parte fundamental de la estructura.

El musical *Waitress* se presenta como caso de estudio en esta investigación por varios motivos. En primer lugar, es un caso singular por su característica de ser una obra musical cuya fuente no es una película taquillera. En otras palabras, en este caso, el musical ha tenido más alcance y éxito económico que la película original. En los casos mencionados más arriba, la historia de la película la da un punto de partida “seguro” al musical: en su mayoría, la gente conoce de qué trata y tiene curiosidad de saber cómo se abordará en el género, así que el musical tiene una garantía implícita de ser visto. En el caso de *Waitress*, al haberse basado en una película independiente, es un musical que para la mayoría de personas significa su primer contacto con la historia. A pesar de ser una adaptación, supone un riesgo porque no se trata de una historia que el público en general reconozca. Además, el hecho de que el musical no haya contado con la posible presión por estar “a la altura” de su versión original (dado que esta no contó con el alcance económico y geográfico de otros casos) abre la puerta para analizar la adaptación a un nivel más puro. Analíticamente, permite ver cómo fue abordada la adaptación sin presión por rescatar elementos de la versión original. Es curioso observar que, a pesar de una posible mayor libertad creativa, en la adaptación final de *Waitress*, se opta por mantener una fidelidad notable a la obra original:

Agregando o quitando algunos detalles menores aquí y allá, la adaptación escénica de *Waitress* se mantiene en su mayoría fiel a su texto fuente mientras también **sigue la receta perfecta para un exitazo de Broadway**. Incluso cuenta con varias líneas textuales o similares a la película original<sup>7</sup> (Daniels, 2018).

---

<sup>7</sup> La traducción es mía. Cita original: “Give or take some minor details here and there, the stage adaptation of *Waitress* stays mostly true to its source material while also **following the perfect recipe for a Broadway smash-hit**. It even features several lines verbatim or similar to the original film” (Daniels, 2018).

Esta idea de fidelidad al texto original se retomará más adelante. Por ahora, es rescatable la idea de que este musical es un buen caso de estudio ya que presenta una adaptación realizada de una película cuyo alcance limitado la pone en el terreno de adaptación libre o “limpia”. Esta pureza deriva de no tener que ceñirse necesariamente al económicamente exitoso contenido original. Comparemos la recaudación de *Waitress* con la recaudación de otras películas que, como *Waitress*, inspiraron musicales. *El Rey León* o *The Lion King* (1994) recaudó \$968,511,805 mundialmente; *Una rubia muy legal* o *Legally Blonde* (2001), \$141,774,679; y *Chicas Malas* o *Mean Girls* (2004), \$130,125,829. *La camarera* o *Waitress* (2007) recaudó \$22,240,529. De la lista anterior, la película a la que peor le fue ganó más de cinco veces más que *Waitress*. Estos datos de recaudación ayudan a cimentar el argumento de que el musical elegido para este estudio de caso es un ejemplo particular de adaptación musical creada orgánicamente, con menos presiones de corte económico y, por ende, conveniente de analizar.

Como se mencionó en el párrafo anterior, la elección del musical *Waitress* como objeto del análisis se debe a su rotundo éxito en comparación a la película en la que se basó, cuya misma naturaleza como película *indie* limitó su alcance taquillero. La directora del musical se embarcó en el proyecto de ponerlo en escena al mirar el DVD de la película y darse cuenta de que tenía el “latido” de un musical (Shea, 2015). A diferencia de la película, que fue proyectada de manera limitada únicamente en salas estadounidenses, el musical ha tenido un éxito mundial: de hecho, estuvo presentándose en Broadway durante cuatro años, y ya ha sido estrenada en Londres, Buenos Aires y Las Filipinas; este año 2020 llegará a Australia y Holanda; y, en 2021, a los escenarios de Japón (Kinane, 2019).

Otra razón de la elección de este musical como objeto de estudio es que es una obra que cuenta una historia con música, pero que no llega al nivel de espectacularidad bombástica de otros musicales. Esto no la hace una adaptación menos perteneciente al género de teatro musical, sino que más bien emula, dentro de sus propios parámetros, a su versión filmica. Ésta, al no ser un *blockbuster*, resulta en un musical que no es una pieza “pomposa”. Es pertinente ilustrar este argumento con una comparación análoga a la que se hizo líneas arriba respecto de la recaudación de taquilla, pero con el tamaño del elenco. En el caso de *Una rubia muy legal* o *Legally Blonde*, del año 2001 (Whitaker & McCleary), el elenco tiene 22 personajes más un ensamble grande. En el caso de *El Rey León* o *The Lion King*, del año 1994 (Miller), la obra requiere un elenco grande de 15 personajes más ensamble. En el caso de *Chicas Malas* o *Mean Girls*, del año 2004, se requiere un elenco mediano de 11 a 20 actores (2019). Comparado con estos musicales, *Waitress* requiere un elenco más reducido, de ocho personajes principales más un ensamble (2019). Comparativamente, esta última obra requiere un elenco que, si bien no es tan reducido como en otras obras contemporáneas de teatro musical como *Next to Normal* (que requiere seis intérpretes), o *The Last Five Years*, (que necesita sólo dos), *Waitress* es una obra de tamaño menor a sus contemporáneas basadas en películas taquilleras. Volviendo a la idea anterior, el musical objeto de estudio captura la esencia minimalista de su versión cinematográfica, lo cual lo hace un caso singular valioso de analizar.

Por último, se rescata a *Waitress* como un estudio de caso pertinente ya que es una obra de teatro musical contemporánea, perteneciente a la nueva generación de musicales. Es un musical contemporáneo no sólo por la fecha de estreno, sino por la propuesta. Para empezar, la compositora Sara Bareilles, como veremos más adelante, no es una compositora especializada en el género, sino que su experiencia proviene de la

industria pop. Ella es parte de un fenómeno en el cual músicos de pop y rock contemporáneos han empezado a invadir los escenarios de Broadway (Sternfeld & Wollman, 2020). Además, la propuesta escénica de *Waitress* varía en cuanto propone una banda de seis músicos que tocan no en el foso de la orquesta, invisibles para el público, sino a plena vista del mismo, sobre el propio escenario. Por último, vale mencionar la propuesta coreográfica de este musical, que dista de los musicales tradicionales al proponer movimientos sutiles y en gran sintonía grupal y armonía con el todo audiovisual. Estos son motivos por los cuales el musical elegido supone tanto un caso representativo del género de teatro musical contemporáneo, como un ejemplo singular para el presente análisis. Más adelante se explorará más a detalle lo que distingue a este musical de sus pares en el medio de Broadway.

Desde la perspectiva de una actriz, el teatro musical es una disciplina muy atractiva para el desarrollo profesional, pues involucra y combina la utilización de los conocimientos teatrales y musicales aprendidos en el salón de clase, dándoles el mismo espacio durante la puesta en escena. Esto hace del teatro musical en sí un rubro único. Habiendo la autora realizado ya varias propuestas de teatro musical a nivel amateur, el análisis académico de esta disciplina se hace necesario, ya que permite llevar y validar en un terreno teórico lo que fue aplicado de manera empírica. Como actriz, en tal sentido, es necesario explorar un rubro que no ha sido tocado como una disciplina independiente durante la carrera.

Por otro lado, en el contexto actual del Perú en el año 2020, donde la corriente artística sigue creciendo y cada vez se tienen más puestas teatrales a disposición de la sociedad, el género del teatro musical ha ido ganando espacio paulatinamente. Solo en la primera mitad del año 2019, se estrenaron grandes propuestas de este género, escénicamente ambiciosas, como *Pantaleón y las visitadoras* en el Teatro Peruano

Japonés y *Todos vuelven* en el Teatro Municipal, sin contar los proyectos más pequeños que no cuentan con gran aparato publicitario. En este escenario, sin embargo, el mundo académico no ha crecido al mismo ritmo: durante todo el proceso de investigación seguido en el presente trabajo, se encontró muy poco material de investigación de origen nacional que se dedique a estudiar la disciplina del teatro musical. Claro que es posible afirmar que en el Perú el fomento de las investigaciones sobre artes escénicas en general es escaso; considerando que dentro del universo de artes escénicas el teatro musical es el más joven, tiene, casi naturalmente, menor presencia a nivel académico. Entre las investigaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), por ejemplo, existen dos tesis de licenciatura alrededor del tema del teatro musical. La primera, sobre el teatro musical con personas con habilidades diferentes (Esposito, 2017), y, la segunda, sobre una técnica vocal del teatro musical aplicada al trabajo vocal actoral (Lengua, 2018). En la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), encontramos dos trabajos de investigación sobre el género. Del mismo año, uno de ellos aborda la construcción de personajes en teatro musical (Fulca, 2018), y, el otro, el sentido de coherencia y flow en personas que realizan teatro musical en Lima (Granados, 2018). Existe bibliografía sobre el tema. Sin embargo, esta es escasa. Es ahí donde yace la importancia de esta tesis: será un aporte académico en un campo no muy investigado en el Perú. Un trabajo como este puede aportar en expandir el rango de fuentes de consulta para todas las personas y académicos que deseen entender el teatro musical a nivel teórico en nuestro medio. No se pretende que esta investigación sea la guía y fuente única al hablar del tema, pero sí se espera poner sobre la mesa la discusión sobre este género tan complejo y único, para que, así como ha venido ganando espacio en los escenarios de nuestro país, lo gane también en nuestros libros e investigaciones.

En mi opinión, es el momento ideal para empezar a analizar más el género por cuatro razones. Primero, la producción de teatro musical original está creciendo. En el mes de noviembre de 2019, por ejemplo, se estrenaron dos montajes musicales originales en Lima: *Agua, el musical*, dirigido por Carlos Obregozo Reyna (presentado nuevamente este año 2020 en una nueva versión, dirigida por Sebastian Abad); y *La loca del frente*, dirigida por Daniel Fernández. Ambos musicales tienen canciones originales, compuestas por Luis Álvaro Félix y Sebastian Abad, respectivamente. Asimismo, ambos musicales son adaptaciones: *Agua*, del cuento homónimo de José María Arguedas, y *La loca del frente*, de la novela *Tengo miedo, torero* de Pedro Lemebel. Esto nos lleva a la siguiente razón. Si la composición de obras de teatro musical sigue funcionando como lo ha venido haciendo en el pasado, podemos predecir que la proliferación del género tal como se le conoce hoy será a base de textos preexistentes. Esto quiere decir que el teatro musical seguirá siendo un género de adaptaciones. Por ende, es el momento ideal para analizar el género y el material de origen del que probablemente se basa, para entender cómo se realiza esa operación y avivar la producción de nuevas adaptaciones. El análisis profundo de obras musicales existentes y exitosas motivará y guiará futuras creaciones. En tercer lugar, vivimos en un momento en el cual la tecnología permite acceder fácilmente a material de trabajo de obras musicales: los libretos y las partituras musicales. El análisis de estos nos puede arrojar luces sobre cómo son compuestas las canciones de este género, cómo funciona la dramaturgia dentro y fuera de la música, y cómo se fusiona para contar una historia. Por último, existe un cúmulo importante de actores jóvenes que tienen como objetivo desenvolverse en el género musical en el Perú. Tomando como ejemplo solo a la promoción de la especialidad Teatro que ingresó en el año 2015-1 a estudiar a la Facultad de Artes Escénicas en la PUCP, dieciocho de treinta y cuatro alumnos, es

decir, más del 50% del grupo, tiene las aptitudes y ganas de trabajar en teatro musical. En términos generales, las ganas por conocer el género y desarrollarlo están muy presentes en este momento. Por estas razones, vale la pena aprovechar la coyuntura y adentrarse investigativamente en el género.

El teatro musical es un tipo de puesta en escena muy particular en su naturaleza; requiere una amalgama precisa y colaboración permanente entre varias artes escénicas y artes plásticas, y, sin embargo, también sigue estructuras específicas. Tanto los musicales de autoría nacional (como los mencionados en párrafos anteriores), como musicales de autoría extranjera presentados en nuestro país bajo modalidad franquiciada<sup>8</sup>, siguen una misma estructura y estilo, claramente orientados por el circuito oficial de Broadway.

Siguiendo esta línea, *Waitress* es una puerta para entender el género del teatro musical: también siendo actualmente parte del circuito de Broadway, sigue una línea y se vale de recursos típicos del teatro musical. Rasgos típicos de los musicales presentes en *Waitress* son la configuración de la obra en dos actos, la naturaleza de los números musicales y el orden en el que aparecen en la historia. En otras palabras, la estructura, o así llamada “fórmula” del teatro musical, no varía en esta obra, según el modelo de estructura del teatro musical contemporáneo, que analizaremos en el capítulo subsiguiente. Otros rasgos típicos son una tendencia a la simplificación de los personajes y una actuación más “exagerada” de lo que se encontraría en cine o incluso en teatro de texto.

No obstante, también presenta cualidades que la hacen una pieza única. Esta obra aparece como la primera producción musical en la historia de Broadway con un

---

<sup>8</sup> El concepto de franquicia se refiere a un modelo de negocios en el cual “una empresa matriz (franquiciador) desarrolla un modelo de negocio de éxito y crea y promociona una marca. Un individuo (el franquiciado) adquiere la licencia para hacer uso de los productos/servicios de la marca, y del modelo de negocio - por lo general con exclusividad para una ubicación geográfica específica” (Carrillo, 2015).

equipo creativo conformado exclusivamente por mujeres (BroadwaySF, 2018): tanto la escritora como la compositora, la directora y la coreógrafa, por primera vez, son todas mujeres a cargo de una obra de esta envergadura. Además, la obra toca el sensible tema del maltrato a la mujer, su posterior empoderamiento, y el comienzo de su nueva vida: temas absolutamente vigentes en la agenda cultural y política actual. Adicionalmente, este musical desafía la concepción tradicional de los musicales grandes y ostentosos, *showstoppers* con números coreografiados y exuberantes. El propio Barry Weissler, productor veterano de Broadway, confió la tarea de escribir el *score* de esta obra a una artista introspectiva y discreta: la cantautora pop Sara Bareilles. Weissler describe *Waitress* diciendo lo siguiente: “Este no es un musical desbordante con grandes escenarios y grandes números corales. Es magro” (Milzoff, 2015). De ahí nace gran parte del interés por este musical y la gran acogida que ha tenido desde que estrenó.

Adicionalmente, y de manera personal, los musicales han sido parte de mi vida desde que tengo dos años. El primero que escuché fue *Cats*, con el cassette que compraron mis padres como souvenir tras ver el show en Hamburgo. Mi vínculo con *Cats*, primer referente que tuve del maravilloso arte del teatro musical, perdura hasta ahora, 26 años después, formándome como actriz en la PUCP. *Cats* despertó una admiración tremenda por el teatro, para mí el arte más completo, complejo y comunitario. En mi búsqueda por seguir sumergida en el mundo del teatro, particularmente de tipo musical, me topé con *Waitress*, a inicios de 2018. Luego de *Cats*, este musical ha sido el más importante en mi vida. Por suerte, tuve la oportunidad de representar el personaje principal, Jenna Hunterson, en un laboratorio en el que participé durante cuatro meses. Descubrir su música y su dramaturgia, y luego ver la película, me hicieron dar cuenta de que este musical es diferente, pues es más cercano e íntimo que los musicales tradicionales. La directora de *Waitress* en Broadway, Diane

Paulus, recalca este punto diciendo: “Esta es una película independiente íntima, y ese espíritu es lo que quise poner en el escenario”<sup>9</sup> (Zeitchick, 2016). Hasta el momento de encontrarme con este musical, no había concebido la idea de un musical íntimo, ya que normalmente los musicales, por ser tan grandes (podría decirse, exagerados) son tratados como carentes de sutilezas y sustancia por la comunidad del arte escénico. Es válido afirmar esto observando las letras de las canciones, que no presentan mayores retos para el entendimiento general, la apelación a la exageración de movimientos en las coreografías, para generar un impacto rápido y deslumbramiento en el espectador, y los diálogos que constantemente apelan a la risa para agradar a un público promedio. Yo sostengo, sin embargo, que, en la amalgama de estas tres disciplinas, que necesitan de una simplificación para funcionar juntas, y que son ejecutadas no como elemento auxiliar del espectáculo sino como parte intrínseca del mismo, es donde se produce la complejidad única que me impulsa a investigar este género.

Dicho esto, considero que es importante que el mundo académico nacional le dé el espacio que el público ya le está dando a este género en la agenda cultural. En primer lugar, los temas tocados en muchos musicales tienen mucho potencial para, además de entretener, llevar a la reflexión sobre temas sensibles y de interés en la agenda política y cultural. Por ejemplo, en *Waitress* se tocan importantes temas de esta índole: la violencia de género, la maternidad (y, algo menos directamente, la maternidad en el marco del área laboral) y el amor propio. Asimismo, la relevancia de esta investigación yace en que puede llevar al desarrollo de un sentido crítico para fomentar el crecimiento del arte en el Perú desde el punto de vista de los espectadores. Solo recibiendo retroalimentación, tanto desde el punto de vista de los expertos como desde el del público que consume arte, pueden realmente crecer los espectáculos. Además, el interés

---

<sup>9</sup> La traducción es mía. Cita original: “This is an intimate independent movie, and that spirit is what I wanted to put on stage” (Zeitchick, 2016).

detrás de este análisis estriba en las ganas de motivar la creación de obras nuevas que tengan el componente dramático a través de la música. Explorar a fondo cómo lo hacen los expertos del hemisferio norte es un necesario primer paso para empezar a hacerlo nosotros. Por añadidura, las obras nuevas en este rubro podrían generar nuevas oportunidades para que los profesionales del arte y el arte escénico crezcan y prosperen. Finalmente, se espera que esta y futuras investigaciones sobre este género resulten en el feliz efecto de hacer crecer la industria de las artes en nuestro país y ocasionar un muy ansiado advenimiento de mayor cantidad y calidad de políticas públicas dirigidas a apoyar a las artes en el Perú. Mientras esto sucede, se espera que el presente documento pueda ser consultado como referencia para directores y/o alumnos que deseen entender el proceso de adaptación hacia el género del teatro musical.

A continuación, se comentará la información existente sobre *Waitress*, film y musical, de fuentes diversas como medios de comunicación masiva en la forma de críticas, entrevistas y reseñas sobre la película de 2007 y el show de Broadway de 2016. Se obtendrá, como resultado, un conocimiento básico sobre la historia y cómo ha sido la recepción del público tanto del producto final cinematográfico como del teatral.

Una primera observación de las reseñas encontradas de la película es la presencia de un elemento emocional trabajado en la historia de la protagonista. El film *Waitress* resalta, según A.O. Scott, crítico de películas del *New York Times*, por encontrar un “balance difícil de lograr de encanto y verosimilitud<sup>10</sup>” (2007). La película está salpicada con momentos de ensoñación de la protagonista, quien escapa constantemente de su realidad inventándose tartas con combinaciones extrañas de ingredientes conocidos, a los cuales les pone nombres muy poco comunes. Estas ensoñaciones vienen acompañadas de secuencias visuales junto con el tema musical en

---

<sup>10</sup> La traducción es mía. Cita original: “difficult-to-achieve balance of enchantment and plausibility” (Scott, 2007).

piano que es el *leitmotif* del personaje. Para salir de estos momentos oníricos, es traída de regreso a la realidad por súbitas llamadas a tierra de sus amigas, su esposo, la enfermera de su ginecólogo, y el dueño de la cafetería donde trabaja. Este encanto que menciona Scott es importante, ya que será un elemento que conservará la propuesta teatral.

Lamentablemente, junto con el logro cinematográfico del equipo creativo de este film independiente, que mereció un reconocimiento en el festival Sundance, el largometraje está teñido por la melancolía de haber perdido prematuramente a su guionista y directora, Adrienne Shelly, quien “fue asesinada en un departamento en Manhattan que usaba como oficina después de que la película fuera terminada y aceptada en Sundance, pero antes de que el público pudiera verla<sup>11</sup>” (Scott, 2007). En este sentido, el film, que trata de una mujer que sobrevive a la violencia, es un homenaje extraño e injusto a su propia muerte, causada precisamente por un acto violento.

Pasando al musical, Charles Isherwood, crítico del *New York Times*, califica a *Waitress* como un musical “agradable pero ordinario<sup>12</sup>” (2016). Este crítico califica de caricaturescos a la mayoría de los personajes y carentes de una real profundidad. Sin embargo, destaca la canción *She used to be mine* y su interpretación por Jessie Mueller (primera intérprete del personaje de Jenna en la adaptación musical) como un punto alto en la temporada de Broadway. Concluye afirmando que “de pronto, una placentera y refinada pero ligera comedia musical asciende a alturas transportantes, y levanta a tu corazón con ella<sup>13</sup>” (2016). Volvemos al encanto mencionado líneas arriba. El musical, como se evidencia en este último comentario, trabaja el emocional viaje de la

---

<sup>11</sup> La traducción es mía. Cita original: “was killed in a Manhattan apartment she used as an office after the movie had been finished and accepted at Sundance, but before audiences could see it” (Scott, 2007).

<sup>12</sup> La traducción es mía. Cita original: “agreeable if unexceptional musical” (Isherwood, 2016).

<sup>13</sup> La traducción es mía. Cita original: “Suddenly, a pleasant and polished but weightless musical comedy rises to transporting heights, and sweeps up your heart along with it” (Isherwood, 2016).

protagonista de una manera que queda en el recuerdo (y en el corazón) de los espectadores y hace a la historia, por consiguiente, memorable.

Otro grupo de reseñas resalta, de manera severa o contestataria, el hecho de que el musical esté orientado a lo femenino, tanto en la historia como en su creación. Un ejemplo del primer caso es el artículo de Terry Teachout *Waitresses and Witches: Broadway's new formula for success* (2016). Aquí, el autor afirma que “muchos musicales sobre empoderamiento femenino son ejemplares de la desalentadora verdad de que la política, ya sea implícita o explícita, usualmente conduce al mal arte<sup>14</sup>”. Sostiene seguidamente que *Waitress* es “un show terriblemente banal, cuyo diálogo consiste exclusivamente de clichés y cuyas canciones son tan no dramáticas como son no memorables<sup>15</sup>” (2016). En estas líneas, se podría decir que *Waitress* es, para este autor, uno de aquellos espectáculos nuevos que, haciendo uso del tema de moda del empoderamiento femenino, atrae audiencia femenina, pero es, en realidad, un show sin sustancia.

Por otro lado, muchas críticas resaltan, de manera positiva, el hecho de que el equipo creativo esté conformado íntegramente por mujeres como un momento de reivindicación femenina para Broadway, como ya ha sido mencionado más arriba. Hilando más fino, se resalta la novedad del origen de las profesionales a cargo de la puesta teatral. La productora y directora son veteranas de Broadway, pero una guionista y una canta-autora pop son escritoras del libreto y el *score* respectivamente (normalmente, los escritores del libreto y la música son también veteranos de Broadway, especializados en escribir para el género). Nelson, la escritora del libreto de *Waitress*, rescata esta novedad agradeciéndole a la directora el haberle otorgado la

---

<sup>14</sup> La traducción es mía. Cita original: “Many female-empowerment musicals are also exemplary of the grim truth that politics, whether implicit or explicit, usually makes for bad art” (Teachout, 2016).

<sup>15</sup> La traducción es mía. Cita original: “a dismally banal show whose dialogue consists exclusively of clichés and whose songs are as undramatic as they are unmemorable (Teachout, 2016).

confianza de ser parte del proyecto: “A quitarse el sombrero por Diane [directora] por arriesgarse con Sara y conmigo, porque ninguna de las dos había escrito en teatro. Yo vengo del cine, Sara del mundo pop<sup>16</sup>” (McDonnell, 2019). Entonces, *Waitress* representa, en este momento, una reinención de Broadway como circuito y como género.

Esto resuena también en el ámbito comercial: la presencia de la mujer en esta obra no solo yace del lado de la producción, sino también del lado del marketing de la obra. Se destaca mucho la atracción a esta por parte de las mujeres, probablemente premeditada por los productores de esta puesta. Es un hecho que las obras de Broadway tienen en su mayoría un público femenino, lo cual establece la elección de esta obra como correspondiente a la actual situación de la demanda del mercado de Broadway. En este sentido, Jones hace hincapié en “cuan crucial es gustar a mujeres, quienes compran la vasta mayoría de entradas a obras de Broadway<sup>17</sup>” (2018). Asimismo, Lorne Manly, en un artículo del *New York Times*, afirma que los productores Barry y Fran Weissler “vieron un proyecto —una mezcla de una fábula feminista y un cuento de hadas romántico— que pudiera resonar con las mujeres, quienes manejan las ventas en Broadway<sup>18</sup>” (Manly, 2016). La oferta, con *Waitress*, está intencionalmente correspondiendo con la gran demanda femenina existente.

En sintonía con esta característica y como se mencionó anteriormente, muchos artículos notan una gran intimidad que caracteriza este musical, lo cual lo hace idóneo para representarse en un teatro no muy amplio. Por ejemplo, el escritor Steven Zeitchik

---

<sup>16</sup> La traducción es mía. Cita original: “Hats off to Diane for taking a chance on both Sara and I, because neither of us had ever written anything in theater. I come from film, Sara comes from the pop world” (McDonnell, 2019).

<sup>17</sup> La traducción es mía. Cita original: “*Waitress*’ is emblematic of a number of trends on Broadway, not the least of which is an increasingly sophisticated understanding of how crucial it is to appeal to women, who buy the vast majority of tickets to Broadway shows” (Jones, 2018).

<sup>18</sup> La traducción es mía. Cita original: “They also saw a project —a mix of feminist fable and romantic fairy tale— that could resonate with women, who drive Broadway sales” (Manly, 2016).

del *Los Angeles Times* cita a la directora Diane Paulus, quien veía en *Waitress* un espectáculo que evoca una emoción, pero que también fija un precedente. La directora asevera que “esta es una película independiente, y ese es el espíritu que quería poner en el escenario<sup>19</sup>” (2016). Del mismo modo, el crítico de la puesta de Londres, Mark Shenton, afianza lo anterior diciendo que “este es un show pequeño con un gran corazón; le habría convenido más una locación más íntima que el teatro Adelphi<sup>20</sup> para su debut en Londres<sup>21</sup>” (2019). Este rasgo de intimidad es crucial para entender también la adaptación de película a musical que nos convoca en esta investigación, pues es un aspecto clave que se procuró mantener en el formato musical que es categorizando con frecuencia como un medio grande por naturaleza. Como ya se mencionó, la íntima puesta de *Waitress*, para mí, desafía esta noción estereotípica del musical que ha permanecido por tanto tiempo en el imaginario general.

Esta intimidad se traduce también en el ámbito musical de la obra. Por ejemplo, en relación a la puesta en escena de *Waitress* en el West End de Londres, Paul Taylor (2019), califica al show como “el producto auténtico<sup>22</sup>”, mientras que Shenton dice que *Waitress* “es un registro completamente discreto y de folk-rock comparado al estallido de energía hip-hop de Hamilton, y en contraste absolutamente agradable con este<sup>23</sup>” (2019). Nuevamente vemos el rasgo de intimidad descrito en esta ocasión como discreción. Más adelante, esto se comprobará con un análisis de la música de *Waitress*.

---

<sup>19</sup> La traducción es mía. Cita original: “[Diane Paulus] viewed the show as much about conveying a feeling as making a statement. ‘This is an intimate independent movie, and that spirit is what I wanted to put on stage’” (Zeitchik, 2016).

<sup>20</sup> El teatro Adelphi tiene una capacidad para casi 1500 asientos, lo cual lo hace un teatro amplio, comparable al Gran Teatro Nacional en Lima. (Hire the Adelphi Theatre. (n.d.). (Recuperado el 25 de noviembre de 2019 de <https://lwtheatres.co.uk/hire-our-venues/hire-the-adelphi/>)

<sup>21</sup> La traducción es mía. Cita original: “This is a small show with a big heart; it may have been better served by a more intimate house than the Adelphi for its London debut” (Shenton, 2019).

<sup>22</sup> La traducción es mía. Cita original: “The show, though, is the real deal” (Taylor, 2019).

<sup>23</sup> La traducción es mía. Cita original: “[*Waitress*] is in an altogether lower-key, folk-rock register to Hamilton’s blast of hip-hop energy, and an absolutely lovely contrast to it” (Shenton, 2019).

Por último, un cúmulo de entrevistas reflexionan sobre aquello que impulsó esta investigación: la adaptación desde el cine al teatro musical, a través del caso de *Waitress*. Por ejemplo, Jessie Nelson, la autora del *book* (diálogos) de este musical, en una entrevista de Broadway World sobre el montaje de *Waitress* en West End, afirma que:

Hay también ciertas cosas en tu caja de herramientas como escritor de guiones: editar imágenes que juxtaponen, la manera en que mueves la cámara, los *close-ups*, todos ellos son una parte muy grande de tu *storytelling*. Rápidamente aprendí que había equivalentes en el mundo del teatro. En cierta manera, cuando un personaje se mueve hacia una canción es como un *close-up*. Te mueves más profundamente y acercas al espectador a lo que están sintiendo (un gran ejemplo aquí es *She Used To Be Mine*)<sup>24</sup>. (Kelly, 2019)

En otro artículo, Jessie Nelson reflexiona que: “si eres muy leal a la película, no se convertirá en un musical, así que es esta danza delicada de honrar el espíritu, pero permitiéndole realmente vivir y respirar en otro medio<sup>25</sup>” (Shea, 2015). En el mismo artículo, la actriz que interpretó al personaje principal de la historia en el musical de Broadway, Jessie Mueller, habla de ambos lenguajes:

Tienes un hermoso *close-up* a los ojos de Keri Russell [actriz en *Waitress*, la película] y sabes qué está ocurriendo en su cabeza — bueno no puedes hacer eso en el escenario, pero puedes hacer que el personaje

---

<sup>24</sup> La traducción es mía. Cita original: “There are also certain things in your toolbox as a screen writer: editing what images you juxtapose, the way you move a camera, the close-ups, those are all so much a part of your storytelling. But I quickly learned that there were equivalents in the theatre world. In a certain way, when a character moves into song it’s like a close-up. You’re moving more deeply and bringing the audience closer into what they’re feeling (a great example here being “She Used To Be Mine”)” (Kelly, 2019).

<sup>25</sup> La traducción es mía. Cita original: "If you're too loyal to the movie, it won't become a musical, so it's this delicate dance of both honoring the spirit but allowing it to really live and breathe in another medium" (Shea, 2015).

cante sus pensamientos internos. La música es donde llegas a escuchar el funcionamiento interno de todos estos personajes<sup>26</sup> (Shea, 2015).

Esta cita influyó directamente en la génesis de esta investigación. Precisamente en capítulos posteriores se desarrollará más a detalle en qué consisten estos lenguajes distintos, el del cine y el del teatro musical, y se utilizará para ilustrar su manejo en el caso específico de *Waitress*.

A manera de balance de la recepción de la obra en los medios de prensa, podemos rescatar cuatro puntos. En primer lugar, la percepción de la crítica del show como simple y común. El show no se desvía grandemente de lo que ya funciona en el medio: principalmente, los personajes livianos y cómicos, incluso caricaturizados. Sin embargo, cuenta con particularidades que lo diferencian de otros musicales, destacando la composición de *She Used To Be Mine* de la cantautora Sara Bareilles. Esta canción ha ganado mucha popularidad en el circuito de teatro musical y se ha convertido en el primer contacto de muchas personas con el musical. En segundo lugar, se rescata lo femenino alrededor de esta obra. Se menciona este aspecto tanto como algo que contribuye a la banalidad y superficialidad del musical, como algo que resulta reivindicable en el mismo. En tercer lugar, una característica que diferencia a este musical de su competencia directa y de los musicales más tradicionales es que se inclina hacia una intimidad tanto escénica como musical. El musical estereotípico, como hemos visto, es grande y fastuoso. *Waitress* se desvía de esta lógica común para establecer una atmósfera de intimidad desde un primer momento. Por último, la discusión de los lenguajes de cine y de teatro musical en *Waitress* supone, para los creadores entrevistados, encontrar un delicado balance entre conservar la historia, pero

---

<sup>26</sup> La traducción es mía. Cita original: "You get a beautiful close up on Keri Russell's eyes, and you know what's going on in her head — well you can't do that on stage, but you can have the character sing their inner thoughts. The music is where you get to hear the inner-workings of all these characters" (Shea, 2015).

fomentando su funcionamiento en un nuevo medio. Justamente estos comentarios originaron el interés por analizar el tránsito de una adaptación de cine a teatro musical, profundizando en los lenguajes de cada medio.

Para fines de este trabajo, la *adaptación* se entenderá como una creación nueva, en cualquier medio (llámese literatura, artes visuales, escénicas o plásticas), basada en un material original, también de cualquier medio, que toma contenido de este. Es importante señalar que, si bien una adaptación funciona, idealmente, independientemente de material fuente, su existencia y comprensión a profundidad (en sentido analítico) dependen de una revisión y conocimiento del material de origen. Las autoras Hutcheon y O'Flynn, como veremos en detalle más adelante, plantean la adaptación como un producto con una estructura formal de repetición con variación (2013). Esta definición, y la propia, se apoyan de aquella planteada por Anne Ubersfeld en la cual le otorga dos sentidos a la palabra *adaptación* en el teatro. El primero, “señalar el pasaje de un texto no teatral (romántico o épico) a un texto teatral, en el cual están preservados (o contruidos) los diálogos, así como los principales elementos del relato...” (Ubersfeld & Córdoba, 2002, pp. 16-17). El segundo sentido que esta autora le da al término *adaptación* es el de indicar el trabajo del dramaturgo de tomar un texto de cierta antigüedad y producir, por medios de cambios como “modificaciones en el orden de los episodios, un color que convenga al universo del espectador de hoy” (Ubersfeld & Córdoba, 2002, p. 17). Estos dos sentidos reiteran lo mencionado anteriormente, con la salvedad de que los cambios realizados no sólo pueden realizarse para la conveniencia del espectador actual, sino según las demandas del medio para el cual se esté creando el producto artístico. Las autoras Hutcheon y O'Flynn, por ejemplo, abordan este tema de manera panorámica, mencionando adaptaciones desde y hacia distintos medios, incluyendo, pero no limitado a, videojuegos, literatura, teatro, teatro

musical, y cine (Hutcheon & O'Flynn, 2013). Puntualmente, los términos a emplearse de su libro serán *especificidad de medios*<sup>27</sup> (para referirse a las características particulares de cada género), *medio*<sup>28</sup> (para referirse a cada género o formato) y *modos de involucramiento*<sup>29</sup> (*contar*<sup>30</sup>, *mostrar*<sup>31</sup>, *interactuar*<sup>32</sup>) que puedo utilizar para plantear las similitudes entre ambos medios. En términos generales, ambos pertenecen a la categoría de *mostrar*: son percibidos audiovisualmente. ¿Cómo se aborda lo visual y lo auditivo en cada género? En ello consiste la especificidad.

Indudablemente, a pesar de que ambos productos artísticos (film y montaje musical) cuentan exactamente la misma historia, es importante partir teóricamente de las diferencias entre ambos medios. Para entenderlas, es preciso visitar el concepto teórico de *especificidad de medios* que abordan las autoras Linda Hutcheon y Siobhan O'Flynn en *A theory of adaptation* (2013). Los dos géneros que se analizarán en esta investigación son, según las autoras, *medios interpretativos*<sup>33</sup> que involucran al espectador mediante la acción de *mostrar* (Hutcheon & O'Flynn, 2013). Además, ambos medios tienen en común la familiar línea argumental (*story-line*) lineal y realista.

No obstante, hay una clara diferencia de lenguajes artísticos entre ambos medios y ello impacta indefectiblemente en la forma, recursos y procedimientos de contar historias. En este caso en particular, veremos cómo una misma historia es contada desde dos lenguajes distintos. Por ejemplo, en el lenguaje del teatro musical (y la ópera que lo precede), el drama se da a través de las canciones (Hutcheon & O'Flynn, 2013). El medio teatral es centrípeto (todo se concentra en lo que hay en el escenario: el mundo

---

<sup>27</sup> La traducción es mía. El término original es “*medium specificity*” (Hutcheon & O'Flynn, 2013).

<sup>28</sup> La traducción es mía. El término original es “*medium*” (Hutcheon & O'Flynn, 2013).

<sup>29</sup> La traducción es mía. El término original es “*modes of engagement*” (Hutcheon & O'Flynn, 2013).

<sup>30</sup> La traducción es mía. El término original es “*telling*” (Hutcheon & O'Flynn, 2013).

<sup>31</sup> La traducción es mía. El término original es “*showing*” (Hutcheon & O'Flynn, 2013).

<sup>32</sup> La traducción es mía. El término original es “*interacting*” (Hutcheon & O'Flynn, 2013).

<sup>33</sup> La traducción es mía. El término original es “*performance media*” (Hutcheon & O'Flynn, 2013).

representado no se extiende más allá de esas barreras físicas del proscenio). Por el contrario, el medio filmico es centrífugo: asumimos que el mundo representado se extiende más allá de los bordes de la pantalla (Vives, 2017). Este medio envuelve a su audiencia con la imagen en toda su inmediatez. Los recursos utilizados son principalmente de la cámara, por ejemplo, el uso de *close-ups* y *long shots* (Hutcheon & O'Flynn, 2013). El cine es un medio representacional y realista. En este medio, la tendencia es a la fragmentación y a una mayor flexibilidad. El realismo y espectacularidad cinematográfica se contraponen a la abstracción y síntesis dramática del teatro (Vives, 2017). La palabra síntesis es especialmente importante, dado que, en los musicales, una gran porción del texto madre tiene que ser sacrificada para dar lugar a las canciones. En el nivel más básico, el teatro es el reino de la palabra versus el cine, cuyo mundo es la imagen. Es imperativo entender el lenguaje de cada medio antes de realizar el análisis en cuestión. Esta tarea teórica se desarrollará con mayor detenimiento en el primer capítulo. A continuación, se pasará a consignar la pregunta principal y las secundarias de esta investigación.

La pregunta principal estará orientada a indagar cómo se adaptó la estructura de la historia del lenguaje cinematográfico al musical en el caso de *Waitress*. Para llevar a cabo este análisis, dado que el musical está tan fuertemente basado en la película, la curiosidad inicial surgió por comparar ambas propuestas y extraer conclusiones que puedan acercarnos a comprender el fenómeno creativo de las adaptaciones a musicales.

De igual manera, para profundizar en nuestra pregunta principal, nos apoyaremos de varias preguntas secundarias. Primero que nada, nos preguntaremos cuáles son las principales particularidades en la estructura narrativa y dramática del cine y el teatro musical, y los cambios que conllevan para el objeto de estudio. Asimismo, indagaremos la respuesta a la pregunta de qué cambios en la estructura narrativa

(cambios para enmarcar la historia) se realizaron para llevar la historia de *Waitress* al teatro musical. Posteriormente, nos preguntaremos por los efectos, en términos de identificación con la historia, que producen los cambios en la estructura narrativa y dramática que se realizaron para llevar la historia de *Waitress* al teatro musical. Más a detalle, nos preguntaremos cómo se plasmaron momentos, escenas o grupos de escenas estructuralmente relevantes desde el lenguaje cinematográfico original hacia el lenguaje musical en el caso de *Waitress*.

De acuerdo con la pregunta principal, el objetivo general de la investigación será identificar y analizar las particularidades en la estructura narrativa y dramática del musical *Waitress* respecto de su versión cinematográfica. De este objetivo general se desprenden los siguientes objetivos específicos.

El primer objetivo específico será revisar los cambios realizados en la adaptación de *Waitress* para explorar las particularidades fundamentales en la estructura narrativa y dramática de un musical respecto al de una película y descubrir efectos concretos para con la dinámica de la historia. Me refiero a cambios en cuanto a espacio, tiempo, planteamiento de personajes (y relaciones), focalización, musicalización, composición de escenas y argumento. Recuérdese que *Waitress* se diferencia de los musicales tradicionales principalmente por su composición musical proveniente del mundo pop, con letra y música creadas por la cantante Sara Bareilles (en contraposición a los musicales compuestos por músicos que se dedican al género) (Evans, 2019). Sin embargo, contiene elementos que se pueden extrapolar del caso particular al género. En esta investigación, ese elemento será la estructura narrativa y dramática analizada desde los aspectos mencionados más arriba. El segundo objetivo específico nos llevará a describir de manera puntual las características particulares de cada lenguaje a través del cual se cuenta la historia de *Waitress* y analizar las modificaciones realizadas en la

estructura narrativa y dramática desde el producto cinematográfico hacia el producto musical. Para el tercer objetivo específico, habremos de definir los efectos, en términos de identificación con la historia, que producen los cambios realizados en *Waitress*, el musical, con respecto a la película, a nivel estructural. Todo esto para finalmente describir cómo se plasmaron momentos, escenas o grupos de escenas estructuralmente relevantes desde el lenguaje cinematográfico original hacia el lenguaje musical en el caso de *Waitress*.

Previos a saber los resultados precisos de la investigación, nos plantearemos la siguiente hipótesis. Postularemos que, en el paso de película a musical, las canciones que conforman la estructura del musical cumplen los mismos objetivos que los recursos de la cámara utilizados en el film, en términos del efecto que logran en el espectador (identificación). La trama nueva que resulta de la adaptación musical cumple cuatro objetivos. Primero, trasladar el argumento del film al género musical con un alto grado de fidelidad a la propuesta original (es decir, no se altera el sentido de la película). Segundo, darle autonomía (Hutcheon & O'Flynn, 2013, p. 20-21) a la nueva versión para funcionar de manera completamente independiente del film. Tercero, vislumbrar cómo el musical, a través de las arias (canciones) que conforman su estructura (Castellanos Vázquez, 2013), consigue un nivel de identificación comparablemente intenso al que logra un film, donde esta es lograda por medio del recurso de la cámara (Hutcheon & O'Flynn, 2013, p. 60), según su uso planteado desde el guion. Con este concepto de *identificación*, me referiré al efecto emocional potencial que se genera a través de los recursos específicos que caracterizan al lenguaje de cada medio. Para puntualizar, se hará uso de dos terminologías: la identificación *primaria*, que es un *efecto emocional potencial* (término propio) que genera el hecho de que la mirada del espectador coincida con la de la cámara al transcurrir el relato; y la identificación

*secundaria*, que consiste en el *efecto emocional potencial* con los personajes de la historia en el transcurso de la misma (Vives, 2017). El último objetivo de la nueva trama del musical es hacer más claro y simple el contenido de la historia original (sistema de personajes, conflicto y acción) (García Barrientos, 2002, p. 189).

Para esta investigación se tendrá como manuales base los libros *A Theory of Adaptation* de Linda Hutcheon y Siobhan O’Flynn (2013) y *Del teatro al cine: hacia una teoría de la adaptación* de María Vives Agurruza (2017). Ambos textos serán de utilidad para encontrar características específicas de cada tipo de montaje y lenguaje para analizar después el objeto de estudio. Se ha comentado el texto de Hutcheon y O’Flynn como fuente de términos importantes que se emplearán en el presente análisis. La autora Vives, por su parte, explora el tránsito de adaptar teatro a cine, con ejemplos de películas adaptadas de obras de Shakespeare, como *Ran*, de Akira Kurosawa. Los cuadros comparativos que desarrolla la autora en su análisis del paso del medio cinematográfico al teatral servirán para realizar la propia comparación llegando al análisis del objeto de estudio. Es importante rescatar que este trabajo explora el tránsito contrario al que se analizará en esta tesis. La utilidad está en ubicar las características particulares de cada medio, específicamente en cuanto a los *lenguajes* de cada uno.

Asimismo, los libros *Teatro y cine* de Charles Tesson y *El teatro en otra lengua y otro medio: estudios sobre la representación* de Egil Törnqvist ayudarán a consolidar características particulares de cada medio, como, por ejemplo, en cuanto a la temporalidad: “la temporalidad del cine reposa en una duración construida, fabricada en cada una de sus piezas, aunque propone una sensación de continuidad. El teatro, al contrario, está sometido a la temporalidad real de la ejecución de la obra” (Tesson, 2012). La fragmentación dicta la temporalidad del cine, sin embargo, la temporalidad del cine está gobernada por el tiempo real de la representación. En Törnqvist, por

ejemplo, se establece otra diferencia entre ambos medios, relacionada al enfoque del espectador: “naturalmente, en una producción teatral, nuestra atención tenderá a dirigirse hacia el personaje que habla. En una versión de pantalla, [...] la cámara decidirá por nosotros [...] los que aparezcan en imagen en un momento dado (2002, p. 186).

El autor Gavin McGibbon se enfoca también en las adaptaciones, pero centrándose en el nivel del texto y yendo en ambos sentidos: del escenario al film y del film al escenario (2014). Dado que el grueso de esta tesis estará dedicada al análisis dramático comparativo de los scripts de la película y el musical, esta disertación ayudará a estructurar el propio análisis comparativo de un medio al otro.

Como mencioné anteriormente, no se encuentra bibliografía sobre el tránsito específicamente del género cinematográfico al del teatro musical. Sin embargo, sí se ha encontrado material que analiza las adaptaciones de diversos géneros hacia el teatro musical. En este sentido, el autor de la tesis de bachillerato *Adaptation to the Musical Theater Form*, S. Dylan Zwickel, afirma que este género ha sido producto, en su mayoría, de adaptaciones (Zwickel, 2014). Será sustancial indagar dónde yace la novedad: *cómo* se adapta una historia desde determinado género hacia el formato musical.

Luego, se indagará investigaciones que teoricen el fenómeno de la *adaptación* en sí. Las autoras Hutcheon y O’Flynn sistematizan todas las implicaciones de realizar adaptaciones desde y hacia varios géneros particulares, entre ellos los videojuegos, el teatro y el cine (2013). Dado que esta investigación parte de la idea de investigar el paso de un formato a otro, es decir, su adaptación, trabajos en donde se analice este paso son de inmensa utilidad. Se utilizarán conceptos y términos de la teoría de la adaptación como, por ejemplo, la transposición intersemiótica entre sistemas de signos, la

sustracción y expansión como procedimientos formales para adaptar de un género a otro, variables como el espacio ocupado por los cuerpos de los actores (frente a la cámara versus en el escenario), aspectos generalmente no modificados en la realización de adaptaciones como el contenido (ficción dramática y sus componentes como modelo actancial), las situaciones (circunstancias dadas), las acciones y los sucesos (fábula) para darle sentido al análisis del caso particular de *Waitress*, film a musical. Asimismo, el autor Alonso de Santos menciona en su artículo “La estructura dramática” lo que implica crear una adaptación (reordenar material original para crear una nueva trama) (Alonso de Santos, 2002). Esta idea servirá de trampolín para el análisis del objeto de estudio en sí. Se analizará aspectos como el espacio, tiempo y planteamiento de personajes para transparentar qué piezas se movieron en la estructura dramática y narrativa del film en su tránsito hacia convertirse en musical.

Este mismo tema, el de las *adaptaciones*, lo aborda teóricamente la autora María Vives, que, como ya postulamos, se centra en aquellas adaptaciones de teatro a cine de obras de Shakespeare, como *Macbeth* y *El Rey Lear*. Teóricamente, nos interesan las características particulares del lenguaje cinematográfico y el lenguaje teatral que ella recoge. Los cuadros que elabora en su análisis comparativo serán de utilidad para abordar el propio análisis. Por ejemplo, está el cuadro de *Equivalencias y transposición de los códigos en teatro y cine*, donde se establecen códigos comunes entre ambos medios, como el lingüístico, códigos parcialmente comunes (código de las acotaciones) y códigos específicos, como el código de la representación, versus el código de la cámara (Vives, 2017). Estas nociones servirán como punto de partida para analizar diferencias concretas entre ambos lenguajes del objeto de estudio, apoyándonos también en las conclusiones que elabora la autora de su propio análisis.

Paralelamente, están los hallazgos dramaturgicos en el análisis de *adaptaciones* del cine al teatro y del teatro al cine (mas no desde ni hacia el teatro musical) que proporciona la tesis doctoral del autor Gavin McGibbon, en cuyas conclusiones hay importantes hallazgos sobre la realización exitosa de adaptaciones entre ambos medios. Por ejemplo, una conclusión muy interesante de su análisis de adaptaciones de escenario a film tiene su conclusión análoga en el análisis de film a escenario (que convoca enormemente esta investigación): una adaptación de escenario a film se beneficia de *abrirse*<sup>34</sup>, es decir, expandir el rango de locaciones en donde sucede la acción en la versión cinematográfica; una adaptación en el sentido contrario, sin embargo, hace bien en *cerrarse*<sup>35</sup>, es decir, reducir las locaciones solo a unas cuantas que sean específicas y reducir el número de personajes a unos cuantos que sean claves (McGibbon, 2014). Estas nociones servirán, como las de Vives, para generar categorías según las cuales realizar las comparaciones de este estudio.

Luego de las nociones alrededor a las *adaptaciones*, se requerirán conceptos teóricos respecto a las estructuras narrativas y dramáticas en ambos medios. Es decir, se necesitará describir cómo varía el funcionamiento estructural de la misma historia en el medio de cine y el de teatro musical.

En primer lugar, abordaremos el concepto de la estructura narrativa, compuesta en parte por la idea de fábula: incidentes de una historia (sin tener en cuenta el orden dramático de los hechos, ya que este es el ámbito de la trama) (Alonso de Santos, 2002). Lo primero del análisis del objeto de estudio será determinar qué sucede en la historia de *Waitress* en ambos medios: si algo se modifica en este primer nivel, o los ingredientes son básicamente los mismos. También se determinará cómo están ordenados los sucesos en ambos medios.

---

<sup>34</sup> La traducción es mía. El término original es “*opening up*” (McGibbon, 2014).

<sup>35</sup> La traducción es mía. El término original es “*closing in*” (McGibbon, 2014).

Luego pasaremos al concepto de la estructura dramática, que se centra en la idea de trama dramática: cómo se encadenan los eventos para generar conflicto, acción y drama (Alonso de Santos, 2002). En cuando al objeto de estudio, se inspeccionará qué modificaciones fueron realizadas en *Waitress* para fomentar un mejor funcionamiento de la historia en su nuevo medio. En este género musical, me adelanto a aseverar que, por la presencia de la música como parte del drama (algo que diferencia enormemente al cine del género de destino) hubo que hacer modificaciones significativas a su estructura dramática. Asimismo, si se piensa en la estructura dramática de tres partes, habrá por *default* la diferencia estructural gruesa de la división de una obra musical en dos actos versus una potencial división tripartita que probablemente se observe en la trama de la película. García Barrientos distingue tres partes de la estructura de la acción y sus respectivas subpartes: “prótasis (antecedentes, ambientación, introducción en el conflicto), epítasis (tensión conflictiva, acción que rompe el equilibrio o altera la situación) y catástrofe (solución, feliz o desgraciada, del conflicto, que restaura el equilibrio)” (2012). Este autor establece como términos paralelos a esta división tripartita el “planteamiento, nudo y desenlace” o “exposición, clímax y solución” (ídem). Es posible que, a pesar de la división del musical en dos actos, se observe internamente, en la trama, una división de tres partes. Esto será puesto a prueba en el segundo capítulo.

En *la estructura del teatro musical moderno: un estudio semiótico sobre la composición del género y delimitación de su estructura*, Tomás Axel Castellanos Vázquez (2013) presenta y analiza la estructura del teatro musical moderno. Realiza un análisis semiológico que se aplicará al caso de *Waitress*, categorizando las canciones según su pertenencia al tipo de número que explica el autor (apertura, exposición, parche, producción, resolución y final). Las preguntas que surgirán serán: ¿Cómo se

sostiene el drama a través de las canciones? ¿Cómo es la estructura que forman solamente las canciones en la obra? ¿Cuál es la estructura interna de las canciones? Se considerará, pues, los números musicales como piezas fundamentales en la estructura de una obra de teatro musical (Castellanos Vázquez, 2013). Un punto relacionado es la simplificación de la acción y personajes en una obra musical (Weisstein, 1961). El autor Weisstein desarrolla la idea de que una obra musical necesita de la simplificación del texto dramático, pues el contenido emocional se circunscribe a los momentos musicales. Esta simplificación será comprobada o desestimada a la hora de analizar nuestro objeto de estudio: ¿*Waitress*, el musical, tuvo que pasar por una simplificación de la historia y de los personajes para funcionar en su medio? Entonces, esta sección teórica sobre el teatro musical será de utilidad para abordar el análisis del esqueleto de nuestro musical objeto de estudio.

La antepenúltima sección de nuestro marco teórico es sobre la identificación del espectador frente al personaje dentro de la realidad representada. Según el *Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre* de Patrice Pavis y Andrew Brown, la “identificación” es un término equivalente a la “empatía”, utilizada en la psicología. Es “la habilidad de identificarse con otras personas, ponerse uno mismo en su lugar para sentir lo que están sintiendo y compartir sus sufrimientos<sup>36</sup>” (2016, p. 64). La dimensión de la identificación que será de utilidad en esta investigación será en relación al espectador. Estos “se identifican en mayor o menor medida con un personaje encarnado o significado por los actores y, a través de ellos, con el mundo artístico y a lo que se está refiriendo<sup>37</sup>” (Ídem). En esta investigación, me interesa esta noción de

---

<sup>36</sup> La traducción es mía. Cita original: “[Empathy, in the sense of identification] is the ability to identify with other people, to put oneself in their place to feel what they are feeling and to share their sufferings” (Pavis & Brown, 2016, p. 64).

<sup>37</sup> La traducción es mía. Cita original: “Spectators, in their turn, identify more or less with the character embodied or signified by the actors and, through them, with the artistic world and what it is referring to” (Pavis & Brown, 2016, p. 64)

identificación para poder analizar el *efecto* de cambios realizados en el objeto de estudio según los lenguajes de cada formato. Para seguir aclarando el concepto, Anne Ubersfeld define la identificación como el “trabajo común del actor y del espectador para adaptarse a los sentimientos posibles del personaje y a su actitud frente a los otros y frente al mundo” (Ubersfeld & Córdoba, 2002, p. 65). Según esta definición, la identificación es un esfuerzo en el cual se embarcan tanto el intérprete en escena como los miembros de la audiencia para sentir lo que sienten los personajes. En esta investigación, se identificarán recursos dramáticos análogos en el guion cinematográfico y el libreto teatral y musical de *Waitress* que fomenten una mayor identificación. Ubersfeld, asimismo, afirma que la identificación “siempre se produce, que el espectador, como destinatario, siempre encuentra un lugar en el que es él quien hace o vive lo que se le propone” (Ubersfeld, A., Ramos, S., Hormigón, J. A., & Cañizares, N., 1997, p. 336). Es decir que el espectador se involucra. En eso yace la identificación. Derivadas de esta noción están la identificación primaria y secundaria (Aguilar, 1996). Como mencionamos, la primaria es aquella identificación que la cámara genera, al proporcionarle al espectador un lente único a través del cual mirar la acción con una gran intimidad; la secundaria es aquella que genera la empatía por los personajes de la historia. Esto implica que la única manera de que el espectador se identifique de manera primaria, básica, es con el recurso de la cámara, dado que la presencia de los personajes, y, por lo tanto, el potencial de identificarse con los mismos, está en ambos formatos. Precisamente esto es lo que se discutirá en la investigación, para responder a la hipótesis: ¿puede ser la música el recurso que suple a la cámara y logra la identificación primaria que consigue ésta?

Los personajes, como veremos más adelante, no sufren modificaciones importantes al pasar la historia de su medio original al nuevo. El análisis de éstos será

parte del segundo capítulo sobre estructuras. Aquí, serán analizados en relación a las canciones que interpretan en el musical. Específicamente en los números musicales que corresponden a la categoría de números de exposición (Castellanos Vásquez, 2013), se responderán preguntas respecto al problema que afronta el personaje, el no saber cómo lidiar con él, el no saber cuál es su identidad, entre otros. La música, entonces, tiene la propiedad de adentrarnos al mundo de cada personaje en toda su especificidad. Como parte del segundo capítulo, también se analizarán a los personajes como sistemas, es decir, como formadores de estructura dramática. Ellos tejen una red de necesidades entrelazadas que forman la estructura de la historia (García Barrientos, 2012). Se hará un acápite especial donde se analizará a los personajes como individuos a través de sus acciones: se analizará cómo forman una misma red entre sí haciendo uso del modelo actancial de A. J. Greimas (1976). Esta herramienta nos permitirá vislumbrar las circunstancias dadas de los personajes y su acción dramática (que tiene la característica de ser una sola y de tener una resolución para “bien” o para “mal”) (García Barrientos, 2012). En el caso del musical, esta red es tejida a través de la música. Se estudiará cómo se dan las relaciones entre personajes a través de ésta. Como veremos, los números musicales definirán las relaciones entre los personajes. Esto será contrastado con cómo las relaciones entre los personajes se consolidan en las escenas del film.

Estos conceptos teóricos servirán, como ya se ha mencionado, para analizar el objeto de estudio, que es la película vuelta obra musical *Waitress*. Para este estudio, se tomará como fuentes primarias el guion cinematográfico del film *Waitress* del año 2007, escrito por Adrienne Shelly, y el libreto del musical *Waitress*, estrenado en Broadway en el año 2016, escrito por Bareilles y Nelson. Estos son los materiales para realizar el estudio comparativo para determinar las características particulares de ambos

géneros y llegar a conclusiones respecto a la realización de una adaptación de cine a teatro musical a partir del estudio de este caso (Shelly, 2007; Bareilles & Nelson, 2016).

Proseguiremos con la metodología. Primero que nada, el presente trabajo presenta una investigación de tipo analítica. La razón de ser del uso de análisis sobre las artes para abordar este tema se sustenta en la necesidad de utilizar teoría y fuentes académicas para dar forma al aporte de este trabajo: combinar estudios de dos disciplinas para encontrar una relación entre estas.

La primera etapa de investigación será la revisión bibliográfica, donde se recogerá primordialmente material teórico sobre las adaptaciones y la estructura narrativa y dramática los tres medios relevantes (cine, teatro y teatro musical).

En esta investigación se hará una comparación del guion cinematográfico de la película *Waitress* (2007) y el texto dramático del musical homónimo de Broadway para identificar cómo cambia el orden de los sucesos de la historia entre una y otra versión, en qué momentos de esta se insertan canciones y por qué, qué personajes varían en construcción individual y relaciones con otros de una versión a la otra, qué cambios de tiempo, espacio, composición de escenas, música y focalización aportan a contar la historia original y de qué manera se traduce a su versión musical: principalmente, cómo se traduce la historia original, construida según el lenguaje particular de la cámara, al sistema de signos del teatro musical. Asimismo, se comparará la película y el montaje de Broadway como apoyo para el análisis comparativo principal (el de los textos base).

También se realizará un análisis comparativo tanto de los textos de origen de ambos medios (guion cinematográfico y libreto teatral) como de los montajes (película y obra musical grabada de Broadway). Las puestas en escenas capturadas en el DVD de la película y la grabación de una función de Broadway del musical ayudarán a esclarecer visualmente los datos y se procederá a formular los resultados.

Se extraerá conceptos útiles para analizar el caso puntual de *Waitress*, film y musical. Conceptos sobre la naturaleza de las adaptaciones, variables a tener en cuenta al momento de realizar adaptaciones, especialmente hacia el medio del teatro musical, la influencia de la persona que adapta en el producto final y cómo se expresa todo esto en el caso de la adaptación de *Waitress*.

Asimismo, se organizará la información sobre la obra que es el estudio de caso en dos categorías: el film *Waitress* (2007) y la obra musical de Broadway (2016). La información se analizará de manera comparativa, tomando la estructura como criterio central. Luego, se consignarán particularidades entre ambos medios discutidos (cine y teatro musical).

Respecto a las herramientas de recojo de información, esta será integrada realizando tablas para ordenar la información encontrada del análisis de los recursos dramáticos de texto y de la escena. Detalles de los mismos se consignarán en el segundo capítulo.

Cabe especificar que el análisis de la acción, trama y progresión dramática serán los principales instrumentos de análisis para encontrar características fundamentales de ambos medios y datos útiles para realizar adaptaciones desde el cine al teatro musical.

Finalmente, se realizarán entrevistas a expertos peruanos sobre el tema específico del teatro musical, la música, el teatro y la estructura narrativa del drama. Las entrevistas servirán para conocer la situación actual de la industria del teatro musical y su futuro en nuestro país. En segunda instancia, la opinión autorizada de estas personas brindará un punto de vista técnico respecto al objeto de estudio que estoy trabajando y al género de donde proviene, además de generar reflexiones sobre los recursos que utilizan para su propio trabajo en el medio del teatro musical o sus medios paralelos (la música y el teatro) de forma práctica. La sección de la investigación que se beneficie de

estas entrevistas será el capítulo dos, en donde se consignará un resumen de las entrevistas y un consolidado de conceptos claves para el análisis del objeto de estudio según el criterio de la estructura.

Para culminar esta introducción, y darle inicio a nuestra investigación, consignaremos las partes de nuestra estructura. En el primer capítulo, nos dedicaremos a desarrollar conceptos útiles sobre adaptaciones entre géneros y temas adyacentes. El segundo capítulo, nuclear en esta investigación, estará dedicado a realizar un análisis de la estructura narrativa de la película *Waitress*, la correspondencia de la película con una estructura estándar de cine (progresión dramática) y un análisis análogo del musical *Waitress*, la correspondencia de *Waitress* con la estructura del teatro musical y, posteriormente, la identificación de las particularidades de la estructura del musical respecto a su versión cinematográfica. Se hará un análisis de estas tomando como ejes el contenido y la historia, los personajes y la música como pieza fundamental de la estructura de la adaptación. En esta última parte se hará un examen técnico de las partituras musicales y las letras de las piezas que componen la estructura del musical. Se pasará posteriormente a trazar las conclusiones extraídas de este estudio de caso de una adaptación de película no musical a musical.

Nos adentraremos, entonces, con mucha convicción de que nuestra investigación sirva tanto a académicos como a emprendedores en el género del teatro musical, a seguir explorando por este camino y, posiblemente, motivarlos a generar adaptaciones nuevas para apoyar la diáspora de esta tan valiosa y poderosa forma de espectáculo.

# CAPÍTULO I: ASPECTOS PRÁCTICOS Y CONCEPTOS DE TEORÍA DE ADAPTACIONES: LENGUAJE CINEMATOGRAFICO Y LENGUAJE TEATRAL

Una adaptación no es vampírica: no extrae la sangre de su fuente y la deja secándose o muerta, ni es más pálida que el trabajo adaptado. Podría, por el contrario, mantener viva aquella obra previa, dándole una existencia después de la muerte que nunca hubiera tenido de otra manera<sup>38</sup>.

Hutcheon & O'Flynn, 2013, p. 176

Las autoras Hutcheon y O'Flynn afirman algo que es muy válido para el caso a analizar en esta investigación. Si bien es impreciso aseverar que la película *Waitress* quedó en el olvido después de su estreno (ninguna película tendría por qué hacerlo ya habiendo sido insertada en el mercado), su momento de apogeo ciertamente duró un tiempo limitado, para luego cederle popularidad a nuevos largometrajes, como es normal que suceda. La obra musical *Waitress*, como afirman las autoras, ha conseguido darle nueva vida a la historia de la cinta, logrando incluso su difusión internacional a un nivel que la película original no tuvo (al ser una película *indie* tampoco se dispuso a tenerlo). Este *afterlife* que mencionan las autoras requiere del desarrollo de ciertos conceptos teóricos antes de su abordaje. Antes que eso, hará falta explorar algunos aspectos de índole práctica que permitirá entender qué tipo de estudio de adaptación se realizará en el siguiente capítulo.

El presente capítulo se organizará en cuatro secciones. En la primera, se expondrán conceptos relevantes para entender las adaptaciones. Estas nociones serán

---

<sup>38</sup> La traducción es mía. Cita original: "An adaptation is not vampiric: it does not draw the life-blood from its source and leave it drying or dead, nor is it paler than the adapted work. It may, on the contrary, keep that prior work alive, giving it an afterlife it would never have had otherwise" (Hutcheon & O'Flynn, 2013, p. 176).

valiosas porque ayudarán a exponer la doble dimensionalidad de una obra adaptada, que existe en dos capas: la creación original, de la cual la obra adaptada suele recoger material en mayor o menor medida, y la creación nueva, que posee nuevos elementos que la caracterizan como una producción independiente. En la segunda parte, se hará una digresión para comentar las adaptaciones como *procesos*. Los aspectos mencionados en esta sección serán de índole práctica. Es posible que un estudio se centre en el análisis de la génesis de una adaptación, teniendo en cuenta la temporalidad de su desarrollo y los factores que contribuyeron a que tome su forma final. Se trata de condicionantes, restricciones o supuestos que pueden estar presentes en el proceso creativo, el cual evidentemente no solo responde a factores de orden estético. Estos serán desarrollados en la segunda sección. Sin embargo, el presente estudio se enfocará en el análisis de la adaptación como *producto*. Entonces, en el tercer acápite, se considerará conceptos teóricos sobre las adaptaciones tomando en cuenta la obra terminada. Finalmente, se requerirá desarrollar otros conceptos teóricos relacionados a las adaptaciones para luego aplicarlos a la presente investigación. En la primera sub-sección, se desarrollará bases teóricas sobre adaptaciones pertinentes en la investigación de adaptaciones de cine a teatro y teatro musical. En la segunda sub-sección, se procederá a consignar y desarrollar ejes o categorías de análisis para examinar los productos cinematográficos y teatrales: composición de escenas (orden), focalización, música, espacio y tiempo. La delimitación de estas categorías de análisis permitirá realizar una comparación organizada en el siguiente capítulo, que constituirá la sección nuclear de esta investigación.

### **1. Conceptos para entender las adaptaciones**

Como se ha visto en la introducción, se concibe la adaptación como obra nueva y de funcionamiento independiente que está en mayor o menor medida basada en un

texto madre, y cuya comprensión plena, a nivel analítico, depende de la revisión de esta fuente. Esta idea de una obra creada a base de otra obra es fundamental, pues determina la necesidad de estudiar la fuente original para entender a profundidad la obra nueva que se basa en aquella. Esta noción puede empezar a entenderse desde los mismos textos. En las adaptaciones se encuentran presentes, en mayor o menor medida, textos de la obra. Esto puede definirse como *intertextualidad*, idea que comentan las autoras Hutcheon y O’Flynn. Ellas hacen referencia al concepto de “palimpsesto”, definido por Gérard Genette, de manera restrictiva, como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989). Esto último es primordial, sobre todo en el caso de *Waitress*, cuya adaptación a musical tiene presente de manera clara y evidente textos provenientes del guion cinematográfico (texto original). La productividad del concepto de “palimpsesto” entonces, reside en que provee una base teórica para la realización misma de este estudio. Una adaptación tiene siempre al menos dos capas: “Aunque las adaptaciones también son objetos estéticos por cuenta propia, solo como obras inherentemente doble- o multilaminadas pueden teorizarse *como adaptaciones*<sup>39</sup>” (2013, p. 6). Esto quiere decir que, si bien una adaptación tiene valor en sí misma y es una creación autónoma, para entenderla de manera más plena a nivel teórico hay que considerar y estudiar el texto precedente al nuevo.

Es también importante reconocer algo que tienen en común el modelo creativo de un musical y el de una película: que es colaborativo en ambos casos. Esto es distinto en el caso de la narración, por ejemplo, la creación de una novela, que suele ser un modelo solitario (Hutcheon & O’Flynn, 2013).

---

<sup>39</sup> La traducción es mía. Cita original: Although adaptations are also aesthetic objects in their own right, it is only as inherently double- or multilaminated works that they can be theorized *as adaptations* (Hutcheon & O’Flynn, 2013, p. 6).

Asimismo, es preciso tener en cuenta el concepto de repetición con variación que las autoras mencionan al abordar la adaptación “como *producto*<sup>40</sup>” (Hutcheon & O’Flynn, 2013, p. 142). Aquí, vale la pena hacer una pequeña digresión para diferenciar la adaptación como *producto* y la adaptación como *proceso*. Cada forma de entender la adaptación conduce a líneas y focos de análisis distintos. En el caso de la adaptación como *producto*, el análisis será retroactivo: se deducirá decisiones creativas tomadas a partir de examinar el producto final. Este último será el principal foco de análisis. La adaptación como *proceso* implicaría examinar el camino creativo hacia la realización del producto final, el objetivo creativo, pero sin necesariamente llegar a éste. El foco de análisis, en este segundo caso, sería el proceso creativo, en el cual intervienen múltiples variables de distinta índole, tanto aspectos internos al proceso creativo como externalidades que lo afectan. La pregunta de guía en este análisis sería *por qué*. Un análisis de la adaptación como *producto* tiene como objetivo ver el *cómo* se ejecutaron finalmente las decisiones creativas a partir del resultado. Analizar la adaptación como *proceso* no implica analizar el resultado, sino los pasos dados para llegar a éste. Estas dos formas de entender las adaptaciones tienen dos implicancias distintas. Como *producto*, se tiene que poner en segundo plano el proceso creativo que dio pie a la creación del producto final, para poner el lente en el resultado final. Como *proceso*, se suele restar importancia al producto final para poner el énfasis en las decisiones creativas que condujeron al producto final. En este trabajo, se opta por analizar la adaptación de *Waitress* como *producto* por tres razones. La primera, que no se ha contado con acceso a datos precisos sobre el proceso creativo de la obra en cuestión. Un análisis de la adaptación como *proceso*, por ello, no sería realizable en la práctica. La

---

<sup>40</sup> La traducción es mía. Cita original: I have been arguing that adaptation —that is as a *product*— has a kind of “theme and variation” formal structure or repetition with difference (Hutcheon & O’Flynn, 2013, p. 142).

segunda razón es la convicción de que analizar la adaptación a partir del producto final tiene el potencial de arrojar luces sobre las decisiones más importantes tomadas en el proceso creativo, ya que condujeron finalmente a la obra estrenada. La tercera razón es que analizar la adaptación como *producto* pone en un campo de juego nivelado el producto de origen y el producto nuevo. Sean cuales hayan sido las circunstancias de la génesis de la película y la obra musical *Waitress*, ver sólo las estructuras formales finales de los dos productos proporciona una base sólida para tener la libertad de analizar las variables creativas que se considere apropiado. Las autoras Hutcheon y O’Flynn discuten la adaptación como *producto*, que tiene una estructura formal determinada, pero también mencionan la adaptación como *proceso*, sujeta a cambios inevitables motivados por muchas causas, principalmente las demandas de la forma, el individuo que adapta, la audiencia específica y los contextos de recepción y creación (2013). Estas causas se detallarán más a fondo en el siguiente acápite.

## **2. El *proceso* de creación de adaptaciones: consideraciones prácticas**

Al teorizarse la adaptación como *proceso*, entran en juego diversas variables que influyen la forma de trabajo que conduce al producto final. Según Hutcheon y O’Flynn, “en el acto de adaptar, se toman decisiones basadas en muchos factores [...] incluyendo convenciones del género o medio, compromiso político, e historia personal y pública<sup>41</sup>” (2013, p. 108). En el camino, por ejemplo, los creadores deben considerar la petición de permisos para poder realizar el trabajo de adaptación. Este proceso legal muchas veces conlleva una serie de restricciones para el trabajo creativo. Puede haber variables personales que entren a colación, por ejemplo, el ánimo de homenajear con la adaptación a una escritora fallecida prematuramente, como es el caso de *Waitress*. Hay

---

<sup>41</sup> La traducción es mía. Cita original: “In the act of adapting, choices are made based on many factors, as we have seen, including genre or medium conventions, political engagement, and personal as well as public history” (Hutcheon & O’Flynn, 2013, p. 108).

también variables políticas que influyen en el proceso de creación de las adaptaciones, por ejemplo, una coyuntura como las denuncias cada vez más frecuentes y públicas de violencia de género. Todas estas variables pueden influir en el proceso de elección de un material para adaptar, el trabajo creativo de la adaptación, la obra resultante, y también los ajustes posteriores que haya que realizar, tomando en cuenta variables como la recepción del público y de la crítica. A continuación, se desarrollará algunas de estas variables relevantes al *proceso* de las adaptaciones.

En primer lugar, la variable económica. Para ilustrar la importancia de considerar este como el principal factor, basta recordar que el teatro musical y el cine son dos de las tantas manifestaciones de la industria del entretenimiento. Por ende, están sujetas a las reglas del mercado y a su éxito en el mercado para sobrevivir. Esto queda claro en la sección donde John Kenrick introduce la llegada de los mega-musicales a Broadway, comparando dos obras con características muy similares, pero cuyos destinos en Broadway difirieron considerablemente:

Tanto Sweeney Todd como Evita fueron dirigidas por Harold Prince. Cada espectáculo recibió siete premios Tony, incluyendo Mejor Musical y Director, en temporadas paralelas. La diferencia clave: Sweeney Todd hizo historia teatral pero perdió dinero, mientras que Evita dejó la historia librada a su suerte e hizo un montón de dinero. Esto lo notaron los productores e inversores. Responda esto: si estuviera invirtiendo \$100,000 o más de su propio dinero, ¿preferiría perderlo o generar una ganancia? La respuesta inevitable a esa pregunta determinó la incierta dirección del musical de Broadway por el resto del siglo veinte<sup>42</sup> (2017, p. 278)

---

<sup>42</sup> La traducción es mía. Cita original: “Both Sweeney Todd and Evita were directed by Harold Prince. Each show received seven Tony Awards, including Best Musical and Director, in adjoining seasons. The

Este fragmento ayuda a develar la importancia enorme del dinero en la génesis, desarrollo y éxito de los espectáculos, específicamente en Broadway, pero aplicables a un gran número de manifestaciones artísticas. Algunas, como la ópera, se salvan en gran medida de esta lógica, porque reciben una ganancia permanente, a veces por fuentes privadas y otras por parte del Estado. Esta es la comparación que realizan las autoras Hutcheon y O’Flynn para explicar este mismo punto. Hacen referencia al teatro musical de Broadway desde el hecho de que las “óperas son contratadas por una compañía de ópera con bastante anticipación, pero un musical de Broadway tiene que sobrevivir en un mercado comercial<sup>43</sup>” (Hutcheon & O’Flynn, 2013, p. 87). Hay un período crítico en el cual un musical se estrena, fuera de Broadway, y que tiene que tener éxito en ventas para poder aspirar a llegar a Broadway (el paso previo sería ser un musical Off-Broadway). Ya que el dinero tiene tanta injerencia en los proyectos escénicos, usualmente se tiene en cuenta en primera instancia los números para proceder. Es difícil, sin embargo, saber todos los tejes y manejes financieros que tuvieron injerencia en el proceso de adaptación de *Waitress*. Por ese motivo, este estudio no podría centrarse en analizar proceso de adaptación desde la perspectiva monetaria.

Desde el ámbito legal también hay factores que determinan el proceso creativo de realizar adaptaciones y conllevan tomar precauciones antes de iniciar uno de estos procesos creativos. La realización de una adaptación debe ceñirse a la legislación vigente y a la voluntad de los dueños o representantes del material elegido. Por ejemplo, es necesario revisar las leyes de derechos de autor en el país de realización de la

---

key difference: Sweeney Todd made theatrical history but lost money, while Evita left history to its own devices and made gobs of money. This was not lost on producers and investors. Answer this: if you were investing \$100,000 or more of your own money, would you prefer to lose it or make a profit? The inevitable answer to that question set the uneasy course of the Broadway musical for the remainder of the twentieth century” (Kenrick, 2017, p. 278).

<sup>43</sup> La traducción es mía. Cita original: “Operas are usually commissioned by an opera company well in advance, but a Broadway musical has to survive in a commercial market” (Hutcheon & O’Flynn, 2013, p. 87).

adaptación y en el país del cual proviene el material. En el caso de *Waitress*, por ejemplo, es probable que a pesar de tratarse de un mismo país de creación del material original y de la adaptación, haya habido que prestar atención a la legislación vigente en cada estado, que suele diferir según cada casuística. Además, es necesario contemplar casos especiales como el fallecimiento de los creadores, sobre todo cuando ha sido reciente. Adrienne Shelly, la creadora de la película, al fallecer, deja de ser la representante legal de su material y esta pasa a su viudo, Andrew Ostroy. Si él como representante no hubiera dado el permiso correspondiente a los productores de Broadway para realizar la adaptación, quizás el musical en cuestión no habría tenido luz verde para desarrollarse. Entonces, los factores legales son imperativos y definen el proceso creativo de adaptar. Así como en el caso de los factores económicos, no se examinará el proceso adaptativo en este aspecto, ya que el enfoque elegido será a examinar la adaptación desde el producto final. Sin embargo, considerar todo lo que influye en la creación de una adaptación, económica y legalmente, es imperativo en la medida en que estos factores le dan su forma final al producto. En este sentido, desde una perspectiva pragmática, estas variables son esenciales en la comprensión del *por qué* una adaptación existe, como producto final, de una manera y no de otra.

Además de estos factores, existen variables de tipo político. Dada la tendencia a la reivindicación de los derechos de las mujeres como tema en las agendas políticas y culturales de países occidentales actualmente, es lógico crear un producto en una coyuntura con la cual las personas se identifiquen. Como se ha consignado en la introducción, este factor presente en la obra estudiada aquí ha sido también objeto de crítica. La pregunta suele ser: ¿qué tanto colabora realmente al empoderamiento de una mujer una obra en la cual finalmente ella depende de otro ser para ser feliz? Puede que finalmente se haya desembarazado de dos hombres que le ocasionaban dependencia

de uno u otro tipo, pero una independencia completa no fue lograda al final, sino un mero traspaso de la dependencia original. Este cuestionamiento da que pensar. Además, según el análisis del libreto de la película *Waitress* realizado por Dan Margules, este film reprueba las condiciones contrarias del *three-point gender-bias litmus test*, la prueba de fuego que determina si un guion discrimina al otro género. Originalmente, este test cuenta con tres condiciones: uno, que dos personajes femeninos; dos, hablen entre ellos; tres, sobre algo que no sea un hombre (2014, p. 63). El autor confirma que *Waitress* se acerca, pero no llega a aprobar el examen contrario (es decir, con personajes masculinos). Por ende, el guion de *Waitress* es discriminatorio al género masculino. Esto es algo a lo que hay que darle peso. Sin embargo, significa que ésta es una creación en donde se pone el acento a la historia vista desde un punto de vista puramente femenino: un lujo raro en la industria. Definitivamente lo ideal es no caer en ninguno de los dos extremos de discriminación de género. Sin embargo, encontrarnos en un polo no muy frecuentemente visitado en los guiones cinematográficos es un avance para eventualmente equilibrar una balanza bastante inclinada hacia un lado. Quizás ligado a la característica ultra femenina de *Waitress*, la obra ha tenido un gran éxito con el público femenino, que es, estratégicamente, el mayor consumidor de teatro musical en Broadway (Jones, 2018). El aspecto político se funde con consideraciones de mercado y ambos afectan de manera potenciada en el proceso de creación de una adaptación. En el caso a analizar, esto evidentemente surge de una visión acertada por parte de los productores al encargar la realización de la adaptación musical de *Waitress* en este momento preciso en el tiempo. Es un momento en el cual el empoderamiento de la mujer y la reivindicación de sus derechos son temas de discusión frecuentes y relevantes. Por otra parte, también se han visto manifestaciones orgánicas de la convergencia de estas dos variables. Un ejemplo: el hecho de que el equipo creativo de

*Waitress* esté compuesto solo por mujeres. Esto fue algo que, según la percepción de la cantautora Sara Bareilles, sucedió de manera no planificada<sup>44</sup>. De cualquier modo, es evidente que las variables política y económica se retroalimentan y nutren mutuamente. Si bien la lucha por la igualdad de género está todavía en un largo proceso, una obra como *Waitress*, desde su posición como medio de entretenimiento, impulsa el movimiento político en favor de los derechos de la mujer.

Finalmente, las adaptaciones también tienen influencia de decisiones personales por parte de los creadores. De hecho, cualquier proceso creativo tiene la probabilidad grande de incluir detalles que arrojen luz sobre el autor y su vida personal. *Waitress* es un ejemplo de esto. Por ejemplo, la autora del guion cinematográfico de *Waitress*, Adrienne Shelly, escribe esta obra estando embarazada y su hija de dos años aparece en las últimas escenas de la película. Según recuerda el actor que interpreta al Doctor Pomatter en la película, Nathan Fillion, Adrienne Shelly le dijo que escribió *Waitress* para contar la historia invisible de las mujeres que no esperan un hijo con emoción y alegría, sino con inseguridad y temor: “Cuando [Adrienne] estaba embarazada, estaba experimentando algo de miedo de ser madre<sup>45</sup>” (Margules, 2014, p. 33). En una entrevista en el set del film, la autora dice sobre la inminente maternidad: “El miedo real de cómo va a cambiar tu vida, que es grande en muchas mujeres, es [rara vez] mencionado<sup>46</sup>” (Margules, 2014, p. 33). La autora usó su propia experiencia estando embarazada como inspiración para su film. Esta renuencia a ser madre puede entenderse en el contexto en el cual las mujeres jóvenes rechazan la idea de necesitar parejas de largo plazo para tener vidas satisfactorias:

---

<sup>44</sup> Esto fue mencionado en la introducción.

<sup>45</sup> La traducción es mía. Cita original: “Actor Nathan Fillion elaborates, recounting what Shelly had told him about why she wrote *Waitress*. ‘When she was pregnant, she was experiencing some fear about being a mother.’” (Margules, 2014, p. 33)

<sup>46</sup> La traducción es mía. Cita original: “In an on-set EPK interview, Shelly says of impending motherhood, ‘The actual fear of how your life is going to change, which is large in a lot of women, is [rarely] spoken about.’” (Margules, 2014, p.33)

Vivimos, después de todo, en un mundo en el cual los hombres están menos dispuestos a casarse y las mujeres como grupo parecen estar volviéndose más escépticas respecto a sus prospectos maritales. Por ende, cabe razonar que las mujeres no casadas estarían atraídas a musicales que les aseguren que la vida de soltería puede ser gratificante<sup>47</sup> (Teachout, 2016. p. 51).

Aquí es donde se mezcla lo privado y lo público. El rol socialmente aceptado de la mujer en muchos países del mundo consiste en casarse, tener hijos, criarlos y otras acciones derivadas. Hoy en día, tanto en Occidente como en Oriente, se está evidenciando un nuevo deseo por parte de muchas mujeres por no asumir aquel rol predeterminado. Sin embargo, el decidir estar satisfecha siendo una mujer soltera no es una decisión comúnmente respaldada. En China, por ejemplo, el gobierno compele a las mujeres a casarse e incluso las etiqueta si es que no se han casado para cuando han cumplido cierta edad. Si bien esto responde a una coyuntura política específica, puedo aseverar que sea cual sea la situación nacional, estas presiones existen más allá de los bordes geográficos de este país:

En China, como resultado de la política de hijo único, hay millones más de hombres que mujeres. El gobierno, viendo a la familia como crucial para la estabilidad social, presiona a las mujeres solteras a casarse. Las mujeres que siguen siendo solteras al tener 27 años o más son llamadas “mujeres sobrantes.”<sup>48</sup> (The New York Times, 2020)

---

<sup>47</sup> La traducción es mía. Cita original: We live, after all, in a world in which men are less disposed to marry and women as a group seem to be growing increasingly skeptical about their marital prospects. Hence it stands to reason that unmarried women should be drawn to musicals which assure them that the single life can be fulfilling (Teachout, 2016, p. 51)

<sup>48</sup> La traducción es mía. Cita original: “In China, as a result of the one-child policy, there are millions more men than women. The government, seeing family as crucial for social stability, pressures single women to get married. Women who are still single at 27 or older are labeled as ‘leftover women.’” (The New York Times, 2020)

Esto es importante tomar en cuenta, ya que justamente la obra que se estudiará en el siguiente capítulo tiene el efecto de producir una sensación de liberación de la mujer de estas restricciones sociales muchas veces tácitas. Vemos entonces cómo el contexto social, producto de las decisiones personales colectivas (en este caso, de mujeres) también juega un rol determinante en creaciones tanto originales como adaptadas.

Todas estas variables influyen en el proceso creativo de productos escénicos originales y de adaptaciones. El rol de estas variables no estéticas en el proceso creativo es enorme y tiene grandes implicancias. Muchas veces, a partir de entrevistas puede reconstruirse al menos en parte el proceso creativo de un producto escénico determinado. Sin embargo, es importante notar que los detalles de un proceso creativo, al ser éste un espacio privado de trabajo, serían muy difíciles de recopilar, aún habiendo sido parte de éste. Entonces, a pesar de que un estudio que explorase el proceso creativo sería definitivamente revelador, esta investigación se orientará a analizar el material que compone la obra final de *Waitress*, partiendo de la edición definitiva de la película que le dio origen.

### **3. La adaptación como *producto***

Antes de proceder a adentrarnos en cada variable que se utilizará para el análisis del film y obra musical *Waitress*, será necesario consignar algunas ideas respecto a la teorización de las adaptaciones como *producto*. Éstas se entenderán como adaptaciones analizadas desde el lente del producto final resultante de las decisiones creativas tomadas. Estas últimas se estudiarían en un análisis de la adaptación como *proceso*. De hecho, también puede entenderse la idea de adaptación como *producto* contraponiéndola a la noción de adaptación como *proceso*. Si la presente investigación hubiera tenido como objetivo develar factores que influyeron en la creación de una obra

adaptada, habría habido la necesidad de contemplar los aspectos mencionados en el acápite anterior -variables económicas, legales, políticas y sociales- para cada estación del tren temporal por el que transita la obra. No es el caso de este estudio, que se concentrará, más bien, en analizar la adaptación final presentada en Broadway, cuya base es la película *Waitress*. Lo que resultará será un análisis de la obra musical *Waitress*, comparándola con el film, que se considerará como el único punto de partida para el estudio. En simple; no se analizará el proceso de adaptación, con sus respectivos *check points* temporales, sino el producto adaptado en base al material original: el punto escénico de llegada y su forma estructural. Este será el enfoque del análisis a realizar en el siguiente capítulo.

Un punto de arranque para teorizar la estructura formal de una adaptación, desde el *product*, es con la idea de repetición con diferencia, o repetición sin réplica (Hutcheon y O'Flynn, 2013, p. 116). La realización de adaptaciones tiene siempre un grado de repetición de la obra original. Por ejemplo, los motivos musicales, literarios, textos o redes de personajes pueden repetirse en la obra adaptada y pueden cambiarse otros aspectos como el formato, el orden de escenas o las características de cada personaje. Lo interesante aquí será descubrir cómo varió la obra musical *Waitress* con respecto a la estructura original de la película.

El proceso de repetición con variación será bastante claro en el caso de la adaptación a analizar, ya que la obra musical se mantuvo considerablemente *fiel* a la película, en cuanto a estructura dramática. Varios factores explican esta decisión. Por un lado, podría decirse que el ánimo por reivindicar la voz de la autora<sup>49</sup>, quien sufrió una muerte trágica justo antes de poder ver su película proyectada en el cine, motivó esta fidelidad al texto original. Por otro lado, como comenta Dan Margules en su análisis del

---

<sup>49</sup> Se hizo mención a esta idea en la introducción.

guion de *Waitress* (film), el texto original es eficaz al contar la historia, tanto en su manejo de diálogos como en las imágenes que presenta. Esta podría ser otra razón para no haberse alejado del modelo original. Rescatemos la idea de Dylan Zwickel de que una historia adaptable a teatro musical no se elige sólo en base a variables económicas (la historia ya ha tenido éxito comercial en otro medio) o de habilidad (los escritores de teatro musical no suelen ser dramaturgos), sino también por eficiencia. Citando a Stephen Schwartz, compositor de famosos musicales como *Wicked*, Zwickel afirma que es más efectivo componer una obra musical teniendo ya bajo la manga buenos personajes y una buena acción dramática (2014). En *Waitress*, hay un eficaz manejo de diálogos. Esto se evidencia, por ejemplo, en la economía de los mismos. La autora consigue proveer una cantidad grande de información a través de interacciones cortas. Por ejemplo, el primer diálogo en la película consta de “tres líneas concisas de diálogo (‘Amiga, ya lo pospusiste demasiado.’ ‘¿Qué?’ ‘Tú sabes qué.’) [que] introducen el conflicto, presentan a las amigas más cercanas de la heroína y nos dicen que Jenna está en negación sobre algo<sup>50</sup>” (Margules, 2014, p. 9). Vemos cómo aquí una gran cantidad de información es sintetizada en unas pocas líneas. Asimismo, al iniciar la película, se presenta una serie de tomas de varias tartas que alguien está preparando (Margules, 2014, p. 8). Esta es una imagen colorida y llamativa que revela mucho sobre el personaje principal. Las tartas representan aquello que el personaje prepara mejor que nadie, con un *expertise* visible, y, más adelante, serán los símbolos de lo que la protagonista desea hacer durante todo el guion: escapar. Es un uso de imágenes bastante directo y claro. Funcionando el texto original muy bien a nivel narrativo, es lógico que haya decidido conservarse todo lo posible. Esta *fidelidad* tiene una implicación concreta

---

<sup>50</sup> La traducción es mía. Cita original: “Three concise lines of dialogue (‘Hon, you’ve put it off long enough.’ ‘What?’ ‘You know what.’) introduce conflict, introduce the hero’s closest friends, and tell us that Jenna is in denial of something (Margules, 2014, p. 9).

para el análisis, y es que permite vislumbrar las diferencias finas entre uno y otro medio, así como también analizar las similitudes estructurales presentes en ambos medios.

Para proseguir con la teorización, hay que tener en cuenta que, de manera global, entre adaptaciones, hay ciertos aspectos que se mantienen relativamente inalterados. La autora María Vives Agurruza (2017) menciona algunos elementos que generalmente no suelen sufrir grandes modificaciones en las adaptaciones como, por ejemplo, los “elementos representados, pertenecientes al plano de contenido” o “los personajes principales [y] los roles que adquieren” (p. 316). Según Vives, “tanto situaciones como acciones y sucesos pueden conservarse sin problemas en la adaptación y, de hecho, los que son sustanciales raramente se excluirán, pues se alteraría con esto el sentido de la obra” (2017, p. 245). Como punto de partida para el análisis se partirá del hecho de que el contenido de la historia, los personajes principales, sus roles, situaciones y sucesos no variarán demasiado desde el film hacia la obra musical. Teniendo esto presente, se puede proseguir a examinar la estructura de cada producto, tanto del largometraje como del montaje musical. Veremos que las estructuras dramáticas de cada producto artístico variarán debido a las necesidades específicas de los distintos medios<sup>51</sup>. Esto se desarrollará en detalle en el siguiente capítulo. Un paso previo será analizar desde qué ejes se hará el análisis estructural mencionado.

#### **4. Variables previas al desarrollo estructural**

##### **4.1. Bases teóricas sobre adaptaciones para el presente análisis**

Como se ha mencionado previamente, el análisis principal de esta investigación se centrará en comparar dos productos artísticos: una película no musical y su adaptación como pieza de teatro musical. Para ello, se necesita sentar las bases teóricas de análisis de adaptaciones y explicar su pertinencia para el estudio presente. Los

---

<sup>51</sup> En las siguientes líneas, se desarrollará el concepto de *especificidad de medios (medium specificity)* presentado por Hutcheon y O’Flynn (2013)

conceptos a desarrollar serán el de *modos de involucramiento* (*engagement modes*) y *especificidad de medios* (*medium specificity*), consignados en *A Theory of Adaptation* (2013).

La noción de *modos de involucramiento* elaborada por Hutcheon y O’Flynn es útil en la medida que establece la similitud más gruesa entre los dos productos a estudiar, ya que los dos pertenecen al mismo *modo*. Las autoras exponen tres: contar (*telling*), mostrar (*showing*) e interactuar (*interacting*) con historias (2013). Este último *modo* no será utilizado para el análisis, ya que se refiere a medios de entretenimiento interactivos o participativos, principalmente, los videojuegos.

La sección titulada *mostrar* →← *mostrar* de *A Theory of Adaptation* (Hutcheon y O’Flynn, 2013) inicia estipulando que “las historias mostradas en un *medio interpretativo* siempre han sido adaptables a otros medios escénicos: las películas e incluso adaptaciones de películas se vuelven musicales [...] y luego se convierten nuevamente en películas<sup>52</sup>” (p. 46). Esta adaptabilidad entre dos medios que comparten el mismo *modo de involucramiento*, *mostrar*, es el primer gran puente entre ambos formatos a analizar. Si esta investigación se embarcara en el análisis comparativo de una obra literaria y su versión escénica, habría que consignar la primera gran diferencia en los *modos de involucramiento*, es decir, el cómo cada obra entra en contacto e interactúa con el público: *contar* versus *mostrar*. El hecho de que ambos productos en este estudio pertenezcan a la misma categoría y, por ende, comprometan al público de manera similar es un punto de partida necesario de consignar. Las diferencias vendrán luego: “lo que [todos los *medios interpretativos*] comparten [...] es un modo *modo de involucramiento* de *mostrar*; donde difieren es en las limitaciones y posibilidades

---

<sup>52</sup> La traducción es mía. Cita original: “Stories shown in one performance medium have always been adaptable to other performance media: movies and even movie adaptations become stage musicals [...] and turn back into films again (Hutcheon y O’Flynn, 2013, p. 46).

específicas de las convenciones de cada medio<sup>53</sup>” (Hutcheon y O’Flynn, 2013, p. 49). Los medios de esta categoría incluyen las películas, las adaptaciones de películas, los musicales, televisión (escenas tipo sketch o series) y obras teatrales. Teniendo en cuenta la primera gran similitud entre estos medios, hay que considerar a continuación un concepto que establece la primera gran diferencia entre los medios a analizar.

Esta diferencia está vinculada al concepto de la *especificidad de medios* desarrollados también por Hutcheon y O’Flynn (2013). Más allá de los elementos que pueden haber sido conservados entre un medio y otro, cada uno tiene sus especificidades: las restricciones y posibilidades consignadas líneas arriba. Por ejemplo, en el caso de *Waitress*, algo en común entre la película y el musical es la familiar línea argumental (*story-line*) lineal y realista de la historia, sin embargo, una diferencia en grueso entre ambos medios es la función de la música. En el medio de la ópera y el musical, el drama se da a través de las canciones, convirtiendo a la música en un elemento fundamental para el desarrollo de la historia. En un film no musical, por el contrario, la música acompaña las acciones para establecer una atmósfera, o sirve para acrecentar el drama de un personaje, pero no cumple el rol primordial que posee en un musical. La autora María Vives Agurruza desarrolla un número de diferencias entre medios en su estudio sobre adaptaciones filmicas de obras teatrales de William Shakespeare (2017). Para empezar, el medio teatral es centrípeto. Es decir que todo se concentra en lo que hay en el escenario: el mundo representado no se extiende más allá de esas barreras físicas. El medio filmico, por el contrario, es centrífugo: asumimos que el mundo de la pantalla se extiende más allá de los bordes de la pantalla. Además, este medio envuelve a su audiencia con la imagen en toda su inmediatez. Nótese el uso de

---

<sup>53</sup> La traducción es mía. Cita original: “What [all performance media] share, therefore, is a showing mode of engagement; where they differ is in the specific constraints and possibilities of each medium’s conventions (Hutcheon y O’Flynn, 2013, p. 49).

*close-ups* y *long shots*, dispositivos utilizados libre- y rápidamente por la cámara para poder tener una mirada omnipresente del personaje o, por el contrario, observar su máxima intimidad a través de un acercamiento. En este sentido, el teatro y el teatro musical son significativamente más limitados en la posibilidad de manipular la imagen para el espectador. Sin embargo, en el teatro, la “presencia viva del actor” (Vives, 2017, p. 318) empuja de otra manera al espectador a la identificación con el personaje. De hecho, según Vives, los puntos fuertes del cine y el teatro son, respectivamente, el realismo y espectacularidad (entiéndase por realismo el despliegue de elementos de producción que aportan el detalle de una ambientación “real” para la cámara), frente a la abstracción y síntesis dramática:

Espectacularidad y realismo versus síntesis y abstracción podrían ser, pues, como generalidad, los puntos fuertes con los que cuentan, respectivamente, el arte filmico y el teatral, porque en teatro lo secundario del realismo da paso a la primacía del tema, y este se expresa principalmente a través del diálogo, en tanto que en cine el proceso de tematización procede del hombre concreto a la abstracción temática mediante la vía de la identificación con el personaje. (Vives, 2017, p. 318)

La palabra síntesis es especialmente importante en cuanto a los musicales, donde necesariamente existe un *trade-off* dramático entre texto dramático y canciones: en este medio, el texto sacrifica su importancia dramática para otorgarle este lugar a las canciones. En el cine, la tendencia es a la fragmentación y a una mayor flexibilidad. El teatro y el teatro musical, por el contrario, son medios escénicos donde existe una continuidad en la acción (en la duración de la puesta en escena) y una flexibilidad de otro tipo: la interpretación viva en cada función, que hace que ninguna función de una

obra teatral sea igual a otra. Esta es una flexibilidad inescapable, que el cine consigue por medio de la tecnología de la grabación. En el nivel más básico, el teatro es el reino de la palabra versus el cine, cuyo mundo es la imagen. Es importantísimo entender el lenguaje de cada medio antes de realizar el análisis en cuestión.

Para recapitular, ambos medios analizados tienen un aspecto primordial en común: el hecho de que ambos son medios performáticos y audiovisuales. Con este punto de partida, “desde los primeros tiempos del cine, los teóricos han estudiado el modo en que difieren el escenario y la pantalla, medios audiovisuales ambos” (Törnqvist, 2002, p. 39). A grandes rasgos, ambos medios difieren en los acuerdos implícitos que existen entre la audiencia y los creadores, es decir, las convenciones: “...lo único que cambia de un medio de expresión a otro es la norma de convención admitida” (Tesson, 2012, p. 44). Para sintetizar, si bien tanto el cine como el teatro son medios donde se muestra, a través de imágenes, palabras y sonidos, una determinada historia, ambos medios tienen su propia lógica. En el caso del cine, esta se caracteriza por darle primacía al realismo. La cámara puede acercarse tanto a un personaje que este puede hablar en el volumen en que lo haría en su vida cotidiana: “las adaptaciones cinematográficas [...] adquieren una concreción que nos remite al mundo real en que vivimos.” (Vives, 2017, p. 312). Y la capacidad de edición y manipulación de la imagen a través de distintos efectos visuales le da al cine aquella espectacularidad mencionada líneas arriba. Por el contrario, el teatro favorece más bien lo simbólico y los recursos no son tan numerosos como lo pueden ser en el cine. Junto con el diálogo, los movimientos en escena y los elementos presentes en el escenario (desde iluminación hasta utilería) son los recursos fijos que puede usar una representación dramática. El teatro es

un mundo que parece cerrarse en sí mismo y que favorece la abstracción del personaje y del tema: el decorado no importa, es solo el soporte en el

que las pasiones humanas se desarrollan, necesario, pero en muchas ocasiones irrelevante. Se procede, así, desde una conceptualización del ser humano que el espectador contempla en su generalidad, abstrayendo ciertos temas y cualidades (Vives, 2017, p. 312).

Entonces, en el cine, la infinidad de recursos posibles a utilizarse, ángulos poco convencionales desde donde filmar las acciones, efectos especiales, edición de sonido e imagen le dan espectacularidad a este medio. En cambio, el teatro es la síntesis: la cantidad de recursos es limitada y, ciertamente, el elemento más importante, sobre todo en obras de teatro musical, es el intérprete, que se mueve, dice textos, se relaciona con otros personajes. Es el actor quien primordialmente cuenta la historia en el teatro. Asimismo, el realismo del cine que facilita la plasticidad del movimiento de la cámara y la posibilidad de filmar distintas locaciones desde cualquier perspectiva, tiene su contraparte en la abstracción del teatro, donde el espectador realiza el trabajo de extraer ideas en base a los diálogos de la puesta en escena.

Además de esta diferencia entre la espectacularidad e infinidad de recursos utilizados en el cine y la abstracción y uso de una menor cantidad de recursos en el teatro, hay diferencias sustanciales en la elaboración de cada producto:

En cine, la gente aparece dentro de una escenografía y en acción al mismo tiempo, con ninguna ayuda mediadora para el espectador. Pero el tipo de toma (larga, media, acercamiento; ángulos; reversos), sin mencionar la duración de la toma, está, de hecho, dictado siempre por la importancia dramática de lo que está siendo filmado, no por algún *timing* naturalista o ritmo de la acción real. El director o editor u operador de cámara es el que media, y no sólo a través de lo visual. A diferencia de una presentación en vivo en el escenario que ocurre en tiempo real, y en

la cual los sonidos e imágenes están exactamente correlacionados, en una película, la relación entre sonido e imagen es construida. Los fotogramas visuales y las distintas bandas sonoras (diálogo, voces en off, música, ruidos) pueden ser combinados, dado que el editor de la película manipula las relaciones de espacio y tiempo<sup>54</sup> (Hutcheon & O’Flynn, 2013, p. 64)

El producto final en el cine es un resultado que ha pasado por innumerables filtros de modelado. En este producto, no hay correspondencia entre las acciones en el tiempo real en que sucedieron y las acciones en la película. En el teatro o teatro musical, o cualquier performance en vivo, en cambio, sí se realizarán las acciones en tiempo real. Los actores serán los medios a través de los cuales se ejecute la historia contada. De hecho, para adaptar desde el cine hasta el teatro o teatro musical, tienen que tomarse en cuenta “las technicalidades de, por ejemplo, el tiempo que se necesite para cambiar de escena<sup>55</sup>” (Hutcheon & O’Flynn, 2013, p. 65).

Dadas todas estas diferencias, queda la interrogante que se plantean las autoras Hutcheon y O’Flynn, de si es posible considerar una historia independientemente del medio a través del cual se cuente. La conclusión a la que las autoras llegan es que el fenómeno de la adaptación sugiere que “los distintos elementos de la historia pueden ser y son considerados separadamente de su modo de mediación material por los

---

<sup>54</sup> La traducción es mía. Cita original: “In film, people appear within a setting in action all at once, with no mediating assistance for the spectator. But the kind of shot (long, medium, close-up; angles; reverses), not to mention the duration of the shot, is in fact always dictated by the dramatic importance of what is being filmed, not by any naturalistic timing or pacing of the actual action. The director or editor or camera operator does indeed mediate and not only through the visual. Unlike a live performance on stage that occurs in real time and in which sounds and images are correlated exactly, in a film the relation between sound and image is a constructed one. Visual frames and different soundtracks (dialogue, voice-overs, music, noises) can be combined, as the film editor manipulates time and space relations” (Hutcheon y O’Flynn, 2013, p. 64)

<sup>55</sup> La traducción es mía. Cita original: “An adaptation has to take into account not only changes in time in the story but also the technicalities of, for example, the time needed to change scenes” (Hutcheon & O’Flynn, 2013, p. 65).

adaptadores y teóricos<sup>56</sup>” (2013, p. 10). Siguiendo esta lógica, se considerarán varios componentes de la historia de *Waitress* (por ejemplo, el argumento básico y los personajes) por separado de las maneras en que se expresen en sus dos versiones. El teatro y el cine ofrecen recursos diferenciados para que la misma historia se exprese en cada medio particular. Hay que tomar en cuenta, por último, que las decisiones tomadas para trasladar una historia original a otro medio, como el teatro musical, serán invención creativa del equipo encargado de realizar esta adaptación. En línea con esto, las autoras proponen que “un adaptador llegando a una historia con la idea de adaptarla a cine estaría atraído a otros aspectos de la misma, distintos de los que le atraerían a un libretista de ópera<sup>57</sup>” (Hutcheon y O’Flynn, 2013, p. 19). El medio en el cual una historia existirá condiciona inevitablemente sus rasgos. Pero también, como las autoras notan, hay una cuota significativa de decisiones según la subjetividad de cada adaptador:

[...] la transposición creativa de la historia de un trabajo adaptado y su heterocosmos está sujeta no sólo a demandas del género y el medio, [...] sino al temperamento y talento del adaptador—y sus intertextos individuales a través de los cuales se filtran los materiales que están siendo adaptados<sup>58</sup>. (2013, p. 84)

El lente a través del cual se mirará una historia, tanto del medio como del individuo creativo, determinará necesariamente la adaptación que se realizará.

---

<sup>56</sup> La traducción es mía. Cita original: “the various elements of the story can be and are considered separately from its material mode of mediation by adapters and by theorists” (Hutcheon & O’Flynn, 2013, p. 10)

<sup>57</sup> La traducción es mía. Cita original: “an adapter coming to a story with the idea of adapting it for a film would be attracted to different aspects of it than an opera librettist would be” (Hutcheon & O’Flynn, 2013, p. 19).

<sup>58</sup> La traducción es mía. Cita original: “[...] the creative transposition of an adapted work’s story and its heterocosm is subject not only to genre and medium demands, [...] but also to the temperament and talent of the adapter—and his or her individual intertexts through which are filtered the materials being adapted” (2013, p. 84).

Regresando al concepto de la *especificidad de medios*, ya que se analizará una adaptación al teatro musical, es necesario recuperar una idea de las autoras Hutcheon y O’Flynn acerca del conocimiento o sabiduría de género y medio. Según esta idea, para entender las adaptaciones plenamente, más allá una apreciación artística general, es necesario ser letrado en cómo funciona el género y el medio en el cual se expresa determinada historia. Para ilustrar este punto, las autoras usan el siguiente ejemplo:

[...] ¿cómo responderíamos a una adaptación en la forma de un musical contemporáneo si solo hubiéramos visto en el escenario musical óperas europeas del siglo diecinueve? ¿Qué pensaríamos de las voces amplificadas, la coreografía hiperactiva y los reducidos recursos musicales? La “alfabetización” de género y medio, como es frecuentemente llamada, puede ser crucial para la comprensión de las adaptaciones *como adaptaciones*<sup>59</sup> (2013, p. 126)

La adaptación musical de *Waitress* se analizará tomando en cuenta sus diferentes particularidades. El musical *Waitress*, por ejemplo, cuenta con composiciones musicales que hacen uso de un ensamble vocal (como un coro griego, pero cantando con armonías). Además, las voces cuentan con microfonía, algo característico del canto popular (en contraposición con el canto clásico). Adicionalmente, los personajes expresan sus deseos más importantes y revelan quiénes son a través de las canciones y no de monólogos o diálogos como en otros medios escénicos.

Otra característica particular del teatro musical son sus personajes, quienes suelen tener una energía aumentada, en comparación a los personajes en un formato más

---

<sup>59</sup> La traducción es mía. Cita original: “[...] how would we respond to an adaptation in the form of a contemporary musical, if we had only ever seen on the musical stage nineteenth-century European operas? What would we make of the amplified voices, the hyperactive choreography, the scaled-down musical resources? Genre and media “literacy”, as it is often called, can be crucial to the understanding of adaptations *as adaptations*” (2013, p. 126).

realista o naturalista. Estos son caracterizados por Dylan Zwickel como personajes *larger than life* (2014, p. 30). Veremos esta característica claramente en la versión musical de *Waitress*, que se contrapone a la versión filmica, donde los personajes se comportan e interactúan en un código realista. Puede decirse, en otras palabras, que la idea de la abstracción del teatro mencionada anteriormente se traduce en el teatro musical con un desarrollo actoral de los personajes que suele estar más “dibujado por encima” que en una obra teatral convencional. Podría decirse, entonces, que la abstracción es mayor en el teatro musical con la presencia de la música. Además, como veremos más adelante, las piezas fundamentales en el teatro musical estilo Broadway son las canciones, que encapsulan dentro de sí los momentos dramáticos claves en la estructura de una obra musical.

Pero además de contener dentro el drama, en el teatro musical, las canciones muestran la interioridad. Los personajes “pueden parecer bidimensionales por la compresión necesaria de sus historias, pero su música ha sido equiparada a su subconsciente no verbalizado<sup>60</sup>” (Hutcheon y O’Flynn, 2013, p. 60). Entonces, para analizar una adaptación musical, o cualquier obra musical, es necesario comprender el gran peso semántico de la música y su rol como pieza clave en el drama. Además, una convención en el teatro musical, derivada de la ópera, es que los personajes no son conscientes de que están cantando. El acto de cantar está incrustado en el *modus operandi* del medio. Es decir que, por convención, “solo la audiencia escucha el resto de la música, solo la audiencia tiene acceso a su nivel de significado<sup>61</sup>” (Abbate, 1991, p 119). Esto significa que el género existe de la mano con la música. El entendimiento de

---

<sup>60</sup> La traducción es mía. Cita original: “Characters in an opera or a musical may appear two-dimensional because of that necessary compression of their stories, but their music has been likened to their un verbalized subconscious” (Hutcheon & O’Flynn, 2013, p. 60).

<sup>61</sup> La traducción es mía. Cita original: “[...] only the audience hears the rest of the music, only the audience has access to its level of meaning” (Abbate 1991: 119).

que en una obra musical la información esencial acerca de los personajes estará dentro de las canciones, tanto en la letra como en el acompañamiento instrumental, es crucial para entender y analizar el medio.

Más adelante se pondrá a prueba si la identificación<sup>62</sup> con el espectador, que facilita el realismo del cine, está de alguna manera presente en el teatro musical. Según las autoras Hutcheon y O'Flynn, la respuesta parece ser afirmativa:

en las óperas y los musicales, las convenciones no realistas del canto actúan para distanciarnos, pero la música contrarresta eso provocando identificación y una fuerte respuesta afectiva. Claramente, el adaptador trabajando de un modo a otro tiene que tomar en consideración estas diferentes maneras de involucrar a la audiencia<sup>63</sup> (2013, p. 134)

Para completar esta idea, podría agregar que el hecho de que un actor empiece a cantar durante una obra (considerando el canto como un acto aislado, sin tomar en cuenta lo que diga la letra o la composición del acompañamiento) ciertamente no corresponde con lo que en un código realista sucedería. Sin embargo, considerar el canto en conjunto con *lo que se está cantando* en el marco de la escena que funciona dentro de la obra posibilita la identificación que mencionan las autoras. Es decir que el canto por sí solo es un artificio distanciador. Pero considerado en contexto es donde funciona para provocar identificación en el espectador. Esta idea de la identificación será retomada en las conclusiones, donde, habiendo realizado el análisis de los paralelos

---

<sup>62</sup> Concepto abordado en la introducción como un esfuerzo del actor y del espectador en adaptarse a los sentimientos y actitudes del personaje (Ubersfeld & Córdoba, 2002, p. 65). Como se mencionó, este estudio se enfocará en el involucramiento del espectador con la historia.

<sup>63</sup> La traducción es mía. Cita original: "In operas and musicals, the unrealistic conventions of singing act to distance us, but the music counters that by provoking identification and a strong affective response. Clearly, the adapter working from one mode to another has to take into account these different ways of involving the audience. (Hutcheon & O'Flynn, 2013, p. 134)

filmicos y musicales, podrá determinarse si se mantiene un nivel equivalente de involucramiento de un medio a otro.

Como se ha mencionado anteriormente, ambos medios a analizarse en esta investigación pertenecen al *modo de involucramiento (engagement mode)* de mostrar (*showing*). A pesar de esta gran similitud, los dos productos a compararse en este estudio pertenecen a medios tan distintos, y con tantas particularidades, que será necesario buscar formas de expresar efectos equivalentes en el espectador al contar la historia, pero siguiendo los lineamientos y exigencias de cada lenguaje. Si en teatro musical los personajes tienen que ser, necesariamente, más grandes y exagerados (razón uno, para adaptarse al medio teatral, que requiere una proyección mayor que el cine; razón dos, para inscribirse fluidamente en el medio del teatro musical, cuyos personajes requieren la superficialidad y ligereza), algún recurso tiene que expresar sus momentos de introspección. Para las autoras, es precisamente la música la que “puede suplementar o reemplazar lo que se pierde cuando la introspección y reflexión de la ficción son transpuestas a un medio performático<sup>64</sup>” (Hutcheon & O’Flynn, 2013, p. 75). Ver cómo sucede en *Waitress* será el objetivo de esta investigación.

De esta manera, teniendo en cuenta las especificidades de cada medio y las maneras en que involucran a la audiencia (que utilizan distintos recursos, teniendo en común el *mostrar* la historia), podemos finalizar esta sección recordando la esencia de esta investigación, que es analizar la ejecución de una adaptación. Según Hutcheon & O’Flynn, “desde la perspectiva del adaptador, la adaptación es un acto de apropiar o rescatar, y esto es siempre un proceso de interpretar y crear algo nuevo<sup>65</sup>” (2013, p. 20).

---

<sup>64</sup> La traducción es mía. Cita original: “[...] music can supplement or replace what is lost when fiction’s introspection and reflection are transposed into a performance medium” (Hutcheon & O’Flynn, 2013, p. 75)

<sup>65</sup> La traducción es mía. Cita original: “from the adapter’s perspective, adaptation is an act of appropriating or salvaging, and this is always a double process of interpreting and then creating something new” (Hutcheon & O’Flynn, 2013, p. 20)

Se explorarán a continuación unas cuantas variables que serán de utilidad para analizar esta creación de un *Waitress* nuevo.

#### 4.2. Ejes de análisis para el desarrollo estructural

En el capítulo dos, se realizará el análisis comparativo estructural de las dos obras de *Waitress* que se ha mencionado anteriormente: la película y la obra musical. El paso previo a realizar este análisis será definir categorías de análisis, o ejes, desde los cuales se examinará cómo se traducen los momentos claves desde la estructura del film hacia la del musical y viceversa. Esto se realizará de esta manera por un motivo práctico de orden. Si se quisiera realizar una comparación de cómo se traduce el lenguaje cinematográfico al musical sin contemplar categorías de análisis, habría demasiada información dispersa que tomar en cuenta. Por este motivo, la delimitación “vertical” será la estructura de ambos productos. Entenderemos por estructura la armazón “que determina la relación y combinación entre las partes” (Martínez, 2011, p. 14). En este trabajo, utilizaremos dos modelos de estructura para analizar las dos versiones de *Waitress*. Para analizar el film, utilizaremos la estructura del paradigma de Syd Field (2002) que se encuentra en *El manual del guionista*, añadiendo los siguientes elementos adicionales: el *incidente incitador*<sup>66</sup> (Lavandier, 2005), también conocido como *fuera estimulante*<sup>67</sup> (Freytag, 1900, p. 121; Woodbridge, 1898, p. 81), el *clímax* (Archer, 2004; Freytag, 1900, p. 128; Lavandier, 2005; Woodbridge, 1898, p. 83) y el *anticlímax* o *anti-clímax* (Archer, 2004; Price, 1913, p. 103). Para analizar el musical, utilizaremos la estructura del teatro musical moderno, desarrollado por Tomás Axel Castellanos Vásquez (2013). En ambos casos, las estructuras representan la columna vertebral de las obras en conjunto. Agapito Martínez postula, citando a *la Poética* de Aristóteles, que, si

---

<sup>66</sup> La traducción es mía. El término original es “*inciting incident*” (Lavandier, 2005).

<sup>67</sup> La traducción es mía. El término original es “*exciting force*” (Freytag, 1900, p. 121; Woodbridge, 1898, p. 81).

se removiera una de las partes de la estructura, todo quedaría desajustado (2011, p. 14). Entonces, la estructura consta de los momentos claves en una historia. Ya sea porque suponen un giro en la acción dramática del personaje central (en el caso de *Waitress*, Jenna Hunterson), un vínculo entre lo que ya ocurrió y todo lo que vendrá, o un momento climático. Como veremos, en el caso del musical, el armazón lo constituyen las canciones. Éstas son los puntos claves sin los cuales no se sostendría la historia. El eje “horizontal” constará de las siguientes categorías: composición de escenas (orden), focalización, música, espacio y tiempo. Éstos pasarán a desarrollarse a continuación.

La *composición de escenas (orden)* será mencionada en primer lugar pues la observación inicial que fue realizada antes de embarcarse más a detalle en esta investigación fue que ambos productos a analizarse, película y obra, comparten textos palabra por palabra. Ahora, más allá de esa primera característica, la estructura gruesa de la historia en ambos casos conserva un orden de los sucesos. Este, sin embargo, varía en la medida que cada medio tiene sus limitaciones y requerimientos específicos. La estructura del guion de cine de *Waitress* se rige de un modelo estándar con una división ternaria de setup, conflicto y resolución (Margules, 2014). La regla de tres es válida ya sea que se observe el guion en su totalidad o los grupos de tres escenas o las escenas individuales, que, a su vez, también están divididas en tres momentos. Si bien esta lógica ternaria se conserva en la sucesión de escenas en el formato musical, aquí, los momentos vertebrales de su estructura dramática son las mismas canciones, que en *Waitress* (obra musical) son 22. Veremos cómo, en algunos momentos, las canciones emulan esta estructura de tres. Habrá variaciones en el orden de las escenas, y en el orden de los sucesos dentro de una misma escena. Sin embargo, como se mencionó antes, la estructura gruesa de la historia en ambos casos varía muy poco. Además, del

teatro surge la lógica ternaria que, como se ha descrito líneas arriba, posee el cine también. Charles Tesson lo formula de la siguiente manera:

Una vez digerido el fenómeno que supuso su invención, el cine necesitó al teatro, por razones dramáticas: la regla clásica de las tres unidades —de tiempo, de lugar y de acción— adaptadas a las restricciones técnicas de la toma de la imagen —el plano fijo y la cámara sobre el trípode—” (2012, p. 27).

Entonces, dadas las necesidades particulares de cada medio, la *composición de escenas (orden)* se referirá a los momentos dentro de escenas o entre escenas. Se examinará para determinar cómo se ha manejado la modificación estructural de un medio al otro.

Otra variable importante es la *focalización*. Es evidente que la cámara tiene la posibilidad de enfocar los detalles más pequeños, algo que en el teatro es más difícil de lograr sin recurrir a la iluminación, recursos tecnológicos audiovisuales o énfasis dramático adrede:

Mientras que en el escenario solemos perder de vista los objetos pequeños, estos son fáciles de resaltar en la pantalla. No sólo se pueden ampliar de tamaño (en planos de detalle) sino que se pueden encuadrar y ordenar de manera que se sugiere con fuerza su relevancia simbólica.

(Törnqvist, 2002, p. 223)

Además, este poder de la cámara de poder enfocar planos de detalle le permite darle a una escena un carácter de intimidad que sería difícil de lograr en una obra de teatro, a menos que esta se llevara a cabo en un espacio pequeño. De esta manera, “[los medios de transmisión por pantalla] son idóneos para tratar los procesos íntimos, sencillamente porque pueden acercarnos al rostro humano y porque la cámara, al

funcionar como un narrador omnisciente, puede crear mundos internos mediante diversas técnicas cinematográficas” (Törnqvist, 2002, p. 40). Recuérdese la hipótesis planteada en la introducción de la investigación. La comparación realizada tendrá como objetivo concluir si los recursos del medio del teatro musical logran en alguna medida equipararse en cuanto a la identificación que se genere en el espectador. En línea con esto, el anterior autor menciona que “es posible que experimentemos una mayor empatía con el protagonista de la pantalla sencillamente porque, por medio de los primeros planos, nos acercamos literalmente más a él” (2002, p. 40). Es más, este autor afirma que “el teatro épico de Brecht con sus exigencias de distancia entre el público y los actores puede interpretarse como una reacción a los medios de difusión en pantalla, que han pasado a ocupar el lugar de la identificación teatral aristotélica” (Törnqvist, 2002, p. 40).

La *focalización* en el teatro puede trabajarse de distintas maneras. Por ejemplo, puede proveerse una luz cenital para que el público se enfoque en un personaje que esté diciendo un monólogo interno. Incluso en el teatro musical, una luz central podría apoyar a que las miradas se dirijan a un personaje determinado cantando una canción. La escenografía también puede ayudar a este cometido, así como los propios cuerpos de los actores, posicionados de manera que fomenten un enfoque hacia un lugar determinado del escenario. De esta manera, el teatro no sacrifica el detalle en favor de una visión panorámica todo el tiempo. Éste emplea recursos diversos para focalizar de manera más puntual:

En el teatro, cuando se levanta el telón vemos el conjunto a primer vistazo, es decir, la totalidad del escenario, los decorados y los actores.

El detalle llega luego, según la ubicación del espectador y el trabajo de la puesta en escena, a través de la iluminación y del movimiento de los

actores, que captarán la atención del espectador. [...] El cine tiene la opción de perturbar su organización, de diferir esta disposición o de invertirla. Podemos abrir una secuencia con un actor en primer plano o sobre un rincón del decorado, y, según las necesidades de la narración descubrir el lugar en su conjunto cuando lo consideremos necesario...” (Tesson, 2012, pp. 27-28).

Entonces, estas posibilidades de desplazamiento o movimiento espacial, podemos afirmar, también la tiene el teatro, con la salvedad de que un primer vistazo al escenario será necesariamente panorámico. Veremos, no obstante, en el caso de *Waitress*, la película, que el plano detalle que se realiza en la primera escena (*opening scene*) del guion, y la toma que se le hace a la actriz interpretando a Jenna, quien se encuentra en un estado de trance, es emulada en la versión teatral con una focalización sobre los cuerpos de los actores, que se encuentran en un punto concreto del espacio, la iluminación y la música. La potencialidad de detalles y panorama, entonces, lo tienen ambos medios. Vemos entonces que estos recursos de *focalización* están presentes en *Waitress*. Sin embargo, si bien todos estos recursos (iluminación, escenografía, movimientos) crean una *focalización*, en este estudio se buscará trabajo de *focalización* en términos musicales. Es decir, se determinará cómo la instrumentalización compuesta y la letra de las canciones generan aquella *focalización* que el cine logra a través de la cámara.

El eje de *focalización* para el análisis del producto cinematográfico está conformado por los encuadres y los movimientos de la cámara. Entiéndase por encuadres los planos, más o menos alejados, con los cuales se enfoca al personaje. Si bien existen una variedad enorme de planos, los que serán pertinentes para analizar el film en cuestión serán: el *plano general* o *wide angle (long shot)*, un plano en donde se

ve el espacio donde está el personaje, que ocupa una porción pequeña de la pantalla; el *plano americano* o *cowboy shot*, donde se enfoca el personaje desde la cabeza hasta la ingle; el *plano medio* o *medium shot*, donde se enfoca la mitad superior del cuerpo; el *medium close-up*, que enfoca del pecho al rostro; el *primer plano* o *close-up*, donde se enfoca al personaje de hombros a cabeza; el *choker*, que enfoca desde el cuello hasta la frente; el *primerísimo primer plano* o *extreme close-up*, que va desde el mentón a la frente; el *plano detalle*, donde se enfoca un objeto, parte del cuerpo o acción particular; el *plano picado*, que enfoca al personaje desde arriba hacia abajo en un ángulo mayor a 45 grados; el *plano contrapicado*, que enfoca al personaje de abajo hacia arriba en un ángulo mayor a 45 grados; y sus equivalentes en un ángulo de 180 grados, el *plano cenital* y el *plano nadir* (Film Riot, 2017; SensaCine, 2019). Todos estos planos tienen un propósito concreto. Por ejemplo, el *plano contrapicado* exalta al personaje y subraya su grandeza (SensaCine, 2019).

Además de los planos, se tomará en cuenta los movimientos de la cámara, que también constituyen un lenguaje para contar historias. Los movimientos que se podrán observar en *Waitress* son el panorámico (movimiento de la cámara sobre su propio eje hacia los lados o de arriba a abajo), el zoom (acercamiento de la cámara que enfatiza lo enfocado) y el barrido, que es un movimiento panorámico rápido (SensaCine, 2019).

El siguiente eje será el de la *música*. Justamente esta tesis propone explorar cómo se decidió, en el caso particular de *Waitress*, traducir momentos estructurales de la historia capturados originalmente por la cámara a momentos estructurales en la obra de Broadway. Para ello es indispensable examinar los recursos musicales básicos utilizados en las 22 canciones de la obra. En este estudio, se tomará en cuenta las siguientes variables relacionadas con la música: los acordes y su variación a lo largo de cada pieza, el tempo y variaciones de este a lo largo de los temas, las tonalidades y

modulaciones (cambios de tonalidad) en cada canción, los instrumentos involucrados (incluyendo la voz), la estructura de cada canción y la letra. En el siguiente capítulo, la idea será descubrir cómo un plano o movimiento determinado de la cámara encuentra su manera de expresarse a través de los recursos musicales empleados en las canciones.

La siguiente categoría para el análisis será el *espacio*. Agapito Martínez lo define como “el lugar en el que transcurre la acción” (2011, p. 49). Pero, ¿esto se refiere a espacio de la ficción o al espacio real donde está transcurriendo la obra? Para precisar más el concepto de *espacio*, se recurrirá a la definición de “*espacio diegético* o argumental” propuesta por José-Luis García Barrientos:

El *espacio diegético* o argumental es el componente espacial del contenido, el conjunto de los lugares ficticios que intervienen o aparecen, de la forma que sea, en la fábula o argumento [...] Es, en definitiva, el espacio de la ficción, sin determinación genérica o modal ninguna: listo para ser narrado en una novela, lo mismo que para ser filmado en una película o para ser representado en un teatro. (2012, p. 153)

Esta variable se tomará en cuenta en la medida en que se modifica o mantiene en puntos estructurales desde la película hacia la obra musical y viceversa. Es una categoría de análisis importante pues, como postula García Barrientos, no responde a algún género o modo en específico. Por ello será una categoría aplicable tanto al cine como al teatro musical.

De hecho, en sus inicios, el cine muestra el espacio de manera análoga al teatro. Un espectador en un teatro ve el espacio escénico en su totalidad, algo que, en sus inicios, el cine emula. En los orígenes del cine, “la cámara fija sobre el trípode dibuja un campo delimitado por el encuadre equivalente al área de interpretación” (Tesson, 2012, p. 11). Al pasar del tiempo, el cine empieza a explorar con las posibilidades que le

da la cámara, los encuadres más o menos alejados o acercados y su movimiento. El teatro, en ese sentido, es más estático.

También en cuanto a la variable *espacio*, vemos que “una diferencia muy evidente que se da entre las versiones teatrales y las que se transmiten en pantalla es que las primeras tienden a mostrar menos escenarios que las segundas” (Törnqvist, 2002, p. 220). Esto sucede de la mano de la pausa y segmentación de la obra cinematográfica, cuya variedad de escenarios se facilita recurriendo a la edición. El montaje musical o teatral busca la continuidad espacial, mientras que el drama cinematográfico está yuxtapuesto por la edición de escenas. En otras palabras:

Mientras el drama escénico hace uso de un espacio *continuo*, el drama en pantalla descansa en el espacio *discontinuo*. Es decir, en el drama escénico a lo largo de un acto o escena permanecemos visualmente en el mismo espacio, mientras que cada plano cinematográfico puede llevarnos a un nuevo entorno. Esto tiene consecuencias importantísimas” (Törnqvist, 2002, p. 40).

Veremos esto en funcionamiento en *Waitress* muy claramente: los escenarios en la versión cinematográfica son más numerosos, incluyendo el interior de un auto, un jardín fuera del consultorio del ginecólogo, y una sala en la noche. Para la versión musical se depura los espacios para economizar cambios de escena y agilizar el montaje en su totalidad, algo que las obras de teatro, especialmente de teatro musical, necesitan para mantener un ritmo y al público comprometido en la representación.

La siguiente categoría será el *tiempo*. Para definir el tiempo, se utilizará un concepto análogo al de *espacio diegético* o argumental. Según García Barrientos, el *tiempo diegético* o argumental es

el plano temporal que abarca la totalidad del contenido, tiempo de la ficción en toda su amplitud, tanto de los sucesos mostrados como de los referidos por cualquier medio, incluida la mera significación lingüística [...] Se trata en realidad de un principio ordenador o configurador --la disposición de los hechos *en* el tiempo-- del universo ficticio en cuanto tal universo. Puede considerarse "natural" [...] en el sentido de que se trata de una temporalidad no real, sino ficticia, pero (re)construida por el espectador o el lector de la obra a imagen y semejanza de la que rige el mundo (o al menos nuestra experiencia) [...] (García Barrientos, 2012, pp. 98-99)

Entonces, el tiempo analizado en esta investigación se referirá al de la ficción. Tanto en el caso del espacio como en el del tiempo, esta decisión se debe a que el plano *diegético* lo tienen en común ambas ficciones: tanto el guion original como la adaptación musical. Utilizar estos aspectos del espacio y tiempo será útil para realizar la comparación de este estudio.

Entonces, el concepto de tiempo referido a la duración real de la interpretación en vivo que vemos delante de nuestros ojos, como audiencia, no será el enfoque de este eje. Esto se conoce como el *tiempo escénico*, es decir, el “tiempo vivido por el espectador confrontado al hecho teatral, tiempo del acontecimiento, ligado a la enunciación, al *hic et nunc* [...] que se desarrolla en un presente continuo [...]” (Pavis 1998, p. 477). Este plano del tiempo, así como el plano del espacio real donde se está dando la acción, no serán tomados en cuenta en el análisis. Esto se deberá a que analizar el producto cinematográfico desde su faz real conlleva tener en cuenta la temporalidad del cine, que "reposa en una duración construida, fabricada en cada una de sus piezas, aunque proporcione una sensación de continuidad. El teatro, al contrario, está sometido

a la temporalidad real de la ejecución de la obra.” (Tesson, 2012, p. 14). Entonces, el tiempo real no funciona para la comparación, pues sería más complejo de determinar, tanto para la versión de cine como para el musical.

El procedimiento analítico que se seguirá será uno de ida y vuelta. Trabajando primero desde la armazón estructural del film (de la mano con el paradigma de Syd Field sobre guiones) se examinará los elementos mantenidos y cambiados hacia la adaptación musical, utilizando las variables de composición de escenas (orden), música, espacio y tiempo. Este análisis inicial servirá de punto de partida para lograr un panorama general de comparación entre la película y el musical. Luego, se trabajará el camino de vuelta. Partiendo desde la armazón del musical (las 22 canciones clasificadas según la estructura del teatro musical moderno de Tomás Castellanos Vásquez), se analizará solamente la variable de focalización, teniendo en cuenta los encuadres y movimientos de la cámara en el film. De esta manera, podrá compararse la focalización trabajada en la película, y determinar la correspondencia que tuviera en la música. A continuación, procederemos a desarrollar este análisis estructural tomando en cuenta las variables teóricas expuestas en este capítulo.

## **CAPÍTULO II: ESTRUCTURAS NARRATIVAS Y DRAMÁTICAS: ANÁLISIS COMPARATIVO DEL FILM Y LA OBRA MUSICAL *WAITRESS***

En este capítulo, se realizará la comparación entre la película original *Waitress* y su adaptación a obra musical. En la primera parte, se consignará la estructura narrativa de *Waitress*, que cuentan tanto la versión cinematográfica como la teatral-musical. Se entenderá por estructura narrativa el argumento en cuanto a la sucesión cronológica de eventos en la historia. Los argumentos de la película y del musical serán desarrollados comparativamente en la primera sección del capítulo, según el orden cronológico presentado en el guion y el libreto. También se realizará un análisis de los personajes utilizando el modelo actancial de A. J. Greimas. Esta herramienta se elige, a pesar de ser relativamente antigua (el primer desarrollo del modelo, en *Semántica Estructural*, es del año 1966), por estar asociada a la semiótica. Esta corriente servirá para vincular dos análisis de este capítulo —el de los personajes y su funcionamiento dentro de la estructura del musical— *a priori*. El modelo que se empleará para analizar la estructura del musical nace de un modelo semiótico propuesto por Greimas también (Castellanos Vásquez, 2013). Además de unificar el análisis, la elección de esta herramienta será útil para estudiar directamente las relaciones entre los personajes, lo cual servirá para después vincular sus relaciones más fluidamente a la estructura de la cual forman parte. Los personajes no varían significativamente en ambos formatos analizados, así que se explicará sus relaciones inmediatamente después de consignar los argumentos comparados. En la segunda parte, se profundizará en la estructura dramática del film *Waitress*, según el paradigma de Syd Field. Por estructura dramática, se entenderá la composición de los textos que busca tener un efecto determinado. Las estructuras dramáticas serán los armazones de la película y el musical que están compuestos por

puntos que marcan momentos importantes en la historia, ya sea porque le dan inicio al conflicto, porque son puntos de quiebre, porque presentan el punto más álgido del conflicto o porque lo resuelven. Como veremos, tanto el armazón (o estructura dramática) de la película como el del musical presentan puntos sobresalientes que le dan forma a la progresión dramática de la historia en cada medio. El paradigma de Syd Field (en conjunto con las nociones adicionales de *incidente incitador* o *fuerza estimulante*, *clímax* y *anticlímax* de los autores William Archer, Gustav Freytag, Yves Lavendier, William Price y Elisabeth Woodbridge) fue elegido por presentar un modelo simple, estandarizado y completo de una progresión dramática de cine. Además, resulta aplicable a muchas películas que siguen una trama lineal. En la tercera, se realizará la misma operación, pero para el musical *Waitress*, según el análisis de la estructura del teatro musical moderno de Tomás Axel Castellanos Vásquez. Se elige esta fuente para basar el análisis pues aborda dos aspectos imprescindibles para abordar un análisis de estructura de teatro musical: primero, una clasificación de números musicales aplicable a una variedad de obras del género y, segundo, dos modelos de estructuras conteniendo la clasificación de números musicales elaborada. El trabajo de Castellanos Vásquez resulta infinitamente valioso para analizar la estructura del musical en cuestión. En la parte final, se abordará la comparación entre las estructuras de los dos medios desde variables comunes a ambos: la composición de escenas (orden), la música, el *espacio diegético* y el *tiempo diegético*. Luego, se tratará la comparación estructural desde lentes particulares a cada medio: la focalización cinematográfica empleada en la película y la música en los números musicales de la obra.

Hay dos razones para realizar este análisis desde el lente de la estructura. En primer lugar, el darle un orden y una delimitación al trabajo. Sería mucho más amplio y ambicioso embarcarse a comparar ambas formas escénicas en su totalidad, algo que, de

hecho, empecé a hacer antes de establecer esta delimitación. A medida que iba avanzando, iba dándome cuenta de la probabilidad remota de terminar con un todo conciso y claro al haber tanto nivel de detalle. Por ende, el enfoque en la estructura me proporciona un norte definido para el estudio. En segundo lugar, la estructura es un punto de partida útil porque, de arranque, es algo que ambos productos comparten. Para empezar, los dos poseen la misma estructura narrativa, que es lineal. Por el contrario, ambos muestran distintas estructuras dramáticas debido a la especificidad de cada medio o *medium specificity*<sup>68</sup>. Entonces, optar por este lente me permite examinar claramente cómo cada formato contó la misma historia y utilizó sus propios medios para contarla. En tercer lugar, dado que la estructura es como la columna vertebral de una historia, este enfoque satisface mi deseo de ser exhaustiva con la obra y poder estudiarla de principio a fin. Antes de pasar al desarrollo del capítulo, se consignarán algunas ideas extraídas de las entrevistas a expertos peruanos en teatro, música y teatro musical. Éstas serán un buen punto de partida para las subsiguientes secciones de análisis.

Se entrevistó a cuatro profesionales peruanos de las artes escénicas: Sebastian Abad, compositor, director y actor de teatro y teatro musical; César Vega, compositor y arreglista de ópera y teatro musical; Mateo Chiarella, dramaturgo y director de teatro y teatro musical; y Mónica Gastelumendi, cantante, arreglista y actual coordinadora de la especialidad de Música en la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

La entrevista con Sebastian Abad enriquece esta investigación con una experiencia de adaptación entre dos *modos de involucramiento* distintos a los que toca esta investigación: contar y mostrar. Abad compuso la música y letra de las canciones y también actuó en el musical *La loca del frente* (2019), mencionado en la introducción.

---

<sup>68</sup> Idea *medium specificity* desarrollada en el capítulo anterior (Hutcheon y O'Flynn, 2013).

Este musical es una adaptación basada en una novela. El compositor, respecto al trabajo de adaptación de la novela a formato musical aseveró: “no podríamos ser completamente fieles al libro, sino tendríamos seis actos” (Abad, 2019). Esta idea será relevante en el propio análisis pues también hay una exigencia en la adaptación objeto de estudio de tener dos actos. La película, siendo un continuo, no tiene esta división. Necesariamente el proceso de adaptación, en cualquiera de los casos, implica una selección de material a conservar y a eliminar para satisfacer las necesidades del nuevo medio.

Otro detalle relevante es un complemento al capítulo uno, tercera sección, donde se discutió por qué las obras de teatro musical suelen ser adaptaciones. Para Abad, felizmente, la novela en la que se basaron para crear la adaptación musical, “narrativamente, está bien hecha. Eso facilitaba bastante las cosas” (2019). Esto refuerza el punto anterior de que una historia que funciona a nivel dramático, con buenos personajes y una narrativa clara es un frecuente punto de partida para una adaptación de teatro musical.

Finalmente, rescatamos la experiencia de Abad al componer un musical disruptivo de las estructuras tradicionales del género. En su caso, las disrupciones se dieron en el tipo de números que se emplearon para cada parte de la obra. Para continuar, vale mencionar una herramienta para analizar la estructura del teatro musical que menciona el autor Castellanos Vásquez (2013) en su artículo *La estructura del teatro musical moderno: el monomito*, desarrollado por el autor Joseph Campbell y adaptado para el teatro musical por Julian Woolford. Según esta herramienta de análisis, para cada parte de la estructura, o camino del héroe, hay un tipo de canción. Abad menciona dos de estos tipos de canciones en su entrevista: el *opening* y el “*I Want*” *Song*. En esta investigación, utilizaremos los términos creados por Castellanos Vásquez

(2013), pero se explican estos términos aquí para entender mejor la entrevista a Abad. Las interrupciones a la estructura tradicional de teatro musical que él empleó fueron utilizar dos canciones “*I Want*” *Song* como *opening* del musical y tener una canción *a capella* como número final.

La entrevista a César Vega sirve también para corroborar un punto previamente tocado en la cuarta sección del primer capítulo: el hecho de que los personajes en el teatro musical tienen que ser exagerados: “el actor teatral, y, sobre todo, el del musical, necesita un nivel mayor de exageración para que eso que hace sea realmente creíble” (Vega, 2019). Según este compositor, paradójicamente, para que una acción escénica a través del canto sea creíble (con el punto de partida no realista que pone el canto), el intérprete debe hacer más grande su interpretación. Parecería que “menos es más”, pero, aparentemente, no es el caso en el teatro musical.

Una idea obtenida de su entrevista para el presente capítulo es la del tiempo. Como se detalló en el capítulo anterior, se tratará en este análisis del *tiempo diegético*, es decir, el tiempo de la ficción. Para Vega, “en una película, dices ‘lunes, 6 de la mañana’. Siguiendo escena, ‘martes, 10 de la noche’. Tercera escena... Puedes indicar y puedes graficarlo con luz. Eso, en el teatro musical, no existe” (2019). Corroboraremos esta observación más adelante, cuando exploremos la variable de *tiempo diegético* en la comparación correspondiente.

La entrevista a Mateo Chiarella arroja un punto en el análisis que no fue tocado, pero que vale la pena mencionar. También toca un punto que se tocará en el subsiguiente análisis. En primer lugar, el punto de partida de la tesis fue una noción para las autoras Hutcheon y O’Flynn vaga y difícil de teorizar: la idea de “esencia” (2013). La entrevista con Chiarella aportó un alcance importante para acercarse a poder teorizar esta noción. Para el director y dramaturgo, “la esencia es aquello que le da identidad,

ontología, a las cosas” (2019). Este alcance es valiosísimo, pues puede acercar a futuros investigadores a buscar características del contenido narrativo y la estructura dramática de una historia que le dan su identidad particular.

El segundo dato rescatado de la entrevista será un punto de partida práctico para el subsiguiente análisis. El autor afirma, respecto a la variable del espacio, que “si tú tienes muchas locaciones, entonces lo que tienes que hacer en el teatro es generar un espacio multifuncional, en donde puedas tener esas muchas locaciones”. McGibbon (2014) también menciona esta idea, como se vio en el capítulo anterior. La entrevista fue una buena oportunidad de corroborar este importante dato que será puesto a prueba en penúltima parte del presente capítulo.

Mónica Gastelumendi, última experta entrevistada, brindó un importante acercamiento a la música y su funcionamiento dentro y fuera de los musicales. De su entrevista, se extraerán dos ideas. En primer lugar, algo que no ha sido mencionado en el trabajo hasta el momento. La idea de que hay un factor interpretativo, que existe muy aparte de cómo están compuestas las canciones en una obra musical determinada. Este factor depende enteramente de cada intérprete. Si bien es algo que no abordará esta tesis, es importante tener en cuenta esta variable para futuras investigaciones. El factor interpretativo es una variable muy importante a considerar, siendo el teatro musical un espectáculo en vivo.

Lo más relevante, que entrará a tallar en la última sección del trabajo, antes de las conclusiones, son sus observaciones sobre la composición interna de las canciones en el musical *Waitress*. Para la autora, la compositora Sara Bareilles

tiene un uso lindo de todas las inversiones y eso te hace un montón en la música. Y uno no se da cuenta a veces: cómo tratas un acorde con una inversión. Y toda su música está llena de eso. Y eso evoca un montón de

emoción, porque cuando tú tienes acordes que sólo está la tónica, tú te sientes muy sólido. Un acorde en función tónica, te hace sentir a gusto, sea mayor o menor. Pero, cuando estás en inversiones, te moviliza.

(Gastelumendi, 2020)

Este alcance de teorías musical sobre acordes invertidos será relevante para el análisis de lenguaje musical a lenguaje filmico de la última sección. Para algunos temas musicales, se observará la presencia de acordes invertidos y su rol en el drama de la canción. A continuación, se procederá a analizar la estructura narrativa del musical objeto de estudio, empezando por comparar sus argumentos.

## **1. Estructura narrativa de *Waitress***

### **1.1. Argumento comparado: guion y libreto**

Dado que la historia es lo que tienen en común la película y el musical, se consignará esta primero, utilizando la noción de argumento. El argumento se entiende como la secuencia de eventos de una historia ordenados cronológicamente. La primera parte de la historia se consignará haciendo referencia tanto al guion como al libreto para dar cuenta de diferencias en la ubicación de los sucesos. La segunda parte tendrá que ser descrita en dos bloques diferenciados, ya que, si bien la historia en grueso permanece, el orden de los sucesos ya es más contrastante. Esta sección tendrá como objetivo familiarizar al lector de este trabajo con la historia abordada por ambos medios.

En *Waitress*, la historia inicia con (y se centra en) una camarera llamada Jenna que es experta en hornear tartas a las que les pone nombres poco usuales. Estos normalmente tienen que ver con eventos que le suceden. Presionada por sus compañeras y amigas camareras del mismo restaurante, Becky y Dawn, se realiza un test de embarazo y resulta positivo (cuando descubre esto, inventa un pie llamado “Bad Baby Pie”). Tomar el test es algo que ella había estado queriendo evadir, pues ella siente gran

aversión hacia su esposo Earl, quien frecuentemente la maltrata. De hecho, ella había estado planeando escapar de él, ahorrando dinero de sus propinas.

En el libreto del musical, después de esta hay una escena entre Jenna y el viejo Joe, que es el dueño del restaurante y de unos cuantos negocios más. Joe es un personaje que toma un rol de consejero para la protagonista. Después de esta escena, Jenna va al baño del restaurante y es presionada a tomar el test de embarazo. En el guion de la película, el test es lo primero que le sucede a la protagonista y la escena con el viejo Joe sucede después de una cita con el ginecólogo que cambiará el curso de la historia.

Entonces, Jenna va a una cita en el consultorio de su ginecóloga de toda la vida para confirmar el embarazo y, malhumoradamente, iniciar un régimen de chequeos. Pero descubre que un hombre ha reemplazado a su doctora, ya que ella está semi-retirada. El nuevo ginecólogo se llama Jim Pomatter. Vacilante al inicio, Jenna finalmente acepta que el doctor Pomatter la atienda. Asimismo, ella se encarga de dejarle en claro que no está feliz de recibir al bebé, pero que va a continuar con el embarazo de todas maneras. El doctor entiende su sentimiento y la trata de acuerdo a ello. Después, el doctor le confirma que sí está embarazada, le da unas cuantas instrucciones para el resto del proceso y, finalmente, ella le regala la tarta que había traído originalmente para su ginecóloga. Al irse del consultorio, el doctor prueba el postre y queda maravillado, algo que no se muestra en la película, pero sí en el musical.

En el guion del film, antes de que Jenna vaya al consultorio ginecológico, la recoge su marido después de su trabajo y le pide todo el dinero que haya hecho en propinas. Pero luego, en medio de la noche, ella esconde un fajo de billetes debajo de un sofá en su sala. En el libreto, la primera escena de Jenna y Earl sucede inmediatamente

después de descubrir el test positivo. En ambos casos, la escena muestra a un marido que tiene un trato rudo y desconsiderado para con la protagonista.

Después de su cita con el ginecólogo, Jenna inicia un nuevo día de labores en el restaurante, atiende al viejo Joe (por primera vez en el guion y por segunda vez en el libreto) y éste descubre que está embarazada. En paralelo, tanto en el guion como en el libreto, conocemos que el personaje de Dawn es soltera y está en búsqueda de un hombre con quien iniciar una relación sentimental.

En el libreto del musical, casi inmediatamente después de su cita con el ginecólogo, Dawn y Becky le regalan a Jenna un libro sobre ser madre que será importante más adelante. En el guion, este regalo se lo dan después.

Asimismo, el guion de la película, después de la escena con Joe y la de Dawn, las tres meseras comparten un momento en el baño donde Jenna arregla a Dawn para una cita de 5 minutos que tendrá con un hombre de un anuncio. Las tres mujeres sueñan un rato sobre un futuro mejor para Jenna, como dueña de su propio restaurante de tartas. Algo importante sucede en la historia de Becky: ella se arregla para un encuentro que decide no contarle a sus amigas. En el libreto del musical, esta escena aparece más adelante.

El siguiente momento importante del argumento es un encuentro que tiene Jenna esa noche con su doctor en una banca de un paradero de autobús. Este momento es crucial en la historia central pues es aquí donde se establece el primer contacto a nivel personal entre los personajes de Jenna y el doctor. Llegando al paradero, el doctor interrumpe a Jenna mientras ella está imaginando la receta de un nuevo pie. Seguidamente, conversa con ella, diciéndole que le recuerda a una mesera de la que estaba enamorado cuando era niño y que sus tartas son maravillosas. Jenna acepta el cumplido, incómoda, pero gratamente sorprendida de que el doctor haya disfrutado de

su postre y aprecie tanto su trabajo. Luego, el momento llega a su fin al arribar el autobús.

A continuación, tanto en el musical como en la película sigue una escena entre Jenna y Earl. En la película es una escena donde Earl le insiste a su esposa que tengan relaciones, ella cede y él disfruta solo del placer mientras ella pasa por el momento sin expresión alguna. En el musical, esta escena se modifica para que Jenna llegue a su casa y la sorprenda Earl llegando temprano del trabajo. Seguidamente, él le cuenta, amargado, que su jefe lo despidió. La situación se torna turbulenta en el momento en que ella se rehúsa a tener relaciones con él. Justo cuando Earl está a punto de golpearla, ella le revela que está embarazada. Después de esto, él la hace prometer que no va a dejar de ser suya aunque llegue un bebé.

Después de este momento, en el musical, sigue aquella escena donde las meseras sueñan sobre un futuro mejor y Jenna arregla a Dawn para su cita de cinco minutos. Becky tiene el mismo momento escurridizo y evasivo donde se arregla, pero no les cuenta a sus amigas a dónde irá.

El siguiente momento, tanto en el libreto como en el guion, es el siguiente paso en el desarrollo del personaje de Dawn. Llega al restaurante el hombre con el cual ella tuvo su cita de cinco minutos. En el guion, lo atiende Jenna y, en el libreto, es Becky quien lo recibe. En ambos casos, Dawn al principio no quiere enfrentar la situación, pero finalmente va a hablar con él. En la película, el momento entre Ogie y Dawn es más crudo pues ante la insistencia de Ogie de estar con ella, esta es cortante y lo insulta en voz alta para ahuyentarlo. Él llora frente a ella y, en vista de todos los comensales del restaurante, ella finalmente se ablanda. En el musical, en cambio, Becky la empuja a ir a hablar con él y la recibe con la misma insistencia. Ella reacciona suplicándole que se vaya y él la sorprende diciéndole que la ama y que nunca se irá. Finalmente, se dan

cuenta de que tienen en común una pasión por la historia de la guerra civil estadounidense y Ogie se marcha feliz. El momento que sigue en el musical está ligado con el de Dawn y Ogie. Jenna se siente motivada de contactar al doctor al ver la interacción y conexión entre ellos dos y decide levantar el teléfono y llamarlo. En el guion original, no se establece un nexo entre los dos momentos.

Sin embargo, en ambos casos, Jenna llama al doctor con una leve preocupación respecto a un ligero sangrado. Jenna le pregunta si atiende a las siete a.m. y, tras recibir una respuesta afirmativa, se despide y corta. En la película, la intercepta Becky preguntándole con quién se verá a las siete de la mañana. Jenna le cuenta que es solo una cita con su doctor y le pide que le cuente su secreto, pero ella se rehúsa. Luego, Becky se choca con Cal, el jefe del restaurante y se insultan entre ellos, como han hecho ya previamente tanto en la película y en el musical. En este, Cal es quien intercepta a Jenna, arrebatándole el teléfono para que vuelva a trabajar y revelando que ya sabe que está embarazada, para sorpresa de ella.

A la mañana siguiente, Jenna va al consultorio del doctor Pomatter temprano. El mismo le abre la puerta, lo cual es extraño, pues normalmente otra persona lo haría. Después, el doctor le hace un par de preguntas sobre el sangrado e inmediatamente concluye que no es nada y que es normal. Ella responde con indignación que tuvo que hacer un gran esfuerzo por llegar temprano a la cita como para que le dijera que el sangrado es normal. El doctor se distrae momentáneamente con un postre que le llevó Jenna, se disculpa y Jenna se va del consultorio molesta. Cuando ya está fuera del consultorio, se da cuenta que había olvidado su cartera, así que se da media vuelta y se topa con el doctor, quien se estaba dirigiendo a ella para devolvérsela. En el trayecto, siguiendo un impulso, ella lo besa y luego se aleja, arrepintiéndose. El doctor la detiene, pidiéndole que hablen. Ella trata de disuadirlo diciéndole que lo suyo es una mala idea.

En el musical, finalmente los dos ceden y se besan encima de la camilla del consultorio. En la película, en cambio, se besan una segunda vez, después del primer beso impulsivo, pero finalmente Jenna se niega a seguir dándole curso a lo ocurrido. Después, el doctor se ofrece a llevarla a su trabajo, y ella se baja del auto estableciendo nuevamente una distancia entre ellos: le dice que lo llamará si tiene alguna consulta médica. Este es el final del primer acto en el musical. En el libreto, no se establece ningún corte en este punto, pero sí es un punto de quiebre en la estructura de la historia, como veremos más adelante al examinar más detenidamente el guion.

A partir de este punto, convendrá consignar los sucesos de la historia de *Waitress* según el guion de la película primero y, posteriormente, describir los sucesos según el libreto del musical. La razón de separar el recuento de sucesos desde este punto es que en esta segunda parte empieza a haber mayores variaciones en el orden en que se decide contar los sucesos de la historia.

Según el guion de *Waitress*, Jenna se sienta fuera del restaurante y Joe la recrimina por tener el lápiz labial embarrado en la cara. Su día de labores inicia y Jenna se topa con una madre batallando con su hijo, comensales en el restaurante. Justo después de ese momento impactante, sus amigas Becky y Dawn le dan de regalo un libro sobre maternidad. Después de agradecer por el regalo, Jenna considera, con sus amigas ahí, el vender a su bebé. Sus amigas regresan cabizbajas a trabajar, pero antes, Dawn le indica a Jenna una sección en el libro donde puede escribirle una carta a su bebé.

Luego, Jenna decide concretar su escape de Earl. Su voz se escucha en off, narrando una carta a su bebé mientras en imágenes vemos sus preparativos. Desafortunadamente, Earl la intercepta, la trata de abofetear y ella, para escudarse, le

revela el embarazo. Cuando las cosas se calman, Earl la obliga a prometer que no querrá más al bebé que a él.

En su siguiente cita médica, la enfermera Norma obstaculiza que el doctor y Jenna puedan hablar libremente. Ni bien hay una oportunidad para que la enfermera se retire, el doctor la aprovecha y ellos concretan su aventura. Jenna y el doctor tienen repetidos encuentros sexuales. Se ven estos en pantalla mientras que, en audio, se escucha a Jenna narrando los acontecimientos a través de la carta a su bebé.

En una siguiente cita médica, se da con la sorpresa de que está atendiendo su antigua ginecóloga, la doctora Mueller (el único personaje que no aparece en la versión musical). Esta le informa que el doctor Pomatter ha tenido que viajar de emergencia para asistir a un funeral con su esposa. Jenna recibe la noticia cabizbaja y regresa al trabajo. Más tarde, Dawn revela que Ogie es su enamorado. La revelación genera un momento incómodo dado que inicialmente Dawn lo encontraba repulsivo. Sus amigas reciben la noticia confundidas, lo cual ofende a Dawn.

Jenna retoma sus actividades fuera de la cocina y atiende al viejo Joe, quien la regaña por estar siendo infiel, pero suaviza la conversación expresándole cuán especiales son sus tartas. Seguidamente, Jenna regresa hacia la cocina para dejar la orden de Joe y descubre a Cal y Becky (ambos casados) teniendo un intenso momento íntimo. Jenna huye hacia el baño, la sigue Becky, y justo cuando Jenna está reprochándole el estar teniendo un *affair*, llega el doctor Pomatter al restaurante. Jenna sale de baño y, aún dolida, termina con él. Jenna retorna a la cocina y le pregunta a Cal, su seco jefe, si es un hombre feliz. Este le responde que es suficientemente feliz. Jenna regresa a la mesa donde estaba el doctor y ve que está vacía.

A la salida del trabajo, Ogie le cuenta que le va a proponer matrimonio a Dawn. Cuando la pareja se va, Jenna se disculpa con Becky por criticar su aventura con Cal.

Sigue una escena en la cual Earl quiere tener relaciones, pero Jenna le dice que no. Él deja de insistir y le dice, a su manera, que la ama. El siguiente día, que Jenna tiene libre, se queda sola en su casa y el doctor Pomatter la visita de sorpresa. Ella le dice que no es una mujer feliz, llora, y el doctor la consuela. Para animarla, le pide que le enseñe a hacer un pie. Poco a poco, su relación se vuelve más íntima. Con el paso del tiempo, ya no los vemos teniendo relaciones, sino a Jenna hablando con él en diferentes ambientes y momentos: un teléfono público de día y una esquina de su cocina en la noche. Esto se ve mientras se escucha a Jenna una vez más narrando la carta a su bebé. En un momento posterior, el doctor le regala un plato de tartas dorado. Cuando él está a punto de decirle que está enamorado de ella, lo calla con un beso.

Llega el momento de la boda de Dawn y Ogie. En ella, Joe y Jenna tienen una conversación como si fueran padre e hija. Él le aconseja que empiece su vida de nuevo. En ese momento, Earl llega estrepitosamente y se la lleva en su carro de vuelta a su casa. Al llegar, Earl le reclama fuertemente por haber encontrado dinero escondido en distintos lugares de la casa. Los gritos de Earl se tornan en llanto y Jenna decide apaciguarlo mintiéndole. Le dice que el dinero lo estaba escondiendo para comprarle una cuna al bebé y otras cosas bonitas para cuando llegara. Mientras se ve en pantalla la compra de la cuna, se escucha una siguiente carta donde Jenna maldice tanto al bebé como a la cuna.

En su siguiente cita médica, Jenna y el doctor, compartiendo el mismo deseo de escapar de sus vidas, deciden escapar juntos. Instantes antes de que el doctor se encuentre con Jenna, ella ve a una mamá entrando al consultorio, sufriendo con su hijo inquieto y le dice a Jenna que ser madre es ridículamente difícil. El doctor sale, y Jenna le dice que su fuente se ha roto. En el hospital, el doctor conoce brevemente a Earl. Luego, entra Joe en una bata de hospital. Le dice que ese mismo día lo operan. Después

le entrega un sobre y le indica que lo guarde y que lo vea cuando se termine todo el alboroto. Antes de irse, reprende a Earl por su conducta en la boda de Dawn. Al volverse más agitada su respiración, Jenna conoce brevemente a Francine Pomatter, la esposa del doctor. Finalmente, Jenna da a luz a una niña.

En el momento en el que ve a su hija, ella cambia de actitud y, con su nueva motivación de madre, termina con Earl. Más tarde, con sus amigas en el cuarto del hospital yendo a recogerla, descubre un cheque por una suma cuantiosa de dinero junto con una tarjeta de Joe. La dedicatoria lee: "Start fresh". Con un nuevo sentido en su vida y los medios para rehacerla, Jenna termina con el doctor, cría a su bebé, gana un importante concurso de tartas, y trabaja en su nuevo restaurante, Lulu's Pies. La película culmina con una imagen de Jenna y su pequeña hija caminando hacia el horizonte, dándonos una despedida.

En el musical, después del momento en que Jenna y su doctor se besan en la camilla del consultorio, hay un intermedio. El segundo acto abre con una escena de ensoñación que remite al inicio del primer acto. Jenna está diciendo en voz alta los ingredientes de un pie que conmemora su aventura con el doctor. Una vez que despierta, va a la cocina y se encuentra con que Becky y Cal están en plena intimidad. Cal se retira avergonzado y Becky sigue a Jenna, quien se aleja automáticamente. Jenna juzga a Becky por su aventura y esta le reclama y le pide su comprensión, diciéndole que el romance la acerca a la felicidad. Las amigas finalmente se abrazan.

Luego, en el consultorio del doctor Pomatter, la enfermera Norma obstaculiza con su presencia que Jenna y él hablen solos. Así que el doctor la despacha apresuradamente y ellos concretan el affaire. Sigue una escena en la cual se ve a las tres parejas por separado (Jenna y su doctor, Becky y Cal y Dawn y Ogie) disfrutando del sexo.

De vuelta en el restaurante, Joe, de comensal como de costumbre, le reprocha a Jenna que esté teniendo una aventura. Al mismo tiempo, expresa su admiración por las tartas que crea Jenna.

La relación de Dawn y Ogie va viento en popa. Con esta imagen positiva, Jenna va a su siguiente cita médica y la enfermera Norma le cuenta que el doctor ha viajado para asistir a un funeral con su esposa. Mientras escucha el sonido del corazón de su bebé en su ultrasonido, enuncia la primera carta a su bebé, diciéndole que no se siente capaz de ser una buena madre.

Un siguiente día, el doctor aparece en la cocina del restaurante. Jenna lo recibe con reticencia de seguir con el romance. Él le revela que ella es importante para él y, mientras cocinan una tarta juntos, le regala un plato dorado para servir sus tartas. Mientras se expresan sus sentimientos, ella enuncia una segunda carta a su bebé, donde le dice que espera que algún día alguien lo abrace y lo escuche así.

Lo siguiente que ocurre es la boda de Dawn y Ogie, que tiene lugar en el restaurante. Jenna, ya con un embarazo más avanzado, le pregunta a Cal si es feliz, y él le responde que es suficientemente feliz. Becky interrumpe su conversación y le da dinero a Jenna para ayudarla con su nueva vida como madre. Seguidamente, Joe y Jenna tienen una conversación como si fueran padre e hija. Él le dice que siga su consejo y aproveche su vida.

Súbitamente, Earl llega y se lleva a Jenna a su casa. Él le reclama el haber encontrado dinero escondido por toda la casa y ella le miente diciéndole que era para comprar una cuna y cosas para el bebé. Cuando Earl sale, confiscando todo el dinero, Jenna enuncia una tercera carta en donde le dice a su bebé que la razón por la cual no podrán asistir al concurso de tartas y concretar su escape es porque ese dinero fue usado en comprar su cuna. En su sala, sola, se da cuenta de que ha perdido la posesión de su

propio ser. En ese instante, empiezan sus contracciones. Ya en el hospital, entra Joe para dejarle un sobre. El doctor y Earl se conocen y luego ingresa Francine, la esposa del doctor, quien es muy amable con Jenna. Luego entran Dawn y Becky y Jenna finalmente da a luz. En un inicio apática con la enfermera para recibir a su hija, la recibe, la ve, y se da cuenta de que su vida ha cambiado automáticamente para mejor. Prosigue a terminar cruda y fríamente con Earl, luego agradecida y tiernamente con el doctor, y antes de irse del hospital descubre en la tarjeta que le dejó Joe que éste le ha dejado el restaurante como herencia. Jenna aparece al final con sus compañeras en un restaurante con instalaciones y vestuarios renovados, coloridos y frescos, y se despide del público con su hija en brazos.

De consignar ambos argumentos en la redacción se encuentran algunos hallazgos. En primer lugar, que los argumentos son muy similares, contando con modificaciones de orden que parecen no responder a una necesidad de aclarar la historia original. Más bien, las modificaciones parecen haber sido hechas con el ánimo de simplificar la historia y poder enmarcar las canciones. Recuérdese que, en el género del teatro musical, las canciones son las que, finalmente, cuentan la historia. Por ende, las composiciones deben tener el contenido dramático principal, siendo las escenas una suerte de prólogos para éstas.

Además, ya desde la observación de los argumentos comparados hay una intención por suavizar la crudeza del material original. Por ejemplo, se elimina la escena donde Earl presiona a Jenna para tener intimidad y ella finalmente da paso a una escena de relaciones sexuales fría y abstraída.

No es totalmente claro aún, con una observación de las dos tramas, cuáles pudieron haber sido los motivos prácticos del reordenamiento de sucesos. Claro que no siempre tendría que haber una razón práctica detrás. Recuérdese el acápite del primer

capítulo, adaptaciones como *proceso*, donde se exponen motivos externos a la creación artística para generar el nuevo producto. Es muy probable que existan también motivos estéticos subjetivos para realizar las modificaciones. Más adelante comprobaremos, tras un estudio de la estructura dramática en ambos medios, a qué pudieron haber respondido los cambios en la estructura.

Finalmente, desde este acercamiento con las dos historias, a través de sus estructuras narrativas, va haciéndose evidente que el reparto de personajes no varía demasiado. Hay una sola excepción: en la película hace una aparición el personaje de la doctora Mueller, la antigua ginecóloga de Jenna. Es ella quien le da la noticia de que el doctor Pomatter ha viajado con su esposa para asistir a un funeral. En el musical, en cambio, nunca aparece este personaje, dándole esta noticia a Jenna la enfermera Norma.

## **1.2. Personajes**

Los personajes principales en *Waitress* no varían sustancialmente de un medio a otro. Por eso, se elaborará un análisis de los mismos que podrá aplicarse tanto a la película como a la obra de teatro. En esta historia, los personajes principales son Jenna Hunterson, Earl Hunterson, Dr. Jim Pomatter, Becky (y Cal, que pertenece a la sub-trama de Becky), Dawn (y Ogie, que pertenece a la sub-trama de Dawn) y el viejo Joe. Los personajes se analizarán uno por uno según el modelo actancial desarrollado por A. J. Greimas (1976). Su modelo permite desmenuzar la acción de cada personaje en seis facetas o actantes. En primer lugar, el sujeto, que quiere (o quizás no quiere) unirse con un objeto. Este es el segundo actante. El tercero, el destinador, incita la acción. El destinatario, el cuarto actante, se beneficia de esta acción. El quinto actante es el ayudante, que facilita el lograr la acción. Por último, el oponente, dificulta la acción. Se emplea este modelo para analizar a los personajes pues ayudará a vincularlos a todos con la trama central, de Jenna Hunterson. Esto es relevante pues finalmente, esta

historia está totalmente centrada en este personaje. Es necesario entender cómo todos los personajes principales están vinculados con Jenna.

Si Jenna Hunterson es el sujeto, aquello que busca es su felicidad. Al inicio, ella cree que solo podrá obtenerla escapando de aquello que se la restringe, la relación con su esposo Earl, pero finalmente la felicidad toma la forma de una hija que le hace darse cuenta de su capacidad de ser libre. El destinatario de Jenna es el profundo repudio que siente hacia su esposo, quien ya la decepcionó demasiado como para imaginar marcha atrás alguna. Otro destinatario también es el recuerdo de Jenna de su madre, quien le enseñó a hornear tartas. También es un destinatario la conciencia que tiene la protagonista de su propio talento para hacer postres. En cuanto el destinatario, en el caso de Jenna, es ella misma. Otro beneficiario de la acción de Jenna es su bebé no nacido. La felicidad de escapar del hoyo en el que siente que está con su esposo también beneficiaría a ese bebé, dado que no tendría que conocer como padre a Earl. Los ayudantes de Jenna son sus amigas Becky y Dawn, que sueñan con ella un futuro mejor como dueña de su propio restaurante de tartas. Sin embargo, el ayudante más directo de Jenna es la voz de la razón que la orienta desde un inicio, como un mentor: el viejo Joe. Recuérdese también que hacia el final de la historia le deja en herencia su restaurante. Le otorga de esta manera los medios para que ella pueda materializar una vida nueva para sí misma y para su hija. Al parecer, el Doctor Jim Pomatter podría considerarse un ayudante de Jenna para conseguir su felicidad. Sin embargo, la felicidad que consigue el personaje de Jenna durante su relación con el doctor es momentánea, fugaz e inestable. El doctor no es la felicidad verdadera que ella busca. Por este motivo el doctor es en realidad un oponente en la acción de Jenna, tanto como su esposo Earl. Ambos hombres, de maneras muy distintas, impiden que ella actúe con libertad y poder propio

para lograr ser feliz. Jenna tiene un oponente más: la poca fé en su propia capacidad para lograr ser feliz.

Earl Hunterson tiene como objeto estar con Jenna. El destinatador de este personaje es no estar solo. El destinatario de su acción, desde su perspectiva, es Jenna, por quien provee bienes materiales (mas no bienestar). Y, desde luego, él mismo es el destinatador principal. Si Jenna se beneficia, sería un feliz efecto secundario de sus esfuerzos por procurarse su propia felicidad en compañía de ella. Los ayudantes de Earl son su capacidad de ejercer poder sobre Jenna mediante el amedrentamiento y la violencia física. Asimismo, paradójicamente, le ayuda Jenna, para quien el embarazarse significa la resignación a estar amarrada eternamente a su esposo. El principal oponente de Earl es el doctor, quien, inadvertidamente, se vuelve su rival para mantener una relación con Jenna. También sin que Earl se dé cuenta, el viejo Joe representa un oponente, ya que es quien le reitera a Jenna la necesidad de vivir una buena vida, aprovechar sus dones y arriesgarse a empezar de cero. Finalmente, las amigas de Jenna son oponentes, ya que reconocen que Earl es un individuo controlador, y desean que Jenna termine su relación con él (de hecho, en el musical le dicen explícitamente que lo deje. En la película no se permiten cruzar ese límite, pero saben lo terrible que es Earl con Jenna). Finalmente, Earl también tiene un oponente interno: su propia inseguridad y angustia que es aquello que lo lleva a querer asegurar su dominio sobre su esposa por medio de la mano dura.

El doctor Jim Pomatter tiene un objeto similar al de Jenna. Quiere el affaire con ella. El deseo que le despiertan Jenna y sus tartas significan un renacer para el doctor. Se aferra a Jenna de una manera diferente a Earl, pero igualmente potente (lo cual finalmente se torna en un obstáculo para la protagonista). Hay dos destinatadores en su acción. Por un lado, lo motiva el querer seguir probando los deliciosos postres de Jenna.

Por otro lado, lo mueve el sentirse insatisfecho en su propio matrimonio. El destinatario, o beneficiario de su acción, es él mismo y Jenna, quien en el momento sí se beneficia grandemente de llevar a cabo la aventura. La ayudante en este caso es Jenna, que lo ataca con un beso cada vez que él quiere retroceder de ella en nombre de la ética. Los oponentes son, en primer lugar, el viejo Joe, quien reprende a Jenna por estarle siendo infiel a su esposo, y causa que ella se aleje del doctor. En segundo lugar, Earl, el legítimo esposo de la protagonista, cuya existencia sola es un obstáculo para concretar plenamente la relación con Jenna. De igual manera, la esposa del doctor, Francine, que solo aparece una breve vez hacia el final de la historia, también es un oponente. Dada su existencia, es moralmente reprochable que el doctor avance en su búsqueda de una relación con Jenna. Otro oponente es la enfermera, cuya presencia es más obstaculizante en el musical que en la película. El último oponente es la bebé de Jenna, quien finalmente la aleja de ambos hombres que estaban en su vida.

Becky tiene como objeto volver a tener una vida sexual. Su esposo Phil, quien solo es mencionado en ambas versiones de *Waitress*, es discapacitado y requiere de cuidados especiales. Su relación marital ya no existe, habiéndose vuelto Becky su enfermera en vez de su amante. El destinador de Becky es justamente el deterioro de su relación. Otro destinador es su inseguridad respecto a su propio cuerpo (tiene la obsesión de que uno de sus senos está más caído que el otro). El destinatario es ella misma y Cal, quien tiene el romance con ella. Los dos están insatisfechos con sus propios matrimonios. Colabora con Becky a conseguir su objeto Jenna, quien los descubre teniendo relaciones y decide no crucificar a su amiga, brindándole su comprensión. Quienes obstaculizan a Becky son su propio esposo, y la esposa de Cal. Antes de que Jenna la apoye es su oponente también. La reprende por tener un affaire

con alguien casado, que además es su jefe. La historia de Becky alimenta la decisión de Jenna de seguir con su relación con el doctor a pesar de ser inmoral.

Cal, el jefe de las meseras, tiene como objeto estar sexualmente con Becky. Su destinatario es como el de Becky, sentirse insatisfecho con su propio matrimonio, pero los textos de ambas versiones de *Waitress* no proveen mayor información sobre su esposa Ethel ni su relación con ella. El destinatario es él mismo y Becky. Ambos disfrutan plenamente del escape que han encontrado en su relación sexual. El ayudante de Cal es Jenna, quien eventualmente entiende su situación y apoya a Becky, lo cual legitima de alguna manera su aventura y la propicia a continuar. Phil y Ethel, como en el caso de Becky, son los oponentes de la relación, siendo las parejas legítimas de ambos personajes.

El objeto de Dawn es tener un novio. Su destinatario es construir un futuro con alguien. Los destinatarios serían tanto ella como su futuro novio o esposo, que termina siendo Ogie. Las dos amigas, Jenna y Becky, son ayudantes para que Ogie consiga acercarse a Dawn. Incluso antes la ayudan a arreglarse para su cita de cinco minutos. El mismo Ogie, con su gran insistencia, es otro ayudante. Dawn misma es su propia oponente por su gran inseguridad e idealismo (al inicio Ogie no la convence como posterior porque no encaja con su ideal).

Ogie tiene como objeto casarse con Dawn. Su destinatario es formar una familia. El destinatario es él mismo y su futura esposa, que termina siendo Dawn. Jenna colabora con Ogie empujando a que Dawn hable con él al día siguiente de su cita. Ambas amigas apoyan la relación. Las dos son damas de honor en su boda. Quien se opone tajantemente a Ogie, con un carácter más crudo en la película y uno más suplicante y débil en el musical, es la propia Dawn. Ella se lleva una mala impresión de Ogie luego de su primera cita y trata de ahuyentarlo cuando él inicia sus avances.

El viejo Joe quiere motivar a Jenna a conseguir sus objetivos. El destinatario es su conciencia de que tiene poco tiempo de vida, y quiere utilizarlo para hacerle un bien a alguien en cuyo potencial cree. La que se beneficia directamente es Jenna, y el mismo Joe, quien fallece en paz habiéndole dejado su restaurante. Las amigas de Jenna también se benefician, ya que ellas terminan trabajando en el nuevo restaurante de Jenna. Las amigas de Jenna, al tener el mismo objetivo que Joe, son ayudantes de él. Quienes se oponen a Joe son Earl, quien lo interrumpe mientras le está dando un importante consejo de vida a Jenna, y el doctor, que la lleva hacia un camino cuestionable que Joe no aprueba.

Como se estipuló antes de iniciar con el análisis de personajes, haciendo uso del modelo actancial de Greimas, cada personaje está de alguna manera vinculado con Jenna. La estructura dramática que será analizada a continuación, entonces, se centrará en la historia de Jenna. Esto es válido en ambos medios.

## **2. Estructura dramática de la película *Waitress***

Como se estableció al inicio del capítulo, la estructura dramática de la película *Waitress* se trabajará según el paradigma de Syd Field, más tres elementos abordados por autores que trabajan estructuras dramáticas. Field afirma que “el paradigma es la estructura dramática” (Field, 2002, p. 22) y que la estructura es el esqueleto, la columna vertebral, aquello que le da un orden y unidad dramática a la acción en un guion (p. 17). A partir de ello, elabora un mapa u hoja de ruta que detalla los puntos estructurales desde que inicia hasta que termina una película. A continuación, se aplicará el paradigma de Field al caso de *Waitress* con ayuda de una figura y su posterior explicación redactada.

### El paradigma estructurado

**La historia:** Una camarera experta en hacer tartas inicia un amorío con su ginecólogo casado tras quedar accidentalmente embarazada de su abusivo e inseguro esposo, de quien ha estado queriendo escaparse. A pesar de no querer al bebé, continúa con su embarazo, y con el affair, hasta que da a luz, descubre la felicidad que le da su hija y despide a su esposo y al doctor de su vida.

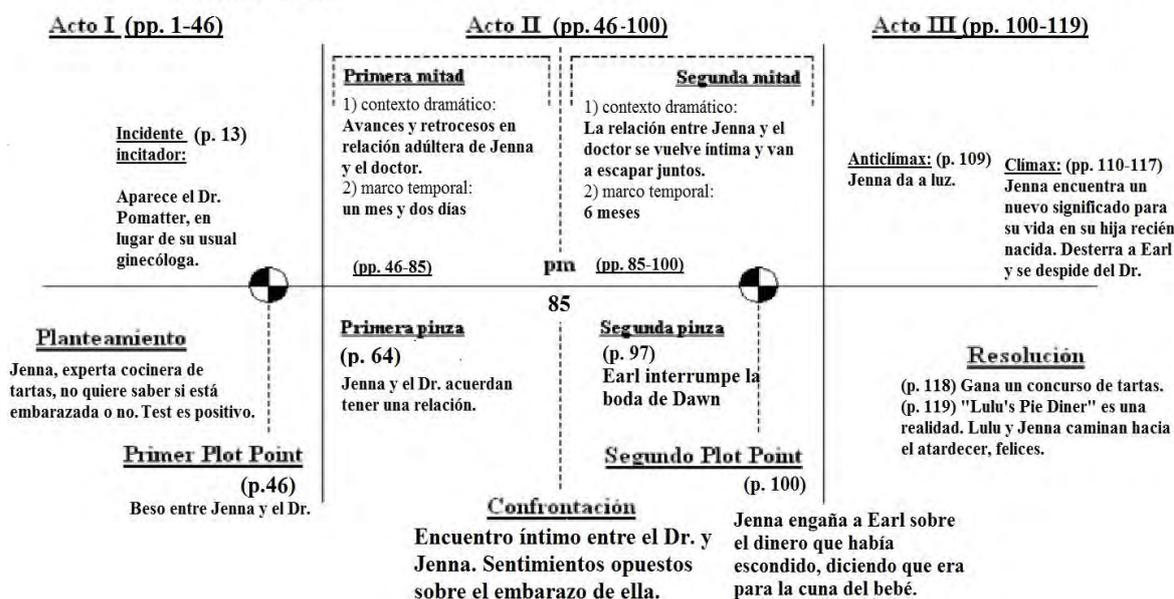


Figura 1: El paradigma estructurado de Syd Field (2002) aplicado a la película *Waitress* (2007)

Como se ve en la parte superior de la figura más arriba, la historia general de *Waitress* que se plasmará en el paradigma estructurado es la siguiente: una camarera experta en hacer tartas inicia un amorío con su ginecólogo casado tras quedar accidentalmente embarazada de su abusivo e inseguro esposo, de quien ha estado queriendo escaparse. A pesar de no querer al bebé, Jenna continúa con su embarazo y con el affaire hasta que da a luz. Cuando descubre la felicidad que le da su hija, despide a su esposo y al doctor de su vida.

Esta historia se trata en tres actos. Cada acto se describirá según el número de página donde inicia y termina y también el número de escena de inicio y fin. Dado que en el cine cada página de un guion equivale a un minuto de tiempo en pantalla, cada página tiene una relevancia que en el teatro tienen las escenas. Se consignará ambos para una mejor comprensión.

El primer acto va desde la página 1 hasta la 46 en el guion (escena 1 a escena 38). Este acto es el planteamiento de la historia. En la película *Waitress*, Jenna, experta

cocinera de tartas, no quiere saber si está embarazada o no. Su test de embarazo, por desgracia para el personaje, sale positivo. Este resultado condiciona los siguientes pasos que da la protagonista de la historia. Dentro de este primer acto, el *incidente incitador* (Lavandier, 2005), que es un momento desencadenante en la historia, también conocido como *fuerza estimulante* (Freytag, 1900; Woodbridge, 1898), sucede a pocas páginas de haber iniciado el libreto. En el caso de *Waitress*, el *incidente incitador* sucede en la página 13, donde aparece el personaje del doctor Jim Pomatter en la vida de la protagonista y se establece como una figura que estará presente a lo largo de toda la película, ya que será el ginecólogo que le realizará sus revisiones periódicas del embarazo. Por consiguiente, se establece en el libreto desde las primeras páginas que Jenna verá siempre a este doctor. Se conocen y ya no hay marcha atrás. El fin del primer acto lo marca el primer *plot point* en la historia de Jenna. Un *plot point* es un momento de quiebre en la historia. Según Field, el *plot point* “hace ‘girar’ la historia en otra dirección” (2002, p. 27). En *Waitress*, este momento es cuando Jenna y su doctor se besan, lo cual es problemático para ambos personajes pues son casados y le están siendo infieles a sus esposos. Según el autor, el primer acto constituye aproximadamente el primer cuarto del guion.

El segundo acto del paradigma “se enmarca en el contexto dramático conocido como confrontación” (Field, 2002, p. 22). Las siguientes dos cuartas partes del guion conforman este acto. En el caso de *Waitress*, se extiende desde la página 46 (donde estuvo el primer *plot point*) hasta la 100 (donde estará el segundo *plot point*), comprendiendo las escenas 38 (segunda mitad) hasta la 92. Dentro de esta segunda sección se encuentran la primera *pinza*, el *punto medio*, la segunda *pinza* y el segundo *plot point*. Según el autor, la *pinza* es una escena o secuencia que “‘sujeta’ por sí sola la trama argumental: une y mantiene encauzada la historia (Field, 2002, p. 106). En

*Waitress*, la primera *pinza* sucede en la página 64 del guion. En este momento, Jenna y el doctor acuerdan tener una relación. Esta decisión de ambos es importantísima porque de hecho sujeta y encauza todo lo que viene en la historia de Jenna. La escena determina la relación que va a desarrollarse en las siguientes 50 páginas del guion. El *punto medio* del guion se encuentra en la página 85. Para Field, el *punto medio* “es un eslabón en la cadena de la acción dramática. Una vez establecido, conecta estructuralmente la primera y la segunda mitad del Acto II. Establece un sentido de dirección claro para el Acto II, permitiéndole concentrarse en los datos concretos de su historia” (2002, p. 99). El *punto medio* en *Waitress* sucede cuando Jenna y el doctor tienen un encuentro íntimo (que se contrapone a los encuentros más físicos que han tenido hasta ese momento) en el cual, partiendo de una conversación donde se ven las posturas positivas del doctor y negativa de Jenna respecto a su embarazo, su relación se vuelve más significativa y profunda para ambos. Se ve cómo este *punto medio* enlaza la primera mitad, donde la relación ha sido sexual, con la segunda mitad, donde se vuelve íntima. Luego de este momento, la segunda *pinza* sucede en la página 97 cuando Earl, el esposo de Jenna, interrumpe intempestivamente la boda de Dawn para llevarse a Jenna a su casa sin decirle el por qué de su enojo. Este momento genera expectativa en qué vaya a pasar con la protagonista. Esta interrogante será resuelta en las siguientes tres páginas, al llegar al segundo *plot point*, en la página 100. En este momento, Jenna decide engañar a Earl, diciéndole que el dinero que había estado escondiendo en la casa (razón por la cual Earl estaba enfurecido con ella) era para comprarle una cuna al bebé y otras cosas bonitas para cuando llegue. El *plot point* dos, de esta manera, hace “girar” la historia en una nueva dirección: Jenna, quien desde las primeras páginas ha estado deseando y planificando su escape de Earl termina, muy a pesar suyo, quedándose en su casa para continuar con los planes usuales antes de recibir a un bebé.

Este segundo *plot point* abre el paso para el tercer acto, que va desde la página 100 a la 119. Este acto incluye las escenas 93 hasta 107. Syd Field lo llama “resolución” (2002, p. 121). En este acto, como lo indica el nombre, se resuelve el conflicto que ha estado teniendo la protagonista. El *anticlímax* es un momento en el cual parece que la situación del protagonista va a solucionarse en una dirección clara, ya sea para bien o para mal. Para el dramaturgo William Archer, el anticlímax es un último acto idílico, elegíaco o filosófico (2004) y para William Price, se trata de un punto de menor interés que un subsiguiente punto de mayor interés (Price, 1913). El *clímax* es el momento cúspide del acto, en donde se da la resolución definitiva para el personaje, esperada a lo largo de todo el guion. Para Elisabeth Woodbridge, es el punto de inflexión de toda la obra (1898) y Gustav Freytag lo describe como el punto supremo que resulta del movimiento ascendente de la acción (1900). En este momento, puede resolverse la duda de si el personaje principal consiguió o no su objetivo. En *Waitress*, el *anticlímax* es el momento en el cual Jenna da a luz (página 109). Tras este momento intenso, el personaje yace en su camilla después de la labor de parto, resistiéndose a hacerle caso a la enfermera quien le pregunta si desea ver a su hija. Es una actitud coherente con la actitud que ha tenido Jenna a lo largo de toda la historia respecto a su embarazo. En este momento, parece que la vida de Jenna terminará siendo recibir un lastre que la termine de hundir en la miseria. Sin embargo, viene el *clímax*, que sucede desde la página 110 hasta la 117. Aquí, Jenna encuentra un nuevo significado para su vida en su hija recién nacida. Con una valentía recién descubierta, ella destierra a Earl y se despide del doctor Pomatter. La historia termina de resolverse en las páginas 118 y 119 con un final feliz, donde la protagonista gana un concurso de tartas, remodela el restaurante que le ha dejado en herencia el dueño y camina hacia el atardecer de la mano de su pequeña hija.

Se empezará a vincular, preliminarmente, la estructura de la película elaborada en esta sección, con la estructura que se empezará a elaborar en la siguiente. Véase la siguiente tabla:

FILM		MUSICAL	
Puntos Syd Field	Descripción	Número musical	Tipo de número musical
Planteamiento (pp. 1-3)	Jenna en su mundo, envuelta en tartas. Test de embarazo positivo	What's Inside	Número de prólogo
Incidente incitador (p.13)	Aparece el Dr. Pomatter	Opening Up	Número de apertura
Plot point 1 (p. 46)	Beso entre Jenna y el doctor	The Negative	Número expositor
Pinza 1 (p. 64)	Jenna y doctor acuerdan tener un affaire oficialmente	What Baking Can Do	Número expositor
Punto medio (p. 85)	Confrontación entre Jenna y el doctor. Inicio de relación íntima	Club Knocked Up	Número parche
Pinza 2 (p. 97)	Earl irrumpe en boda de Dawn	Pomatter Pie	Número de transición
Plot point 2 (p. 100)	Jenna a Earl: "El dinero era para la cuna". Mentira que la estanca	When He Sees Me	Número expositor
Anticlímax (p. 109)	Jenna da a luz	It Only Takes a Taste	Número expositor
Clímax (pp. 110-117)	Nuevo comienzo con Lulu. Despedida de Earl y el doctor	You Will Still Be Mine	Número expositor
Resolución (pp. 118-119)	Logros de Jenna con Lulu (Concurso, restaurante propio renovado, felicidad)	A Soft Place To Land	Número expositor
		Never Ever Getting Rid of Me	Número expositor
		Bad Idea	Número productor
		I Didn't Plan It	Número resolutor
		Bad Idea (Reprise)	Número resolutor
		You Matter To Me	Número resolutor
		I Love You Like a Table	Número resolutor
		Take It From An Old Man	Número resolutor
		Dear Baby	Número de transición
		She Used To Be Mine	Número resolutor
		Contraction Ballet	Número de transición
		Everything Changes	Número resolutor
		Opening Up (Finale)	Número final (Finale)

Tabla 1: Comparación preliminar de estructuras dramáticas de *Waitress* film (2007) y musical (2016)

Puede empezar a verse aquí una correspondencia no sólo entre el orden cronológico en el que suceden momentos equivalentes en ambos medios, sino también una proporcionalidad respecto a *cuánto tiempo transcurre* para que suceda un momento determinante en la historia de la protagonista. Luego de los tres números musicales, equivalentes al planteamiento en la estructura del film, ocurre un par de número después el *incidente incitador*, equivalente a una escena entre los números “Club Knocked Up” y “Pomatter Pie”. El primer *plot point* identificado en la película viene, en el musical, unos cuantos números después del *incidente incitador*. Es decir, en general, se está manteniendo la misma lógica, tanto en términos de sucesión (algo de índole más narrativa) como de progresión dramática (momentos en los cuales se dan sucesos dramáticamente relevantes, en relación al todo). El resto de eventos en la estructura del

film se suceden de manera más consecutiva. Los momentos equivalentes en el musical siguen de la mano esta dinámica de intervalos más cortos. Como veremos a continuación, el orden y el espaciado entre eventos estructurales no es lo único que mostrará un paralelo entre ambas versiones de *Waitress*.

### 3. Estructura dramática del musical *Waitress*

Como vemos en la parte derecha de la tabla 1, la estructura de un musical está compuesta por números de distintos tipos. Esta es una clasificación que realiza el autor Castellanos Vásquez tras un análisis semiótico en base a relaciones lógicas entre las acciones de exponer y resolver. Los tipos resultantes de su análisis son los números de apertura, números de exposición, números parche, números de transición, números productores, números resolutores y números de final.

A continuación, se desarrollará un breve acápite sobre la clasificación de estos números musicales según su función en la estructura. Primero, es importante establecer que *Waitress* comparte con otras piezas del género musical estilo Broadway un armazón determinado por las piezas musicales, que “son los bloques sobre los que se construye la estructura del musical” (Castellanos Vásquez, 2013, p. 113). Según el autor, en los musicales, los elementos narrativos que componen los números “trabajan a través de dos mecanismos básicos: exponen o resuelven” (p. 115). Entonces, pueden consignarse los números musicales de la siguiente manera.

El número de apertura cumple la función de exponer y no exponer. Resulta esto una contradicción, pero puede aclararse teniendo en cuenta que los números de apertura suelen ser los primeros de un musical. Introducen el mundo de la obra, pero de manera general. No se exponen aún problemas específicos a resolver. En el musical *Waitress*, el número de apertura es *Opening Up*.

El número expositor expone y no resuelve. Es decir que revela las interrogantes pendientes de resolverse en la vida del personaje, pero no plantea una resolución de las mismas. Los números expositores en *Waitress* son *The Negative*, *What Baking Can Do*, *When He Sees Me*, *It Only Takes a Taste*, *You Will Still Be Mine*, *Soft Place To Land*, y *Never Ever Getting Rid Of Me*. Son números que se encuentran en el primer acto del musical y que cumplen la función de presentar a los personajes y sus interrogantes.

El número resolutor resuelve y no expone. En otras palabras, son las respuestas a las interrogantes planteadas anteriormente en los números expositores. Los números expositores en *Waitress* son *I Didn't Plan It*, *Bad Idea (reprise)*, *You Matter To Me*, *I Love You Like a Table*, *Take It From an Old Man*, *She Used To Be Mine* y *Everything Changes*. Son números en donde se resuelven, de alguna manera, los dilemas de los personajes. En estos números, el personaje se da cuenta de algo que no había podido ver claramente, o expresa una convicción fuerte.

El número productor suele ser el último, o uno de los últimos números del primer acto y se dedica a resolver y exponer a la vez. Según Castellanos Vásquez, “durante este número, se empiezan a solucionar algunos pocos de los conflictos acerca de la historia, si bien no deja de exponer también lo que aún falta por hacerse” (2013, p. 121). En *Waitress*, el número productor es *Bad Idea*. Este número se encuentra justo al final del primer acto. Cuenta con la participación del ensamble (mas no de toda la compañía, como en otros números productores en otros musicales).

Un número que suele estar en el segundo acto de un musical es el número parche, que Castellanos Vásquez describe como sigue:

Un número parche sirve a un fin concreto y es el de relajar la tensión emocional y narrativa de la historia, antes de encaminarnos a la inminente resolución de la historia. Este número, por lo tanto, funge

como un descanso para el espectador, después de un fuerte viaje emocional en la obra (2013, p. 121).

Entonces, puede decirse que el número parche es una canción que provee un respiro del drama de la obra y suele ser un número ligero, cómico y, por su naturaleza de “adorno” y prescindible. En *Waitress*, el número parche es *Club Knocked Up*.

El último número de un musical es el número final o *Finale*. Este número cumple la función de resolver y no resolver. Lo que había por resolver ya se hizo en los números resolutores. Entonces, el número final sólo se dedica a ponerle un punto final al argumento y cerrar la representación. En *Waitress*, este número es *Opening Up (Finale)*.

Hace falta consignar un tipo de número que no es parte de la estructura en sí, sino que sirve para acrecentar un efecto emocional en el espectador, el número *reprise*. Según el autor que ha trabajado este tema:

Un *reprise* exitoso logra colocar al espectador en el estado emocional adecuado para algún punto crucial en la trama, con lo cual facilita la comprensión, la aceptación y la empatía con ese momento o algún personaje. (Castellanos Vásquez, 2013, p. 126)

Este número tiene la característica de ser un replanteamiento de una canción ya presentada en la estructura, que aparece una segunda vez para empatizar más con el personaje o con el drama por el que está pasando. *Bad Idea (reprise)* es un número resolutor, pues plantea un alivio momentáneo en las relaciones sentimentales de la pareja principal (Jenna y el doctor) y las dos parejas de las tramas secundarias (Becky y Dawn y sus respectivas parejas). De todas maneras, habría que clasificarlo según su rol de *reprise*, ya que cumple la función de acrecentar el efecto emocional provocado por el tema original *Bad Idea*.

Habiéndose consignado las definiciones de cada tipo de número musical según su función en la estructura, véase la siguiente tabla. Se trata de los números musicales ordenados según su aparición en el musical, con énfasis en los tipos de números en la obra y su disposición en el todo:

Número musical	Acto	Tipo de número musical	
What's Inside	1	Número de apertura	
Opening Up		Número expositor	
The Negative		Número parche	
What Baking Can Do		Número de transición	
Club Knocked Up		Número productor	
Pomatter Pie		Número resolutor	
When He Sees Me		Número de transición	
It Only Takes a Taste		Número de transición	
You Will Still Be Mine		Número de transición	
A Soft Place To Land		Número de transición	
Never Ever Getting Rid of Me		Número de transición	
Bad Idea		Número productor	
I Didn't Plan It		2	Número resolutor
Bad Idea (Reprise)			Número resolutor
You Matter To Me	Número resolutor		
I Love You Like a Table	Número resolutor		
Take It From An Old Man	Número resolutor		
Dear Baby	Número de transición		
She Used To Be Mine	Número resolutor		
Contraction Ballet	Número de transición		
Everything Changes	Número resolutor		
Opening Up (Finale)	Número final (Finale)		

Leyenda
Número de apertura
Número expositor
Número parche
Número de transición
Número productor
Número resolutor
Número final (Finale)

Tabla 2: Estructura del musical según los tipos de números musicales de Castellanos Vásquez (2013)

Si se considera la densidad por tipo de número musical (entiéndase esto como el número de canciones que cumplen la misma función por cada acto), se observa que el primer acto lo componen los números expositores y el segundo está conformado por números resolutores. Esto recuerda a la pirámide que utiliza Gustav Freytag (1900) para describir su estructura dramática. El número de apertura podría considerarse como la introducción, los números de exposición como la acción en movimiento ascendente, el número productor como el clímax, los números resolutores como la acción en movimiento descendente y el número final como la catástrofe. Con esta estructura se podría establecer un paralelo visual muy claro. Sin embargo, no puede dejarse de lado el

hecho de que la estructura del musical está dividida en dos partes, mientras que la de la película en tres. Las proporciones, de la mano con esta estructura externa, cambiarán. Obsérvese, por ejemplo, que el clímax de la historia no corresponde al número productor. El clímax es el descubrimiento de Jenna de su pequeña hija y la tremenda fama que la da. El número productor corresponde al momento en el que Jenna y el doctor se besan por primera vez. Entonces, ¿puede encontrarse un paralelo más preciso con la estructura dramática de cine que se eligió para esta investigación?

#### 4. Estructuras dramáticas comparadas del film y musical *Waitress*

Antes de proseguir con las comparaciones más finas entre las dos versiones de *Waitress*, y, para responder a la pregunta precedente, establezcamos un paralelo entre la estructura construida por las canciones del musical y la estructura según el paradigma de Syd Field. Obsérvese la siguiente figura:

Película		Planteamiento (pp. 1-3)	Incidente incitador (p.13)	Plot point 1 (p. 46)	Pinza 1 (p. 64)	Punto medio (p. 85)	Pinza 2 (p. 97)	Plot point 2 (p. 100)	Anticlimax (p.109)	Climax (pp. 110-117)	Resolución (pp. 118-119)												
Acto	Número musical	What's Inside	Opening Up	The Negative	What Baking Can Do	Club Knocked Up	Pomatter Pie	When He Sees Me	It Only Takes a Taste	You Will Still Be Mine	A Soft Place To Land	Never Ever Getting Rid of Me	Bad Idea	I Didn't Plan It	Bad Idea (Reprise)	You Matter To Me	I Love You Like a Table	Take It From An Old Man	Dear Baby	She Used To Be Mine	Contraction Ballet	Everything Changes	Opening Up (Finale)
		1											2										

**Legenda**

- Número de apertura
- Número expositivo
- Número parche
- Número de transición
- Número productor
- Número resolutor
- Número final (Finale)

Figura 2: Comparación entre estructuras dramáticas de film y musical *Waitress*

Según esta comparación, vemos que el grueso del contenido dramático del film sucede en el segundo acto del musical. En esta adaptación en particular, la decisión creativa puede haber sido reservar la mayor parte de contenido dramático *adrede*, para darle impulso al segundo acto, y, por lo tanto, acrecentar el impacto del clímax y la posterior resolución. Sería interesante ver si esta misma tendencia ocurre en otras adaptaciones musicales de films.

Ahora que se ha realizado una comparación en grueso de ambas estructuras, en la siguiente sección se examinará cómo se tradujeron los contenidos de *Waitress*, tratados según una estructura clásica del cine, hacia un formato de musical. Para una exhaustividad mayor, no se hará un análisis solo de ida, sino de vuelta también. Es decir que se tomará como punto de partida el film para analizar su tratamiento estructural en el musical, pero también se hará la operación de partir desde la estructural del musical, cuyas piezas fundamentales son las canciones, para descubrir su tratamiento en el film. Esto último también arrojará luces de cómo se dio el proceso de adaptación hasta el medio del teatro musical, en el caso de *Waitress*. Para empezar, se hará un paneo de cómo fue trabajada esta comparación.

#### **4.1. Diseño metodológico**

Para comparar ambos medios según su estructura, trabajé primero viendo cómo se manifestaban los puntos estructurales del film (según el paradigma de Syd Field) en la versión musical. Cada momento importante en la estructura de cine fue analizado según cuatro de las categorías de análisis expuestas en el primer capítulo: composición de escenas (orden), música, espacio y tiempo. Para empezar, se tomó el momento “Plot Point 1” y se examinó el libreto del musical y el video de la presentación en vivo para analizar cómo se abordó el momento dramático desde el punto de vista del espacio. ¿Hubo alguna modificación? ¿Se agregan espacios o se reemplazan por otros? ¿Por qué? Luego, se repitió esta operación para las categorías restantes de composición de escenas (orden), música y tiempo. Es decir que, para cada punto de la estructura cinematográfica, se examinó el material del musical al menos cuatro veces.

Luego, realicé el procedimiento inverso: partí de los puntos estructurales claves en el musical (las canciones) para ver cómo se habían manifestado en la versión cinematográfica. Esto lo realicé desde el eje restante expuesto en el primer capítulo: la focalización. Para esto, se examinó cada momento de la película en tres pasos. El

primero fue mirar panorámicamente la escena tanto en el guion impreso como en la película en pantalla. El segundo fue buscar en el guion alguna indicación de movimientos de la cámara como *close-up* o *long shot* y revisar la escena en pantalla en búsqueda de éstos. El tercer paso fue la revisión de la escena en pantalla buscando movimientos de la cámara no consignados en el guion. Esto se pudo realizar con la ayuda de dos videos expositivos de los encuadres y movimientos de la cámara más comunes en el cine<sup>69</sup>. A continuación, habiendo establecido el procedimiento metodológico del análisis, se pasará a detallar el examen de los puntos estructurales del film hacia el musical y el desarrollo de los mismos.

#### **4.2. De cámara a música: Tratamiento de los puntos estructurales del film en el musical**

En esta sección, se empezará a abordar el *cómo* se manejó el traspase del contenido de la historia de *Waitress*, originalmente en formato cinematográfico, hacia el formato de teatro musical. Para esto, nos remitiremos a la sección dos de este capítulo, la estructura dramática del film *Waitress*. Para cada punto de la estructura, ya sea un momento, una escena o un grupo de escenas, se desarrollará su abordaje hacia el formato musical en términos de la composición de escenas (orden), música, espacio y tiempo<sup>70</sup>.

##### **4.2.1. Estructura fílmica comparada con el musical según composición de escenas, música, espacio y tiempo**

Para organizar el siguiente análisis, se recurrió a una tabla, con los términos mencionados previamente en el eje horizontal y los puntos de la estructura dramática

---

<sup>69</sup> Guía básica del lenguaje cinematográfico (SensaCine, 2019) y Visual Storytelling 101 (FilmRiot, 2017).

<sup>70</sup> Recuérdese la sección 4.2. del capítulo anterior “Ejes de análisis para el desarrollo estructural”, donde se definen y desarrollan las categorías a través de las cuales se analizará la historia en esta sección.

del film en el eje vertical. Véase a continuación una tabla con la síntesis de los puntos a tratarse en la redacción siguiente:

FILM		MUSICAL			
Puntos Syd Field	Descripción	Composición de escenas (orden)	Música	Espacio diegético	Tiempo diegético
Planteamiento (pp. 1-3)	Jenna negación, envuelta en tartas. Test positivo.	Libreto: diálogo añadido Jenna / Joe. Necesidad de transición de texto.	3 beats del planteamiento (guion) emulan 3 canciones "What's inside", "Opening Up" y "The Negative" (paquete musical).	Secuencia espacios film: cocina-baño. En musical, cocina-restaurante-baño. Necesidad de número de apertura en restaurante.	Primeros momentos de Jenna en la mañana en guion y libreto. Ambigüedad de tiempo en libreto.
Incidente incitador (p.13)	Aparece Dr. Pomatter	Escena muy parecida en libreto y guion. Musical: agregados cómicos. Final nuevo en la escena del musical, más dulce, menos crudo.	Momento añadido (musical): instrumental "Pomatter Pie". Dulzura y liviandad.	Consultorio y oficina (film). Consultorio (musical). Economía de espacios.	Escena en la mañana.
Plot point 1 (p. 46)	Beso Jenna/ Dr.	Jenna sale y regresa por su bolso, luego beso, debate (en musical, canción), segundo beso (film y musical).	Film musicalizado con "Amén" - "El Mesías" - Händel. Debate y segundo beso es "Bad Idea" (musical)	Film: pórtico y jardín. Musical: consultorio. Economía de espacios.	7 a.m.: hora dictada por guion y libreto.
Pinza 1 (p. 64)	Jenna y Dr.: "...misma página"	Escena doctor /Jenna muy parecida en guion y libreto. Musical: condensación lugares secuencia posterior a una canción.	"Short Skirt/ Long Jacket" - Cake. Deseo de Jenna por el doctor. Musical: "Bad Idea (Reprise)". Sexualidad con comicidad (parejas en paralelo)	Film: oficina doctor, imágenes que muestran a Jenna sola calle-banca-casa-restaurante. Luego Jenna y doctor: consultorio-oficina-consultorio. Musical: consultorio.	Film: tiempos varios. Musical: síntesis de noche.
Punto medio (p. 85)	Confrontación: Jenna y Dr.: puntos de vista sobre embarazo	Musical: unión escenas 70 + 80 guion. Confrontación cruda suprimida por canción, con monólogo rescatado textualmente de film.	Canción "You Matter to Me" intimidad, confianza y cercanía Jenna / doctor.	Film: casa Jenna-teléfono público-cocina Jenna. Musical: cocina en restaurante. Economía espacial y agilización cambios escenografía.	Film: mañana-día-noche. Musical: tiempo indeterminado. Suspensión del momento.
Pinza 2 (p. 97)	Earl irrumpe en boda Dawn	Cambia contenido de líneas Earl, más crudas en film.	Silencio. Momento previo Jenna / Joe con música suave en ambos.	Restaurante, ambos.	Noche, ambos.
Plot point 2 (p. 100)	Jenna a Earl: "El dinero era para la cuna"	Cambios en detalles diálogos según lugar de acción. Musical: Earl tira guitarra. Vínculo con canción previa.	Sin acompañamiento musical. Musical: escena trampolín a "She Used to Be Mine".	Musical: economía de espacios en el musical. Misma escenografía funciona siempre para casa Jenna.	Noche, ambos.
Anticlímax (p. 109)	Jenna da a luz	Cambio: amigas Jenna entran justo antes de parto.	Film: gritos Jenna al pujar-conteo de la enfermera-frases doctor y Earl. Musical: visión surrealista de Jenna con acompañamiento instrumental distorsionado.	Camilla del cuarto de hospital en ambos casos. Musical: añadido de luces y efectos sonoros para visión surrealista de Jenna.	Film: día. Musical: noche.
Clímax (pp. 110-117)	Nuevo comienzo con Lulu. Despedida a Dr. y Earl.	Descubrimiento bebé se mantiene. Luego, orden interno cambia. Film: Jenna destierra Earl-hija nombre Lulu-llegan amigas-Jenna sobre dinero-despedida doctor. Musical: Jenna destierra Earl-canción (1ra parte)- hija nombre Lulu-Ogie y Dawn ofrecen alojamiento a Jenna-despedida doctor-canción (2da parte)-sobre herencia Joe.	Musical: "Everything Changes". Film: "Give it Away" - Quincy Coleman. Alivio y triunfo.	Film: cuarto hospital-pasillo. Musical: cuarto hospital. Economía espacial.	Film: temprana tarde a noche. Musical: noche. Economía de tiempo (iluminación sin cambios)

Resolución (pp. 118-119)	Logros de Jenna con Lulu (Concurso, restaurante, felicidad)	Film: sucesión imágenes y momento final sólo despedida Jenna y Lulu. Musical: Sólo momento restaurante nuevo y canción final.	"Outside" de Andrew Hollander con sucesión imágenes. "Ending Part 1" y "Ending Parts 2 & 3". Momentos finales Jenna y Lulu. Musical: "Opening Up (Finale)". Positivismo y cierre de círculo con inicio: amor.	Film: imágenes calle campestre-premiación concurso de tartas. Momentos finales Jenna y Lulu: cocina del restaurante interior restaurante-fachada restaurante-camino hacia horizonte. Musical: Restaurante. Nuevamente, ¡economía!	Film: secuencia imágenes día-día. Restaurante: mediodía-atardecer. Musical: atardecer. Economía de tiempo.
-----------------------------	---	---	---	---	--

Tabla 3: Estructura del film comparada con el musical, en cuanto a composición de escenas, música, espacio y tiempo

El primer momento en la estructura fílmica, el planteamiento, es el momento en donde Jenna está en negación, absorbida en su preparación de tartas, y se entera de que su test de embarazo salió positivo (Shelly, 2005, pp. 1-3). En el musical, en cuanto a *composición de escenas (orden)*, el libreto del musical añade un diálogo de Jenna con el viejo Joe en medio de la escena de la cocina y la del baño (Bareilles & Nelson, 2017, p. 6). La razón de esto es que haya una transición de texto entre la canción de apertura, *Opening Up* y la canción *The Negative*, que, de lo contrario, si se siguiera fielmente la secuencia de la película, terminarían siendo tres números musicales seguidos, junto con el prólogo *What's Inside*. El diálogo entraría ya pasados los seis minutos y medio de la obra. El problema con esto es que establecería, erróneamente, que este musical será como *Los Miserables* o *Cats*, donde la convención es que todos o casi todos los textos sean cantados. Si bien no existe una regla exacta, debe procurarse que en los primeros minutos, el público en un musical entienda la convención que se seguirá durante el resto de la obra.

Lo que sucede con la *música* en el libreto es un paralelismo con el planteamiento en el guion. Los tres pulsos del planteamiento son, primero, la secuencia inicial en cuyo final se revela a Jenna en una especie de trance preparando sus tartas; segundo, la presentación del problema por parte de sus amigas; y, tercero, la resolución de que está embarazada (Shelly, 2005, pp. 1-3). El musical emula estos tres momentos con tres

canciones de planteamiento, *What's Inside*, *Opening Up* y *The Negative*, que están compuestas en la misma tonalidad y el mismo tempo (Bareilles, 2015). Esto hace pensar que las tres canciones fueron compuestas como parte de un mismo "paquete" en la estructura del musical. Las canciones tienen como función abrir el mundo de este musical a los ojos del espectador y presentar el problema específico de Jenna. En línea con el drama de Jenna, estas tres canciones evocan alegría, pero están teñidas con acordes que llevan a dudar del bienestar interno de la protagonista. Escúchese, por ejemplo, los tres últimos compases de la pieza *Opening Up*. Antes de culminar con el acorde de re mayor correspondiente a la tonalidad del tema, suena un acorde extraño e incómodo de sol menor invertido en si bemol. Transmite una sensación de algo no resuelto internamente. Esta alegría superficial se entiende mejor escuchando *Opening Up (Finale)*, donde todas estas dudas están dramática- y musicalmente resueltas.

En cuanto al *espacio*<sup>71</sup>, el musical mantiene los dos primeros momentos de la película en espacios equivalentes en el escenario del musical. Jenna aparece por primera vez en la cocina cantando la canción prólogo *What's Inside* y la primera parte de *Opening Up*, canción de apertura que agrega el espacio del restaurante (compuesto por el counter y mesas con comensales. Siempre presente, la banda en vivo sobre el escenario). El último momento del planteamiento ocurre, como en la película, en el baño (en el musical, una esquina de escenografía móvil con un lavatorio). Aquí sucede la canción *The Negative* (Bareilles & Nelson, 2017; Mer Gaon, 2019). Entonces, la secuencia de espacios en el musical es cocina-restaurante-baño, cuando en el film es sólo cocina-baño. Normalmente veremos que el musical economiza espacios. Pero la necesidad de que haya un número de apertura (*Opening Up*) hace que deba haber un

---

<sup>71</sup> Recuérdese que se trata de espacio diegético, argumental, o espacio de la ficción (García Barrientos, 2012).

momento donde se muestre todo el escenario del restaurante en esta parte introductoria del musical.

Para terminar con el abordaje del planteamiento filmico en el musical, se desarrollará ahora el *tiempo*<sup>72</sup>. En el guion de la película, el primer momento de Jenna mientras prepara tartas sucede en la mañana (Shelly, 2005, p. 1). Pero el siguiente momento del baño ocurre horas después, en la temprana noche, momentos antes de la hora de salida (Ídem, p. 2). El libreto del musical rara vez consigna el momento del día en el cual sucederán las escenas. Sin embargo, sí indica en la primera acotación que el primer momento de Jenna sucede mientras ella está "en una piscina de luz mañanera mantequillosa"<sup>73</sup> (Bareilles & Nelson, 2017, p. 1). Se puede deducir que los siguientes momentos ocurren en el transcurso de la mañana. Podría decirse que el sacrificio de precisión respecto al tiempo es una decisión que se toma en este musical para trasladar el enfoque del espectador a la música y los diálogos.

Pasemos ahora el momento del *incidente incitador*, que ocurre cuando aparece el doctor Pomatter por primera vez (Shelly, 2005, p. 13). Empezaremos con la *composición de escenas (orden)*. Internamente, la escena entre Jenna y el doctor permanece en gran medida igual en ambos medios. En el musical, sin embargo, la escena está compuesta con agregados cómicos en ciertos momentos. Por ejemplo, después de que Jenna le pide al doctor que no la felicite por su embarazo, diciéndole que no es para festejar, el doctor repite "no es una fiesta"<sup>74</sup> en voz alta mientras anota para efecto cómico (Bareilles & Nelson, 2017, p. 21). Además, se compone un final nuevo en la escena del musical. En la película, esta termina con la deducción de Jenna

---

<sup>72</sup> Recuérdese que se trata de tiempo diegético, argumental, o tiempo de la ficción (García Barrientos, 2012).

<sup>73</sup> La traducción es mía. Cita original: "in a pool of buttery morning light" (Bareilles & Nelson, 2017, p. 1).

<sup>74</sup> La traducción es mía. Cita original: "not a party" (Bareilles & Nelson, 2017, p. 21)

de que su esposo la embarazó la noche que su esposo la emborrachó (Shelly, 2005, p. 18). En el musical, Jenna le entrega la tarta que había llevado originalmente para su antigua doctora. Al salir Jenna, él prueba la tarta y queda maravillado (Bareilles & Nelson, 2017, p. 24). Una tendencia que se observa de este abordaje en la composición escénica del musical es que este medio favorece los momentos de alivio cómico, mientras que la película, siendo un medio que favorece más bien el realismo, puede darse la licencia de terminar una escena de manera más brusca o cruda.

El final de la esta primera escena con el doctor conduce a su abordaje en la *música*. Hay un momento añadido en el musical: el instrumental *Pomatter Pie*. Consiste en un momento dulce que evoca un retorno a la infancia para el doctor y que acompaña la reacción de éste al probar el postre de Jenna (Bareilles & Nelson, 2017, p. 23; Bareilles, 2016). El que la escena termine en una nota dulce o positiva refuerza la tendencia de liviandad del musical, versus la crudeza que la película deja mostrar. Además, esta escena con el doctor acompañada del instrumental ligero y curioso produce una empatía con el doctor y un deseo de que algo suceda entre él y la infeliz protagonista. Dramáticamente, la escena y la música preparan el terreno para la relación que tendrán Jenna y el doctor posteriormente.

El abordaje del *espacio* en este momento es bastante simple. La escena de Jenna y el doctor, que en el film está dividida en un momento en el consultorio y otro en la oficina del mismo, suceden en un mismo espacio en el musical. Veremos la tendencia a economizar espacios en el formato musical. En el caso de *Waitress*, esta escena sucede sólo en la sala de examen del consultorio (Bareilles & Nelson, 2017, p. 20).

En cuanto a *tiempo*, veremos que la escena del primer encuentro con el doctor sucede en el film una mañana (Shelly, 2005, p. 12). En el libreto del musical no está consignado el tiempo, sin embargo, se asume que esta escena ocurre en la mañana antes

de que Jenna entre al trabajo, ya que, al llegar, les cuenta a sus amigas de la visita con este nuevo doctor. Nuevamente vemos que la precisión de tiempo no está presente en el formato musical. Sin embargo, la escenografía del musical cuenta con ventanas con una imagen del cielo que, al oscurecerse o aclararse, dan una noción del momento del día que es (Mer Gaon, 2019). Sin embargo, como se notó anteriormente, el libreto del musical normalmente no consigna momentos precisos en los cuales ocurren las escenas, como sí se hace en el guion del film.

Llegamos al primer *plot point*, que sucede cuando el doctor y Jenna deciden besarse (Shelly, 2005, p. 46). Nótese que hay un primer beso. Jenna huye arrepentida después de este, pero luego concretan un segundo beso, que es el *plot point*. En cuanto a *composición de escenas (orden)*, el momento del primer beso, en ambos medios, está compuesto para suceder justo después de que Jenna ha salido por la puerta y regresa por su cartera olvidada. El segundo beso sucede, en ambos medios también, luego de debatir la inmoralidad que representa lo que están haciendo (Shelly, 2006; Bareilles & Nelson, 2017). Este momento importante se mantiene en gran medida de un medio a otro.

Algo notorio es que en ambos medios decidió utilizarse *música* para acrecentar el momento del segundo beso. La canción que acompaña el segundo beso (prolongado) en el film es el coro *Amén* de la pieza *El Mesías* de Händel. Esta apoteósica composición para una numerosa orquesta y coro simboliza un momento de alivio para ambos, en que finalmente concretan su deseo (Roiff & Shelly, 2007). En el musical, el segundo beso sucede en el último acorde de la canción *Bad Idea*, a lo largo de la cual ambos personajes han sopesado las implicaciones de concretar su amorío (Bareilles & Nelson, 2017, p. 62). La ejecución percutiva y acelerada del piano, desde un primer momento, captura la ansiedad por la que están pasando ambos personajes (Bareilles,

2016). A diferencia de la película, el musical requiere el desarrollo del drama a través de la música. Es por eso que ésta ingresa en el momento mucho antes que en el film, donde sucede concretamente para acrecentar un instante de la acción.

En cuanto al *espacio*, vemos que, en la película, los momentos del primer beso y el segundo beso suceden en el pórtico de la casa donde está el consultorio y en el jardín delantero, respectivamente. En el musical, suceden dentro del consultorio.

Nuevamente, la necesidad en el teatro de economizar el espacio.

Examinando el *tiempo*, se observa que este momento sucede a las siete de la mañana en ambos medios. Esta precisión es determinada por el texto, donde Jenna coordina por teléfono con el doctor que su cita sea a esa hora (Shelly, 2005, p. 40; Bareilles & Nelson, 2017, p. 57). Esta es la única vez que se observa una coincidencia temporal así de precisa en ambos medios. Esto sucede por una necesidad de la acción dramática más que por una necesidad escénica del medio musical.

El siguiente momento en la estructura filmica es la *pinza* uno, que sucede cuando Jenna y el doctor acuerdan tener un *affaire* (Shelly, 2005, p. 64). La *composición de escenas (orden)* aquí muestra nuevamente un parecido de texto interno como en el momento del *indigente incitador*. Sin embargo, difiere considerablemente de un medio al otro la escena siguiente, resultado directo de esta escena. Sucede en el musical una condensación del despliegue de lugares de la película, tanto de la escena con el doctor (cuarto de examen y oficina del consultorio), como en la secuencia de imágenes posterior. Todas las imágenes tienen en común a la protagonista que muestra una expresión facial casi congelada de confusión y asombro (Shelly, 2005, p. 64A) que se va a convirtiendo en una amplia sonrisa. El musical condensa esta escena solo en el cuarto de examen y le quita el momento inicial de la realización del primer ultrasonido, al que Jenna responde con indiferencia en la película. En su lugar, el musical muestra un

chequeo estándar durante todo ese momento (Bareilles & Nelson, 2017, pp. 68-70). Los momentos de texto en medio de *Bad Idea (Reprise)* presentan diálogos de tono sexual entre Jenna y el doctor (Ídem, pp. 71-72). Vemos en este momento una condensación sólo a escena previa y canción. Estos dos recursos sintetizan una serie de imágenes, música diálogo y voz en off que el film utiliza para evocar la sensación de deseo sexual que impera en este momento de la historia.

En este momento, hay *música* en ambos medios. En la película, el momento de la *pinza* uno culmina con una cara de confusión de Jenna y una sucesión de imágenes junto a la canción *Short Skirt/Long Jacket* del grupo Cake (Roiff & Shelly, 2007). Esta canción acompaña una secuencia que es un "ejemplo de un artefacto cinematográfico que nos lleva un poco fuera de la verosimilitud del mundo real para transmitir las emociones del protagonista"<sup>75</sup> (Margules, 2014, p. 43). La canción es un rock alternativo de ritmo funky que captura un momento en que Jenna siente un nuevo deseo por el doctor. En el musical, esta secuencia de escena e imágenes posteriores se sintetizan en la canción *Bad Idea (Reprise)*, con melodía derivada de *Bad Idea*, pero un tono y medio más grave (reforzando la sensualidad del momento) y sólo rescatando los coros de la canción original (Bareilles, 2016). Este tema captura el deseo sexual que sienten la pareja principal y las dos parejas paralelas a la historia central (Dawn-Ogie y Becky-Cal). Aquí vemos un ejemplo de cómo en la composición de un musical procura traducirse una sensación reforzada por una canción grabada externa a la historia. Sin embargo, nótese que al añadirle la presencia de las dos parejas paralelas se le da un remate cómico a la escena que contiene esta canción.

El tratamiento del *espacio* ya se abordó en parte en la sección de *composición de escenas (orden)*, pero se expandirá aquí. En la película, la escena sucede en la oficina

---

<sup>75</sup> La traducción es mía. Cita original: "example of a cinematic device that takes us a little bit outside the verisimilitude of the real world to convey the protagonist's emotions" (Margules, 2014, p. 43).

del doctor, y, la parte anterior de la escena, en el cuarto donde el doctor examina a los pacientes. Luego, ocurre una sucesión de imágenes que muestran a Jenna caminando por la calle, sentada en una banca de un paradero. Luego está sentada junto con su esposo dormido en el sofá de su casa. Después se la ve saliendo de la cocina del restaurante para ir a servir a unos comensales. Finalmente, se ve al doctor y a Jenna teniendo relaciones en el cuarto de examen, luego en la oficina y posteriormente en el cuarto de examen de nuevo (Roiff & Shelly, 2007). En el musical, estos espacios se condensan en el cuarto de examen incluyendo la primera parte de la canción *Bad Idea (Reprise)*. En la segunda parte de este tema, el escenario se divide en tres espacios: al medio, Jenna y el doctor frente al mueble de examinación. A la izquierda, Becky y Cal en el counter del restaurante, y a la derecha Dawn y Ogie en un sillón. Se ve a las tres parejas teniendo relaciones al momento de cantar la canción (Bareilles & Nelson, 2017, p. 72; Roiff & Shelly, 2005). Se ve aquí, a pesar del despliegue final de escenografía para la canción *Bad Idea (Reprise)*, una economía de espacios que el film se da el lujo de obviar. Se decide omitir de la narración el mostrar cómo Jenna va transicionando hacia una felicidad avivada por el deseo para explayarse más bien en las manifestaciones concretas de deseo sexual tanto de ella como de las parejas periféricas en la historia (esto último, valga añadirse, añade a la ligereza cómica requerida frecuentemente en el formato musical).

En cuanto al *tiempo*, se ve un abordaje simplificador en el musical. Se decide que la sexualidad se acompañe por la noche. En el film, el momento sucede en la mañana. Luego, la secuencia de imágenes posterior sucede durante el día, esa noche en su casa, de día en el restaurante y otros días en la oficina del doctor (Roiff & Shelly, 2007). El tiempo en el musical no es tan claro. Sin embargo, la intimidad del momento se da con la escenografía sugiriendo la intimidad de la noche.

El *punto medio*, que es la confrontación entre Jenna y el doctor Pomatter sobre su relación (Shelly, 2005, p. 85) se modifica considerablemente hacia el musical. Se unen el inicio de la escena 70 del guion (Shelly, 2005, p. 79) con escena 80 (Ídem, p. 85). La confrontación sobre el embarazo que, para el doctor, es algo bello y, para Jenna, algo parasitario, es suprimida para dar lugar a la canción *You Matter To Me*, en cuyo medio está un monólogo que inicia con la línea "Querido bebé. Espero que algún día alguien quiera abrazarte por 20 minutos completos..."<sup>76</sup> (Bareilles, 2016; Bareilles & Nelson, 2017, p. 82). Se ve aquí, en síntesis, una supresión de contenido en diálogos para dar paso a una canción que condensa la sensación de intimidad más profunda que ha adquirido la relación.

La *música* compuesta para esta escena evoca claramente esta sensación. La canción *You Matter to Me* condensa las emociones de ambos personajes al transicionar su relación hacia un lugar de comprensión, confianza, intimidad y cercanía. El punteo arpegiado suave y sostenido de la guitarra eléctrica con posterior intervención del piano, también ejecutado con acordes arpegiados, en sintonía con la guitarra, y luego del violonchelo con notas largas y vibradas, proveen una "cama" musical para el tema. Las progresiones de acordes siguen un patrón que se repite a lo largo de las frases de la letra (Bareilles, 2016). Dan una sensación de permanencia y constancia. Además, emocionalmente, la canción brinda paz y calma. El sonido de la canción evoca el respiro de intimidad y cercanía que los personajes están experimentando. Para el drama, la canción prepara el terreno para la siguiente vicisitud de la protagonista (lamentablemente no se avecina nada bueno para ella después de este agradable momento). Se va estableciendo cómo la música sirve dramáticamente para establecer un contraste entre suceso y suceso por el que pasa la protagonista.

---

<sup>76</sup> La traducción es mía. Cita original: "Dear baby. I hope someday somebody wants to hold you for 20 minutes straight" (Bareilles & Nelson, 2017, p. 82)

En cuanto al *espacio*, en el film, la escena sucede en la casa de Jenna, y luego hay dos espacios que retratan la intimidad que ha adquirido la relación en una secuencia de imágenes donde se escucha la voz en off de Jenna: exteriores en un teléfono público de día y una esquina de la cocina de la casa de Jenna de noche (Shelly, 2005, p. 91). El musical condensa este momento en la cocina del restaurante (Bareilles & Nelson, 2017, p. 79). Vemos nuevamente la economía espacial que agiliza cambios de escenografía.

En cuanto al *tiempo* vemos que, en el film, la escena sucede en el transcurso de la mañana, y las escenas de la secuencia de imágenes en días posteriores, el primero durante el día y el segundo en la noche (Shelly, 2005, p. 91). En el musical, sin embargo, se opta por un tiempo indeterminado dentro de la cocina del restaurante (Mer Gaon, 2019). Esto colabora con la suspensión del momento.

La *pinza* dos es el momento en que Earl interrumpe la boda de Dawn (Shelly, 2005, p. 97). Se mantiene la *composición de escenas (orden)* original del film en el musical. Esta parte de la escena sucede luego del momento sincero entre Jenna y Joe e interrumpe la atmósfera de alegría del matrimonio. En el formato musical, cambia el contenido de las líneas de Earl, más crudas en la película. La línea en la que Earl llama a Jenna en la película es: "Tienes 30 segundos para poner tu trasero en marcha y venir conmigo"<sup>77</sup> (Shelly, 2005, p. 97). La línea en el musical es: "Despídete, nos vamos a casa"<sup>78</sup> (Bareilles & Nelson, 2017, p. 89). La misma línea demuestra que en el musical "azucara" el contenido crudo de la película. Esto puede tener un doble propósito: no estar totalmente fuera de tono con los momentos de comedia que el formato muchas veces muestra y poder ser apto para un público más amplio.

---

<sup>77</sup> La traducción es mía. Cita original: "You have 30 seconds to get your ass in gear and join me" (Shelly, 2005, p. 97).

<sup>78</sup> La traducción es mía. Cita original: "Say your goodbyes, we're goin' home" (Bareilles & Nelson, 2017, p. 89)

En este momento no hay *música*. Solo hay silencio en esta parte, pero el momento anterior a la interrupción de Earl (la conversación entre Jenna y Joe) sucede durante la canción *Take It From An Old Man*, una melodía lenta en género country. Aquí, Joe le aconseja a Jenna empezar de nuevo y aprovechar su vida (Bareilles, 2016). En el film, suena en la distancia una canción lenta mientras Jenna y Joe bailan y conversan. El contraste musical entre la música folk tradicional (que el viejo Joe encarna en su ser cascarrabias y anticuado) y el suave canto del personaje provoca una emoción de ternura. La canción se detiene en seco cuando Earl entra y arroja una silla en su furia para llevarse a Jenna a su casa. En ambos casos, la interrupción de Earl deja colgado un momento tierno en el cual Joe, que en esta escena parece el padre de Jenna, le da un consejo firme, sincero y desinteresado. Con *Take It From An Old Man*, la música establece dramáticamente que algo malo le pasará a la protagonista, según la tendencia instalada hasta el momento.

El *espacio* en este momento no pasa por ningún cambio. Este momento en ambos medios sucede en el restaurante, que ha sido decorado para la boda de Dawn y Ogie.

Con el *tiempo* pasa algo similar. En el film, el momento sucede en la temprana noche, durante la boda de Dawn y Ogie. En el musical, la escenografía e iluminación determinan que es de noche.

En la página 100 del guion sucede el segundo *plot point* (Shelly, 2005). Aquí, Jenna decide engañar a Earl, diciéndole que el dinero que había estado escondiendo era para comprarle una cuna y demás cosas al bebé. Aquí, la *composición de escenas (orden)* interna cambia de un medio al otro. Según los espacios en donde sucede esta escena en el film versus el musical (cocina y sala, respectivamente), detalles

dentro del diálogo cambian. En el film, Earl le ordena a Jenna: "Abre el gabinete"<sup>79</sup> (Shelly, 2005, p. 99). En el musical, la orden es "Abre el cierre de ese cojín"<sup>80</sup> (Bareilles & Nelson, 2017, p. 90). Asimismo, se agrega en el musical la acción donde Earl tira su guitarra al piso y la rompe en cólera (Ídem). Esto remite a la canción *You Will Still Be Mine*, donde Earl toca la guitarra y en la letra de la canción se refiere a Jenna como su propiedad (Bareilles, 2016). A pesar de que la canción tenga una melodía dulce y que resuelva finalmente con un acorde mayor, el mensaje proviene claramente del personaje posesivo que es Earl. En respuesta a esto, al retirarse Earl de la escena, Jenna canta una canción que hace referencia a la idea de sentirse propiedad ajena. Es una respuesta a la canción que Earl le tocó en guitarra en el primer acto, *You Will Still Be Mine*. Vemos cómo en la adaptación musical se añade detalles que serán parte de la construcción del drama en su totalidad.

En cuanto a la *música*, la escena de Jenna y Earl, en ambos medios, no tiene acompañamiento musical. Sin embargo, la escena sirve de trampolín hacia la canción emblemática de *Waitress*, el musical, titulada *She Used to Be Mine*, que es una respuesta de la protagonista a no sentirse dueña de sí misma, idea instalada por su esposo Earl en la canción desarrollada líneas antes. Esta canción está escrita en el género de blues, que tradicionalmente se emplea para el lamento reflexivo. Dramáticamente, el personaje pasa por un pre-despertar acerca de su propia condición. Experimenta ante nosotros una suerte de epifanía. El público, a través de la canción, es capaz de adentrarse en su máxima intimidad, sus más duros pensamientos.

En cuanto al *espacio*, el guion plantea originalmente que Earl lleva a Jenna a la sala de la casa y luego a la cocina para mostrarle forzosamente el dinero que ha encontrado escondido por la casa (Shelly, 2005, pp. 98-99). En la edición final del film,

---

<sup>79</sup> La traducción es mía. Cita original: "Open the cabinet [...]" (Shelly, 2005, p. 99).

<sup>80</sup> La traducción es mía. Cita original: "Unzip that cushion" (Bareilles & Nelson, 2017, p. 90)

se suprime el primer momento de la sala y queda solo el momento en el que Earl la lleva a la cocina (Roiff & Shelly, 2007). En el musical, todas las escenas de la casa de Jenna y Earl suceden en la sala. Esto responde, una vez más, a la necesidad de economizar espacios en el teatro musical.

Respecto al *tiempo*, se observa en este momento una correspondencia en el momento del día en el cual sucede la escena. Es de noche en el film y también en el musical. Sucede inmediatamente después de la boda de Dawn y Ogie.

El antepenúltimo momento en la estructura del film es el *anticlímax*, donde Jenna al fin da a luz (Shelly, 2005, p. 109). La *composición escénica* alrededor del momento del parto se mantiene en ambos medios. Excepto que, en el musical, las amigas de Jenna llegan justo antes de que Jenna dé a luz. En el film, ella da a luz sin sus amigas acompañándola, lo cual es bastante crudo. Hubo la necesidad en el musical de que sus amigas estuvieran ahí. Que no se sintiera que el personaje estaba solo. Al llegar las dos amigas, cada una dice una línea. La de Becky, justo antes del parto, es: “Oh mi señor - ¡la tarta está saliendo del horno! ¡Orden lista, carajo!<sup>81</sup>” (Bareilles & Nelson, 2017, p. 96), lo cual agrega un tono cómico justo antes del gran momento infinitamente temido por la protagonista. El film, por el contrario, sólo muestra un acercamiento de la protagonista sudando y gritando en su última dolorosa pujada (Roiff & Shelly, 2007). Una vez más, vemos la ligereza que siempre se le da al musical, incluso en el más arduo de los momentos en la historia.

En el film, no hay *música* para este momento. Los sonidos que escuchamos son los gritos de Jenna al pujar en su labor de parto, el conteo de la enfermera, frases reconfortantes del doctor Pomatter, quien está a cargo del parto, y la repetición torpe de éstas por parte de Earl (Roiff & Shelly, 2007). En el musical, los elementos visuales

---

<sup>81</sup> La traducción es mía. Cita original: “Oh my lord- the pie is comin’ out of the oven! Order fuckin’ up!” (Bareilles & Nelson, 2017, p. 96).

tienen un acompañamiento instrumental distorsionado donde se escucha el motivo "Azúcar, mantequilla, harina"<sup>82</sup> y latidos de corazón acelerándose (Mer Gaon, 2019). Por su cacofonía, esta sonoridad evoca la sensación de confusión y pánico por la que está pasando la protagonista en ambos medios.

En cuanto al *espacio*, el *anticlímax* sucede en la camilla del cuarto de hospital en ambos casos. Sin embargo, en el musical, este momento es acompañado con luces moradas intermitentes y con figuras que remiten a lo cíclico y a los latidos de un corazón. Figuras de la madre y el personaje de Earl yacen a los lados de Jenna. Un cañón de luz se dirige a ella, mientras se para en la camilla antes de su línea "¡No quiero ningún bebé, Earl!"<sup>83</sup> (Bareilles & Nelson, 2017, p. 96). La acotación en el musical lee:

Las LUCES CAMBIAN y entramos en la visión surreal de Jenna. Ella ve a su madre entrar y soplar una nube de harina al aire. Su madre repite unos gestos de horneado ritualizados en un lado del escenario, Earl parado en el otro. La MÚSICA DE TARTA se acelera y se vuelve más distorsionada "Azúcar, Mantequilla, Harina," hasta que Jenna grita—<sup>84</sup> (Ídem).

En el film, se utiliza el recurso de un *close-up* a Jenna en ángulo *picado* durante la línea climática con la cual da a luz. Aquí, vemos un recurso del musical original, que no remite necesariamente a algo a lo que se aluda en este momento. La visión de sueño de Jenna es un añadido del musical, como las canciones *What Baking Can Do* y *She Used to Be Mine*. Es cosecha de esta adaptación. Entonces, no todo en un musical tiene que tener un vínculo directo con la versión original. Recordemos que una adaptación no

---

<sup>82</sup> La traducción es mía. Cita original: "Sugar, butter, flour" (Bareilles & Nelson, 2017).

<sup>83</sup> La traducción es mía. Cita original: "I don't want no baby Earl!" (Bareilles & Nelson, 2017, p. 96).

<sup>84</sup> La traducción es mía. Cita original: "The LIGHTS CHANGE and we enter Jenna's surreal vision. She sees her mother enter and blow a cloud of flour into the air. Her mother repeats ritualized baking gestures on one side of the stage, Earl standing on the other. The PIE MUSIC accelerates and becomes more distorted, "Sugar, Butter Flour," 'til Jenna screams—" (Ídem).

es una repetición mecánica de su fuente, sino que existe por cuenta propia con mayor o menor presencia de propuestas originales e independientes. El recurso de volver a una canción que ha servido para instalar las ensoñaciones de la protagonista, pero distorsionándola en su momento de mayor angustia en toda la historia es una decisión absolutamente original del equipo creativo. Decisión única, tomada para evocar aquello que podría estar sintiendo la Jenna de la película, sudando y gritando en su camilla de hospital. La adaptación de *Waitress* provee ejemplos de fidelidad al texto original, en cuanto a composición interna de escenas, configuración del drama en su totalidad y acciones dramáticas de los personajes. No obstante, también posee momentos claves en la estructura dramática del musical que, si bien son inspiración de esta historia, existen, viven y respiran libre- e independientemente en su propio medio. Es interesante que las adaptaciones sean, finalmente, repetición y variación.

En cuanto al *tiempo*, aquí hay una digresión en ambos medios. En la película, la fuente de Jenna se rompe durante el día, justo antes de que ella y el doctor puedan escapar. La escena del parto sucede también de día (Shelly, 2005, pp. 104-109). En el musical, en cambio, la escena previa al parto en el hospital es de noche (Mer Gaon, 2019). Entonces, se entiende que el parto también sucede de noche, o quizás en la madrugada. En cuanto a la secuencia temporal, en el film, el parto sucede un día o unos días después de la boda de Dawn y Ogie. En cambio, en el musical, pasa inmediatamente después de ésta. Esto puede responder a un intento de economizar el tiempo de la ficción (*tiempo diegético*), con el mismo ánimo con el cual se economiza el espacio. La película muestra más saltos temporales y variedad de momentos que el musical, donde el tiempo, como hemos postulado líneas antes, no tiene el mismo nivel de determinación que el guion define.

El penúltimo momento de la estructura filmica es el *clímax*, que se encuentra entre las páginas 110 y 117 en el guion. En él, Jenna descubre a su hija y tiene un despertar como madre. Seguidamente, despide tanto a su esposo como a su doctor de su vida (Shelly, 2005). El *orden de la composición de la escena* en ambos medios diverge considerablemente a partir del momento en el que Jenna ve a su bebé por primera vez. En la película, la secuencia de sucesos es: Jenna destierra a Earl, bautiza a su hija como Lulu, y se queda dormida hasta el atardecer. Luego, llegan sus amigas a recogerla del hospital, Jenna recuerda y abre el sobre que le entregó horas antes Joe y descubre dentro una tarjeta con un retrato dibujado de ella y un cheque por una suma grande de dinero. Luego, en el pasillo, se despide del doctor y le entrega un postre comprado de la máquina expendedora. En el musical, después de descubrir a su hija, Jenna destierra a Earl, canta la primera parte de la canción *Everything Changes*, luego bautiza a su hija Lulu, entra Ogie y, junto con Dawn, le dicen a Jenna que puede quedarse a vivir un tiempo con ellos. Luego, entra el doctor, despacha a la enfermera, y Jenna se despide de él. Seguidamente, canta la segunda parte de *Everything Changes*. Finalmente, un miembro del ensamble le entrega a Jenna un sobre y en él, ella lee que el viejo Joe le ha dejado su restaurante. Esta decisión del musical de que Jenna descubra el gran capital que le ha sido regalado *después* de haber cortado lazos con ambos hombres en su vida colabora con la idea del empoderamiento femenino que ha contribuido a la popularidad de este musical<sup>85</sup>. Además, podría argumentarse que la Jenna de la película llega más “curtida” hasta este punto. Ella pasa por su parto sin sus amigas. El regalo de Joe puede, sin embargo, proporcionarle un empujón para que ella considere, realistamente, manejarse sola por la vida con su pequeña hija. Esto genera empatía con el personaje, pues es una mujer evidentemente fuerte que está recibiendo un respiro después de todas

---

<sup>85</sup> Recuérdese la introducción, donde se desarrolla la idea del empoderamiento femenino que, con la actual coyuntura política, la obra ha sabido capitalizar estratégicamente a su favor.

sus penurias. La Jenna del musical, por otro lado, asistida durante el parto por sus amigas, es una mujer acompañada. La imagen de las tres mujeres en el cuarto de hospital proporciona un alivio para el espectador. Al menos no está sola. Sin embargo, el hecho de que su situación futura sea incierta cuando decide cortar lazos con el hombre que sí le ha dado apoyo *antes* de recibir la suma de dinero de Joe, evoca una imagen de seguridad (quizás peque de no ser tan realista como la opción de la película). De cualquier manera, este orden dramático evoca admiración. La decisión de mostrar una Jenna más “curtida” va de acuerdo con la coherencia interna de la propuesta cinematográfica, donde la vida de ella está teñida permanentemente de duda y escapismo. La de tener una Jenna más apoyada y empoderada interna- y externamente, va de la mano con la propuesta interna del musical de mostrar a un personaje vulnerable, pero “bendecido” al final.

La *música* de este momento climático ayuda a establecer un vínculo cíclico con el inicio de la obra. Después de desterrar a Earl, Jenna contempla a su bebé emocionada y empieza a cantar la primera parte de la canción *Everything Changes*, que inicia con un acompañamiento predominantemente de acordes de Re y acordes invertidos de Re, que nos remite musicalmente a lo estacionado de *What's Inside* (Bareilles, 2016). Sin mencionar que, al recibir a su hija, se escucha un pedazo de la melodía de “What’s Inside” (Mer Gaon, 2019; Bareilles & Nelson, p. 98). Sin embargo, el sentimiento de la canción en este momento es drásticamente diferente: la letra de *Everything Changes* está llena de alegría y esperanza, y es ejecutada en el canto con notas agudas y dulces. Por su parte, la película acompaña el descubrimiento de Jenna de su bebé con el tema *Give It Away* de Quincy Coleman (Roiff & Shelly, 2007). Esta canción es parecida a *Everything Changes* en que transmite una dulce liberación y un suave alivio. Representa un momento que contrasta con toda la historia previa, en la cual la protagonista ha

pensado negativamente de su embarazo y su futuro bebé, ¡al punto de contemplar venderlo! (Shelly, 2005, p. 51). La segunda parte de *Everything Changes* sucede cuando Jenna se despide tiernamente del doctor. Musicalmente, no varía en el diseño armónico ni melódico, sino en el ritmo, que se marca con la entrada de la batería (Bareilles, 2016). Evoca una alegría más externalizada que la primera parte, que es más íntima. Además, en esta segunda parte, Jenna canta acompañada de todo el ensamble, lo cual agranda su sentimiento.

En cuanto al *espacio*, en la película, Jenna recibe a su bebé en su camilla de hospital y ahí también destierra a Earl de su vida. Luego se despide del doctor en el pasillo del hospital, pidiéndola a sus amigas que cuiden a su bebé un momento (Shelly, 2005, pp. 111, 116). En el musical, todo sucede en el cuarto de hospital (Mer Gaon, 2019). Nuevamente, se observa el principio de economía de espacios que se ha establecido como una máxima en la creación de esta adaptación musical.

En cuanto al *tiempo*, en la película, el parto sucede probablemente en la temprana tarde, y, hasta que Jenna se despide del doctor, transcurren las horas hasta que se hace de noche. En el musical, la misma sucesión de eventos sucede en una noche. Nuevamente vemos la economía de *tiempo diegético* que observamos en el ejemplo anterior. Es mejor, en una obra teatral, ahorrar la necesidad de mostrar el paso del tiempo. ¡Qué mejor que estableciendo eventos sucesivos!

La estructura del film culmina con la *resolución*, que, en el guion, sucede en las páginas 118 y 119 (Shelly, 2005). El final es muy positivo: la protagonista logra ganar el concurso de tartas para el cual estuvo ahorrando desde el inicio de la historia, trabaja en su nuevo y redecorado restaurante, y experimenta finalmente la felicidad junto a su hija Lulu. En relación a la *composición de escenas (orden)* del film, hay una sucesión de escenas que se desarrollará en el siguiente párrafo sobre la música. El final en el musical

está condensado en un solo momento dentro del restaurante. Cal y Ogie aparecen jugando con Lulu encima del counter del restaurante, para luego dar paso a Jenna, Dawn, Becky y el ensamble cantando la última canción del musical, "Opening Up (Finale)" (Bareilles & Nelson, 2017, pp. 104-105). De manera análoga al inicio con el gran número de apertura "Opening Up", el final de un musical debe terminar con una canción que produzca un cierre emocional catártico en el espectador. Debe ser igualmente grande que el inicio, pero servir para darle un último suspiro en la historia al espectador.

A continuación, se profundizará más en el aspecto de la *música*. En la película, se muestra una sucesión de imágenes donde se ve a Jenna levantando a su hija en una calle campestre y ganando el primer lugar en un concurso de tartas. Las imágenes están acompañadas de una alegre melodía de piano, arpa y cuerdas titulada *Outside* de Andrew Hollander, compositor de la banda sonora original de la película. Luego, acompañado de las piezas *Ending Part 1* y *Ending Parts 2 & 3* (también compuestas por Hollander) se ve a Jenna preparando un pie en la cocina de su nuevo restaurante, que después se muestra lleno de niños y adultos comiendo pies de colores vivos. Finalmente, Jenna sale del restaurante con su hija al atardecer, se despide de sus dos amigas, y camina alejándose hacia el horizonte de la mano de su hija (Roiff & Shelly, 2007). Este momento final en el musical se condensa con la canción *Opening Up (Finale)*, que está escrita exactamente en la misma tonalidad de *Opening Up* (la canción de apertura). A diferencia de esta última, el *Finale* es más rítmico y roquero, iniciando con armonías cantadas con los sonidos "du, du, du", para transicionar luego con un crescendo al coro de *Opening up* con la letra modificada para ser profundamente positiva. Culmina con la respuesta a la pregunta que plantea *What's Inside*. Al final, lo que estaba dentro era el amor (Bareilles, 2016).

Los *espacios* que vemos en la sucesión de imágenes que se da en esta parte final de la película son una calle campestre, un podio en la premiación de un concurso de tartas, para continuar con la cocina del restaurante (momento íntimo de Jenna cantándole una canción a su hija), luego, el interior del restaurante colorido y lleno de comensales, posteriormente, la fachada del restaurante, y, finalmente, un camino hacia el horizonte. En el musical, todo el momento final previo y durante la canción final sucede en el restaurante. Un último ejemplo de la gran economía de espacios que se practica en la adaptación musical de *Waitress*.

Finalmente, en cuanto al *tiempo* de la resolución vemos que, en la película, la secuencia de imágenes sucede en dos días distintos, durante el día. La parte final del restaurante sucede en un mismo día, al mediodía y al atardecer. En el musical, como hemos visto, se suprimen las dos primeras imágenes y se reserva el momento final del atardecer, pero dentro del restaurante. El atardecer para finalizar la obra es extremadamente relevante, ya que es un momento casi perenne en la escenografía del musical (el “cielo” casi siempre muestra los colores del atardecer). Esta imagen establece una similitud con el final de la película, la gran inspiración de esta adaptación.

Antes de pasar a la última sección de este análisis, valga recordarse la hipótesis planteada en la introducción. Para sintetizar, se trata de ver *cómo* los recursos musicales de la adaptación de *Waitress* crean sensaciones equivalentes (una identificación similar en el espectador) a las que generan los recursos cinematográficos en la versión original. Esto terminará de examinarse a continuación, desarrollando más a profundidad los recursos particulares de ambos medios: los movimientos y tomas de la cámara en la película y la teoría musical aplicada en las canciones del musical.

#### **4.3. De música a cámara: tratamiento de los puntos estructurales del musical en el film**

Para realizar esta comparación, se utilizará la teoría desarrollada por el autor Tomás Axel Castellanos Vásquez, quien elabora una clasificación de números musicales aplicable a distintas obras modernas de teatro musical estilo Broadway (2013). Después, se tratará de manera comparativa cada canción del musical (Bareilles, 2016) y su manejo cinematográfico en el film (Roiff & Shelly, 2007).

#### 4.3.1. Estructura musical comparada con film según focalización cinematográfica: tomas y movimientos de cámara

Para el siguiente análisis, se empleó una tabla donde el eje vertical son todas las canciones del musical (sin contar instrumentales que no figuren en la grabación del elenco original de Broadway). El eje horizontal sólo mostrará una variable esta vez: la focalización de cámara. Se explorará en esta sección qué movimientos de cámara se realizan en cada momento de la estructura dramática del musical en los que hay canciones. Se trabajó con la siguiente tabla:

Números musicales	Focalización cinematográfica (tomas y movimientos de cámara)
What's Inside	0:30 - 2:25 (film) tomas de tartas (guion: 1). Sucesión de <i>planos detalle</i> - tartas. <i>Barridos</i> lentos, tomas <i>panorámicas</i> lentas, <i>cenitales</i> . 2:03, <i>fade in</i> - Jenna, <i>plano 3/4</i> o <i>medium shot</i> . Todo el espacio y Jenna en medio de la toma. 2:24 - <i>Plano detalle</i> del tazón y acción de revolver el chocolate.
Opening Up	Número de apertura añadido.
The Negative	2:26 - 3:03 <i>close-up</i> imagen de test de embarazo (2:32) (guion 1-3). Tomas rápidas - camareras. Amigas meseras con tomas <i>contrapicadas</i> , desde el principio Becky.
What Baking Can Do	Número de exposición añadido.
Club Knocked Up	09:09 - 9:25 (film) (Guion, 12). Cámara estática - Jenna centro - tomas a mujeres embarazadas con y sin ropa. Jenna: <i>plano americano</i> - <i>medium close-up</i> - <i>plano americano</i> .
Pomatter Pie	Instrumental añadido al musical.
When He Sees Me	16:36 - 17:35 (guion: 23-24). Toma cerca a Dawn.
It Only Takes a Taste	23:47 - 25:22 (film) (guion: 30-34) Cambio de toma de <i>Cowboy shot</i> (Dr. y Jenna - banca) a <i>close-up</i> (durante diálogo similar a canción <i>It Only Takes a Taste</i> ).
You Will Still Be Mine	Añadido del musical.
A Soft Place to Land	20:04 - 21:11 (film) <i>Contrapicado</i> Jenna 20:27 y 20:57 y 21:05 (guion: 27-28). Elevación.
Never Ever Getting Rid of Me	29:46 - 31:17 (film) (guion: 38-39) <i>Medium close up</i> a <i>close up</i> - últimas dos tomas (Ogie llorando y Dawn compadeciéndose).
Bad Idea	36:59 - 37:22 (film). Página 47 guión, música en la película <i>Amen</i> de Messiah de Händel (Royal Philharmonic Orchestra cuando se besan). <i>Primer plano</i> a Keri Russell. <i>Close-up</i> al doctor. Beso: movimiento de la cámara <i>barrido panorámico rápido</i> . Violencia.
I Didn't Plan It	1:03:52 - 1:04:36. Previo a canción. Toma <i>contrapicada</i> y <i>zoom</i> a las dos actrices, desde arriba. Omnipotencia. En común: culpabilidad. Guion: 77-78. Canción añadida del musical.
Bad Idea (Reprise)	Número musical añadido. Momentos de <i>close-up</i> en líneas sobre sexo. Y 55:13-55:50, secuencia - encuentros sexuales (Jenna/Dr.). 5:20 <i>primer plano</i> - Jenna & Dr. Hasta 55:36 dos <i>planos conjuntos</i> . 55:37 a 55:51 <i>Zoom</i> de la cámara hacia mirada pícaro de Jenna.

You Matter To Me	PREVIA: 1:12:38 - 1:13:12 (panorámica lenta a <i>fade to black</i> - Jenna y Dr. abrazándose - retrayéndose para darles espacio. Film: <i>The Kiss</i> de Andrew Hollander. Hasta 1:17:58 sigue una secuencia con una carta de Jenna narrada encima donde se revela la intimidad a la que ha llegado su relación. Serie de <i>fade in</i> y <i>fade to black</i> . 1:19:12 - 1:19:21 ( <i>Primerísimo primer plano</i> – beso Jenna / Dr.
I Love You Like a Table	1:19:58 - 1:20:43. No es <i>I love you like a table</i> , pero rescata la sensación. <i>Medium close-up</i> a los novios, toma un poco <i>picada</i> (desde arriba). <i>Plano en conjunto</i> . Mayor acercamiento a los novios - Dawn besa a Ogie. Guion: 94-95.
Take It From An Old Man	1:21:43 - 1:23:14 <i>Plano en conjunto</i> - sucesión de <i>close-ups</i> ligeramente <i>contrapicados</i> de Joe y Jenna.
Dear Baby	1:27:13 - 1:27:35 <i>Barrido</i> hacia arriba a Jenna, luego <i>gran plano</i> , mostrando al personaje arrimado a la derecha en el espacio. <i>Medium close-up</i> a Jenna al final de la carta.
She Used To Be Mine	Número añadido del musical. Quizás, 1:27:53 imagen análoga al sentimiento de <i>She Used to Be Mine</i> .
Contraction Ballet	1:30:14 - 1:30:21 Jenna respirando durante contracciones. Guion: 104. <i>Close-up a Jenna</i> .
Everything Changes	1:34:33 - 1:35:25. Guion 110. A partir de descubrimiento bebé, acercamiento ( <i>zoom</i> ) lento a Jenna. <i>Medium close-up</i> a la bebé también. Canción en film: <i>Give it Away</i> de Quincy Coleman. 1:35:00 <i>plano en conjunto</i> del Doctor y Earl, por encima de la camilla de Jenna, perdiendo foco. 1:36:03 <i>plano en conjunto</i> con desenfocado radial - nítidas sólo Jenna / bebe. El Dr., Earl y la enfermera desenfocados. Toma 1:35:19 cerca a Jenna, <i>choker</i> , y <i>close-up</i> al bebé.
Opening Up (Finale)	01:42:50 Música: <i>Ending Part 1</i> . <i>Plano detalle</i> de tartas, como al inicio. Movimiento <i>travelling</i> – tartas - y luego siguiendo a Jenna por el diner. <i>Plano en conjunto</i> a una mesa del restaurante. Barrido desde arriba y toma <i>plano general</i> a la nueva fachada. 1:43:38 Música: <i>Ending Parts 2 &amp; 3</i> y movimiento <i>T + Z</i> lento alejándonos del restaurante. <i>Plano general</i> al sendero y atardecer. Jenna y su hija alejándose, caminando de la mano.

Tabla 4: Estructura del musical comparada con el film, en cuanto a focalización de cámara

En este musical hay 22 canciones, las cuales pueden clasificarse según las categorías planteadas por Castellanos Vásquez (2013). Cada una de estas canciones será desmenuzada musicalmente, según distintos aspectos de la composición como tempo, tonalidad, acordes predominantes, y estructura de la letra. Esto servirá para determinar qué sensación y emoción evoca la música. Por otro lado, según Hutcheon & O’Flynn (2013), en un film, las tomas de la cámara pueden dar significado simbólico en una pieza artística (p. 71). Esta idea será el punto de partida bajo el cual se revisará el trabajo de cámara en la escena de la película que corresponda con cada tema musical en la adaptación: se comparará el tratamiento del contenido de la historia en ambos formatos. Vale reiterar que se examinarán todas las canciones del musical dado que estas conforman la estructura del musical moderno. En algunos casos, veremos que el musical se habrá dado la licencia de crear un número que no tenga correspondencia alguna con una escena de la película. Esto será consignado cuando suceda. Para cada

tema musical, se dará cuenta del efecto dramático (en la composición de la historia) y emocional (en la recepción) que provocan las canciones.

El primer tema del musical *Waitress* es *What's Inside*, que tiene un indicador de compás de 4/4. El registro vocal de esta canción va de la 3 a do 5. En este número intervienen el piano, batería, bajo, teclado, y violonchelo. Esta tiene 41 compases y una duración de un minuto y medio, siendo un número corto. La estructura interna de la canción consta de una introducción que inicia una secuencia vocal cíclica que acompaña toda la canción hasta antes de la última línea (*What a mess I'm making*), también llamada "loop vocal" (*Sugar, butter, flour...*), seguida de un primer verso (*My hands pluck the things I know that I'll need...*), un pre-coro que hace alusión al "loop vocal" (*Sugar, and butter, and flour, and mother*), un coro con un final A (*What's inside... But I feel more than words can say*) y un segundo coro con un final B (*You wanna know what's inside?... In this kitchen baking, what a mess I'm making*). Esta canción está conformada vocalmente por Jenna y el ensamble. La estética del tema está marcada por el loop vocal que le da un aura de sueño a la música. Valga notar que la tonalidad de esta canción es de re mayor y, además, el acorde predominante es re. El inicio de cada frase musical siempre retorna a re o una variación de este acorde, lo cual colabora con la sensación cíclica de la canción. En cuanto a su función en la estructura de un musical, *What's Inside* funciona como un prólogo; no es el número de apertura per se. Además, introduce una melodía que será utilizada a lo largo de todo el musical para establecer los momentos de ensoñación de la protagonista, Jenna Hunterson, al imaginarse una nueva receta de una tarta que tenga que ver con el momento por el que está pasando (Bareilles, 2015).

En el film, el momento análogo a *What's Inside* sucede desde el minuto 0:30 hasta el 2:25. El guion describe las imágenes en pantalla con las frases "tomas de

varias tartas preparándose<sup>86</sup> y "estado como zen"<sup>87</sup> (Shelly, 2005, p. 1). Con estas indicaciones, la autora quiere dar una sensación de destreza, pero también calma. Hay una sucesión de *planos detalle* de distintos momentos de elaborar tartas. La cámara realiza barridos lentos, tomas panorámicas lentas y cenitales, que también evocan la sensación de un trance y una suspensión. En el minuto 2:03, se realiza un *fade in*, una toma en la que aparece el personaje de Jenna en *plano 3/4* o *medium shot* (SensaCine, 2019; FilmRiot, 2017) en el estado zen antes mencionado, serena y pausada. Se ve el conjunto del espacio, la cocina, y el personaje al medio de la toma, en trance, mezclando chocolate en un tazón. La música (*Opening* de Andrew Hollander) se suaviza, haciéndose más lenta. Esta secuencia inicial (mejor llamarla así, ya que no se trata de una escena en realidad, sino de una secuencia de imágenes introductoria a la historia) termina en el minuto 2:24 con un *plano detalle* del tazón y la acción del personaje de revolver lentamente el chocolate (Roiff & Shelly, 2007). Este primer momento existe para establecer la paz y abstracción de la realidad que le significa al personaje el preparar tartas.

Podemos ver, entonces, cómo el recurso musical del *loop vocal* y el movimiento cíclico de los acordes, retornando siempre a re, emulan la sensación que quieren evocar las imágenes y movimientos de cámara en la secuencia inicial del film. Asimismo, la letra de la canción establece la pregunta por lo que está pasándole al personaje (su pensamiento interior) que un espectador del film podría hacerse al aparecer en pantalla el personaje de Jenna por primera vez. En ambos medios, podemos establecer las sensaciones de calma y suspensión en un tiempo sostenido que propician la atmósfera de ensoñación por la que pasa el personaje al inicio de la historia. Dramáticamente, el mundo nos adentra en la interioridad del personaje. Puede tenerse en este momento una

---

<sup>86</sup> La traducción es mía. Cita original: "shots of various pies being made" (Shelly, 2005, p. 1).

<sup>87</sup> La traducción es mía. Cita original: "zen-like state" (Shelly, 2005, p. 1)

inicial identificación con el personaje.

El segundo tema del musical, *Opening Up*, es el número de apertura del musical. Desde el título, y viendo a las meseras alistando todo para abrir el restaurante, entendemos el significado literal de la canción. Sin embargo, el título también sirve de transición desde *What's Inside*, para establecer que va a empezar a resolverse la duda de qué sucede dentro de Jenna, en su vida y en su mente. Este número no se analizará en tanto detalle como el que lo precede pues existe en el musical y no en el film. Su presencia es necesaria dado que, según la estructura del teatro musical moderno, debe haber un número que sumerja al espectador en el mundo en el que sucederá la historia (Castellanos Vásquez, 2013). Lo que cabe resaltar es que la estructura de los acordes en este tema emula la de *What's Inside*. Vemos una estructura cíclica que siempre retorna a re para cada inicio de verso. La letra también evoca esta característica de lo cíclico, rutinario, que cada día tiene (*Looking around, seeing the same things every day brings...*). Los retornos al acorde re también cumplen un rol en la narración. Por ejemplo, en el puente de la canción, donde vira el patrón de acordes a fa, las meseras sienten la premura de servir a los comensales en el restaurante y tienen un momento solas de revisar su reloj (*Check the clock, tick tick tock...*), pero su jefe las saca de ese momento (*Don't stop, serve with a smile*), que está acompañado por el acorde de re (Bareilles, 2015).

El siguiente tema se titula *The Negative*. Tiene un indicador de compás de 4/4 y también está escrito en la escala de re mayor, como las dos canciones previas. La pieza tiene 84 compases y una duración de dos minutos y 27 segundos. El género es pop rock. Para ejecutar esta canción se requiere un registro vocal de sol 3 a mi bemol 5. En cuanto a la conformación instrumental, esta canción tiene participación del piano, bajo, violonchelo, batería y guitarra eléctrica. El tema comienza con un pasaje introductorio repetitivo llamado en inglés *vamp*, sobre el cual Becky le insiste a Jenna en tomarse un

test de embarazo (*Jenna, time to pee on a stick.*). En esta canción, dentro de cada verso hay intervenciones de más de una mesera. Por ejemplo, el verso A inicia con la voz de Becky, y tiene luego de una intervención de Dawn. Después hay un verso análogo B. Sigue una especie de pre-coro (*A squat and a squeeze, a prayer and a please, it's nothing...*) cantado por las dos amigas de Jenna. El “coro” podría ser el título de la canción, cantada por las tres en armonía (*The negative!*). Sigue un interludio cómico con el *vamp* permanentemente en el fondo. A continuación, un verso C cantado por Jenna, y un verso D cantado por Dawn. Sigue un *bridge* cantado por Jenna (*Funny how one night can ruin your whole life*) para retornar a una variación del coro (*Come on, negative!*). Tras otro interludio hablado entre las tres meseras, una tercera variación del coro (*Focus on the negative!*). Sigue una secuencia de conclusión donde las amigas tratan de apaciguar a una muy preocupada Jenna (*Becky: This will all be alright, Dawn: It was only one night, Jenna: someone send me a sign*). Finalmente suena una alarma que indica que el resultado del test ya está. Jenna insulta al aire (...*shit*), y la canción termina con un intervalo grave de octavas de re. Esta canción es interpretada por las tres protagonistas mencionadas, sin intervención del ensamble (Bareilles, 2015). La estética del tema la define el piano en contratiempo. Este denota la preocupación de las tres amigas y el accidentado paso de los segundos en el momento en que Jenna está tomando un test de embarazo. *The Negative* es un número expositor, ya que pone en la mesa el problema que va a ocupar la mente de la protagonista y va a condicionar sus acciones el resto de la obra.

En la película, el momento equivalente a *The Negative* está entre el minuto 2:26 y el 3:03. En el minuto 2:32 encontramos un *close-up* de la imagen de un examen de embarazo.

Se suceden tomas rápidas de una a otra camarera. Progresivamente, entre tomas *medium close-up* y *close-up*, las dos meseras amigas aparecen con tomas

contrapicadas. La primera que aparece con una toma en ángulo *contrapicado* es Becky. Luego, se la hace una toma contrapicada a Dawn. Este ángulo, como se vio en el capítulo uno, sirve para exaltar al personaje de Becky. La caracteriza como la más firme del grupo desde un inicio. De hecho, ya tomó el toro por las astas en su vida desde hace un tiempo, pero esto será revelado en el guion más adelante (Roiff & Shelly, 2007).

De la comparación entre el planteamiento de la escena en los dos formatos puede extraerse la similitud de que, en ambos, se establece el liderazgo del personaje de Becky en el grupo de tres amigas. En el guion del film, esto se realiza mediante la toma contrapicada a este personaje, que lo pone en un plano elevado en contraste a los demás personajes. En la canción del musical, este liderazgo lo establece el hecho de que Becky es el personaje que empieza a hablar y luego cantar. Dramáticamente, la canción establece el inicio del camino hacia el momento de conocer al nuevo doctor, que será parte del camino de Jenna. Establece una irreversibilidad que da paso obligatorio a las siguientes acciones. En cuanto al efecto emocional, la canción es, en sí, una pequeña tríada de planteamiento, conflicto y resolución, así que provoca una emoción de alivio pero preocupación por la protagonista.

Después de este trío de canciones que funcionan dentro de una misma escala, está la canción *What Baking Can Do*, que cumple un rol de número expositor. Presenta el principal problema de Jenna, que es el sentirse atrapada, tal como su madre lo sentía. Muestra también el paliativo que tiene para evitar sus problemas, que es hornear: arte que su madre le enseñó (Bareilles, 2015). Esta canción es original del musical. Por ello, tampoco se analizará musicalmente en comparación a las tomas y movimientos de cámara. Sin embargo, podría decirse que este tema hace alusión a la secuencia inicial del musical, donde Jenna prepara tartas con destreza, sumergida en sus propios pensamientos (Shelly, 2005, p. 1). La variedad de tartas que se ve en las imágenes en

esta secuencia inicial muy probablemente inspiró la composición de este tema. *What Baking Can Do* presenta una variedad notable de tempos y tonalidades. La canción está escrita para empezar en 4/4 pero en el compás 39 alterna a 2/4, luego en el 40 a 4/4, en el 41 a 2/4, en el 43 a 6/4, para retornar a 4/4 en el compás 44 hasta el final de la canción. Esta alternancia de indicadores de compás acompaña el casi desfallecimiento de la protagonista (...to help me get through), seguido por el recuerdo de que su madre le enseñó a lidiar con los problemas a través del hornear (*I learned that from you, mama it's amazing what baking can do*). Hay una alternancia de escalas también. Del compás 1 al 25, la pieza está en la escala de sol bemol mayor. Del compás 26 al 45 está en fa mayor. Luego retorna a sol bemol mayor del compás 46 al 93 para culminar nuevamente en la escala de fa mayor desde el compás 94 hasta el final (Bareilles, 2015). Entonces, si bien no será posible compararla a un momento estructuralmente equivalente del film, sí rescata sensaciones del personaje que vemos desde las primeras imágenes, el escapismo y gran destreza en su oficio que la hace abstraerse del mundo. Dramáticamente, nos ayuda a conocer más al personaje, y emocionalmente, a tener más empatía por ella como ser humano con un pasado. La identificación del espectador con su personaje empieza a emerger.

La siguiente canción en el musical es *Club Knocked Up*, que está indicada como una canción de transición. El indicador de compás es *alla breve*, 2/2. Está escrita en sol mayor. La pieza está compuesta de 42 compases con una duración de 46 segundos, siendo hasta ahora la canción más corta del *line-up*. Esta canción es un trío para interpretarse por mujeres del ensamble, cuyo rango vocal es de si bemol 3 a sol 5. En cuanto a la estructura, la canción inicia con una introducción instrumental de seis compases en son de swing. Sigue un verso A, de pregunta y respuesta (*Knock knock, who's there? Knocked up*). Sigue una línea hablada de la enfermera (*Mrs. Hunterson,*

*the doctor will see you now*) y una línea de coro (*Welcome to club knocked up*). Sigue con un verso B de preguntas y respuestas, pero más sarcástico, acompañando el sentimiento de agrura de la protagonista con su embarazo (*Knock knock, who's there? Precious. Precious who? Precious little parasite who set its sights on you*). Culmina con la línea de coro anteriormente mencionada. Este tema es un swing corto, cuya estética está determinada por la presencia de sonidos de campanillas agudas, que denotan inocencia (Bareilles, 2015). El estilo de canto de las tres solistas del ensamble recuerda al trío del musical *Dreamgirls*. *Club Knocked Up* es un número parche, pues es prescindible. Es simplemente un momento en el cual se utiliza música dulce interpretada por mujeres embarazadas para contrastar con la concepción de Jenna del embarazo como parasitario. Dramáticamente pone el toque cómico e irónico en la complicada situación de Jenna y, por lo tanto, suaviza la recepción emocional de su tragedia personal, fomentando una identificación con ella.

El momento equivalente a esta canción en el film va del minuto 09:09 al 9:25. La toma a Jenna es estática. Ella está en el centro de la toma, que inicia en *plano americano*. Sigue una toma a unas mujeres embarazadas en el consultorio, una de ellas sonriéndole a la cámara (es decir, a la protagonista). Luego, vemos a Jenna en un plano de *medium close-up*. La siguiente toma son aquellas mujeres, pero sin ropa, ambas con estómagos protuberantes. Una de ellas, como en la toma anterior, le sonríe amablemente a Jenna. Finalmente, se regresa a una toma a la protagonista en *plano americano* (Roiff & Shelly, 2007). En el lenguaje cinematográfico empleado en esta escena, la toma en *medium close-up* (donde se ve más de cerca la mirada aterrada de la protagonista) establece un adentramiento a los pensamientos internos de Jenna. La toma, por ello, abre paso a la imagen de las mujeres embarazadas desnudas que está en la imaginación de ella.

Las dos imágenes contrastantes de las mujeres embarazadas con ropa y luego

sin ropa (que resulta una imagen chocante pues esto acentúa lo embarazadas que están) aparecen en la adaptación rescatadas con un lenguaje musical irónico, donde la melodía y acompañamiento son dulces e inocentes, pero la letra de la canción hacia el final se torna cruda (recuérdese el término “parásito” empleado en la letra de *Club Knocked Up*). Tanto en la película como en la adaptación musical, el eje es Jenna. La letra de la canción se dirige explícitamente a Jenna con el pronombre tú (*you*) y, en la película, la cámara siempre regresa a Jenna, primero a una distancia menor y luego con mayor acercamiento. Además, la mujer embarazada mira a la cámara, reforzando a Jenna como el punto de vista compartido por el espectador de la escena.

La siguiente canción, *Pomatter Pie*, es un número de transición que no tiene correlato en el film, por eso, no se analizará comparativamente éste. Valga rescatarse el valor de este tema como parte del hilo conductor de la narración, ya que es una variación del tema *What Baking Can Do*, pero más dulce y soñador (Bareilles, 2015). Es una canción instrumental que acompaña el descubrimiento del doctor de lo delicioso que es el pie de Jenna. Dramáticamente, ayuda a establecer un nexo sentimental *a priori* entre Jenna y el doctor. Y la dulzura y ligereza de la melodía aumentan la identificación con el personaje del doctor.

La canción que sigue es *When He Sees Me*. Está predominantemente escrita en tiempo simple, con dos compases excepcionales: el compás 18 en 5/4 y el 70 en 6/4, momentos en que la solista, Dawn, intelectual y nerviosa, empieza a entrar en pánico con sus propios pensamientos. El estilo de este tema es pop rock. En este tema, los cambios de armadura coinciden con las partes de la canción, así que vale la pena desarrollarlos a la par. Inicia con un verso A, en escala de la bemol mayor, seguido por un pre-coro bastante agitado en re bemol mayor (aquí es donde está el primer compás en tiempo distinto), que transiciona suavemente (*What scares me the*

*most...*) hacia el coro (*Is what is when he sees me...*) en si bemol mayor. Vuelve un verso B en escala de la bemol mayor, como el verso A. La sigue un pre-coro en re bemol mayor como el primero y luego el coro en si bemol mayor. Esta pieza consta de 110 compases y tiene una duración de tres minutos y 43 segundos, superando a *What Baking Can Do* en extensión hasta lo que va de este análisis. Esta canción es un solo de Dawn, acompañada del ensamble y con intervenciones habladas de Jenna y Becky (Bareilles, 2015). Funciona como número expositor pues revela la preocupación de Dawn de no encontrar a alguien que quiera estar con ella.

El momento equivalente a esta canción en la película va del minuto 16:36 al 17:35. En el minuto 16:52, hay una toma de cerca a Dawn (Roiff & Shelly, 2007). Es como si, en este momento, la cámara nos estuviera diciendo: conócela. Nos guía a mirarla de cerca. Esta es la primera vez que hay un acercamiento al personaje mientras está hablando de su propia vida.

Evidentemente, la película trata de manera más breve el acercamiento al personaje de Dawn, pero en ambos medios se procura profundizar en la vida de este personaje. En el caso del film, esto se realiza con tomas en *primer plano*. Nótese que estos acercamientos son en un ángulo ligeramente *picado*, lo cual denota un aplastamiento al personaje (SensaCine, 2019). Esto refuerza que Dawn se siente abrumada y preocupada por su vida sentimental, que es algo que refuerza el texto. Musicalmente, el correlato son los cambios frecuentes de tempo y tonalidad que hay a lo largo de la canción, y la letra que evidencia el estado de estrés del personaje en cuanto a su vida sentimental. Dramáticamente, la historia de Dawn sirve para comentar en la situación sentimental de Jenna, desde un punto de vista cómico y caricaturizado. El efecto emocional entonces aquí es un alivio cómico, combinado con una sensación de que Jenna también necesita a alguien, como Dawn.

*It Only Takes a Taste* tiene un indicador de compás de 4/4, en la escala de sol

bemol mayor. Tiene 82 compases y una duración de tres minutos y ocho segundos. Este tema inicia con un *vamp* (sección introductoria repetitiva) sobre el cual encaja una línea hablada de la conversación entre el Dr. Pomatter y Jenna (*You know what's kinda funny? Just seeing you, sitting here, all by yourself in your uniform*). Siguen tres versos, A, B y C, divididos por interludios hablados entre Jenna y el Dr. Pomatter. Sigue el coro (*It only takes a taste, when it's something special...*). Sigue un verso D, cantado por Jenna y un verso E cantado por el doctor. A continuación, viene un *bridge* romántico e ilusionado por las tartas de Jenna (*I must say, it felt like I was carried away*) con una intervención de Jenna que siente una tentación, pero no por las tartas (*Just one bite caused all that wondering*). La canción finaliza con un verso cantado a dúo por el doctor y Jenna. La estética de este tema es bastante estándar de los musicales, con presencia importante del piano. Los instrumentos en este tema son piano, batería, violonchelo y guitarra eléctrica (Bareilles, 2015). *It Only Takes a Taste* funciona como un número expositor del personaje del doctor Jim Pomatter, quien, a través del descubrimiento de las deliciosas tartas que hace Jenna, empieza a darse cuenta de algo de lo que se está perdiendo en su vida que quizás podría brindarle ella.

El equivalente de este momento musical está entre los minutos 23:47 y 25:22 de la película. Este momento sucede también en una banca de un paradero de autobús (Shelly, 2005, pp. 30-34). La cámara realiza un cambio de toma de *cowboy shot* (Dr. Pomatter y Jenna en la banca, antes del diálogo que se asemeja a la canción *It Only Takes a Taste*) a *close-up* (durante al diálogo que se asemeja a la canción) (Roiff & Shelly, 2007).

Entonces, la canción del musical *It Only Takes a Taste* traduce a música el acercamiento literal de cámara que ocurre en un momento equivalente al de la película. En otras palabras, la canción equivale al acercamiento de la cámara junto con el diálogo del film en ese momento. Aquí vamos evidenciando cómo un acercamiento de la

cámara, que provoca una identificación primaria con el espectador, se diseña en música para provocar el mismo efecto dramático y emocional: irnos acercando más a la intimidad de este par de personajes y emocionarnos como espectadores por su inminente unión.

La canción *You Will Still Be Mine* no tiene un correlato en la película. Esta es la canción de Earl, el esposo de Jenna: un número expositor porque presenta al personaje de Earl, sus inseguridades y su ser posesivo para con Jenna. De esta canción se puede rescatar que establece un nexo entre dos momentos en la historia en los cuales se aborda el tema de la posesión. La canción establece, de una manera tierna y nostálgica, pero a la vez oscura y manipuladora, que Jenna es propiedad de Earl. En un momento dado, el propio Earl toca la guitarra durante el tema. Más adelante, aproximándonos al final de la historia, Earl rompe la guitarra que había tocado (y que simboliza la linda relación que ellos alguna vez tuvieron) y seguidamente, Jenna canta *She Used To Be Mine*, donde comenta el hecho de sentir que no es posesión de sí misma. El efecto dramático aquí es de establecer de manera muy clara a Earl como rival de Jenna. Y el efecto emocional del espectador, fomentado por la música, es de intranquilidad e impotencia por la situación de Jenna con su esposo. Sentimos empatía con ella por estar “amarrada” en su desagradable relación. A través del personaje de Earl, la identificación crece para con el personaje de Jenna.

*Soft Place to Land* es una canción suave, como lo indica el nombre. Está escrita en tiempo compuesto de 6/8 e indica que se toque moderadamente lento. La tonalidad es de mi menor. Tiene 60 compases y dura dos minutos y 57 segundos. La conformación instrumental es de guitarra acústica, guitarra eléctrica, bajo, piano y teclado. La canción inicia con cuatro compases de la guitarra rasgueando los acordes de la (add2) y si (add4), luego hay una pequeña introducción de Jenna cantando (*Sugar, butter, flour...*). Luego, inicia el primer verso (*Sometimes I still see her*) cantado por

ella también. Después, el siguiente verso lo cantan las tres mujeres, Jenna, Becky y Dawn. Luego, hay un pre-coro (*So sure, so connected*), para entrar al coro (*May we all be so lucky*). La segunda canción tiene un verso que conecta con un *bridge* (*Nothing I can feel...*) que lleva a un siguiente verso que luego conduce al coro (*A dream is a soft place to land*). La canción culmina con un retorno al inicio, en el que Jenna canta (*Sugar, butter, flour*). En esta canción no hay intervención del ensamble. Es un trío para las tres protagonistas. El estilo de esta canción es country suave, con gran presencia de la guitarra acústica, rasgueada en un patrón constante (Bareilles, 2015). *A Soft Place to Land* es un número expositor que muestra los deseos de las camareras por algún día estar mejor.

En el film, del minuto 20:04 al 21:11 suceden tres tomas contrapicadas a Jenna (minuto 20:27, 20:57 y 21:05). El texto en el guion en este momento refleja los deseos de las amigas de Jenna por motivarla a que progrese (Shelly, 2005, pp. 27-28).

La música de esta canción en el musical produce una sensación de elevación que es reforzada por las tomas contrapicadas a Jenna. Visualmente, estas tomas refuerzan la elevación que siente Jenna al soñar en una mejor vida. Esta canción produce el efecto emocional de sentir esperanza por el porvenir de las tres mujeres. La identificación para con ellas en este momento aumenta. Dramáticamente, la canción colabora a reforzar el paralelo entre las vidas de estas tres mujeres.

La siguiente canción, *Never Ever Getting Rid of Me*, está escrita en tiempo *alla breve*, 2/2. Aquí también vale la pena describir las tonalidades de acuerdo a la estructura de la canción, ya que también van de la mano. El género es country. Sintetizador, guitarra, bajo y batería son los instrumentos que componen este tema. El primer verso (*I will never let you let me leave, I promise I'm not lying*) es seguido por un segundo verso, ambos en fa mayor, antes del pre-coro y el coro, que están en la tonalidad de mi bemol mayor. Luego pasamos a dos versos más (*I grew up an only*

*child in a suburb of the city*) regresando a la tonalidad de fa mayor, y luego un coro de nuevo en la tonalidad de mi bemol mayor. Este tema tiene un falso final en el compás 100, para añadir a la comicidad y persistencia del personaje de Ogie, y luego termina realmente en el compás 108. La duración de esta canción es de dos minutos y 16 segundos. Es una canción solista para el personaje de Ogie con intervenciones del ensamble y brevemente de Cal, quien se burla del cortejo de Ogie y ordena que todos vuelvan a trabajar. Este tema tiene detalles sonoros que remiten al sur de los Estados Unidos, la parte pueblerina y campestre. Es muy rítmica y constante, y en el pre-coro se vuelve más ligado el sonido (Bareilles, 2015). *Never Ever Getting Rid of Me* funciona como número expositor del personaje de Ogie y su relación con Dawn que es una subtrama importante para definir situación sentimental de la protagonista, Jenna.

Del minuto 29:46 al 31:17 en el film ocurre el momento equivalente a este tema (Roiff & Shelly, 2015). En el guion, este está en las páginas 38 a 39 (Shelly, 2005). Se realiza un *medium close-up* a Ogie y luego un *close-up* al final. Estas tomas muestran a Ogie llorando y luego a Dawn compadeciéndose de él.

Las tomas en este momento reflejan lo que ocurre en la canción del musical. En el film, a medida que pasa el tiempo, la cámara enfoca a Ogie más de cerca. En la canción, la letra cada vez revela más intimidades de la vida personal de Ogie. Entonces, hay un acercamiento al personaje tanto desde el lenguaje cinematográfico como desde el lenguaje musical (en este caso, evidenciado más por la letra que por el acompañamiento musical). Saber, de golpe, tantos detalles personales de la vida del personaje es un paralelo a lo que la cámara busca conseguir con este personaje: mostrárnoslo de cerca rápido, buscando que el espectador se identifique con él bruscamente. Dramáticamente, esta llegada acelera la necesidad de la protagonista de avanzar con su propia vida sentimental. Ayuda a que la historia de Jenna se siga desarrollando en la dirección que vaticina los encuentros previos con el doctor.

El último número del primer acto se llama *Bad Idea*. La tonalidad es re bemol mayor y la pieza está en tiempo de 6/4, con un único compás, el 34, en 3/4, introduciendo un momento de debilidad entre Jenna y el doctor. La pieza consta de 96 compases con un *tag* (cola) de 4 compases adicionales. Su duración es de tres minutos y seis segundos. Internamente, la canción funciona como una canción pop. Dos versos conducen al coro (*Heart stop racing, let's face it...*). Sigue un tercer verso que conduce nuevamente al coro. Sigue un *bridge* (*I know it's right for me...*). Finalmente, se suceden un pre-coro (*I need a bad idea*) y un coro final con la letra modificada (*Heart keep racing, let's make mistakes...*). Esta canción es un dúo entre Jenna y el doctor Pomatter, con intervenciones del ensamble de voz y aplausos. El género es pop rock y la estética está definida por la calidad de rapidez interna de la música, dada por el indicador de compás de 6/4 y la ejecución a 170 pulsos por minuto. Los instrumentos que intervienen son el piano, la batería, el bajo y la guitarra eléctrica. *Bad Idea* es un número productor. Si bien no es un número ostentoso, donde interviene toda la compañía de actores, es un número potente por la gran tensión sexual que se genera entre los personajes principales, motorizada por el rock continuo de la canción. Va acrecentando la emoción hasta cerrar con la concreción de la relación. En la puesta en escena, Jenna y el doctor dejan de engañarse a sí mismos y se besan, justo al mismo tiempo que el último acorde.

El momento equivalente en el film va del minuto 36:59 al 37:22 (Roiff & Shelly, 2007). En la página 47 del guion, los personajes se besan por segunda vez (Shelly, 2005), lo cual es acompañado en la película por la pieza clásica *Amén* de *El Mesías* (Händel). Se realiza un *primer plano* a los dos personajes cuando se dice una línea equivalente a la primera línea de la canción. Durante el beso, la cámara realiza un movimiento de barrido panorámico rápido (Roiff & Shelly, 2007). Esto da una sensación de agitación.

Tanto los movimientos rápidos de la cámara en este momento como los *close-ups* a ambos personajes acompañan la sensación de agitación que genera la canción *Bad Idea* con su ritmo acelerado y letra que condena, pero cierto punto consiente la relación ilícita que eventualmente tendrán estos personajes. La música y la cámara colaboran con el sentimiento del beso: un clima incierto, la pasión y el desenfreno del momento. La identificación en este momento es hacia ambos personajes. Como espectadores, la música y el trabajo de cámara nos incitan a querer que concreten de alguna manera la fuerte pero sutil atracción que sienten mutuamente. Dramáticamente, este momento avanza la historia de Jenna como ningún otro ha logrado hasta el momento, desde el *incidente incitador*.

El tema *I Didn't Plan It* abre el segundo acto. Es también el primer solo del personaje de Becky, quien hasta este punto ha evitado revelar un secreto que la ha estado poniendo muy feliz. Finalmente se descubre que está teniendo un romance con el jefe, Cal. Es la primera canción en el *line-up* que está escrita en una tonalidad menor (mi bemol menor), acrecentando el conflicto ético que están pasando las dos mujeres (Becky y Jenna), que está conduciendo incluso a que tambalee su relación de amistad. Se mantiene consistentemente en compás de 4/4. Tiene 80 compases y una duración de dos minutos y 39 segundos. La estructura de la canción es de dos versos iniciales, luego el coro (*I didn't plan it*), posteriormente hay otro verso y luego se regresa al coro. Luego, hay un *bridge* donde Becky interpela a Jenna (*Something to feel...*) y culmina nuevamente con un coro. Esta canción es un solo sin intervención del ensamble. El acompañamiento instrumental lo conforman la batería, bajo, teclado, guitarra eléctrica y piano. El género de este tema es pop musical con rasgos de swing. La estética la define la voz desafiante y gruesa de la solista. En cuanto a su función en la estructura, *I Didn't Plan It* es un número resolutor del personaje de Becky pues soluciona el dilema que ha estado presente desde el primer acto y establece una solución tanto para ella como para

Jenna: hacer lo que les ayude a volver a sentir.

El momento previo a este punto en la película sucede del minuto 1:03:52 al 1:04:36 (Roiff & Shelly, 2007). En el guion va de la página 77 a la 78 (Shelly, 2005). La canción *per se* no tiene un momento prolongado equivalente en el guion, pero hay una línea en la película, que es la inspiración de la canción, donde Becky dice el título (en la página 77) (Shelly, 2005). Este momento tiene una toma contrapicada y un movimiento de cámara en *zoom* a las dos actrices, desde arriba (Roiff & Shelly, 2007).

Esto está revelando algo más profundo: una especie de presencia omnipotente que todo lo sabe (la cámara, que es el ojo del espectador). Es como si la cámara, viendo el momento desde arriba, supiera lo que estas dos mujeres tienen en común: la culpabilidad por estar siendo infieles. La música expresa esto a través de la letra, evidenciando que Becky sabe sobre el affaire de Jenna y le pide que la comprenda y se solidarice con ella. Además, la tonalidad menor produce la sensación de que el personaje de Becky, normalmente firme y decidido, está pasando por un momento vulnerable. La música incrementa la identificación con el personaje. Además, dramáticamente, esta canción también fomenta la continuación de la relación iniciada entre Jenna y el doctor.

*Bad Idea (Reprise)* es un tono y medio más grave que *Bad Idea*, y una versión más corta de este tema. No hay punto en la película en el cual las tres relaciones (la central de Jenna y el doctor y las periféricas de Dawn y Ogie y Becky y Cal) sean explícitamente contrastadas. Sin embargo, en la película se hace referencia al quehacer sexual. Entre el minuto 58:47 y 58:52 (Roiff & Shelly, 2007), Dawn se refiere a Ogie como un dínamo sexual (Shelly, 2005, p. 71). Entre el minuto 55:13 y el 55:50, se da una secuencia visual de encuentros sexuales entre Jenna y el doctor. Específicamente en el minuto 55:20 se da un *primer plano* de Jenna y el doctor besándose sobre la camilla de examen. Y hasta el minuto 55:36, se dan dos *planos conjuntos* de ellos besándose en

la oficina y en el consultorio. Finalmente, entre el minuto 55:37 y 55:51, hay un movimiento de *zoom* de la cámara hacia la mirada pícaro de Jenna. Esta sobrecarga de sexualidad la aborda la canción haciendo referencia a *Bad Idea*, que fue el momento más cargado de sexualidad en el primer acto. En este caso, la tonalidad grave aporta al tono sexual. Dramáticamente, la canción representa el más grande avance y alivio: la relación entre el doctor y Jenna finalmente se ha concretado. ¡Asumimos que para bien de ella! El espectador está dando un salto de fe con el personaje. La identificación aquí ha aumentado considerablemente. El espectador, en este punto de la historia, es parte del motor dramático de Jenna.

*You Matter To Me* está inicialmente en la tonalidad de mi mayor para cambiar a si mayor. El cambio se da cuando decide unirse a cantar la canción el personaje de Jenna. El tema está escrito en tiempo compuesto de 6/8 con la indicación de “delicadamente” al inicio de la partitura. Consta de 137 compases y dura cuatro minutos y 21 segundos, convirtiéndose en el tema más largo en lo que va del musical. Este tema tiene una estructura de verso, coro, verso, coro con un interludio hablado, donde Jenna le habla a su bebé en un monólogo donde le desea que algún día alguien lo escuche y apoye como el doctor ahora lo hace con ella. Al culminar este momento, los personajes cantan un coro final en donde armonizan juntos y cantan líneas distintas que convergen al final en una última armonía (*You'll see, you matter to me*). Esta canción es un dueto, sin intervención del ensamble. El estilo es de balada lenta, conformado instrumentalmente por guitarra eléctrica, bajo, violonchelo, batería y piano (Bareilles, 2015). *You Matter To Me* es un número resolutor, ya que establece con claridad que Jenna es una persona importante para el doctor, pese al dilema ético que ellos y el espectador saben que rodea su relación.

En el minuto 1:16:45 del film, las últimas líneas del diálogo entre Jenna y el doctor son acompañadas de la canción *The Kiss* de Andrew Hollander, donde suena un

punteo de guitarra eléctrica tipo banjo con una suave melodía de violonchelo debajo. Esta canción, junto con la toma de *medium close-up* estática durante casi 30 segundos en la imagen de Jenna y el doctor besándose (Roiff & Shelly, 2007), es la inspiración directa de la canción *You Matter To Me*. En un siguiente momento, entre el minuto 1:19:12 y el 1:19:21, la cámara enfoca a los personajes en un *primerísimo primer plano*. En este plano, la cámara parece que se está comiendo a los personajes. El plano de la una fuerza expresiva a la toma (SensaCine, 2019).

Entonces, la música con la melodía suave y asentada y con la letra que tiene frecuentes armonizaciones de los dos personajes, y la cámara con el recurso del *primerísimo primer plano*, acercamientos varios y enfoque estático prolongado expresan la misma sensación. Se trata de un momento de quietud, paz y unión sin precedentes para estos dos personajes que ambos medios, con sus propios recursos, pueden producir. Dramáticamente, la canción está preparando el terreno para la siguiente prueba para la protagonista. ¡La calma no puede continuar!

*I Love You Like A Table* es un número resolutor pues cierra el círculo en la subtrama de Dawn. El momento en el film desde el minuto 1:19:58 hasta el 1:20:43 no es equivalente a este tema, pero rescata su sensación de amor “cursi” y caricaturesco entre los personajes de Dawn y Ogie. Se realiza un *medium close-up* a los novios, y la toma es un poco picada (desde arriba). La cámara realiza un mayor acercamiento a los novios cuando Dawn besa a Ogie (Roiff & Shelly, 2007). El acercamiento final es equivalente a la cercanía que han adquirido los personajes al momento de finalmente casarse. La canción y la escena de la película comentan la situación de casada de Jenna. La alegría y ligereza de la relación entre Dawn y Ogie conversa con la propia situación marital de Jenna. Dramáticamente, la canción está estableciendo que algo tiene que cambiar para el personaje.

*Take It From An Old Man* es el único tema que canta el personaje del viejo Joe

en el musical. El registro vocal es, por ello, más grave que los demás números del musical, yendo de si 2 a sol bemol 4. Instrumentalmente está conformado por guitarra acústica, batería (pandereta), bajo, violonchelo y piano. El estilo es una balada country lenta. En cuanto a la composición, está en un compás de 4/4 y en una tonalidad de mi mayor. 55 compases conforman este tema y tiene una duración de dos minutos y 37 segundos. La estructura es simple de verso, verso, coro, verso y coro. *Take It From an Old Man* es un número resolutor. La cantan el viejo Joe, las mujeres del ensamble y cuenta con un breve solo de Becky (*It's one hell of a ride*) (Bareilles, 2015). En este tema, el viejo Joe le habla suavemente a Jenna para que tome su consejo y no se rinda en esta vida.

Del minuto 1:21:43 al 1:23:14 en el film sucede la charla que inspira esta canción. Una acotación en la página 96 del guion describe el momento como si estuviera siendo entre un padre y su hija. La composición filmica es de un *plano en conjunto*, sucedido de varios acercamientos (*close-ups*) ligeramente *contrapicados* de Joe y ligeramente *picados* de Jenna. La sensación de este lenguaje de cámara es que él le está tratando de hacer entender algo (él como el sabio y ella como la aprendiz). Recuérdese que el *plano contrapicado* subraya la grandeza del personaje y el *plano picado* machaca al personaje (SensaCine, 2019).

En ambos medios se crea el mismo momento. Un instante tierno en el cual un extraño que le tiene cariño a Jenna le desea sinceramente lo mejor, desde una posición de autoridad casi paternal. Esto se establece con la cámara con el mencionado *plano contrapicado* con el que se enfoca al viejo Joe. En la canción, esto se obtiene con la repetición frecuente del título de la canción a lo largo de la letra. Esta repetición recuerda a un profesor de escuela antigua que enseña en base a la repetición constante de las ideas. Dramáticamente, este encuentro con el “mentor” de Jenna avanza la historia hacia el siguiente gran paso. Joe está preparando a Jenna para lo que va a

venir. El efecto emocional de la imagen de Jenna y Joe, que recuerda a un momento entre padre e hija, es de ternura y de sentirse conmovido. Este momento es el único donde Joe abre una ventana lo suficientemente grande como para sentir identificación con su personaje. Todos falleceremos; saber que el viejo Joe siente que pronto será su hora hace al espectador escucharlo más atentamente y querer que Jenna entienda sus palabras.

La canción *Dear Baby* es un tema instrumental de 37 segundos que acompaña el monólogo de Jenna previo a cantar *She Used To Be Mine*. Podemos decir que este instrumental funciona como prólogo de aquella canción cumbre. Aquí, ella le cuenta a su bebé por qué no van a poder escapar y participar del concurso de tartas: porque el dinero para el plan fue usado en comprarle una cuna. En realidad, el inseguro esposo de Jenna, Earl, le arrebató el dinero y la dejó desamparada, ya muy embarazada. Musicalmente, este instrumental está conformado por una sucesión de acordes mayores tocados suavemente por el piano, casi arpegiados (Bareilles, 2015).

Desde el minuto 1:27:13 al 1:27:35 en la película, la cámara realiza un barrido hacia arriba para revelar a Jenna. Seguidamente, hace una toma de *gran plano*, mostrando este personaje arrimado a la derecha, desplegándose el espacio de una venta de jardín, hombres cargando la cuna de segunda mano hacia el auto (fuera del plano). Luego, hay un *medium close-up* a Jenna al final de la carta *Dear Baby* (Roiff & Shelly, 2007). El tono que se establece en la película de este monólogo es más amargo y apático que triste.

En cambio, en el musical, el acompañamiento, a pesar de estar conformado por acordes mayores, establece una atmósfera de tristeza. La suavidad del acompañamiento más el monólogo que se escucha, en este caso, no cantado sino hablado, no se condice con el hartazgo del personaje mostrado por el *medium close-up* a su expresión de amargura y el empequeñecimiento del personaje que favorece la toma de *gran plano*.

La sensación que plantean producir ambos medios no es la misma en este caso. En la película, este momento es una suerte de preparación para el anticlímax (podría considerársele el final lógico). En el musical, se añade el componente dramático de la epifanía de Jenna de su propia condición. Eso nos lleva a la siguiente canción.

*She Used To Be Mine* está escrita en la tonalidad de fa mayor y en compás de 3/4. Consta de 171 compases y una duración de cuatro minutos y 20 segundos, siendo casi tan larga como *You Matter to Me*. La estructura cuenta con un verso, otro verso, un coro, otro verso, un coro y un *outro* en bajo volumen (*She is messy, but she's kind, she is lonely most of the time, she is all of this mixed up and baked in a beautiful pie, she is gone, but she used to be mine*). Esta canción es un solo de Jenna, sin intervención del ensamble. El estilo es de balada con rasgos de soul y blues. Instrumentalmente, se compone por piano, violonchelo, guitarra eléctrica, batería, bajo y teclado (Bareilles, 2015). Este tema es una resolución del personaje de Jenna, ya que aquí, ella se admite a sí misma que ya no se pertenece como persona.

Podría quizás considerarse la imagen de Jenna en el minuto 1:27:53 como un momento visual análogo al sentimiento de *She Used to Be Mine*. Jenna está echada, embarazada. La vemos horizontalmente (Roiff & Shelly, 2007). Es como si la cámara quisiera que no la viéramos estable, derecha. Pero de todas formas se puede distinguir su expresión en la toma *cowboy shot* echada.

Su expresión en esta imagen es de profunda decepción y cansancio con la vida. La música explora este sentimiento con su ritmo de blues (género utilizado para canciones nostálgicas). Dramáticamente, la canción *She Used to Be Mine* es un gran momento climático, musicalmente hablando: un enorme prólogo a la gran hazaña por la que pasará la heroína. Emocionalmente, el efecto es de profunda empatía por este personaje que, en frente de los espectadores, está admitiendo quién es y lo que ha perdido en el camino. La identificación primaria que la cámara proporciona al verla en

el film echada, miserable y cansada de la vida, la da la música de *She Used to Be Mine*. La letra por sí sola proporciona un momento de interioridad del personaje sin precedentes en la obra. Es un momento climático para el viaje de Jenna como persona, y la audiencia está ahí con ella, acompañándola en su auto-descubrimiento.

Incluso un tema muy corto como *Contraction Ballet* (de un minuto y dos segundos) tiene su respectivo equivalente filmico. Es un instrumental con intervenciones del ensamble femenino en la forma de respiraciones agitadas que imitan las de una mujer en trabajo de parto. Este instrumental adelanta los acordes que sonarán en la canción siguiente, *Everything Changes*. Cumple, entonces, una función de presagiar. Un latido de corazón grabado marca el pulso del tema. Se escuchan sonidos de personas en un hospital, timbres y otros ruidos que se desvanecen después para dejar un par de segundos solo al latido. En ese momento, culmina el tema. Es un instrumental de transición (Bareilles, 2015).

Entre el minuto 1:30:14 y el 1:30:21 del film, se ve a Jenna respirando durante las primeras contracciones fuertes (Roiff & Shelly, 2007). Estas se enfocan realizándole un *close-up* a Jenna.

La semejanza en estas dos manifestaciones está en el enfoque de *close-up*, que en la música se aborda mediante los sonidos de respiraciones y el latido del corazón, que ayudan a enfocarse en lo que está sintiendo internamente Jenna. Dramáticamente, este instrumental acelera el pulso de llegada al gran momento que el personaje de Jenna y la audiencia han estado temiendo que llegue: el parto.

*Everything Changes* muestra a una Jenna cambiada, con un nuevo horizonte, renovada. Es acompañada por el ensamble, sus amigas Dawn y Becky y todos los instrumentos de la banda: el piano, batería, bajo, teclado, guitarra eléctrica y violonchelo. Este tema está dividido en dos partes. Ambas están en la tonalidad de re bemol mayor. La primera parte tiene un indicador de compás de 6/4 (tiempo simple) y

la segunda de 12/8 (tiempo compuesto). La diferencia se siente en la velocidad de la primera parte versus la segunda, que se siente más ágil. La primera parte consta de 40 compases y la segunda de 42. Ambas partes juntas duran tres minutos y cinco segundos. La estructura interna es de verso, verso, pre-coro, verso, verso y coro para la primera parte. La segunda parte consta de verso, verso, pre-coro y coro extendido (*Everything changes, oh my heart's at the wheel now*) que culmina con un *rallentando* donde participa toda la compañía cantando (*Everything changes*). El estilo es pop rock (Bareilles, 2015). Suena triunfal, significando un nuevo comienzo para Jenna. Este tema es un número resolutor que representa la solución real a los problemas de Jenna: su recién nacida hija Lulu.

La película tiene un momento que rescata esta sensación desde el minuto 1:34:33 hasta el 1:35:25 (Roiff & Shelly, 2007). A partir del descubrimiento de su bebé, se realiza un acercamiento (*zoom*) lento a Jenna, dándole énfasis progresivo a su reacción. Se mantiene en un *medium close-up* a la bebé también. En el minuto 1:35:00, se realiza un *plano en conjunto* del Doctor y Earl, por encima de la camilla de Jenna, perdiendo gradualmente foco. En el minuto 1:36:03, hay otro *plano en conjunto* con desenfoque radial, viéndose nítidas sólo Jenna y la bebé al medio de la toma. El Dr., Earl y la enfermera están desenfocados. Finalmente, se realiza una toma *choker* a Jenna en el minuto 1:35:19 y un último *close-up* al bebé.

En este caso, la ejecución musical del tema es la que colabora con la sensación de todos los acercamientos y *zoom* que se realizan en la película en este momento. La cantante ejecuta las notas de una manera suave y sostenida, lo cual recuerda a las tomas estáticas de este momento. Jenna encuentra en ambos medios una tranquilidad y paz sin precedentes. Esto provoca un efecto emocional de un calmado pero enorme triunfo. Da una sensación de logro y celebración. El público en este momento de la obra seguramente sonríe agradecido y aliviado de que Jenna finalmente haya encontrado su

camino. Dramáticamente, este momento va abriendo las puertas al inminente final de la historia.

El musical culmina con la canción *Opening Up (Finale)*, que está escrita en 4/4 y en una tonalidad de re mayor. Consta de 76 compases y dura un minuto y 44 segundos. Es una versión abreviada de *Opening Up*, que culmina con una línea *a capella* de Jenna (*Sugar, butter, flour*) y un acorde mayor en notas agudas: un final feliz (Bareilles, 2015). Toda la compañía canta este número, como suele ser al final de las obras musicales. *Opening Up (Finale)* es el número final de la obra.

El film, remitiéndose al inicio de la película (la primera secuencia de imágenes durante los créditos de apertura), muestra un *plano detalle* de tartas. La cámara realiza un movimiento *travelling* a distintas tartas y luego sigue a Jenna por el restaurante. Cuando la cámara pasa a la parte de afuera del establecimiento, se hace una toma de *plano general* a la nueva fachada, mostrando el nuevo letrero que lee *Lulu's Pies*. La cámara hace un movimiento combinado de *travelling* y *zoom*, alejándonos del restaurante. Finalmente, hay un *plano general* al sendero en el atardecer. Jenna y su hija se alejan por éste, caminando de la mano (Roiff & Shelly, 2007).

En este momento final, la cámara emula el inicio de la película. En el musical, la música remite al número de apertura. Vemos que cumplen la misma función: nos regresan emocionalmente al inicio de la historia para generar un sentimiento de realización de todo lo que se quería desde un inicio. Así como se cerró el círculo de la historia sentimental de Dawn, Jenna también cierra su círculo dramático y emocional.

## CONCLUSIONES

Como se revisó desde la introducción, el género de teatro musical merece una reivindicación en cuanto al interés que le dedica el mundo académico. Sea por ser considerado frívolo, exuberante o con mucha capacidad para sumergir al espectador en el mundo fantástico que representa, no hay excesiva cantidad de investigaciones que profundicen en su estudio. Esto ocurre, a pesar de que, como disciplina para el actor, este género representa un reto único pues obliga al intérprete a cantar, bailar y actuar a la vez: trabajo bastante retador para todo profesional del mundo de las artes escénicas.

El contexto peruano no es ajeno a la realidad mencionada en el párrafo anterior. Más allá del crecimiento considerable que han tenido las puestas en escena de teatro musical en las tablas nacionales, no ha habido en mismo crecimiento en cuanto a investigaciones académicas. Este hecho permite al presente trabajo aportar para disminuir un *gap* académico existente.

La presente investigación se centró en analizar la adaptación de una película no musical a una obra de teatro musical a partir de los cambios estructurales del caso de *Waitress*. Se tomó como herramientas principales el libreto del musical, el guion de la película, el video del montaje y la película en sí (largometraje en pantalla) para entender los recursos específicos de los que se vale una pieza teatral para contar una historia dentro de su medio, diferenciándose así de su versión cinematográfica.

Como se mencionó en el capítulo uno, a pesar de contar una misma historia, hay una clara diferencia en lenguajes artísticos y medios al contar historias: el medio teatral es centrípeto y el drama en el teatro musical se da en las canciones; el medio filmico es centrífugo. Es a partir del entendimiento de esta premisa que el presente documento se enfocó en contestar la pregunta de investigación: cómo se adaptó la estructura de la película al musical en el caso de *Waitress*.

La respuesta a la pregunta de investigación se consiguió ahondando también en preguntas secundarias: cuáles son las principales diferencias en la estructura narrativa y dramática del cine y el teatro musical; qué cambios en la estructura narrativa (cambios para enmarcar la historia) se realizaron para llevar la historia de *Waitress* al teatro musical; qué efectos, en términos de identificación con la historia y los personajes, producen los cambios en la estructura narrativa y en el planteamiento de los personajes para llevar la historia de *Waitress* al teatro musical; y cómo varía el planteamiento de personajes (como entidades individuales y como sistema de relaciones) del medio cinematográfico al medio musical.

Tanto la pregunta de investigación principal como las preguntas secundarias sirvieron como medio para contrastar la hipótesis objeto de esta investigación: en el paso de película a musical, las canciones que conforman la estructura del musical cumplen los mismos objetivos que los recursos de la cámara utilizados en el film, en términos del efecto que logran en el espectador (identificación). No sólo esto, sino que, como hemos visto, los efectos que consiguen las canciones van más allá del objetivo de la identificación y abarcan un espectro mayor de impactos dramáticos y emocionales. Luego de la revisión de material académico y del aporte de la propia investigación, se llegó a las siguientes conclusiones:

La hipótesis fue validada. Efectivamente, en el paso de la película a musical, las canciones que conforman la estructura del musical cumplen los mismos objetivos que los recursos de cámara utilizados en el film. En el capítulo dos se hizo una comparación partiendo desde el caso *Waitress*: contrastando la estructura del largometraje con los mismos momentos en el musical, y luego contrastando la estructura del musical con los mismos momentos en la película. Este análisis demostró cómo los recursos de cámara obedecían a dinámicas narrativas que buscaban acentuar ciertos momentos y sentimientos de la película. Al ser esto contrastado con el musical,

se encontró una clara correspondencia, donde los acentos dramáticos, ritmos narrativos y hasta mensajes claves de los personajes, eran dados a través de la música. En un ámbito centripeto, donde todo ocurre en un mismo lugar físico, el musical usa justamente la música para lograr las sensaciones que la película consigue con tipos de toma y movimientos de cámara distintos.

El lenguaje de la cámara incrementa la emoción del personaje durante la historia en la película. Estos recursos coexisten con el texto para lograr la caracterización de los personajes, teniendo como claro ejemplo tanto a Jenna como sus amigas. Ahora bien, en muchas ocasiones estos recursos son complementados por la música para generar el sentimiento deseado en la narrativa de la película. Esto es un hallazgo de esta investigación, ya que queda demostrado que la música en la película también juega un papel importante al contar la historia.

Si bien el musical tiene las canciones como piezas determinantes de su género, debemos expandir la aseveración de dos párrafos más arriba para explicar que las canciones reemplazan los recursos de la película: no limitados únicamente a la cámara, sino también a la música (canción grabada) del largometraje. Este hallazgo no es una antítesis de la hipótesis, pero sí es una conclusión no esperada al momento de desarrollar esta investigación. Se entiende que el musical toma un componente utilizado en el film (de manera periférica) y lo convierte en parte fundamental y preponderante de su género: pero este componente no es exclusivo del musical. En otras palabras, el análisis precedente ha encontrado que, en muchas ocasiones, los movimientos de la cámara combinados con canciones elegidas para formar parte de la banda sonora de la película, *ambos*, proporcionan el equivalente dramático y emocional que se plasma en el número musical creado para la adaptación. El recurso musical, si bien es intrínseco al género del teatro musical, es también un elemento constitutivo y definitorio en el medio cinematográfico.

Es importante notar, adicionalmente, que no siempre hay una correspondencia entre una toma (trabajo de cámara en general) y una pieza musical. El caso de *Waitress* demuestra claramente las correspondencias explicadas -las mismas que sustentan la hipótesis-. Sin embargo, no se puede asegurar que esto es una regla para todas las adaptaciones de película no musical a musical puesto en escena. Si bien el lenguaje cinematográfico ha significado, en muchos casos, inspiración directa para las adaptaciones musicales, muchas de estas no están vinculadas directamente con algún movimiento o toma de cámara específico. Muchas veces las piezas musicales existen y fueron compuestas independientemente.

En relación a cómo se adaptó la estructura de la película al musical, se encontró que, en relación al *espacio diegético*, el recurso más utilizado en el musical es la condensación de espacios en uno solo: la economía de espacios. Esto es casi lógico en cuanto el teatro es un espacio que requiere agilizar cambios de escena estando en un solo lugar. El cine, por el contrario, logra esta agilidad gracias a la edición de escenas grabadas separadamente. Si bien ambos narran la misma historia, aquí se encontró una clara diferencia estructural que debe ser considerada al momento de adaptar de un film a las tablas.

Otro punto fundamental de la estructura narrativa es el tiempo. El caso examinado en esta investigación muestra una difuminación del tiempo en la adaptación musical: se sacrifica la precisión temporal (la mayor parte de veces, no se especifica día, o la hora en que ocurren las escenas) con el objetivo de simplificar la narración y poder poner énfasis en la música y los diálogos. Como se mencionó dos párrafos arriba, el drama viene desde la música en el musical. Es por eso que se simplifica el paso del tiempo obviando intervalos para escenificar sucesos consecutivos. La película, por el contrario, cuenta una historia donde claramente se ve el paso del tiempo y su relación con distintos sucesos por los que pasan los personajes.

De manera análoga a la necesidad de economizar el espacio, esta imprecisión de tiempo responde a la exigencia de economizar la demostración del paso del tiempo escénicamente. La adaptación musical demuestra no solo que no es necesario especificar temporalidad, sino también que esto no merma la línea argumentativa de la pieza: el núcleo de la obra no cambia por especificar o no la temporalidad.

En cuanto a la composición de las escenas (que son importantes de mencionar porque co-existen con las piezas teatrales dentro de la totalidad de la obra) se concluye que las modificaciones realizadas de un género a otro responden a cuatro necesidades. En primer lugar, que los sucesos de la escena sean coherentes con las composiciones musicales que acompañan diálogos clave. Cuando la puesta teatral añade una canción de composición propia (naturalmente ajena a la película) genera una necesidad de agregar en los diálogos menciones y comentarios nuevos en relación a los textos originales del film. Esto se hace para que la canción sea relevante no solo en cuanto a trama, sino en cuanto a pertinencia dentro de la estructura de la obra: es decir, que la canción no esté por el hecho de estar.

En segundo lugar, la composición de escenas (como ocurre con el *tiempo y espacio diegéticos*), también responde a la necesidad de sintetizar el contenido de la película para crear espacio para las canciones. Esto quiere decir que, en muchos casos, dos o más escenas que existían por separado en el film se unen en una sola y vienen acompañadas, en la puesta teatral, de una canción. Es importante considerar que esto no quiere decir que se suprime textos *ad-libitum*, sino que se unen o resumen diálogos sin perder el sentido de la película.

Como tercer punto en relación a la composición de escenas, las modificaciones en el orden de los sucesos (entre escenas o dentro de una misma escena) pueden existir para dar un sentido adicional al musical. Por ejemplo, el orden en el cual la protagonista termina relaciones con los hombres en su vida y recibe la herencia es

modificado en el teatro para reforzar la idea del empoderamiento femenino (toma de decisiones independientemente de factores externos como tener o no tener dinero). Este ejemplo nos acerca al plano del análisis de la adaptación como *proceso*, mencionado en el primer capítulo. Puede argumentarse, dado el diseño de la adaptación musical de *Waitress*, inclinado dramáticamente a transmitir el mensaje del empoderamiento femenino, que la modificación de los eventos líneas arriba se realizó adrede. Este caso ilustra cómo la estructura dramática de una obra determinada puede modificarse para estar en línea con la agenda política, cultural o personal de los gestores artísticos y/o de la coyuntura del momento de creación de la obra.

Finalmente, las modificaciones en las escenas responden también a una necesidad de simplificación de la línea argumental original. Adicionalmente, esta simplificación permite que la historia sea más amena para un rango más amplio de públicos y favorece la presencia frecuente de momentos de alivio cómico, tanto en los diálogos como en las canciones. Esta es una característica presente en muchos musicales contemporáneos. La película también tiene momentos de comicidad, pero los tiene en mucho menor medida ya que no tiene la intención de adaptarse a todo público: a pesar de ser considerada una comedia romántica, sigue teniendo contenido más crudo.

La simplificación de la línea argumental en los musicales va de la mano muchas veces con el favorecimiento de un final feliz (a diferencia de la película). Esto podría considerarse como un cliché del género -que correspondería a la reputación de los musicales según se revisó en el primer capítulo- que también puede responder al mensaje de empoderamiento femenino que hizo tan famoso al musical. En ese sentido, a pesar de que el resultado final de la protagonista en ambas piezas es el mismo, el cambio de orden de los sucesos permite al musical valerse de su género para transmitir un mensaje que la película no transmitía de manera tan explícita. Es así que el teatro musical, a pesar de ser una disciplina bastante encasillada por su naturaleza pomposa,

también puede tener un mensaje pertinente y de reflexión social como cualquier otra pieza de arte.

En resumen, queda claro que hay diferencias necesarias y licencias tomadas por los musicales para adaptar una historia desde el cine. El caso de *Waitress* permitió profundizar y entender cómo los recursos cinematográficos son reemplazados por, en gran medida, la música. Y es así como arribamos finalmente a la imagen dada por Jessie Mueller (primera actriz que interpretó a Jenna en Broadway) en la introducción de este trabajo: un *close-up* hermoso a los ojos de la protagonista no se puede hacer en el teatro; por eso tenemos la música.

Recuérdese que las adaptaciones son creaciones derivadas de una obra fuente, pero no dejan de ser productos artísticos independientes. Se estableció en la introducción la naturaleza doble de las adaptaciones recurriendo a la noción de *palimpsesto* de Gérard Genette. Se postuló que toda obra adaptada tiene la *presencia* del texto fuente. Podemos postular ahora lo mismo, pero en sentido contrario. Existiendo una adaptación, el texto original también tiene la presencia del contenido nuevo en sí. Finalmente, una adaptación y su texto fuente terminan existiendo simbiótica- e interdependientemente en el mundo de creaciones artísticas. No obstante, se evidencia en el análisis previo que tanto las canciones originales como las canciones evidentemente inspiradas en textos, tomas, movimientos de cámara o música de banda sonora de la película (o combinaciones de éstos) existen independientemente del texto original. En otras palabras, si bien, en muchos casos, las canciones de *Waitress* estuvieron inspiradas por lo ocurrido en la película, estas no dejan de ser creaciones originales, compuestas para su propio medio, y que son la belleza especial que tiene el género musical objeto de esta investigación.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abad, S. (10 de diciembre de 2019). Entrevista de V. Pereyra [Comunicación personal].
- Abbate, C. (1991). *Unsung voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.
- Aguilar, P. (1996). *Manual del espectador inteligente*. Madrid: Fundamentos.
- Alonso de Santos, J. L. (2002). La estructura dramática. *Las Puertas Del Drama: Revista De La Asociación De Autores De Teatro*, (10), 4–9.
- Archer, W. (2004). *Play-Making: A Manual of Craftsmanship* [The Project Gutenberg EBook of Play-Making]. Recuperado de [http://www.gutenberg.org/files/10865/10865-h/10865-h.htm#CHAPTER\\_XVIII](http://www.gutenberg.org/files/10865/10865-h/10865-h.htm#CHAPTER_XVIII)
- Bareilles, S. (Compositora) (2015). *Waitress The Musical* [Partituras de piano y voz]. Nashville: Sony/ATV Music Publishing LLC.
- Bareilles, S. (2016). *Waitress (Original Broadway Cast Recording)* [CD]. Pasadena: DMI Soundtracks, LLC.
- Bareilles, S., & Nelson, J. (2017). *Waitress Libretto*. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/397625488/Waitress-Libretto>.
- Bennett, S. (2005). Theatre/Tourism. *Theatre Journal*, 57(3), 407. Recuperado de <http://search.ebscohost.com.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/login.aspx?direct=true&db=edsjsr&AN=edsjsr.25069671&lang=es&site=eds-live&scope=site>
- BroadwaySF. (10 de octubre de 2018). Waitress' all-female creative team | Waitress In Conversation [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8kYT1J0CbCE> [Consulta: 6 de noviembre de 2019].
- Carrillo, M. M. (2015, February 25). *La franquicia: ¿la mejor modalidad de negocio?* Recuperado de [https://cincodias.elpais.com/cincodias/2015/02/24/franquicias/1424792248\\_302711.html](https://cincodias.elpais.com/cincodias/2015/02/24/franquicias/1424792248_302711.html).

Castellanos Vázquez, T. A. (2013). La estructura del teatro musical moderno: un estudio semiótico sobre la composición del género y delimitación de su estructura. *Telondefondo. Revista De Teoría y Crítica Teatral*, (18), 111–135. Recuperado de <https://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero18/articulo/491/la-estructura-del-teatro-musical-moderno-un-estudio-semiotico-sobre-la-composicion-del-genero-y-delimitacion-de-su-estructura.html>

Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca, NY, 1978). [Traducción al español: *Historia y discurso: estructuras narrativas en la novela y en el cine*, Ed. Taurus, 1990].

Chiarella, M. (25 de noviembre de 2019). Entrevista de V. Pereyra [Comunicación personal].

Daniels, N. E. R. (septiembre 2018). *A baker's dozen facts about Waitress The Musical*. London Theatre Direct. Recuperado de <https://www.londontheatredirect.com/news/a-bakers-dozen-facts-about-waitress-the-musical>.

Esposito, F. A. (2017). *El teatro musical aplicado a personas con talentos especiales: una experiencia en Liberarte*. (Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación. Lima, Perú).

Evans, S. (2019). Broadway's Golden New Age? *American Theatre*, 36(4), 26–66. Recuperado de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=135620006&lang=es&site=eds-live&scope=site>

Field, S. (2005). *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Madrid: Plot Ediciones. Recuperado de <http://www.laescalaleta.mx/wp-content/uploads/2017/09/syd-field-el-manual-del-guionista-.pdf>

Film Riot. (4 de noviembre de 2017). Visual Storytelling 101 [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=iWQQgZh9EyE> [Consulta: 19 de agosto de 2019].

Freytag, G. (1900). *Freytag's Technique of the drama: an exposition of dramatic composition and art. An authorized translation from the 6th German ed. by Elias J.*

MacEwan. [Trad. E. J. MacEwan]. Chicago: Scott, Foresman and Company.

Recuperado de <https://archive.org/details/freytagstechniqu00freyuoft>

Fulca, B. B. (2018). *La Identificación en la construcción del personaje en actores de teatro musical*. (Tesis de licenciatura, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Facultad de Psicología. Lima, Perú).

García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de un método*. Primera edición corregida y aumentada. México DF: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato.

Gastelumendi, M. (11 de enero de 2020). Entrevista de V. Pereyra [Comunicación personal].

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (pp. 9-17). Madrid: Taurus.

Gorlero, P. (2015). *Historia del teatro musical en Broadway*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Granados, K. C. (2018). *Sentido de Coherencia y Flow en personas que realizan Teatro Musical en Lima*. (Tesis de licenciatura, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Facultad de Psicología. Lima, Perú).

Greimas, A. J. (1976). *Semántica estructural de contenido. Investigación metodológica*. Madrid: Editorial Gredos.

Hire the Adelphi Theatre. (n.d.). Recuperado de <https://lwtheatres.co.uk/hire-our-venues/hire-the-adelphi/>.

Hutcheon, L., & O'Flynn, S. (2013). *A theory of adaptation*. London: Routledge.

Isherwood, C. (2016, April 25). *Review: Jessie Mueller Serves a Slice of Life (With Pie) in Sara Bareilles's 'Waitress'*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2016/04/25/theater/review-jessie-mueller-serves-a-slice-of-life-with-pie-in-sara-bareilles-waitress.html>

Jones, C. (2018, December 13). *In writing the music for 'Waitress,' Sara Bareilles taught musicals a thing or two*. Recuperado de

<https://www.chicagotribune.com/entertainment/theater/ct-ott-sara-bareilles-waitress-jones-0713-story.html>

Kelly, R. (2019, March 13). *BWW Interview: Jessie Nelson Talks WAITRESS*.

Recuperado de <https://www.broadwayworld.com/westend/article/BWW-Interview-Jessie-Nelson-Talks-WAITRESS-20190313>

Kenrick, J. (2017). *Musical theatre: A history*. Bloomsbury Publishing USA.

Kinane, R. (16 de julio de 2019). *Broadway's 'Waitress' to close in January 2020*.

Recuperado el 15 de noviembre de 2019, de

<https://ew.com/theater/2019/07/16/waitress-broadway-closing-date/>

King, T., Rose, J., Roiff, M. (Producers), & Shelly, A. (Director). (2007). *Waitress* [Motion Picture]. United States: Twentieth Century Fox Home Entertainment.

Lavandier, Y. (2005). *Writing drama: a comprehensive guide for playwrights and scriptwriters*. Cergy Cedex, France: Le Clown & l'Enfant. Recuperado de

<http://www.clown-enfant.com/leclown/eng/drama/livre.htm>

Legally Blonde. (13 de julio de 2001). Recuperado de

[https://www.imdb.com/title/tt0250494/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0250494/?ref=fn_al_tt_1).

Lengua, C. B. (2018). *No grites: ¡Beltealo! : El uso de la técnica belting para mejorar la expresividad vocal de un actor matriz en formación*. (Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Artes Escénicas. Lima, Perú).

Manly, L. (17 de marzo de 2016). *Sara Bareilles Takes Her Slice of Broadway With 'Waitress'*. Recuperado de

<https://www.nytimes.com/2016/03/20/theater/sara-bareilles-takes-her-slice-of-broadway-with-waitress.html>

Margules, D. (2014). *ScripTips: Insightful Screenwriting Tips from Waitress*.

Recuperado de

<https://play.google.com/books/reader?id=8JOmBAAAQBAJ&hl=es&pg=GBS.PT65>

Martínez Paramio, Agapito. (2011). *Escribir teatro: una guía práctica para crear textos dramático*. Barcelona: Alba.

McDonnell, B. (2019, March 17). Interview: Jessie Nelson, writer of the 'Waitress' musical, talks collaborating with Sara Bareilles, adapting Adrienne Shelly's film.

Recuperado el 8 de julio de 2019, de <https://oklahoman.com/article/5626141/interview-jessie-nelson-writer-of-the-waitress-musical-talks-collaborating-with-sara-bareilles-adapting-adrienne-shellys-film>.

McGibbon, G. R. (2014). Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/41338559.pdf>

Mean Girls. (21 de diciembre de 2019). Recuperado de <https://www.mtishows.com/mean-girls>

Mean Girls. (30 de abril de 2004). Recuperado de [https://www.imdb.com/title/tt0377092/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0377092/?ref=fn_al_tt_1)

Mer Gaon. (3 de octubre de 2019). *WAITRESS OBC* [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=RdPbJ\\_TGK8M&t=4392s](https://www.youtube.com/watch?v=RdPbJ_TGK8M&t=4392s)

Miller, M. (n.d.). The Lion King (Musical) Characters. Recuperado de <https://stageagent.com/shows/musical/1581/the-lion-king/characters>

Milzoff, R. (17 de noviembre de 2015). Sara Bareilles on Her Broadway Move: 'I Have an Odd Relationship With My Contemporaries'. Recuperado de <https://www.billboard.com/articles/news/magazine-feature/6762172/sara-bareilles-waitress-musical-pop-music-the-sing-off-memoir>

Mograbi, A. R. (2018). Teatro Musical No Rio De Janeiro: Uma Pesquisa Com Consumidores Cariocas. *Diálogo Com a Economia Criativa*, 3(8), 6–22. doi: 10.17771/pucrio.acad.33388

(n.d.). Waitress Digital Book. Recuperado de [https://www.basshall.com/globalassets/2017-2018-pafw-season/broadway-at-the-bass/waitress/waitress\\_book-digi.pdf](https://www.basshall.com/globalassets/2017-2018-pafw-season/broadway-at-the-bass/waitress/waitress_book-digi.pdf)

Nelson, J. (Writer), & Paulus, D. (Director). (April 2016-March 2017). *Waitress*. Presentación en vivo en el teatro Brooks Atkinson, New York, NY.

The New York Times (12 de febrero de 2020). *China Doesn't Like That I'm a Single Woman, Here's Why | Op-Docs* [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=4mCVS20gj\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=4mCVS20gj_8) [Consulta: 20 de febrero de 2020].

Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos : teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.

- Pavis, P., & Brown, A. (2016). *The Routledge dictionary of performance and contemporary theatre*. Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge.
- Pavis, Patrice. Diccionario del teatro. Trad. Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, 1998.
- Vega, César. (25 de noviembre de 2019). Entrevista de V. Pereyra [Comunicación personal].
- Price, W. T. (1913). *The technique of the drama; a statement of the principles involved in the value of dramatic material, in the construction of plays and in dramatic criticism*. New York: Brentanos. Recuperado de <https://archive.org/details/techniqueofdrama00priciala>
- Roiff, M. (Productor), & Shelly, A. (Directora). (2007). *Waitress* [Película]. Estados Unidos: Night & Day Pictures.
- Savran, D. (2014, August 18). Trafficking in Transnational Brands: The New "Broadway-Style" Musical: Theatre Survey. Recuperado de <https://www.cambridge.org/core/journals/theatre-survey/article/trafficking-in-transnational-brands-the-new-broadwaystyle-musical/BAF50D36AA33A20905AB23124B606EBE>
- Scott, A. O. (2007, May 2). A Slice of Americana, Served With a Sad Smile. Recuperado de <http://movies2.nytimes.com/2007/05/02/movies/02wait.html?mtrref=www.google.com&gwh=6F805F9F4D42061DF4F3B301649CAC7E&gwt=pay&assetType=REGIWALE>.
- SensaCine. (22 de febrero de 2019). Guía básica del lenguaje cinematográfico | CINE A QUEMARROPA [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2Wr6KuOchCI> [Consulta: 19 de agosto de 2019].
- Shea, A. (2015, August 4). *A.R.T.'s Paulus Cooks Up 'Waitress' The Musical From Film - And It's Not Quite As Easy As Pie*. Recuperado de <https://www.wbur.org/artery/2015/08/04/waitress-diane-paulus-art-musical>
- Shelly, A. (2005). *Waitress*. Recuperado de [www.scriptfly.com](http://www.scriptfly.com)
- Shenton, M. (2019, March 8). *Review - Waitress at the Adelphi Theatre*. Recuperado de <https://www.londontheatre.co.uk/reviews/review-waitress-at-the-adelphi-theatre>.

- Sternfeld, J., & Wollman, E. L. (2019). The Routledge companion to the contemporary musical [Google Books]. Recuperado de [https://play.google.com/books/reader?id=45SpDwAAQBAJ&hl=es\\_419&pg=GBS.PT5](https://play.google.com/books/reader?id=45SpDwAAQBAJ&hl=es_419&pg=GBS.PT5)
- Taylor, P. (2019, March 8). A romcom and a feminist drama, Waitress at the Adelphi Theatre is the real deal. Recuperado de <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/waitress-adelphi-theatre-london-review-a8811911.html>.
- Tesson, C. (2012). *Teatro y cine*. Barcelona: Paidós.
- The Lion King. (23 de junio de 1994). Recuperado de <https://www.imdb.com/title/tt0110357/>
- Törnqvist, E. (2002). *El teatro en otra lengua y otro medio: estudios sobre la representación*. Madrid: Arco Libros.
- Teachout, T. (2016). Waitresses and Witches: Broadway's new formula for success. *Commentary*, 142(4), 49–51. Recuperado de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=122922129&lang=es&site=eds-live&scope=site>
- Ubersfeld, A., & Córdoba, A. M. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Ubersfeld, A., Ramos, S., Hormigón, J. A., & Cañizares, N. (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Vega, C. (25 de noviembre de 2019). Entrevista de V. Pereyra [Comunicación personal].
- Vives, A. M. (2017). *Del teatro al cine: Hacia una teoría de la adaptación*
- Waitress. (25 de mayo de 2007). Recuperado de [https://www.imdb.com/title/tt0473308/?ref=mv\\_sr\\_srsrg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt0473308/?ref=mv_sr_srsrg_0)
- Waitress. (17 de octubre de 2019). Recuperado de <https://www.mtishows.com/waitress>
- Weisstein, U. (1961). The Libretto as Literature. *Books Abroad*, 35(1), 16–22. doi: 10.2307/40115290

Whitaker, J., & McCleary, C. (n.d.). Legally Blonde (Musical) Characters. Recuperado de <https://stageagent.com/shows/musical/711/legally-blonde/characters>

Woodbridge, E. (1898). *The drama; its laws and its technique*. Boston & Chicago: Allyn and Bacon. Recuperado de <https://archive.org/details/dramaitslawstst00morrrih>

Zeitchik, S. (2016, March 3). With 'Waitress,' an indie film becomes a Broadway musical, intimately. Recuperado de <https://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/la-et-mn-waitress-broadway-movie-sara-bareilles-music-20160303-story.html>.

Zwickel, S. D. (2014). *Adaptation to the Musical Theater Form*. Recuperado de <https://pdfs.semanticscholar.org/50a3/37b77e68731e3997b56a4e262070d170c133.pdf>



## ANEXOS

### ANEXO 1. ENTREVISTAS A CREADORES ESCÉNICOS

- **Entrevista a Sebastian Abad**

**Compositor, director y actor de teatro y teatro musical en Lima, Perú. En esta entrevista, desarrolla su experiencia como compositor del musical *La loca del frente* (2019).**

**1) ¿Cómo concibes tú una estructura? ¿Qué importancia tiene la estructura en un musical?**

Yo diría que hay un montón de formas de trabajar. Hay un montón de métodos creativos y no hay muchos autores en Lima, pero, los pocos compositores que conozco, todos prefieren empezar sin una estructura clara, a lanzar ideas a nivel musical y luego ver en qué escenas pueden adaptarse o incluso forzar un poco la escena para que la canción calce. Y creo que yo empecé a escribir *Acepto* así también. Es un poco más espontáneo todo. Escribí una canción y luego fui buscando una forma de estructurarla. Pero el resultado en *Acepto* es bastante menos logrado que *La loca del frente*, justamente porque no teníamos una estructura. La estructura se fue encontrando en el camino. En cambio, en *La loca del frente*, lo primero que hicimos fue estructurar la obra.

**¿Cómo fue ese proceso?**

Teníamos la novela de Pedro Lemebel, *Tengo miedo, torero*, la leímos (Daniel y yo), bueno él ya la había leído. Y, en la novela, como no requiere de producción teatral, hay un montón de personajes. Están Carlos y La Loca, que son los protagonistas, pero también está Pinochet, la esposa de Pinochet, las amigas de La Loca, Laura, la gente del frente. Todos salen. En verdad casi todo es narrado por La Loca. Carlos es como una necesidad de la historia para que La Loca pueda existir. Entonces, teníamos que adaptarla al teatro y estructurar bien qué capítulos del libro íbamos a representar en el musical, porque no podíamos ser completamente fieles al libro, sino tendríamos seis actos. Entonces, eso fue lo primero: saber cuáles eran los puntos clave de la historia que sí o sí tenían que ir y que nos ayudaban a contar la historia de estos dos personajes. Al final, teníamos claro que el argumento iba de una revolución, de que tenía que haber el atentado, o sea, los puntos básicos los teníamos, pero al mismo tiempo sabíamos que necesitábamos contar la historia de los personajes, no tanto la historia de la dictadura, entonces nos quedamos con las

escenas más representativas: el cumpleaños, el picnic, las cosas que consideramos que iban a ayudar a que los personajes se expresen mejor para el público. Para que queden más claros. Una vez que tuvimos ya la estructura clara, me acuerdo que lo que literalmente hicimos fue eso. Decidir que en la escena uno, pasa esto, las cajas. Escena dos, *La Loca* interrumpe. Escena tres, pasa esto. Eso fue lo primero, antes de escribir un solo texto, un solo diálogo, una sola canción, una sola melodía, lo primero que hicimos fue estructurarla. Luego, yo tuve la suerte de ser convocado para otro musical, *Somos Libres*, que va a estrenar el próximo año. Luego, no continué en el proceso, pero en el tiempo que estuve, lo que le dije a mi coautor fue que comencemos por la estructura, justamente por la experiencia que ya había tenido con *La Loca del frente*. Me parecía que era lo más sabio, porque él quería empezar, como buen compositor novato de teatro musical, a escribir. Quería escribir una canción para determinado personaje, pero yo le dije que ni siquiera sabíamos dónde va esa canción, ni siquiera conocemos al personaje, qué quiere. ¿Cómo sabemos cómo va a hablar a través de las letras? O qué tonalidad va a tener, o cómo son sus clímax. Por ejemplo, en *La loca del frente*, el hecho de conocer a profundidad a los personajes me permitía saber que Carlos era un personaje que cantaba notas largas, impetuosas, más como *Valjean* [protagonista del musical *Los Miserables*]. *La Loca* más bien era un personaje más narrativo, más pausado, no tenía picos vocales ni clímax. Sus clímax eran más interpretativos. Sus resoluciones de canción casi siempre son instrumentales. Las resoluciones de Carlos siempre son cantadas. Esas cosas que las encuentras una vez que conoces a los personajes. Entonces, le explicaba eso a mi coautor y por eso también lo empujé a que estructuráramos este nuevo musical al menos en escaleta. Escena uno, escena dos, hasta el final del primer acto. Ya luego no sé cómo habrá sido el resultado. Me imagino que eso le ha ayudado a escribir el musical, vamos a verlo el próximo año, pero me parece que es básico. Primero tener una estructura, una escaleta clara, de cómo va la historia. En segundo lugar, conocer a fondo los personajes, que creo que es algo que tampoco se hace mucho acá en Lima. Estoy seguro que en Broadway sí. Pero acá se hace poco. De los musicales que he visto, por ejemplo, *Pantaleón*, todos hablaban igual. No había una particularización en las letras. De pronto empezaba a cantar *Pantaleón* o *La Brasileña*. Los dos personajes, a pesar de haber tenido formaciones radicalmente opuestas (uno era un profesional y la otra se dedicaba a prostituirse), tenían exactamente el mismo dialecto, las mismas palabras, usaban los mismos diálogos, las mismas formas de expresarse, las mismas rimas. Faltaba coherencia. El letrista no había hecho el trabajo de hablar con el dramaturgo, o

quizás era la misma persona, no lo sé. Pero lo que sí no había era una coherencia en cuanto al personaje. Debe seguir siendo el personaje cuando habla y cuando canta. Creo que pasa eso en varios musicales acá en Lima, porque en Broadway es menos usual.

2) **¿En algún momento trabajaron con términos como *gatillo, climax, primer plot point*, al momento de hacer la escaleta de *La Loca*?**

Sí. Felizmente, la novela, narrativamente, está bien hecha. Eso facilitaba bastante las cosas. El hilo narrativo de la historia lo hemos respetado: los picos emocionales, el primer *plot point*. Hemos cambiado cosas estructurales de la historia para poder adaptarlo al teatro. En la novela original, por ejemplo, la primera escena no es, obviamente, Carlos cantando. Carlos llega y ya hay una confianza con La Loca. Antes de la novela ya se han hecho amigos. Él lleva las cajas porque ellos se han encontrado en una bodega y él estaba con las cajas, se le caen las cajas, y ella le dice: “Oye, si necesitas un espacio para dejar las cajas, te las puedes llevar a mi casa”. Coquetea con él. Eso no se ve en la novela, se cuenta. Entonces él va, y deja las cajas. Ya hay una confianza, un vínculo. Y, además, Carlos, durante toda la primera parte de la novela es extremadamente amable con ella. Es casi como si estuviera coqueteando con ella. Es un manipulador. Sabe que, si la manipula, va a poder entrar más rápido a su casa. Pero todas esas cosas, a nivel de novela, se pueden entender con más facilidad que en el teatro. Entonces, también tuvimos que tomar esa decisión como autores. Ese es el mérito de Daniel, porque es el que estaba escribiendo la dramaturgia y el que tomaba esas decisiones. Pero él decía: “es muchísimo más interesante, para un espectador, ver un conflicto de arranque, que sugerir que hubo conflicto en algún momento y ya no existe. Es muy aburrido en escena ver a dos personajes que se entienden”. Entonces, mejor es que de arranque él esté incómodo, y se vaya ganando La Loca su confianza. En vez de que ya esté la confianza hecha.

***Es decir, que empiece con un problema para alguno de los personajes.***

Exacto, tal cual. Que quede claro. Yo también alteré un poco el ritmo de la historia, porque en realidad la obra comenzaba con texto, escena, texto. Y cuando yo hice la primera canción, *El futuro*, en realidad estaba pensando para ir en vez de la canción *La loca del frente*, que es cuando ella decide estar en el frente. El coro de *El futuro*, lo había escrito para que esté en ese momento. Él, tratando de convencerla de que

ella se meta al Frente, le canta ese coro. Luego, mastiqué el coro y podría haber un *reprise* de esto, pero creo que esto es el motivo principal del personaje. Esto debería estar desde el principio. Debería entenderse desde un inicio que esta es una historia de política. Un poco lo que pasa en *Game of Thrones*. En la novela, empiezan hablando de que esto es una lucha de los vivos contra los muertos. Y luego te distraes un montón en el juego de tronos, en los reyes, y luego, al final, retoman con los vivos y los muertos, porque de eso va. Eso es más o menos lo que quería hacer. Esta historia es una historia de política sobre las dictaduras en la escena uno, y luego te distraes una hora, y luego regresas y te acuerdas que de esto iba. Eso es lo que quise hacer con el *opening*. Le pregunté a Daniel si le parecía comenzar con la canción de Carlos. Era una decisión drástica porque la obra se llama *La Loca del Frente*.

Entonces es extraño que el primer personaje que aparezca no sea La Loca, sino sea Carlos. Contradecía un poco lo que Pedro Lemebel habría querido en su novela, porque es una obra *sobre* La Loca, pero vimos que funcionaba bien, justamente porque en la primera escena está claro de qué va, y luego te distraes, y luego recuerdas de qué iba.

***Fue tomado como un setting.***

Sí, tal cual. Regresando a lo de los *plot points*, justamente por tener este conflicto de los personajes, cuando Carlos decide invitarla al picnic, que es nuestro primer *plot point*, en la novela no existe. El, de arranque le dice para ir al picnic. Como en la novela ellos son mucho más amigos desde el principio, no vamos viendo cómo se gesta esta amistad. Es un mérito de Daniel también que Carlos se vea en aprietos con todo el tema de La Bosquereda, que la tenga que invitar porque no sabe cómo llegar. Al final, él nunca quiso ser amigo de ella y termina siendo amigo de ella por las circunstancias. En cambio, en la obra, él sabe que tiene que ser su amigo porque si no, no entran a la casa. Acá hemos planteado el hecho de que hay un alquiler de por medio. Entonces, él realmente no tiene que ser amigo porque le está pagando. Son cosas que hemos cambiado para darle un sentido más escénico. Hemos alterado un poquito los puntos de la estructura, quizás, pero hemos respetado el *clímax*, por ejemplo, que es cuando ella decide entrar al Frente. Es casi igual a en la novela.

- 3) **¿Puedes intentar hacer el ejercicio de clasificar un par de tus canciones de La Loca del Frente según su función en la estructura de la obra?**

Yo he estudiado el tema musical a través de Sondheim. Además de ser un gran compositor y letrista, es un gran teórico y analítico del teatro musical de su etapa. Entonces él, en sus libros, cuenta su experiencia como compositor, pero también hace un análisis de los compositores que él conoce y de cómo hacen ellos sus estructuras. Sondheim sí tiene una estructura base que describe, pero también la rompe con frecuencia, porque es un transgresor de su época, de su generación. Yo tenía claro que había ciertas reglas, normas, estructuras como las que vas a estudiar. Por ejemplo, la canción del final del primer acto, el *opening*, la canción de comedia, las canciones resolutivas, el final de la obra. Para *La loca del frente*, por tener sólo dos personajes, y además no ser una historia convencional de teatro musical, sabía que la estructura no me podía limitar. No me podía basar en una estructura previa, sino que tenía que inventar una forma para este musical. Lo primero que hice fue, cuando ya había decidido que el *opening* sea Carlos, sabía que no podía dejar el *opening* suelto. Nuestro *opening* no es un *opening* convencional. El *opening* convencional en el teatro musical primero tiene que mostrarte de qué va la obra, si es comedia, si es drama, si voy a reírme, si voy a llorar, de qué va, y lo segundo es que tiene que aparecer todo el elenco, y es una canción como una convención, como algo conceptual. Es como *Good Morning Baltimore* [número de apertura del musical *Hairspray*]. Normalmente no suele haber una narrativa decisiva para la historia en el *opening*, sino más bien es para contextualizar al espectador, decirle de lo que va a tratar el musical las siguientes dos horas, a nivel de música, de trama y estilo. Como no teníamos ensamble y como no teníamos forma de escribir esto porque perdería realismo... Ah, eso es otra cosa. En *La loca del frente* yo sabía que el musical tenía que ser extremadamente realista. Que no se podía perder esta sensación de que la canción es una continuación de lo que se está hablando. Porque hay musicales que te permiten otra cosa. Te permiten un número de baile, o algo un poco más disruptivo, pero sabía que en *La loca* no podíamos tener eso. El espectador en ningún momento tenía que olvidarse de los personajes. Entonces, cuando hice el *opening*, sabía que no lo podía soltar ahí porque no era un *opening* convencional, sino que era un “*I Want*” *song*, que es esta canción que normalmente es la segunda, que describe qué es lo que el personaje quiere a lo largo del musical, *El mago y yo*. Entonces, este musical comienza con un “*I Want*” *Song*. Pero como el personaje principal realmente es La Loca y no Carlos, no podía soltar ahí el “*I Want*” *Song*. Entonces lo que hice fue, para la segunda canción, que es la primera de La Loca, hacerle su “*I Want*” *Song* también, que es *Solamente Carlos*. Y al final de esa canción hay un contrapunto donde se juntan los dos “*I Want*” *song*. Carlos

diciendo que él quiere liberar a su patria y La Loca que quiere a Carlos. Entonces, finalmente es como un “*I Want*” Song gigante desde que empieza el musical con *El futuro* hasta que termina *Solamente Carlos*, que son como doce minutos.

***En teoría, podría considerarse la canción como “El futuro/Solamente Carlos”.***

Como compositor, para mí es eso. En el medio hay una escena, que es donde ellos se conocen, pero a nivel de ritmo musical, para mí es la misma canción desde que empieza hasta que termina porque él primero empieza súper serio diciendo “El futuro es para quien está dispuesto a hacer lo que hay que hacer”, con sus cajas, sus armas, sus binoculares, todo. Y luego cuando hace el reprise de eso dice “El futuro es para quien está dispuesto a hacer lo que hay que hacer”, pero ya no se refiere a agarrar armas, sino a tener que tolerarla a ella. Pero finalmente es lo mismo, es el sacrificio. Él está cumpliendo con su superobjetivo y ella también. Entonces para mí es un “*I Want*” Song, pero larguísimo, que además funciona de *opening*.

***Estaba a punto que decir que quizás la primera canción es una especie de prólogo, y el opening viene después, pero considerando las dos primeras canciones como una unión, funcionan como opening porque finalmente los dos únicos personajes son toda la compañía que participaría en un opening.***

Hablando del tema, con Daniel Fernández, el dramaturgo, decidimos que la escena uno era todo eso. Porque al principio era: escena uno, Carlos solo; escena dos, llega a la casa de La Loca. Pero luego decidimos que es la misma escena. A pesar de que para el público hay una transición, para nosotros a nivel de dramaturgia es la misma escena: Carlos sale de su casa con las cajas y se encuentra con La Loca. Es lo mismo para nosotros a nivel musical también. Entonces, para nosotros todo eso es el *opening*, que además es un “*I Want*” Song gigante. Es una cosa rara, híbrida. Luego, el final del primer acto para nosotros siempre fue el momento donde La Loca decide ingresar al frente. Sí lo escribimos como el final del primer acto, a pesar de que no tiene una bruja verde volando. Pero creo que para el público es también un “wow”.

***Es un “wow”. Amerita ser un número productor.***

Exacto. Porque ahí le das razón al título. La gente viendo el musical, a pesar de que ya está dentro de la historia y ya se habla del frente a través de la radio, todavía no

termina de hilar que ella es La Loca del *frente revolucionario* hasta que ella lo dice. Entonces, para el público, que está tan inmerso en la historia, es una gran sorpresa.

***¡Eso era “el frente”! Me pasó.***

Todo el mundo nos dice eso. Y además es uno de los números más aplaudidos. Eso es genial. Creo que es el único número que tiene apagón completo al final. Tiene todas las características [de número productor]. Además, la composición visual que hizo Daniel, de La Loca al frente y yo [Carlos] atrás, con la cenital.

***Ese es el número en el cual se utiliza iluminación con un cañón a un personaje.***

Exacto. Y lo requiere. Es preciso. Y además tiene una peculiaridad, que es que ella no es Carlos. Si hubiéramos retratado cuando Carlos se decide entrar al frente, que también debe haber ocurrido, quizás el mismo año o unos años antes, él no habría dicho ese momento con texto hablado, lo habría cantado en una nota aguda, larga y épica: “¡Por fin vengaré a mi padre!” por ejemplo. En cambio, ella, muy ecuánime: “Yo soy la loca. La loca del frente.” Hablado. Me parece que es algo súper coherente con el personaje. Creo que es uno de los pocos, sino el único cierre de acto que es hablado. Normalmente es algo cantado.

***Vaya, ¡es hablado! ¡Lo recordaba cantado!***

Es que es musical igual. Tiene un ritmo. Tiene que entrar en el compás. Tiene que cerrar con la música cuando ella termina de hablar. Está meticulosamente cuadrado a nivel musical, pero es hablado, porque es ella es La Loca, no Carlos, que tendría que hacer una nota *clímax*, como *Elphaba* [del musical *Wicked*]. Luego, el final de la obra, en este musical, es un *Yaraví a capella*. También fue una decisión. Yo recordaba que *Cabaret*, no sé si es el único musical que termina así, pero termina con un *reprise* de *Wilkommen*, pero orquestado diferente, oscuro, disonante. La gente está muriéndose. Están simulando los campos de concentración, salen todos con sus trajes a rayas. Es una imagen bien perturbadora para el espectador. Termina en una disonancia absoluta de la orquesta y luego, acaba el musical, y no hay música para la venia. La primera vez que vi eso, me impactó mucho, porque yo estoy acostumbrado a que termina el musical y, sea triste o feliz o lo que sea, empieza el *playout* y es una fiesta y sale el pica pica y todos felices. De pronto, en *Cabaret*, el actor, serio, respetando el tono trágico de las matanzas de los judíos hasta el último. Y me impactó mucho, recuerdo. Entonces, cuando estábamos

decidiendo con Daniel cómo tendría que acabar *La loca del frente*, pensaba que tenía que ser algo diferente a todo lo que habíamos visto en un musical. Teníamos que dejar esta sensación de desolación. Teníamos que sentir a La Loca sola y, por eso, a nivel musical, tenía que ser *a capella*. Me pregunté qué música puede ser *a capella* y sonar bien, porque no todos los géneros musicales suenan bien *a capella*. Entonces, el yaraví me parecía que era preciso porque es un lamento, es andino, latinoamericano, se canta *a capella*. A veces tiene acompañamiento de voces, armonía, que fue lo que hice para el coro. No sé si es el único musical que acaba así, *a capella*.

***Es algo particular.***

Sí. No es el típico *finale* en donde se empiezan a cantar motivos de toda la obra. Es una interrupción más. Igual tenemos motivos. Se cantan varios motivos a lo largo de la obra. Pero pensaba que ahí no lo necesitábamos realmente. Necesitábamos otra sensación. Igual, a nivel estructural en la música, yo he querido serle fiel a la historia más que a la teoría. Sí conocía la teoría, pero pensaba: esta historia tiene particularidades. Además, como es una historia latinoamericana y la música que vamos a usar es latinoamericana, no puedo aplicar las reglas que normalmente se han usado para el teatro musical estadounidense. Tenía que crear nuevas formas.

**4) ¿Para ti, en síntesis, cuán importante es, en base a tu experiencia, la estructura?**

Para mí, y creo que también para ti, porque somos personas estructuradas, siento que es básico. Nos ayuda. Yo me siento un ser humano muy creativo, pero si me das libertad absoluta, me convierto en el ser humano más inútil del mundo. Mientras más cerrado esté el marco donde tengo que crear, mejor. Si me das un lienzo en blanco y me dices: “pinta lo que quieras”, no pinto nada. Si me dices: “pinta un parque”. Puedo hacer el mejor parque del mundo. Necesito parámetros. Hay gente a la que las estructuras la limita y no la deja crear. A mí, particularmente, me ayuda la estructura. También creo que tiene que ver mucho con el tipo de teatro que he escrito para *La loca del frente*, que es un teatro narrativo, lineal. Sería distinto si, de pronto, estamos haciendo una obra conceptual, en donde la escena uno y la escena dos no ocurren una después de otra, sino que no se sabe, como el musical *Company*. Nunca sabes qué escena va primera, o segunda, o tercera, porque es un musical más de concepto. Más allá de la escena uno, que es el cumpleaños de Bobby, donde le

celebran su cumpleaños sorpresa, él entra a la casa y le dicen “¡sorpresa!” y cumple 35 años, y la última escena, todo lo que ocurre en el medio puede estar desordenado y no afecta. Es como un collage de cosas que le han pasado en su vida. Entonces, siento que ahí, quizás, la estructura sería limitante para el trabajo creativo.

***O podría usarse de otra manera...***

No sé. No me ha tocado. Sí me gustaría. Pero, normalmente, las obras que he escrito son lineales y narrativas, entonces, en ese caso, sí podría decir, con certeza, que la estructura ayuda bastante.

**5) ¿Por qué te gusta el teatro musical?**

Creo que sí tengo la respuesta clara. Me gusta el teatro musical porque creo que es la mejor manera de contar una historia a nivel emocional. Gracias al texto y a la narrativa de la dramaturgia, los personajes pueden ser orgánicos, realistas, te los puedes creer, puedes creer que existen. Además, tienes la ventaja de la duración del teatro que te deja que el personaje pueda ser coherente. Muchas veces, en una canción de tres minutos, te imaginas cómo será el personaje, pero nunca puedes realmente decir: “Ah, es así”. Y la música es un conductor emocional que no tiene igual en el mundo. Un monólogo poderosísimo, interpretado por el mejor actor del mundo, te va a calar, te va a impactar, te puede hacer llorar, te puede hacer reflexionar. Pero una canción no se te va a salir de la mente y del corazón, si ha impactado de la misma forma. Y también tiene la ventaja de que, te puede gustar una obra un montón, puede ser tu obra favorita, pero es muy difícil que un día salgas a montar bicicleta y pongas “Escena tres de mi obra favorita” para escuchar mientras montas bicicleta. Nadie hace eso. En cambio, puedes hacer eso con las canciones del musical y, de pronto, escuchar una grabación completa de una obra te puede transportar a todos los recuerdos que la obra te hizo sentir. Entonces, es como tener la obra en tu bolsillo, todo el tiempo, a cualquier hora, en cualquier momento. Entonces creo que, como raza humana, la mejor forma que hemos encontrado de expresar emociones humanas a nivel realista, escénico, es el teatro musical. A mi criterio. Es como yo lo veo, porque yo soy músico. Me imagino que un actor de teatro convencional lo verá distinto, pero para mí es eso.

- **Entrevista a Mateo Chiarella**  
**Dramaturgo y director de teatro y teatro musical en Lima, Perú. En esta**

**entrevista habla sobre el género del teatro musical, desde su experiencia profesional.**

**1) ¿Cuáles son las principales diferencias entre el formato del teatro musical y el del cine?**

La primera gran diferencia tiene que ver simplemente con la diferencia entre el cine y el teatro. Que uno es audiovisual, y el otro es vivencial. Esas son las dos experiencias. Eso genera una serie de particularidades que hacen que el cine tenga sus propios recursos y el teatro tenga sus propios recursos. En el cine, tú puedes pasar de un lugar a otro con un corte de plano y te vas a otro espacio. En el teatro, tú no puedes hacer esos cortes. Y todo lo que implica los cortes de planos, en los que tú puedes segmentar tu aprendizaje del libreto como actor. Esto, a la vez, tiene sus problemas, pero también tienes la posibilidad de que tú trabajas exclusivamente para ese momento, no trabajas el todo, sino ese momento. El teatro tiene que generar sus propios recursos. En tanto eso, un traspaso del cine al teatro o del teatro al cine es un traspaso donde tiene que revisarse muy bien, desde el medio, cuáles son los recursos que tiene cada medio. Si tú tienes muchas locaciones, entonces lo que tienes que hacer en el teatro es generar un espacio multifuncional, en donde puedas tener esas muchas locaciones. Por eso es que muchos de los musicales que se ven, sobre todo acá trabajan con elementos neutros que puedan simbolizar muchos espacios a la vez: las escaleras, las tarimas. Una tarima puede ser un barco o puede ser cualquier cosa. En Broadway, tienen maquinarias que cambian la escenografía. Así suplen esos cambios de espacio. Pero acá no tenemos esas grandes maquinarias. El teatro apela muchísimo más a la imaginación. Necesita del espectador para que complete cosas. La famosa convención. Entonces, dramáticamente, tú tienes que saber crear eso para teatro. De la misma manera cuando hay que hacer un traspaso de adaptar una novela a teatro, tienes que saber que no estás haciendo una novela en el teatro, sino que tienes que teatralizar la novela. Entonces, el error más frecuente, por ejemplo, para traspasar una novela al teatro es poner un narrador. Pones el narrador y el narrador te cuenta y, en verdad, no estás utilizando los recursos del teatro, porque el teatro es acción. El teatro es ver, estar. En el teatro no se dicen las cosas que se hacen, se hacen. En la novela, se narran. Entonces, aprender toda esa estructura teatral es importante para hacer

adaptaciones como quieras. Si es al revés, igual. Saber que el cine, que es audiovisual, necesita que el plano esté completo, lleno: que el arbolito esté atrás, porque sino no está completo el espacio. La convención no es muy aplicada en el cine. Entonces tienes esa serie de recursos. En lo personal, yo siento que el cine te permite una serie de recursos que en el teatro son más difíciles. Recuerdo las películas de Fred Astaire en donde él se paraba por las paredes y terminaba bailando en el techo y hacía toda una secuencia en el techo. Eso, ¿cómo lo haces en el teatro? Tienes otros recursos, pero eso te permite el cine porque han hecho un aparataje que luego funciona para otra escena. Es la idea, pensar en códigos diferentes.

- 2) **En el caso de *Waitress*, estoy planteando que el musical emula la sensación de intimidad que tiene la película. Esta sensación va en contra de la noción estereotípica que se tiene del musical, como un espectáculo grande y bombástico. ¿Piensas que el género musical tiene el potencial de ser íntimo? ¿Cómo lo podría lograr?**

No solamente eso. Uno siempre asocia el musical con el gran formato, y hay piezas que están escritas para ser mediano formato. *Sweet Charity*, por ejemplo, lo hicimos en gran formato en el municipal y no funcionó. Muy grandote. Todo se perdía. Y en *Sweet Charity* todo es más íntimo. Entonces, no significa que porque el musical sea un género que apela a la espectacularidad, tú no puedas generar esa espectacularidad desde la intimidad. Y puede ser igualmente espectacular. Si tú hicieras Cabaret en un Cabaret pequeño, sería espectacular. Si tú hicieras El Chico de Oz en un espacio mucho más chiquito... De hecho, Carlos Arana, el productor que hizo la obra acá con nosotros, de Broadway, lo vio ya en Broadway de nuevo después en un espacio mucho más chiquito y le pareció precioso. Brecht, por ejemplo, que hace teatro musical, usa espacios chicos, no espacios grandes. Y tiene una potencia particular, porque el público siente a los cantantes ahí, siente que está con ellos. Entonces, por supuesto. No es que el teatro musical es el teatro de gran formato. Es una de las posibilidades. Lo pomposo y épico funciona muy bien: *Los Miserables*. Pero, no necesariamente.

**3) ¿Cómo piensas que un musical puede generar emociones, aún en un público que le rehúye al género?**

Hay mucha gente que le rehúye al género. Lo que yo siempre he dicho es que todos están equivocados, porque es como echarle la culpa al televisor de los contenidos. El teatro musical es un medio de expresión, como lo puede ser la comedia, el drama, el melodrama. Son medios de expresión. Ya depende de las personas si hacen algo de calidad, fuerte, aprovechando las posibilidades de los géneros y subgéneros, o si hacen banalidades. El tema con el teatro musical es que llama mucho el ojo. Es decir, te convence rápidamente de que eso es maravilloso y qué tú quieres estar ahí haciéndolo. Entonces, muchas veces se ha expuesto el teatro musical a gente que está pensando más en el show de los contenidos. Y esto es una herramienta que se tiene para la espectacularidad. Pero los contenidos son lo que hace que realmente el teatro musical tenga una potencia. Si tú ves la película *Cabaret*, estaba absolutamente alejada del mundo artificial. Lo que está haciendo es plantear la decadencia hitleriana. La decadencia de Berlín, de Alemania. Es muy potente. Y cómo eso está graficado metafóricamente en un cabaret. El cabaret es el lugar donde la moralidad está en decadencia. Hay prostitución. Es un reflejo de lo que es Alemania. Entonces, vuelves a Alemania un cabaret. Y entonces, tienes que hacerlo como cabaret. No es que sea superficial, pero si tú piensas que el cabaret es superficial, y se interpreta de forma superficial, es artificial. Tú tienes que saber que Sally Bowles está representando la decadencia, está en decadencia. Entonces, la forma de cantar, por ejemplo, "¿por qué quedarse en la habitación?" en la canción *Cabaret* puede ser grave, rasposa, despreocupada de una ejecución limpia. Si suena, impecable y dulce, puede representar la decadencia de esa manera también. Y eso también es terrible. Y la gente se queda asombrada. Es un buen musical. El compositor de *Cabaret* estuvo en Lima. César Vega y yo lo conocimos, John Kander. Es un hombre que sabe todo. Sabe lo que es la música judía. Sabe más que todos nosotros juntos. ¿Cómo vas a menospreciar tú eso, diciendo que es superficial y que no llega a profundidades? El tipo sabe todo. Tú hablas con él y te das cuenta que él tiene un conocimiento que tú no tienes. Y el tipo ha compuesto su música así. Entonces, tienes un músico que compone así, un dramaturgo que escribe así, letrista... Es una gran obra de arte el teatro musical. Pero, lamentablemente, hay mucha gente que lo deslumbra el teatro

musical, y entonces hace el famoso "jazz": "Mira cómo bailó y cómo nuestro mi pierna. Y mientras más grande, mejor, porque así me luzco". Pero es totalmente equivocado.

***¿Es un problema de cómo lo ve el público o un problema de cómo lo perciben los que están creando el espectáculo?***

Yo creo que es un problema, principalmente, de los que están creando el espectáculo. Y de toda la noción que hay, sobre todo la expectativa que tenemos, porque lo que tiene el teatro musical es que cuando tú lo ves desde el público, y lo ves, además, en gran formato, muchas veces tú te sientas en tu butaquita y de pronto ves un gran escenario, con todas las luces, y una mujer que canta de una manera épica "¡Cabaret!" haciendo una nota larga: la canción termina con un gran golpe seco y tú sientes algo en el corazón. Es decir, es algo muy potente. Entonces tú te deslumbras y dices: "yo quiero hacer eso". Si tienes pretensiones de actriz, dices "yo quiero hacer eso". Y el público se levanta naturalmente y aplaude porque ha llegado a grados de emotividad sin precedentes. Tiene que ver mucho con el sexo, es una cosa animal. No es algo perceptible y apreciable intelectualmente. Es una cosa bien potente. Pero para lograr llegar a tener esos niveles de interpretación, hay que estudiar, estar horas cantando, estar en un nivel de constancia y de práctica permanente. Por eso es que en Broadway hay 80,000 que hacen cola. Vino una coreografía de Broadway a trabajar con nosotros *Sweet Charity*. Lo primero que les dijo a los bailarines es "¿qué hacen?", cuando bailaban. Los bailarines le respondían: "es que nos han indicado que el paso...". Y ella respondía: "y el paso... ¿qué importa el paso! El paso está bien, tienen que hacerlo. Técnicamente, tienen que hacerlo. Pero, ¿qué significa ese paso? Cuando, en *Sweet Charity*, Bob Fosse hace un paso con todos en diagonal, caminando: ¿qué significa que estén en diagonal? Es una gráfica de la oligarquía. De cómo la oligarquía ve todo desde una posición superior, no desde una posición baja. Solamente los corruptos ven desde una determinada posición. Esa imagen está recontra codificada. Si tú no te das cuenta del contenido de la imagen, entonces haces el paso luciéndote. La coreógrafa decía: "no me importa que se te vea bonito: eres un oligarca y la línea es así y es para que te sienta oligarca, así que ponle ese contenido al paso". Pero todos nos quedamos en hacer el "jazz". ¿Qué cosa es el "jazz"? El "jazz", en verdad, es la diversión

subcultural, suburbana, subterránea. Es ese tipo de diversión "prohibida". Entonces, la sensación es "ven acá, síguenos, es jazz". Es como si el diablo te convenciera. Si tú no tienes esos conceptos claros, es superficial. Interpretar *All That Jazz* así es muerto. El que lo ve así, siente esa superficialidad. Es culpa de nosotros.

**4) ¿Si estuvieras componiendo un musical y tuvieras un equipo contigo para producirlo, querrías adaptarlo de una historia preexistente? Si es así, ¿por qué?**

Yo creo que sí. Sería interesante. Ayuda un montón porque ya te quita toda la idea de crear una historia, que también puede ser muy interesante. Pero, a mí, en general, me interesa más que ya esté hecha, que tenga rasgos históricos. Por lo general yo he hecho obras que tienen muy anclado eso. Chicago está en los 20's. Cabaret es en los 30's. Hay una época que graficar.

***Hay una necesidad de ser precisos.***

Sí. Si es del pasado, me gusta mucho más. No me entusiasma mucho, por ejemplo, *In The Heights*.

***No está establecida en un momento histórico específico.***

No me movería muy bien, por más que hay cosas muy bonitas de la música. Pero, me parece que no me entusiasma tanto. Me gustan las cosas más claras. Por ejemplo, hay un musical que es muy lindo sobre la vida de Chaplin. Le escribí al productor y le dije que me gustaría hacer ese musical. Puede ser lindo. Entonces, eso me interesa más.

**5) En ese mismo proyecto de hacer un musical nuevo, ¿qué sería esencial que esté, en cuanto a estructura, en un musical? Musical- y dramáticamente.**

Hay estructuras que son convencionales del teatro musical, que están recontra estudiadas. Son lo que llaman la famosa "fórmula". Cuando tú tratas de salir de la fórmula, ocurren dos fenómenos. El primero es que el público siente que está mal. O sea, ha logrado calar de tal manera la fórmula del musical que el público que ve musicales ya la tiene preconcebida. Y la segunda cosa es que (y esta es la más importante, en el fondo) está construido por algo. Así como cuando yo

enseño el cuadro de intensidad digo que esto está cimentado ya en un estudio que hay sobre el espíritu del espectador en donde, en determinado tiempo, tienes que generar un quiebre, y aquí hay un *anticlímax*, un *clímax*, pues lo mismo ocurre en el teatro musical. Se conoce muy bien, por ejemplo, que la segunda escena del segundo acto, por lo general (no siempre), es cómica. ¿Por qué? Porque vas a entrar ahorita el gran drama, si es que estás haciendo un drama. Entonces necesitas, en ese espacio, relajarte, distender, para poder entrar a lo otro. Si viene jalando y jalando y jalando, se agota. Entonces, hay pequeñas cosas así que son importantes. Y, a nivel musical, se han encontrado algunas fórmulas como son los paroxismos musicales, en donde los temas musicales empiezan a cruzarse, por lo general, en un número que está una escena antes del fin del primer acto. Por ejemplo, en *West Side Story*, que entran los dos bandos, uno canta: "Los Jets harán por fin cumplir su ley" y están caminando por las calles y, de pronto, tienes a Rita cantando "Tonight, tonight", y, de pronto, aparecen otras melodías que han sonado antes en el musical. Se mezcla todo y entonces, tú como espectador te asombras. Y todo suena, y todo encaja: los capos de los músicos lo logran así. Y luego revienta y termina. Ese es, por lo general, una escena antes de que acabe el primer acto. Para que en el primer acto se desarrolle aquello a lo que se va, la historia, y termina con un acorde seco y grande. Pero a veces ese paroxismo lo dejan para el *post-clímax*, para llevarte al final de la obra. Pero, de todas maneras, este paroxismo es muy común. Le da complejidad. Al músico le hace sentido unir todos los temas en algo. Lo hacen también en el cine. Si tú miras la guerra de las Galaxias y sabes que cada personaje tiene su tema, de pronto, estás con la princesa Leia, que puede estar en una batalla con una melodía orquestada. De pronto, Luke Skywalker aparece con otra melodía orquestada y se cruzan. Se mezclan. Eso le da complejidad a la obra.

***Eso es dramaturgico también, ¿no? Porque es como si en una obra de teatro de texto un personaje reiterara algo que ya dijo, pero, esta vez, cobra otro sentido.***

Y, además, lo pone en relación a todos los pensamientos e ideas de los demás. Lo cual hace que el drama se incremente. Te estás llevando algo muy potente.

6) **¿Tú necesariamente te ceñirías a la estructura que se ha analizado que tienen los musicales? ¿La usarías como referencia?**

Para mí eso es ley. Lo que pasa es que no es ley escrita en piedra. Eso me ayuda a mí a darme cuenta de ciertas cosas. A veces, los dramaturgos no conocen esa herramienta, a veces lo hacen intuitivamente. Entonces, sí me ha pasado que un dramaturgo no se está dando cuenta del tiempo que está invirtiendo, por ejemplo, en una escena. Hace que se dilate. Que los tiempos del cuadro se pierdan. Y como este cuadro está estudiado para que genere efecto, lo constato con el público, y el público, efectivamente, en esos momentos donde la escena se distiende, se va, se pierde. Me sirve para saber, por ejemplo, dónde cortar. Pensando en el cuadro. Pero también me ha pasado que los *plot points* se han distendido, y he decidido dejarlos, porque tienen tal potencia, o porque si los corto, mato la obra. La esencia de la obra tú no la puedes matar. No puedes, en *Romeo y Julieta*, cortar la escena donde planean Julieta y el cura que ella se haga pasar por muerta. No puedes cortar esa escena, porque si la cortas, por más de que sea larga, ahí hay contenido. Entonces, matas el espíritu de *Romeo y Julieta*.

**¿A qué te refieres con “espíritu”? ¿Cómo puede entenderse, teóricamente, esa noción, o la noción de “esencia”?**

Puedo ilustrarlo con un ejemplo. Para mí, la esencia de una obra es aquello que grafica claramente su identidad. Y, entonces, por ejemplo, ¿qué cosa es aquello que, a ti, si te quitan, te quitan la identidad, dejas de ser tú? Por ejemplo, si a mí me quitaran el tocar la guitarra, *Los Beatles*, que me gustan mucho, ya no soy yo. Entonces, para mí la esencia es aquello que le da identidad, ontología, a las cosas. *Romeo y Julieta* tiene una identidad muy clara. Puede haber muchas adaptaciones. Pero, ¿cuál es su esencia? La esencia de *Romeo y Julieta* es que hay dos familias que se odian, y, de esas dos familias, hay dos personas que se aman. Tú no puedes hacer *Romeo y Julieta* si no están esos dos valores. Si tú ves una guerra de ositos en dibujos animados, están los ositos azules y los ositos rojos, y se odian, y de pronto ves que sale de los rojitos una osita y sale de los azules un osito, y se aman, tú piensas: *Romeo y Julieta*. Esto es *Romeo y Julieta*. Tiene la esencia de *Romeo y Julieta*. Lo interesante de Shakespeare, y por eso es el más grande, es que nunca te dice por qué se odian y por qué se aman. Nunca. Por eso es que tú puedes hacer que sean unos del Alianza y otros de la U. Y

puedes hacer que no se amen románticamente, sino que se desean sexualmente. Y pueden desearse sexualmente porque son jóvenes, porque tienen las hormonas a mil. Puede haber una atracción de ese tipo ahí. Eso no te lo explica Shakespeare. Pero sí te dice que lo otro tiene que estar. Es esencial. Entonces, ¿cuáles son las esencias de las cosas? ¿Qué es aquello que, si tú lo sacas de la historia de *Waitress*, ya no es más la obra? ¿De *Chicago*?

***Teóricamente, podría entenderse como las características nucleares.***

Y que, sin ellas, ya no reconoces la identidad de la cosa o de la persona. Eso para mí es lo esencial.

***Justo esa palabra motivó mucho mi investigación. En una entrevista, la actriz del musical Waitress, Jessie Mueller, decía que, en la película, tú ves cómo al personaje de Jenna se le acerca la cámara y ves en su mirada su conflicto interno. En el musical no puedes hacer eso. Pero esa esencia la captura la canción "She Used to Be Mine". En la entrevista, no se detiene (porque no es necesario) a teorizar "esencia", pero...***

Tienes que conocerla, porque, si no la conoces, haces que la canción no tenga realmente un sustento. ¿Cuál es la esencia, por ejemplo, de cantar *Cabaret*, con Sally Bowles? La esencia es la despedida. Es una mujer deprimida que se está despidiendo del mundo. Eso es lo esencial. El problema es que cuando no lo haces así... Yo tuve problemas con la versión de Marco. Yo dirigí la primera vez *Cabaret*, y cuando la dirigió Marco, empezaba muy arriba, lleno de energía, como una vorágine. No estaba dejando que el personaje de Sally Bowles empiece a construir este trampolín de donde se va a tirar. Empieza casi balbuceado. Está en el hoyo. Es una canción donde el personaje está saliendo de la depresión hacia la despedida. No se le puede quitar eso de la canción, porque si no, le quitas la esencia a la canción, le quitas su identidad. Es bien importante reconocer esencias, porque si no, traicionas la canción. Shakespeare podrá soportar que tú les cambies los nombres a los personajes, que los pongas en diferentes lugares, pero nunca va a soportar que no haya personas que estén representando a los Montesco y a los Capuleto y a Romeo y Julieta. Eso no puedes quitarlo.

7) **¿Qué es lo que más te gusta del género del teatro musical? ¿Por qué te gusta?**

Mira, yo no soy un apasionado de los musicales. De hecho, me hablan de muchos musicales, y yo no los conozco. Yo nunca he visto *Wicked*. Conozco las canciones, alguna vez me pasaron videos, pero nunca me atrapó, la verdad. Pero sí es una locura, por ejemplo, para muchas mujeres que son loquitas musical *Defying Gravity* y ese tipo de canciones. Tampoco me atrapa *Rent* al 100%. Me gustan las canciones, pero no me termina de atrapar. A mí más que los musicales, me gustan las buenas historias, las buenas obras que pueden estar en un ballet... Me gusta la música bien hecha, la ópera bien hecha. Cuando me dan un musical que tengo que hacer por encargo, porque es mi trabajo, yo trato de sacar lo máximo que puedo de la profundidad de las cosas. Porque no me gusta lo superficial. Me siento mal. No me gusta el "jazz" por el "jazz".

***¿Cómo le explicarías esa profundidad a alguien?***

Para mí, la profundidad tiene que ver con entender las razones por las que las cosas están. Si tú hablas, por ejemplo, con César Vega (y por eso me llevo tan bien con él y nos pasamos horas hablando). César es capaz de reconocerte por qué *Money, Money, Money* de *Cabaret* es así. Empieza a hablar de los judíos y te empieza a hablar del vínculo de la economía con los judíos y eso lo vincula con el acorde que se usó. Eso es profundizar. Para que una obra de teatro o una obra musical tenga precisamente esa sustancia es porque tú tienes que hacer algo que trascienda la fórmula. Tienes que hacer que la fórmula no esté por encima, sino que tú la uses, pero para contar algo que tenga un mínimo de posibilidad de hacer que la persona que lo está viendo trascienda el “qué bonito” y pase a cuestionarse y reflexionar. Para mí, es como si tú tocaras música negra y no te dieras cuenta que toda la estructura de la música negra está basada en el látigo, en el golpe. ¡Hasta el movimiento de caderas! Los movimientos son como los látigos. La música tiene que ver con el trabajo y las cadenas. Inclusive el golpe de quijada suena a eso. La percusión remite al trabajo repetitivo. Los cantos parecen exclamaciones de trabajadores sembrando algodón. Para que no se haga simplemente la percusión por hacer la percusión, se tiene que estudiar los movimientos según su base. Látigo, látigo, látigo. Eso me conmueve. Cuando un intérprete sabe que hay algo ahí, conmueve. Algunos autores lo tienen más o

menos natural, como un talento. Llegan a las cosas intuitivamente. Pero si tú lo estudias, tu interpretación, así tú no lo sientas, va a ser de otro calibre. Y eso, para mí, es importante. Y eso es lo que reivindica al teatro musical.

- **Entrevista a Mónica Gastelumendi**

**Cantante, arreglista y coordinadora de la especialidad de Música en la Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima, Perú). En esta entrevista habla sobre la música desde su perspectiva de arreglista, y de la música del musical *Waitress*, en relación a otros musicales tradicionales y contemporáneos.**

**1) ¿Cuáles son los componentes básicos de una canción?**

La melodía es muy importante. La armonía también. Puedes basarte en una buena armonía que te haga llegar a una buena melodía. Y puede ser de la otra manera. Puede ser que el componente primario sea la melodía y, en base a eso, vaya saliendo la armonía. Eso es lo que yo capto. Obviamente, hay el factor rítmico que es súper importante. Para mí, como cantante, son las cosas que más me jalan. Sobre todo, la armonía, escuchando algo como las canciones de *Waitress*, porque el movimiento armónico es sorpresivo, hay mucha modulación. Eso, para mí, es súper básico para mi *enjoyment*<sup>88</sup>. Que haya ese componente rico, florido. Si no es así, la melodía tiene que ser muy potente. Y, obviamente, en algo cantado, entra a tallar la letra. Pero, la letra, para mí, viene como algo secundario. Yo cuando escucho algo, escucho primero la melodía, la armonía, veo si me gusta. Y ya, como arreglista, veo cómo están acompañando esa melodía.

**2) De esos componentes, ¿cuáles se alteran o modifican para generar distintas sensaciones en el público?**

Creo que la letra es inalterable. No puedes cambiar lo que ha dicho un autor. A no ser que diga “me as a boy” y yo lo estoy cantando, y digo “me as a girl”. Tal vez, algo de género, pero, a veces tampoco ni aplica eso, porque la temática tiene que ver con un género determinado. Una que otra palabra, pero no puedes cambiar el mensaje. Creo que lo más accesible es cambiar la armonía. Y luego te

---

<sup>88</sup> Puede traducirse como “disfrute”.

puedes ir por la melodía, pero la melodía también es con mucho cuidado. A no ser que, obviamente, sea una pieza de jazz, que de lo que se trata es tu interpretación y cómo puedes hacer que algo suene nuevo. Pero, en cualquier otro género, creo que eso es mucho más delicado. Entonces, yo diría que lo que más permitiría de cambiar es la armonía. Luego, en segundo plano, la melodía. Y lo último sería la letra, por una necesidad extrema.

**3) ¿Esas modificaciones siguen algún patrón, es decir, hay una teoría que sigan todos los compositores? ¿O es bastante libre, de acuerdo a las sensaciones del compositor?**

Sí hay reglas. Lo más sencillo, o lo más a la mano, es el primer tipo de re-armonización. Tú tienes, por ejemplo, una escala de do mayor. Hay una serie de acordes que van con esa escala: do, y, si uso sólo las notas de la escala, re, mi, fa, sol, la, si, do. Cada uno tiene una cualidad, o mayor o menor, y el caso de si, disminuido. Entonces, do, que es el acorde tónica, tiene dos acordes más que tienen función tónica: do-mi-sol, mi-sol-si y la-do-mi. ¿Por qué? Porque comparten dos notas con ese acorde de do. Entonces, esos cumplen función tónica. Lo que quiere decir que yo puedo, en cualquier momento de una partitura, si me quedo simplemente en esa tonalidad, podría intercambiar esos acordes. Imagínate que dice do en la original, si se da el sentido de la melodía, yo podría poner la. Y hay acordes subdominantes. El subdominante es fa, porque está antes de sol, que es el dominante. Sol es el dominante que va a do. Entonces, el subdominante es fa. Otro acorde que cumple función subdominante es re menor. Entonces, yo puedo intercambiar, por ejemplo, fa subdominante, sol, do. Puedo cambiar re por fa, y tienes otro color, pero, al final, están cumpliendo la misma función. Y, en el caso de sol, que es dominante, el que comparte más notas con ese acorde es si disminuido, que en verdad es parte de sol, realmente.

***Y ese acorde de si, le da otra sensación.***

Es otra sensación porque tienes una quinta disminuida entre el uno y el cinco.

***Y, si tú tuvieras que definir, en términos de emocionalidad, ¿qué genera un acorde así?***

Este acorde tiene mayor tensión. Tienes una sensación mayor de resolución, porque tienes un intervalo que quiere resolver. Tú no te puedes quedar en él tranquilo. Tiene que ir a la tónica.

***Es como una inestabilidad.***

Es una inestabilidad total. En el caso de sol, igual lo tienes, pero en si disminuido, que al final son las mismas notas que hay en sol, tienes una mayor inestabilidad. Este sol te da mayor estabilidad. Entonces, hay una sensación de resolución, pero no es tan urgente como en si. Porque la sensible, que es si, quiere ir a la tónica. Entonces está ahí, esperando a resolver. Esa es una forma de re-armonización. Hay muchísimas otras. Otras que te sales de la tonalidad. Te vas a otro lado, regresas. Hay re-armonizaciones modales, que te prestas del modo menor, acordes. Hay muchas maneras de re-amonizar, pero digamos que esta es la más básica. Se usa muchísimo sobre todo en la música pop tradicional, básica. Ahí vas a encontrar mucho de esa re-armonización.

**4) ¿Qué determina la emocionalidad de una canción, es decir, si es alegre, triste, u otras emociones?**

La armonía. Hay factores rítmicos, obviamente, que van acompañados de esa armonía. Tú puedes usar una melodía que en una armonía te suena feliz, y puedes usar esa misma melodía, le cambias la armonía y te suena triste.

***La armonía es...***

Toda la base sobre esa melodía. Que tiene todo un tema de leyes, los acordes. Puedes trabajar en base a leyes, también las puedes romper. Pero, yo creo que la armonía es base para lograr ese factor emotivo.

**5) ¿Qué aporta la emocionalidad a una canción?**

La potencia en todo. Lo que pasa es que es bien complejo no pensar, como intérprete, en que tú vas a llegar a aportar un factor emotivo a algo. Si no, no eres intérprete. Eres una máquina. Y eso sucede. Tú tienes cantantes en todo rubro que tú los escuchas cantar perfecto, afinación, técnica, pero no hay emotividad. Pero ahí me estoy yendo estrictamente del rubro teórico-musical. El cantante tiene que haber trabajado una manera y un método para poder

desprender de sí emoción. Y hay cantantes que a veces no tienen eso. Y uno se da cuenta inmediatamente. Por más bello que esté sonando, no te llega.

**6) ¿La emocionalidad es algo que contemplas al momento de componer una canción? Es decir, ¿compones una canción para que salga triste? ¿O compones una canción y de casualidad sale triste?**

Depende. Bueno, yo soy más arreglista que compositora. Entonces, lo que yo trato con un arreglo, que para mí es cómo recomponer algo, es no pensar tanto en si es triste, feliz, o en la intensidad. En vez de eso, pienso en cómo potenciar algo. Pienso en cómo volverlo aún más bello. Muy pocas veces pienso "esto lo quiero hacer *oscuro*". Pienso en cómo transformar algo y que a alguien le suponga un viaje nuevo, un viaje refrescante. Como el arreglo de la canción litúrgica *La Espiga* que hice para el coro Arpeggio. Es refrescante para mí. Entonces, yo pienso más de esa forma. Que es una oportunidad. Pero asumo que los compositores tienen que pensar más en base a como quieren la emoción. En el caso del canto, tienes una letra. Y la letra te va a determinar emoción. En base a eso tú determinas. Por ejemplo, en *Bad Idea* de *Waitress*, que está en 6/4, pero tiene una sensación de 5/4, como si tuviera un pulso menos, 5/4 no es un compás simétrico. Es asimétrico. Y eso te da una inestabilidad todo el tiempo. Obviamente la compositora ha optado por elegir un pulso así para moverte, para movilizarte, y hacerte sentir inestable como los personajes se están sintiendo.

**7) Respecto a los musicales: ¿qué papel sientes que juega la música en la narración de la historia?**

El musical está hecho para ir más allá del texto, para que quien escucha la historia pueda vivir emociones más a flor de piel. Es distinto que cuando hay una obra de teatro y de pronto hay una canción. Como en la película *Historia de un Matrimonio*, cuando el personaje de Adam Driver canta al final, te mete un poco más en su circunstancia, pero no es como en un musical. Para nada. Es un complemento. Te ponen el pedazo de tortita al final para que el sabor sea un poco más de dulce en esta trama. Pero en el caso del musical, si no está la música, la historia no va a llegar a resolución. Creo que el film y el musical son dos experiencias drásticamente distintas. Es ver algo sin música y ver algo concebido como musical, en donde termina una canción, y te deja las emociones

a flor de piel para recibir el texto que viene. Estás mucho más abierta entender este texto o a sentirlo.

**8) ¿Consideras que la música de los musicales tiene alguna particularidad? ¿Cómo definirías la música del musical? ¿Qué la hace distinta a la música de la radio?**

Tiene más momentos. En cuestión arreglo, tiene muchos más momentos de explosión y más momentos de relajo de distensión. Se podría decir que es más programática, en ese sentido. La música programática es música que te narra una historia, a veces sin texto. Por ejemplo, los cuadros de *Mussorgsky*. Son los cuadros de una exposición, y él compuso música para cada cuadro. Él veía el cuadro y, en base a eso, te componía algo que tenía relación con ese cuadro. María Schneider, que es una compositora de Big Band también hace mucha música programática. Por ejemplo, tiene una pieza en la que narra, con la música, un viaje que ella hizo en parapente en Río de Janeiro. Es genial porque te está contando una historia esa música, sin la necesidad de un texto. Escúchala, se llama *Hang Gliding*. Creo que la música del teatro musical tiene eso. Hay un texto, obviamente que acompaña, pero necesita ir más allá de ese texto, porque necesitas evocar un montón de emoción. Alguna vez escuché: hay música porque el actor ya no puede decirlo sólo con palabras, lo tiene que cantar para sacar más emoción. El acompañamiento musical tiene que darte eso. Darte esa base que no es sólo una canción pop. Una canción pop es estrofa, coro, tal vez el puente, que te da otro tipo de emoción, y vuelves a la estrofa. Y todo es muy predecible, porque uno quiere que la gente escuche y cante la canción. Aquí ese no es el fin. Si la cantan, genial. Y ha pasado con los musicales que han sido populares en Broadway porque llegan a ese punto de genialidad en que la música está compuesta para describir este momento, pero al final también se vuelve popular. Entonces, eso es alucinante, es increíble. Creo que esa es la diferencia.

**9) ¿Por qué la música en los musicales es más grande, o más apoteósica?**

No sé si más grande o apoteósica. Número uno, entra a tallar un factor orquestal mucho más amplio. Hasta en *Spring Awakening* que tiene una banda más chica. O sea, hay musicales que tienen una banda chica, pero los colores instrumentales son más detallados y están más explorados, más que en el pop. En el pop, la

banda es una unidad. Acá si sientes que es un punto medio entre el pop y la música clásica. Va a haber un mayor despliegue de las posibilidades de los instrumentos en cuanto acompañan a la voz. Por otro lado, creo que hay un mayor juego de motivos musicales, tanto rítmicos como melódicos, de acompañamiento, que también van a ayudar a que la melodía salte más a la luz. No es que sea más grande ni apoteósico, sino que hay más detalle, tal vez. Más complejidad.

**10) ¿Es un género musical distinto?**

Yo no sé tanto de musicales, pero creo que tal vez ha habido una época en la que sí. Había un género de teatro musical que está después de unas décadas de haberse creado. Porque un *Fantasma de la Opera* tú lo escuchas y es algo clásico. Está muy ligado a lo clásico. Pero luego vienen ciertas otras producciones que sí tienen en sí el nicho más teatro musical. Pero, hoy en día, tienes un *Hamilton*, o un *Waitress*. Yo creo que *Spring Awakening* ha sido un punto de quiebre. Porque ha sido un musical en el que justamente se prueba algo nuevo. *Rent* es previo a eso, me parece. Pero, *Spring Awakening* es un punto de quiebre en decir "podemos hacer musicales que se relacionen más con la música de ahora, la música pop, que traigan más elementos de eso, y que el canto también sea un despliegue de eso". Me parece que, así como en todo género, hoy en día, también la misma globalización, y el hecho de que todos estamos conectados de toda manera, y haya acceso a todo, hace que también la música tome eso. Los musicales, en general, creo que están tomando eso.

**11) ¿Cómo calificarías la música de *Waitress*? ¿Consideras que sigue los mismos patrones que otros musicales que conoces?**

Cuando yo escucho *Waitress*, escucho varias cosas de *Spring Awakening*. Ahora que estaba escuchando en la mañana, un montón de cosas saltaron inmediatamente: armonías, ciertas cosas modales, patrones rítmicos del acompañamiento. Muchas cosas me hacen pensar en eso. Otras cosas me hacen pensar en la música pop de la compositora, cómo ha traído todo eso a su manera de componer. Creo que voy por la misma vena de decir que, hoy en día, ya los musicales son mucho más personales. La producción es mucho más personal, va más a las posibilidades de los compositores, del guionista. Quizás no personal,

sino que está mirando a lo que hay, pero sí lucha por ser bien particular y fiel al estilo del equipo de producción que está haciendo eso.

***Es como una lucha por que se note la cosecha del compositor.***

O del guionista, o quien sea. Yo lo veo desde la música. Asumo que tiene que ser lo mismo por los otros lados para que tenga una unidad clara. Pero claro, en la época de *Oklahoma*, todos los musicales eran de ese estilo. En la época de *Phantom of the Opera*, todos eran así, más clásicos. La época de *The Sound of Music*: todos los musicales eran así. *Mary Poppins*, todos esos tenían ese mismo corte. Entonces, me parece que ahora, es por el mismo hecho de que el público... volvemos a la globalización y a la cantidad de opciones que hoy en día puedes tener. Entonces, el público busca esa diversidad y va a entenderla mejor. Entonces, hay mucha más libertad para que una Sara Bareilles, que nunca hizo musicales, pueda sentarse a componer algo y que pueda estar en Broadway por tantos años. Cuatro años. Eso no iba a pasar hace cuatro décadas.

***Es más, ahora se puso Cyndi Lauper a componer un musical, Kinky Boots.***

***Hay más apertura ahora.***

Sí, me parece que es eso. Hay este musical *Carole King*, pero ese es distinto, porque es el trabajo de un arreglista musical realmente. Son sus canciones hecha musical. Es distinto.

**12) A nivel de composición, ¿qué géneros musicales encuentras en las canciones de *Waitress*?**

Obviamente hay jazz, hay pop, y hay género musical. Como la época clásica de musicales. De hecho ella ha traído influencia. Sobre todo, lo ves más en las melodías. Están más impregnadas de ese género musical tradicional. Las armonías no son tan jazz, pero tienen un poco. Tiene hartopop.

**13) ¿Cuál es la canción que más te gusta del musical y por qué?**

Creo que *She Used to Be Mine* está muy bien lograda, porque tiene los momentos precisos, la melodía, donde tiene la manera de que llegue al clímax perfecto. Es muy redondita. Pero me tocó un montón una letra ahora, que la escuché, de un momento hablado, donde le dice a la bebé “ojalá que alguien te

pueda tener en los brazos 20 minutos”. Es... wow. Y ahí el texto hace mucho. La composición es más simple. Y ha logrado coger el momento muy bien. Es la que más me hizo despertar. Es que *She Used to Be Mine* la hemos trabajado. Tengo mucho más material como para saber que esto sí me encanta por varios factores. No sólo porque lo escucho y ya me toca. Pero esta otra sí me tocó desde la letra, que a mí generalmente las canciones no me tocan desde la letra. A mí me tocan desde la melodía o desde la armonía. Y, en este caso, me pasó que sí pude preguntarme: “¿qué está diciendo?”. Para mí, eso tiene que tener un valor. Que me pueda llamar la atención por ese lado rápidamente.

***Te estás refiriendo a la parte hablada que está a la mitad de la canción You Matter To Me, que es un dueto.***

Esa es. El dueto, que ella no puede entender cómo... sí. Y en el medio de todo hay este texto que le habla a la bebé. Y el dúo está, melódicamente, muy bien logrado. Lindo, bien logrado.

***Justamente en un texto sobre el guion cinematográfico, la actriz que interpreta a Jenna en la película dice que esa línea de texto hablado la hizo querer hacer la película.***

Es que es super fuerte. Es muy fuerte.

***Es curioso que la letra que más te ha impactado haya sido una letra que no está cantada, sino dicha. Que tiene acompañamiento, pero no deja de ser un texto.***

Pero creo que esas líneas engloban mucho lo que es la película, o lo que es la obra, la historia. Es como un resumen súper concentrado.

**14) ¿Qué es lo que más te gusta de la música de Sara Bareilles, y de la música en general?**

Lo que tiene Sara que a mí me encanta es que tiene la capacidad de generar muchos motivos musicales en el acompañamiento, tanto motivos en el bajo, como motivos rítmicos súper ricos. Tiene esa cosa muy clara para que la melodía pueda volar sobre eso. Y las armonías también, porque tiene mucha

facilidad en irse de una tonalidad a otra de una manera muy *smooth*<sup>89</sup>, muy tranquila. Se pasea muy bien por las tonalidades. Tiene un uso lindo de todas las inversiones y eso te hace un montón en la música. Y uno no se da cuenta a veces: cómo tratas un acorde con una inversión. Y toda su música está llena de eso. Y eso evoca un montón de emoción, porque cuando tú tienes acordes que sólo están la tónica, tú te sientes muy sólido. Un acorde en función tónica, te hace sentir a gusto, sea mayor o menor. Pero, cuando estás en inversiones, te moviliza. Y eso lo sabe hacer muy bien ella. Y la parte motívica del acompañamiento, tanto rítmico como melódico, siempre es muy rico y es muy orgánico también. Tú no sientes nada que sea forzado. Sólo hubo un momento en el que hay una que ella canta que pone un compás de 5/4 que creo que fue un poco a propósito. El siguiente ya es menos adrede. Pero, al margen de eso, todo lo demás es muy natural. Y es muy sincero. Es bien sincero. Creo que me quedo con eso. Otros musicales están compuestos para ser escuchados, a veces. O siguiendo fórmulas. Y este musical, para mí, es bastante sincero, diría, más que un *Hamilton*. Un *Hamilton* está recontra producido. Todo lo que ha escrito es bien producido, bien pensado para lograr un efecto. Esto es mucho más orgánico, en ese sentido. Y sobre la música, en general, me quedo con la armonía.

***¿Tú has decidido dedicarte a la música por ello?***

No necesariamente. Pero creo que a medida que más voy en mi camino de cantante, arreglista o directora, lo que más me coge es eso. Porque al dirigir un coro, lo que más disfruto es escuchar las armonías. Cuando arreglo, lo que más disfruto es rehacer una armonía. Cuando canto un arreglo que he hecho, lo que muchas veces disfruto es escuchar eso que lo tuve en la mente, y lo puse en el papel, escucharlo en los instrumentos. Entonces, me quedo con eso, pero mi camino no empezó así. Empezó por otros lados, pero creo que hoy por hoy, esa es una de las cosas que más me hace gozar.

- **Entrevista a César Vega**  
**Compositor y arreglista de teatro musical y ópera en Lima, Perú. En esta**

---

<sup>89</sup> Puede traducirse como “fácil” o “fluído”.

entrevista comenta la música de *Waitress* y menciona diversas obras de teatro musical desde su experiencia profesional.

- 1) **Estoy analizando cómo se manejó la propuesta de teatro musical de *Waitress*, tomando como punto de partida el film del 2007. Entonces, más o menos me ha interesado ver cómo algo que se vio en cine, un *close-up* de la actriz, fue traducido a música. Ese fue mi interés.**

No he investigado a fondo el caso de *Waitress*, pero lo que conozco es que primero viene el disco que hace Sara Bareilles, que se llama *Canciones sobre cocineras*, algo así se llama el disco. Y creo que, ella hace el disco sobre la película. Ve la película, ella hace el disco, y sale el musical luego. Esa es la ruta que se sigue. Ahora, hay un tema de intertextualidad, es decir, el lenguaje cinematográfico, ¿cuándo se transforma en un musical? ¿O qué es un musical? Bueno, el cine usa música, *per se*. La música está vinculada a dos elementos básicos. Está conectada a la mimesis y a la diégesis. Es decir, a la imitación de la naturaleza y de las acciones (mimesis). Entonces, tienes cosas como el *mickeymousing*, en donde el personaje camina y la música imita los pasos y eso va generando toda una construcción, es decir, nos hace ver que es comedia o que es un gran personaje o, suponte que es un personaje chiquito, pero los sonidos que suenan son graves y grandes, eso juega con la ironía. Entonces nos hace ver algo que no estamos viendo. Entonces la música para el cine tiene esas capacidades de ser empática y anempática, porque la música no está allí como un personaje más. En cambio, en teatro musical y el cine musical, la música es un personaje más. Es parte de la narración y esa es la gran diferencia. Yo lo que calculo es que en base a las canciones de Sara Bareilles, que ya es un proceso a medias, y en base a la historia que está contando la película, era mucho más fácil llevar a esa historia a un musical porque ya el trabajo sucio de que alguien llevaste los textos más importantes o las acciones más importantes de la película a canción ya es el 90% de lo que es un musical. Entonces, el proceso se hace mucho más rápido, mucho más llevadero. Ahora, es el caso inverso cuando tú haces un musical en base a canciones preexistentes y juntas un arroz con mango: juntas canciones de compositor tal con otras canciones de este otro disco y eso es complicado porque eso no cuenta mucho; no es intrínsecamente canciones hechas para contar una historia. Tienes que jalar, cambiar cosas, entonces tienes

esas dificultades por ahí. Pero, al margen de eso, el musical necesita que la música cuente las cosas que son vitales para los personajes, las cosas que son importantes. Lo que hizo Sara Bareilles fue eso. Ver la película, tomar los momentos más importantes, y componer las canciones. Entonces te sugeriría que escuches el disco. Yo escuchado el disco. Además, me gusta Sara Bareilles. La escucho desde hace muchos años. Y es uno de los discos que más me gusta. Porque, además, hace básicamente pop. Pero es un pop que suena todavía a folk. Tiene elementos de folk, blues. Tiene muchas cosas. Entonces no es un pop como Taylor Swift.

### ***No es tan comercial.***

No. Tiene cosas que son bien *roots*. Y que le han funcionado muy bien y que para el sonido del musical han funcionado muy bien. Eso es uno. Dos, creo que entre la versión del disco de Bareilles y la versión del musical lo que se aumentó fue la inserción de una mayor cantidad de voces. El coro como un personaje más. Tres, la inserción del violonchelo me parece importante en cuanto a lo musical, propiamente dicho. Luego, algunas cosas más en los teclados. Y algunas posiciones de las canciones en el musical son más pop que en la versión original.

### ***¿Posiciones?***

Algunas formas de estar concebidas las canciones. Cuando tú haces un disco de canciones, tú no estás pensando en la historia. Tú estás pensando en ti misma, en cómo te ha significado, cómo lo interpretas tú. Ya cuando tienes una historia que contar, tú quieres que las canciones sean acciones. Lo logras desde el texto, desde la instrumentación, qué instrumentos pones, cuáles quitas, o desde el replanteamiento técnico, es, cambiar algunos acordes por otros, cambiar texturas por otras, y además el musical *per se*, así sea *Rent*, que es un musical de seis músicos. Lo más característico del musical es la gran elaboración de las voces, o sea, la cantidad de voces. En un disco, no siempre está referenciado así. En un disco, es el cantante solista, por ahí algunos coros dando vueltas, pero aquí no. Los coros tienen una gran participación todo el tiempo. Desde el primer número. Escuchas nombrar al azúcar, a la mantequilla, todas las cosas que están en la cocina dando vueltas encima de ella. En el disco no hay juego de voces. En el

disco no existe eso. Esa creo que es una de las grandes diferencias de esa transferencia de la película del cine al disco y del disco al musical. El disco es la carne principal. Cuando ya se llega al disco, eso se volvió como la fuente. El 90%. Porque, además, le dio el carácter. Es más, no es una historia en una gran ciudad. Entonces, es algo más chico. Al no ser una gran ciudad, te permite esos toqueteos con el folk. Es cómo pensar en *Beetlejuice*. Es un musical para una orquesta relativamente grande. Por más que todo el tiempo es oscuro, propio de Tim Burton, así no esté Tim Burton de por medio, la sonoridad es más grande. Te das cuenta de que el sonido es grande. Acá no. El conjunto es chico. Los personajes son puntuales. Eso me parece interesante. Las canciones, todas, siguen la línea de Bareilles. Blues, soul. Cosas con pop, pero bien salpicadas. Y otras cosas que son propias del musical. El ragtime, porque son ritmos que te permiten contar historias. Te permiten ir de algo tonto o algo muy cómico y viceversa, después serio. Por ejemplo, cuando Jenna habla en *She Used to be Mine*, ella habla sobre sí misma en tercera persona.

***Es como un soliloquio.***

Es como un soliloquio, definitivamente. Pero para este soliloquio empleó blues. Más que blues es soul. El soul es uno de los derivados del blues que vino del principal exponente del soul, que fue Ray Charles en la década del 60 cuando transpone las formas de cantar de las iglesias negras de Estados Unidos, el famoso góspel, y el condenado les cambia el texto. Deja de tener un texto religioso para tener un texto amoroso, hasta sexual. Entonces, esa música se le llamó soul. Esto tiene un poco de soul en compás ternario, por ejemplo. Y esto te da una gran profundidad no es rápida, es más bien hacia atrás. El ritmo es lento. Y suele ser de carácter melancólico, reflexivo. Lo cual, a la vez, te permite crecer hacia partes más intensas. Eso está muy bien logrado.

***Entonces, ¿tú dirías que, para esta musical, el estilo de Sara Bareilles es pop pero con licencias para usar géneros más folk?***

Yo creo dos cosas. Definir pop en el mundo actual... La chicha es pop. La cumbia es pop. Porque el término pop, más que un estilo musical propiamente dicho, referencia en verdad el consumo. Es decir, es música de consumo masivo. Es música que consume el pueblo. La población. Para no usar una categoría

sociológica. No entendamos pueblo como gente que está en las periferias. Hablamos de la población general de las grandes urbes. Ellas consumen masivamente este producto, y eso genera una relación comercial, en donde es eso que produce este emisor, este músico, este creador de esta música, siempre está en contacto con lo que el pueblo quiere escuchar. Por lo tanto, todo el tiempo genera nuevas adicciones. Nuevas modas. Bareilles, de alguna manera, coquetea con todo eso. Porque no es vieja. Es joven. Está haciendo música que, de una u otra manera, es parte del gusto de lo que el consumidor estadounidense de adentro consume. Escucha los primeros discos de Taylor Swift. Taylor Swift también hacía lo mismo. No era Lady Gaga. Jamás. Lady Gaga era más pop. El sonido de Taylor Swift era más acústico. Igual con cosas electrónicas, pero había un instrumento acústico, un ukelele, o en este caso, un banjo. Si te refleja que son músicas no de la gran ciudad, sino de esos pueblos que están dentro, pero que, a la vez, están hechos para ser de consumo masivo. Entonces, en esa medida son pop.

***Porque estilizan el género original, quizás.***

Claro, pero, además, yo te diría, todas ellas vienen del soul, del blues, o del *Rhythm and Blues*. También está Norah Jones, y ella tiene lo mismo. Quizás, los discos de Norah Jones toman una ruta mucho más acústica, *roots*, mucho más crudo. Ha hecho de todo. Pero no es la única. Hay todo un camino de cantantes estadounidenses que están partiendo de sonidos pop, de sonidos folk, blues, y a partir de eso comenzaron a generar negociaciones con el sonido *mainstream* de las ciudades. Entonces, este musical tiene mucho eso. Recupera un poco ese sonido. Lo que pasa es que el músico que está arreglando para teatro musical no es cualquier músico. Alguien que está orquestando o que escribe arreglos para teatro musical no es alguien que hace un disco. Es alguien que tiene que hacer que las canciones actúen. Que las canciones tengan densidad. Que las canciones puedan ir de un lado al otro. Cambiar de carácter, cambiar de emoción.

***Tiene que ser dramaturgo también.***

Sí, claro. Todos aquellos que trabajamos en esto, o entiendes la dramaturgia, o mejor no lo hagas. Porque la música está el servicio; la música es funcional. La

música está al servicio del hecho dramático. Y, por lo tanto, no es ella en sí misma lo principal. No es música que esté hecha para la exhibición de la voz del cantante, sino la voz del cantante es una herramienta más para la narración de la historia. Entonces, tú escuchas todo el disco del musical y te das cuenta de las densidades, te das cuenta que hay una utilización del violonchelo, la forma en que se ha usado el piano, los registros graves, las guitarras, los indicadores de compás que van cambiando también. Y, por ejemplo, hay canciones que están hechas para describir el estado psicológico de los personajes. Entonces, no son canciones pop propiamente dichas. Están jugando con esa descripción psicológica. Si fuera solamente pop, lo que debería hacer es buscar que le guste a la gente y que mantenga el *beat* arriba. No. Aquí lo que importa es contar la historia. Eso tiene mucho este musical. Tiene mucho de eso. Y eso me parece importante.

- 2) **Justamente el capítulo nuclear de mi tesis tiene que ver con la estructura. Quiero comparar las estructuras de la película y el musical. Esto me lleva a preguntarte: en tu experiencia, con los musicales que has visto y en los cuales has participado creativamente, ¿qué consideras que es lo primordial en la estructura de un musical?**

En primer lugar, la película no tiene intermedio. Tiene un nudo que está al centro o, por lo menos, está en el punto álgido, y tiene un desenlace. Pero no está obligada, como el musical, a tener algo en el medio que divida en dos, que además tiene que ser gigantesco.

***Lo que precede a la pausa.***

Sí.

***Siempre tiene que ser gigante.***

Vas a encontrarlo siempre. Eso te tiene que dejar con el deseo de saber qué diablos va a pasar después. Es lo que llaman número productor, donde participa la mayor cantidad o toda la compañía, todo es muy grande, va a pasar algo que realmente es desencadenante, que te va a obligar a volver, no irte, dejarte con ansiedad. Eso, en el cine, no existe de esa manera. Porque es algo más continuo. La otra cosa que me parece importante es la temporalidad. En una película dices "lunes, 6 de la mañana". Siguiendo escena, "martes, 10 de la noche". Tercera escena... Puedes indicar y

puedes graficarlo con luz. Eso, en el teatro musical, no existe. Mejor dicho, si existe, no es que exista realmente, sino que hay que hacerlo saber al público. Hay que usar algo que nos permita saber que el día ha pasado, que es en otra fecha: cambio de vestuarios, cambio de escenografía, algo, un elemento que haga que el público infiera que eso que pasó fue ayer y no hoy. Ese asunto de la temporalidad es una de las principales diferencias entre el cine y el teatro. El cine puede hacerte creer que ha pasado un mes. Tiene esa posibilidad. Y porque, además, en el cine, ocurren muchas cosas en simultáneo. No sólo la música, sino la fotografía, la construcción de la luz. Tiene un montón de elementos que pueden estar de manera simultánea que, en el teatro musical también, pero, no tiene esa posibilidad de transgredir los tiempos que tiene el cine. Hay que inferir más. Desde la música se hace mucho. Por ejemplo, *Chicago* tiene esto. *Chicago* tiene música que está hecha para la medianoche. Se llama *25 para la medianoche*. Son cuadros sonoros de la medianoche en Chicago, en el entorno de los cabarets, de los prostíbulos. Es un tipo de jazz lento, tranquilo, nocturno, con la trompeta con sordina, todo aquello que infiere sensualidad. Pero, en el caso del musical, son usados para hacer cambios de escenas. En el cine no hay eso. Justamente, porque en el musical tienes que recrear que hay un cambio de escena, y para que haya un cambio de escena, se va la luz, ocurre el cambio de escena, queda la música, y ya no estás en la noche. En el cine, eso es más inmediato. Eso afecta directamente en la narración de la historia. ¿Qué haces en ese tiempo muerto en silencio, en negro? Eso es el peor pavor de un productor. Eso es lo que más hemos visto. Porque son esos espacios en negro en donde la gente no sabe qué pasa. Y generan dispersión. Una obra que tenga cambios de escenografía muy prolongados, que duren más de 10 segundos, mata al público. Porque le haces perder el interés. Entonces, no puedes hacer eso. Los cambios tienen que ser muy rápidos, y tienen que ser coreografiados, para no perder la continuidad. Entonces, hay que invertir tiempo en ensayar la coreografía para cambios de escena: por dónde entras, de dónde sales, cómo entras, quién entra, entras vestido de negro, entras con tu personaje. Eso sucede en el musical. O, es baile. Hay baile y con el baile sucede el cambio. O, las famosas escenas parche. Buscas como director escénico encontrar la fórmula o la forma para que fluya y que el negro que ocurra o el cambio de escena no afecte la continuidad de la historia, de la narración. Y eso, en el cine, no ocurre. A menos que sea como cine mudo poniendo pantallas negras con texto para explicar lo siguiente. Pero no es el caso del cine moderno. Eso es una diferencia. Y afecta al guion cinematográfico. Es más, éste es diferente al de teatro. En el cine, el actor decide, busca la naturalidad.

También el actor teatral. Pero, el actor teatral, y, sobre todo, el del musical, necesita un nivel mayor de exageración para que eso que hace sea realmente creíble.

***“Exageración” puede ser una palabra un poco fea, pero es difícil explicarlo de otra manera.***

Sí, porque necesitas enfatizar. Es que estás jugando con la imaginación. Mientras que tú en una película donde vas a matar a alguien tienes el recurso de usar una pistola de salva y, puedes generar el efecto de que la bala le llegó y deja sangre, y, a la vez, puedes hacer en la mezcla de audio que esa bala suene como una bala gigante que genera un impacto... En el teatro musical no se puede hacer eso con el nivel de realismo del cine. En el teatro siempre vas a depender del estrés de que alguien se equivoque, o que coincida el gesto que hace el disparo con el sonido... Pueden pasar mil cosas. En el cine no ocurre eso. En el teatro musical, por más que esté todo programado, siempre hay ese nivel de que algo pueda ocurrir. No debería, pero así pasa.

**3) ¿Por qué te gusta el género del teatro musical? ¿Qué es lo que más te gusta del género?**

Contar historias. Mi mamá me llevó al teatro de niño. De hecho, las primeras obras que yo vi de chico eran en La Cabañita en Barranco, lo que es ahora el Museo de Artes Contemporáneas, MAC. Ahí había un teatro maravilloso antes que se llamaba La Cabañita y ahí quien hacía teatro era la mamá de Mateo, Celeste. Y mi mamá me llevaba. Siempre me ha fascinado contar historias, la posibilidad de que la música explique todo y, además, la posibilidad de que la música se meta en estos dilemas humanos hondos, profundos.

***¿Qué hace la música con ellos?***

Es que también he trabajado en ópera muchos años. He trabajado en obras con Lucho Alva, en *Prolírica*, hace 10 años casi, que cerró su empresa. Pero, durante 7 o 6 años, estuve muy metido en la ópera. La música ahí es todo. Puede hacerte entender cosas que el texto hablado no te hace mirar. Pienso ahorita en *Don Giovanni*, donde la música puede ir desde lo cómico y absurdo, hasta hablar de alguien que se ha levantado de la tumba para decirle a este señor “te vas a morir, yo te voy a llevar al infierno”. Entonces, la música tiene ese poder. Pero, además, de darle dimensión a todo esto, darle una dimensión más profunda, más honda, más dolorosa. Y hacer que las personas que escuchen esto no tengan control. Eso

es lo que más me fascina de esto. Hacer que la persona que viene a ver la ópera, o el musical, en este caso, no tenga control de sus emociones, que lo pueda perder, y pueda entrar en contacto con la realidad de ese personaje. Eso es lo que más me fascina de esto. En *Amor sin barreras*, por ejemplo, toda esta parte del segundo acto que es puro baile y coreografía, pero que grafica esta rivalidad entre estos dos bandos, y que de pronto termina con la niña cantando... es maravilloso, porque tienes toda una gran escena de una música muy difícil para dirigir y muy difícil para tocar, es Stravinski, y, de pronto, tienes una canción infantil llena de naturalidad e inocencia, que pone en conflicto a esos dos bandos y que cuestiona. Es música con coreografía, hasta que llegue este momento y entran los coros y ya no hay acción escénica. Te das cuenta que es maravilloso.

***Ahí está la música actuando por sí sola.***

Por sí sola. Y eso ocurre en el musical bastante. Que las canciones permiten, justamente, que el texto, que la historia se cuente. Pero también hay muchas cosas en las cuales la música, por sí sola, es parte de la narración. Los acompañamientos instrumentales son muchas veces descriptivos, porque te hablan de la ira, o de la calma. Hay un musical que me gusta mucho que es *The Light in the Piazza*, que tiene estas cosas. Porque no es un musical pop. Es un musical más bien europeo. Grafica toda esta historia, que es compleja, además. Pero te recrea y se acerca un poquitito a la ópera porque, además, sucede en Italia la acción. Me parece maravilloso el musical. Además, el musical no sólo corresponde a un género musical. Usa el género que le plazca para contar la historia. Si quieres hacer una historia de latinos, tienes *In the Heights*. Pura música latina, salsa, sobre todo merengue, música del circuito cubano-puertorriqueño. Si quieres rap o *hip hop*, tienes *Hamilton*. Entonces, el musical, yo diría, no está identificado con un estilo propiamente de música a esta altura de la vida. Sí lo era hasta los 70's. En los 80's, quizás, y un poco con el imperio de John Kander. Podemos hablar de procesos, porque, antes de Kander está Oscar Hammerstein II, con un estilo muy austríaco, muy clásico: *Oklahoma*, *La Novicia Rebelde*, todas estas obras. Y, de pronto, aparece Kander con *Cabaret*, que inserta otras sonoridades más propias del *vaudeville* francés, para contar la historia. La música comienza a cambiar. Pero no solamente está el. Hay un musical góspel de Stephen Schwartz, que es el mismo que hace *Wicked*. Al igual que en *Jesus Christ Superstar*. Están por ahí. Ahora, a mí me gusta más el góspel, porque la música está mejor concebida, es más madura. En cambio, en *Jesus Christ Superstar*, tú te das cuenta que es muy brutal, progresivo,

rock, pero hay cosas en la forma en que está compuesta la parte orquestal, sobre todo, que se siente todavía un poco joven. Pero es cuestión de gustos al final. *Jesus Christ Superstar* se hizo más famoso. Sin embargo, Schwartz me pareció siempre brillante con las cosas que ha hecho. Incluso las que son más pop. Hay un compositor de canciones, Alan Menken, cuyo trabajo es maravilloso también. Schwartz decía en una entrevista que, para él, el musical no puede ser de canciones compuestas previamente. Sino que tiene que hacerse de cero, porque las canciones del musical no son canciones que se estructuren como estrofa, coro, estrofa, coro. El mejor ejemplo de eso es *Defying Gravity*. Lo dice el mismo Schwartz.

***Es difícil definir bien qué parte es cuál.***

Hay que entender eso. La lógica del recitativo, dónde tienes texto, donde quieres que se explique algo, y la lógica de la rebelión de esta mujer, *Elphaba*, dentro de la historia, requiere una música muy fuerte, muy pop, con interludios de diálogos que usan el recitativo. Esto es algo muy de la ópera. Todo el tiempo se escucha el *leitmotiv* musical con la palabra "unlimited" en *Wicked*. Yo creo que el musical es eso. No implica un género musical propiamente dicho, sino la suma de todos los géneros. Y el musical *Waitress* tiene eso. La suma de varios géneros y estilos que están ahí para contar la historia.