

DE *OKLAHOMA! A TICK, TICK... BOOM!*
LA EVOLUCIÓN DEL MUSICAL DESDE LA EDAD DE ORO
HASTA LAS OBRAS ROCK DE JONATHAN LARSON

Virginia E. Higuera Rodríguez
Universidad de La Laguna

RESUMEN

El musical cinematográfico no evoluciona de forma paralela a los musicales teatrales que se llevan a los escenarios en Broadway. Esto genera un desfase de una década aproximadamente entre los musicales que se estrenan en la Costa Este y los que llegan a Hollywood. En 2021, Lin-Manuel Miranda dirige *Tick, tick... Boom!*, una obra con la que revive a Jonathan Larson, heredero de las influencias del musical de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II, y Stephen Sondheim.

PALABRAS CLAVE: Rodgers & Hammerstein II, Stephen Sondheim, Jonathan Larson, Lin-Manuel Miranda, musical estadounidense, cine musical.

FROM *OKLAHOMA! TO TICK, TICK... BOOM!*
THE EVOLUTION OF THE MUSICAL FROM THE GOLDEN AGE
TO JONATHAN LARSON'S ROCK WORKS

ABSTRACT

Musical films do not evolve in parallel with the theatrical musicals on Broadway. It creates a gap of about a decade between the musicals on Broadway and those produced in Hollywood. In 2021 Lin-Manuel Miranda, director of the film *Tick, Tick... Boom!* revives Jonathan Larson, heir to the influences of the musicals of Richard Rodgers & Oscar Hammerstein II, and Stephen Sondheim

KEYWORDS: Rodgers & Hammerstein II, Stephen Sondheim, Jonatha Larson, Lin-Manuel Miranda, American musical, musical film.

Atendiendo al desarrollo de la industria cinematográfica, y cuando nos aproximamos al género musical, podemos observar que muchas de las películas que se producían y continúan desarrollándose en la Costa Este son adaptaciones de grandes musicales de éxito. Estas adaptaciones, que se llevan a cabo desde la década de los cincuenta, se estrenan con una diferencia de una década aproximadamente, desde que se ven por primera vez en los teatros de la Costa Este. Esta diferencia creó una gran desigualdad entre las obras consideradas contemporáneas que se ponían en escena y las películas musicales que se estrenaban llevando a que el público que continuaba consumiendo cine musical en la década de los sesenta fuera un público envejecido y más cercano al elitismo que se vivía en los teatros neoyorquinos que a la juventud que hacía frente a las tensiones creadas por la Guerra de Vietnam, la Guerra Fría y viviendo un despertar del amor libre y el consumo indiscriminado de sustancias. Esta visión del género musical se perpetuará a lo largo de las décadas, generando que los jóvenes creadores experimentales surgidos en el Nueva York de las décadas de los ochenta y los noventa se sintieran fuera de una gran industria que permanecía anclada en el elitismo y la decadencia que venía cultivando desde sus orígenes.

Desde principios de los sesenta, coincidiendo con el declive del sistema de estudios, y la bancarrota a la que se vieron abocados los grandes tras sus últimas superproducciones, el cine musical no ha vuelto a gozar de una producción comparable a la que un día sostenía la maquinaria hollywoodiense. Sin embargo, como ya ocurrió en los años setenta, la industria continúa recurriendo a producciones teatrales para mantener un género que parece no encontrar un modelo de producción original. Muchos de los musicales que se han llevado a las pantallas corresponden a las grandes superproducciones teatrales, asegurando así el éxito en taquilla. Esta práctica se ha venido desarrollando a lo largo de los años, propiciando, así, un desarrollo paralelo de la industria teatral en la Costa Este, con la producción cinematográfica en la Costa Oeste. En la década de los sesenta, como se ha mencionado con anterioridad, el cine musical como género parece desaparecer de un plumazo de los planes de producción de Hollywood. Tras adaptar los últimos grandes musicales: *West Side Story* (Robert Wise, Jeromme Robins), *My Fair Lady* (George Cukor 1964) y *Sonrisas y lágrimas* (Robert Wise 1965), obras estrenadas en los teatros casi diez años antes, los estudios abandonan un género que floreció en la década de los treinta como método esencialmente escapista frente a la turbulenta situación sociopolítica que se vivía en el país.

Aunque pareciera que la industria hollywoodiense recurría a la adaptación de los grandes musicales de Broadway como medida desesperada, ante una inminente caída del sistema de estudios, la realidad es que las adaptaciones de musicales teatrales se habían empezado a realizar ya en los años cincuenta. Los considerados padres del musical contemporáneo, el compositor Richard Rodgers (1902-1979) y el libretista Oscar Hammerstein II (1895-1960), desarrollaron parte de su carrera como dúo creativo, adaptando sus propios musicales teatrales a la gran pantalla. *Oklahoma!* marca el principio de la que se denomina por algunos críticos como la Edad de Oro. A partir de este momento, el musical clásico de Broadway se transforma por completo, sentando las bases del musical contemporáneo que ha llegado hasta nuestros días.





Imagen 1. Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II.

1. LOS PADRES DEL MUSICAL CONTEMPORÁNEO: RICHARD RODGERS Y OSCAR HAMMERSTEIN II

Desde los inicios del desarrollo del musical han sido muchos los compositores y letristas que se han unido para dar vida a tramas que de otra manera no hubieran llegado a los escenarios. Dentro de esta categoría encontramos, por ejemplo, la pareja formada por los hermanos George (1898-1937) e Ira Gershwin (1896-1983), compositores de obras como *Funny Face* (1927) o *Porgy and Bess* (1935), y el dúo Lerner y Loewe, compuesto por el libretista Alan Jay Lerner (1918-1986) y el compositor Frederick Loewe (1901-1988), que crearon musicales como *My Fair Lady* (1956) o *Camelot* (1960). Según avanzamos a lo largo de la segunda mitad del siglo xx, serán muy pocos los compositores que además escriban sus propios libretos, y estos acabarán asociándose a productores que les permitirán mover sus obras, como ocurre en el caso del compositor y letrista Stephen Sondheim (1930-2021) y el director y productor Harold Prince (1928-2019), cuya colaboración resultó en una serie de éxitos teatrales.

A mediados de la década de los cuarenta, el dúo considerado por muchos autores como iniciadores del cambio de paradigma dentro de la creación musical fue el formado por el compositor Richard Rodgers (1902-1979) y el libretista Oscar Hammerstein II (1895-1960). Algunos historiadores apuntan que fueron los que consiguieron por primera vez llevar a escena un musical completamente integrado, en el que tanto el argumento como la música y el baile contribuyan al desarrollo de la trama por igual. Esto fue posible gracias a que el letrista, Oscar Hammerstein II, que además era un prolífico dramaturgo, incorporaba por primera vez los sentimientos de los personajes a las letras de sus canciones. Cabe destacar que Hammerstein II revivió el género de la opereta y lo utilizó en sus obras musicales. Como apunta Horowitz:





Hammerstein es el individuo más influyente en la evolución del musical. No es tan divertido e inteligente como letristas como Lorenz Hart y Cole Porter, pero fue además de letrista, dramaturgo y director. Y como letrista y dramaturgo mostró que las canciones podían ser además de entretenidas, teatrales y clave para el desarrollo del drama. No solo les dio a los artistas musicales algo para actuar, sino que involucró y manipuló al público de maneras completamente nuevas¹ (2013: 265).

Por otra parte, la innovación musical llega de manos del compositor Richard Rodgers, quien con más de cuarenta musicales en su producción, compuso además música para cine. Es considerado uno de los compositores clave de la historia del musical contemporáneo de Estados Unidos. Antes de unirse a Hammerstein II, trabajó con el letrista de comedias musicales Lorenz Hart (1895-1945), con el que refinó composiciones que marcaron el apogeo del musical estadounidense. A esto hay que sumarle su capacidad de utilizar las melodías para sustentar el desarrollo emocional de los personajes. Ya que, como apunta Horowitz, «lo que rara vez se discute, y muy pocos tienen la capacidad de hacer, es transmitir el carácter de alguien a través de la música [...]. En el caso de Rodgers, transmitir emoción parece un talento innato» (2013: 273).

Oklahoma! (Fred Zinnermann, 1955), estrenado en los teatros en 1943, marca no solamente el inicio de la prolífica colaboración entre Rodgers y Hammerstein II, sino que, además, es considerado el primer musical de un nuevo género. Esta obra representa la fusión de la comedia musical de Rodgers y la opereta de la que procedía el libretista Hammerstein II. Con ella se inicia lo que se denomina, por parte de los historiadores y críticos de teatro musical, como la Edad de Oro del musical estadounidense. A partir de este momento, el musical clásico de Broadway, el espectáculo creado a partir de grandes números musicales unidos por una trama en ocasiones pobre y previsible, y protagonizada por personajes maniqueos, se transforma por completo.

Se hizo tan bien que la mayoría del público no se dio cuenta en ese momento de que estaba viendo algo diferente. Simplemente fluyó. Con una trama bien construida, el libreto siguió libremente la línea de la historia en lugar de usar la canción y el baile como elementos separados. En las producciones de comedia musical, la acción de la obra literalmente se detenía para una canción o baile y luego retomaba la conversación donde se había quedado. Pero ahora, la canción o el baile explicaban la conversación, la extendía o la cambiaba. Todo estaba totalmente integrado y, por primera vez, la coreografía (de Agnes de Mille) realmente hacía avanzar la trama (Naden 2011: 19).

En palabras del propio Rodgers, como se recoge en el texto de Mordden, considera *Oklahoma!* como «un gran musical [...] todas las partes individuales se complementan entre sí [...] las orquestaciones suenan como se ven los trajes» (2013: 163).

¹ Traducciones del texto original realizadas por la autora.

Esto fue sin duda lo que hizo que los musicales de Rodgers y Hammerstein II sentaran las bases para el desarrollo de las grandes producciones teatrales contemporáneas, ya que por primera vez la importancia de la obra recaía en el desarrollo de «personajes únicos cuya interacción crea historias únicas» (2013: 163).

En sus últimos años, Hammerstein II formó a un joven Stephen Sondheim que, con apenas diecisiete años, comenzaba su andadura en la creación de obras musicales, perpetuando así el modelo de musical que junto a Rodgers había desarrollado desde la década de los cuarenta. El último musical que compone este dúo antes de morir Hammerstein II fue *Sonrisas y lágrimas*, que ha pasado a la historia como el canto del cisne de la 20th Century Fox, en un último intento por evitar caer en la bancarrota tras haber llevado a la pantalla las superproducciones bíblicas.

2. EL HEREDERO DE LA EDAD DE ORO: STEPHEN SONDHEIM

La función dicta la forma y, por tanto, la música debe corresponder al contexto de cada historia
Stephen Sondheim

El teatro musical continuó evolucionando a lo largo de las décadas, hasta llegar al musical que ocupa hoy en día los teatros de la avenida con más salas de Nueva York. De entre los compositores cuya producción marcó la década de los sesenta y los setenta y que se establecieron como los grandes nombres del teatro musical, nos encontramos a Stephen Sondheim, una pieza clave que conecta el pasado de la Época Dorada, iniciado con Rodgers y Hammerstein II, con la creación contemporánea.

Aunque su época dorada estaba pasando, Broadway, a principios y mediados de los años setenta, todavía era vigorosa. Nuevos talentos que habían crecido con los shows de Rodgers y Hammerstein estaban surgiendo. En 1959, un par de escritores de cabaret, Charles Strouse y Lee Adams, escribieron el éxito *Bye Bye Birdie*, una sátira de la locura de Elvis Presley. Sus números de rock eran parodias de canciones de Presley, mientras que su éxito pop, «Put on a Happy Face», era una melodía anticuada (Riedel 2015: 68).

Stephen Sondheim comienza a formarse con Oscar Hammerstein II en su adolescencia, quien lo introduce en la creación y composición de distintos libretos musicales. Tras la muerte de este, comienza a trabajar como letrista para Leonard Bernstein (1918-1990), que ya está desarrollando, junto con Jerome Robbins y Arthur Laurents, el que se convertiría en el último musical de éxito de la United Artist en 1961, *West Side Story*. Bernstein, de formación clásica, mezclaba en sus obras características propias de la música clásica junto con tendencias del momento. Esto hizo que Sondheim incorporara, por un lado, el desarrollo de personajes únicos de Hammerstein II, con la utilización de la música de Bernstein. Siguiendo a sus mentores, Sondheim conecta varios tipos de música y formas teatrales, produciendo





Imagen 2. Stephen Sondheim.

obras de notable calidad. Sus creaciones destacan por tratar temas inesperados, que van mucho más allá de los que encontramos en los musicales tradicionales. Las tramas son más intrincadas y el desarrollo de personajes mucho más profundo. Como apunta Horowitz, destaca por ser, además de compositor, dramaturgo.

Sus canciones no sólo son adecuadas para sus personajes, inteligentes, conmovedoras, estimulantes o listos, sino que tienen una razón teatral de existir. Además, a menudo tienen varias razones de ser. Hablando de su proceso, Sondheim dijo: «... dada una situación, tendré cuatro o cinco ideas centrales, y si puedo combinarlas y hacerlas de una sola pieza sin empacar el tronco demasiado apretado, las usaré y encontraré una línea de estribillo que sea la idea central». Por lo tanto, muchos de los números de Sondheim funcionan en múltiples niveles y cumplen múltiples funciones (2013: 277).

Algunos autores señalan que las obras de Sondheim se conectan a menudo con el mundo del arte, ejemplo claro sería su musical *Sunday in the Park With George* (1984), cuyo protagonista es el pintor George Seurat y, de manera casi experimental, la escenografía minimalista recuerda al cuadro del mismo título. A pesar de haberse formado con Hammerstein II y Bernstein, sus obras no alcanzan el éxito de los musicales que le precedieron. Muchas de sus composiciones no duraron en cartel más de tres meses.

Stephen Sondheim escribió las letras de *West Side Story* y *Gypsy*, alcanzó el éxito en la década de 1960 con *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* para la que escribió tanto letras como música. Pero sus siguientes dos shows, *Anyone Can Whistle* y *Do I Hear a Waltz?*, fueron fracasos. Un tercer show, *Company*, fue un éxito modesto, pero un cuarto, *Follies*, fue un fracaso. Dirigidas por primera vez por Hal Prince, *Company* y *Follies* hoy en día se consideran clásicos del teatro

musical estadounidense. Sin embargo, solo unos pocos críticos los elogiaron en ese momento, y su tono frágil y cínico dejó al público frío (2015: 73).

La complejidad de las obras de Sondheim recae, no sólo en los temas, o la puesta en escena, sino en las formas musicales que utiliza. Por ello es conocido entre los cantantes como uno de los compositores más complejos de trasladar a escena, ya que sus grandes soliloquios, duetos dialogados, o sus rápidos tríos y cuártelos en los que se superponen voces, explotan distintos tempos. Por ejemplo, en *A Little Night Music* (1973) encontramos un vals, dos zarabandas, dos mazurcas, una polonesa, un *étude* y una giga, en una partitura en la que el ritmo varía en continuas subdivisiones ternarias, en vez de mantener las estructuras claras propias de la música popular. Como recoge Horowitz:

Sondheim es el compositor más «serio» que jamás haya escrito para el teatro musical, incluidos Gershwin, Weill, Blitzstein y Bernstein. De sus trece partituras principales, al menos ocho de ellas tienen uno o más conceptos musicales unificadores y habitan un universo armónico único (2013: 274).

Así como Stephen Sondheim tuvo como mentores a Hammerstein II y a Bernstein, él servirá de apoyo, entre otros, a Jonathan Larson, un compositor que inicia su carrera a finales de la década de los ochenta y principios de los noventa. En la actualidad y a pesar de la complejidad de sus obras, dos de sus musicales más aclamados por la crítica, *Sweeney Todd, el barbero diabólico de la calle Fleet* (Tim Burton, 2007) e *Into the Woods* (Robert Marshal, 2014), se han llevado a la gran pantalla.

3. HIJO DE SU TIEMPO: JONATHAN LARSON

No day but today
Rent

En la década de los ochenta, el cine musical continuaba nutriéndose puntualmente de obras teatrales que se adaptaban siguiendo los modelos de Hollywood. En esta época continuamos observando un desfase entre las obras que llegan a los teatros y los musicales que se llevan a la gran pantalla. Mientras que en Nueva York en los ochenta comienzan a aparecer pequeñas compañías experimentales decididas a llevar la música rock a escena, y con ella nuevos y controvertidos temas que preocupan a la juventud, Hollywood estrena musicales como *Fama* (1980), *Flashdance* (1983) o *Dirty Dancing* (1987). En esta década nos encontramos que los grandes teatros de Broadway no dejan de llevar a escena obras de los ya establecidos como padres del musical contemporáneo, Stephen Sondheim y Andrew Lloyd Webber. Es el momento en el que se estrenan las superproducciones que continuarán en cartel hasta los años 2000, como es el caso de *Cats* (Andrew Lloyd Webber 1981), *El Fantasma de la Ópera* (Andrew Lloyd Webber 1986) o *Into the Woods* (Stephen Sondheim 1986).





Imagen 3. Jonathan Larson.

Frente a estos gigantes de la producción teatral, poco tenían que hacer los nuevos compositores que buscaban hacerse un hueco en una industria que parecía haberse quedado anclada nuevamente en el pasado de la Edad Dorada. Es en este ambiente en el que el compositor y letrista Jonathan Larson (1960-1996) comienza a trabajar. Larson compuso uno de los musicales más aclamados por la crítica, ganador de un premio Pulitzer y varios Tony², *Rent* (1996), cuya adaptación cinematográfica no se realizó hasta el año 2005. El éxito de Larson a menudo se identifica sólo con este musical, pero en su corta carrera profesional, nos dejó varias obras entre las que se encuentra *30/90 un Monólogo Rock* (1993), que posteriormente se convirtió en el musical *Tick, tick... Boom!*, recuperado y llevado al cine en 2021 por Lin-Manuel Miranda.

Jonathan Larson nace en 1960, se forma como actor en la Universidad Adelphi de Long Island, mientras comienza a desarrollar sus primeras obras musicales. «Para cuando se gradúa [...] en 1982, Larson había compuesto dos musicales y tres cabarets» (Collis 2018: 25). Su talento musical lo llevó a conseguir una beca que le financió los estudios al completo: «Desde su más tierna infancia, Larson creyó que tendría una vida en el teatro. Estaba profundamente comprometido con la música y escuchaba una mezcla ecléctica de melodías de espectáculos, transmisiones de ópera, canciones populares y música pop actual» (Asch y Lally 2011: 212); lo que se reflejará en la naturaleza musical de sus obras. Frente a las grandes superproducciones, o las óperas rock de Andrew Lloyd Webber, algunos críticos afirman que sus musicales son los primeros musicales rock desde que se estrenara *Hair* en 1968.

² Los Premios Antoinette Perry a la excelencia en los teatros de Broadway.

Muchas de las piezas teatrales de Larson se centran en personajes fuera del *mainstream*, cómo el pensamiento básico subestima a la humanidad y la negación o apatía de aquellos que no se resisten. Las semillas de todos estos temas se remontan a su infancia. Las décadas de 1960 y 1970 fueron una época de progreso para las minorías, las mujeres, los homosexuales y las causas ecológicas (2011: 211).

Cuando se gradúa se muda a su apartamento de Manhattan, en el que vivió hasta su muerte, la mañana del estreno de *Rent* en el New York Theatre Workshop del Off-Broadway en 1996.

Mientras trabaja como camarero, Larson continúa escribiendo y componiendo, llegando a trabajar puntualmente en publicidad o como compositor para otros escritores. Sin embargo, como le ocurría a Sondheim, su afán por escribir y componer sus propios musicales lo lleva a separarse de posibles colaboradores mientras lucha por llegar a los teatros de Broadway. Su primer musical, *Superbia*, una adaptación de la novela *1984*, de George Orwell, fue un completo fracaso y no encontró financiación para llevarlo a escena. Un ambicioso e intelectual Larson se encuentra por primera vez con las dificultades de llevar un teatro musical casi experimental a los escenarios. Esto denota la férrea tradición clásica del teatro musical que se mantenía en las salas principales.

En su nuevo proyecto, *Superbia*, un presentador de televisión le dice a todo el país qué hacer. Todos, excepto el héroe y la heroína han sido despojados quirúrgicamente de la capacidad de sentir. Esta pareja, Josh Out y Elizabeth In, son «inadaptados idealistas» en una nación dedicada a las celebridades, comprando objetos sin valor y tomando drogas. Se conocen, se enamoran y tratan de hacer que su «mundo plástico insensible» se parezca más a las situaciones sobre las que han estado leyendo en un volumen de contrabando de canciones de Broadway. En una carta a Harold Prince, Larson explicó:

Superbia es un intento de traer un nuevo público al American Musical Theatre. Personas de 22 a 35 años, los llamados «yuppies», que pueden permitirse ir a un espectáculo, pero no lo hacen porque

- a) no trata temas que les conciernen
- b) la música no está de moda
- c) no está de moda.

(Larson papers) (2011: 216)

Algunos autores apuntan que *Superbia* no era especialmente un mal musical, pero las circunstancias en las que se presentó no fueron las más adecuadas. Larson contaba con un buen reparto de actores, una banda y el espacio del teatro Public del Off-Broadway, pero los fallos en la trama y las prisas por encontrar un productor lo convirtieron en un sonado fracaso. Como apunta Collis,

Creativamente, *Superbia* es un espectáculo emocionante y musicalmente radiante, aunque defectuoso, no sólo es un producto de su época que captura la urgencia y la vitalidad de la música de la década de 1980, sino también una obra universal, recordándonos que las personas son más importantes que los programas y las ganancias (2018: 53).



Ya en 1989, y tras el fracaso de *Superbia*, Larson había comenzado a trabajar en la primera versión de *Rent*, que, por aquel entonces, no tenía título y era una fiel adaptación de la ópera *La Bohème*, de Puccini, que había realizado con el dramaturgo Billy Aronso. Tras varios desencuentros con el escritor, Larson abandona el proyecto, y es en este momento en el que comienza a escribir el monólogo que se convertirá en el musical *Tick, tick... Boom!* Al contrario de lo que le ocurrió con *Superbia* y *Rent*, *Tick, tick... Boom!* mantiene su estructura desde el primer monólogo *30/90* a *Boho days* y, finalmente, al musical completo que ha llegado hasta nuestros días.

Si *Superbia* era el teatro de ideas de Larson, un gran mundo en expansión construido en torno a los temores y excesos de los yuppies, *Tick, tick... Boom!* era Larson aventurándose en el teatro del yo, el teatro como terapia y emoción pura. Una reacción a las principales quejas sobre *Superbia* –demasiado grande, demasiado impersonal, demasiado enfocado en el concepto frente al carácter– *tick* era todo sobre el carácter, con Larson mirándose a sí mismo y preguntándose dónde se había equivocado (2018: 76).

La primera producción de lo que se convertiría en *Tick, tick... Boom!*, el monólogo rock *30/90*, se puso en escena el 30 de marzo de 1990, dos meses antes del 30 cumpleaños de Jonathan Larson. Este sería el principio de una larga lucha por intentar llevar el musical a un teatro del Off-Broadway. Larson concibió el monólogo como una forma de revisar su vida como creador y una oportunidad para mantenerse en activo como actor. Después de un año revisitándolo consiguió en 1991 llevar el ahora titulado *Tick, tick... Boom!* al Village Gate club. Para finales de ese año, había abandonado la idea de continuar desarrollando esta obra, y se estaba dedicando en solitario a la adaptación de *La Bohème*, *Rent*.

Durante tres años, Larson intentó impulsar su monólogo, grabó demos de sus canciones y trató de vender la pieza como un álbum conceptual a las compañías discográficas [...]. Incapaz de asegurar el interés en el teatro y rechazado por las compañías discográficas, Larson abandonó definitivamente el musical para enfocar su energía de manera más productiva (2018: 88).

Tick, tick... Boom! como el musical estrenado en 2021 no llegará a los escenarios del Off-Broadway hasta después de la muerte de Jonathan Larson. Una vez estrenado, no tuvo el éxito que sí cosechó *Rent*, en parte por las trágicas circunstancias en las que se estrenó este último. Sin embargo, gracias al compositor y director Lin-Manuel Miranda, la reciente adaptación cinematográfica ha revivido el musical menos conocido de Larson.

Rent (1996) cambió el mundo del teatro musical. Fue el primer musical que tras su estreno en el New York Theatre Workshop del Off-Broadway se convirtió en un éxito de masas. Generó un fenómeno fan que superó las barreras geográficas de Estados Unidos. Por primera vez en décadas, tanto la obra musical como su adaptación cinematográfica movieron a las masas atrayendo nuevos adeptos al género. A ambos lados del Atlántico, los autodenominados como *rentheads*, fans que habían visto la obra en repetidas ocasiones y conocían la trama y las letras a la perfección,



convirtieron a Larson en uno de los grandes creadores del teatro musical de finales de la década de los noventa y principio de la década de los dos mil. Mientras que la adaptación cinematográfica llegara de la mano de Chris Columbus en 2005, el musical teatral permaneció en cartel hasta el año 2008. En parte, su gran éxito recaía en la profundidad de su trama,

El mensaje de amor, aceptación y lucha por la sinceridad en un momento en el que el mundo se desmorona y cambia rápidamente, demostró ser irresistible, incluso cuando el musical se convirtió en una obra de época debido a los avances en la medicina y la rápida y continua gentrificación de Nueva York (Collis 2018).

Rent comenzó siendo una adaptación prácticamente literal de *La Bohème* por parte del dramaturgo Billy Aronso en la que Jonathan Larson iba a colaborar simplemente como compositor de la música, convirtiéndola en una obra musical. Tras el abandono de Larson, el proyecto quedó olvidado, y en 1991, después de no haber conseguido llevar *Tick, tick... Boom!* a los teatros, Larson se vuelca completamente en esta obra. El primer *workshop*³ de *Rent* se llevó a cabo en 1993, es en este momento cuando el director Michael Grief comienza a trabajar con Larson para dar forma a un musical muy ambicioso que presentaba diversos fallos de guion y desarrollo de personajes.

Rent se presentó por primera vez al público el jueves 17 de junio de 1993. Una lectura básica, los actores frente a los micrófonos con guiones en la mano y cantaron con música proporcionada por una cinta. En este punto, *Rent* estaba de todo menos terminado: la historia saltaba constantemente de un lugar a otro, ciertos personajes eran tonalmente inapropiados y el espectáculo era demasiado largo (2018: 145).

Finalmente, y tras tres años de dedicación y continuo trabajo, *Rent* llegaría al New York Theatre Workshop, convirtiéndose así en el primer musical de Larson que llegaría oficialmente al Off-Broadway. Tras varias semanas de funciones previas *Rent* se estrena oficialmente el 13 de febrero de 1996, día en el que Jonathan Larson muere en su apartamento de Manhattan por un aneurisma de aorta debido a una malformación que los médicos no habían sido capaces de detectar.

Rent es un musical que, manteniendo de base la trama y el desarrollo de la ópera de Puccini, cuenta la historia de un grupo de amigos, artistas que no consiguen el éxito y viven en un Nueva York amenazado por la epidemia de VIH. Larson consigue crear personajes con problemáticas diversas, que se entrelazan para crear una historia con un importante mensaje de lucha y esperanza ante la vida. Junto con Michael Grief consiguen una diversidad en el reparto original que les permite

³ Taller para probar las obras nuevas, la música y el texto. Son lecturas que se realizan con actores y una pequeña banda para ver la viabilidad del proyecto, realizar cambios y terminar canciones o tramas.





Imagen 4. Casting original de *Rent*.

desarrollar junto a los jóvenes actores las tramas que se desenvuelven a lo largo de la obra. Como se recoge en los papeles de Jonathan Larson:

Mi objetivo como letrista-compositor es tomar los mejores aspectos de los musicales tradicionales estadounidenses –trama bien hecha, personajes tridimensionales, sentido del humor y coreografía integrada– y combinarlos con temas actuales, estética y música. Creo que el teatro debería (y podría) volver a ser una fuente de música pop, lo que atraería una nueva audición. En general, mi música es contemporánea, sin embargo, adopto un enfoque más conservador teatralmente con mis letras. Me ha resultado complicado, pero no imposible, avanzar la trama y el tema líricamente sobre un ritmo que sucede (solicitud de subvención, septiembre de 1989).

El éxito de *Rent* se debe en parte a las circunstancias en las que se estrenó. Pocas semanas después de su estreno, las funciones tuvieron que prolongarse pasando los tres meses que en principio iba a estar en cartel. Las buenas críticas y la gran afluencia de público hicieron que el musical no tardara en trasladarse a uno de los teatros más grandes de Broadway, el Nederlander, donde permaneció hasta 2008. *Rent* se llevó a la pantalla en 2005 recuperando a muchos de los actores que formaron parte de la producción original, en una fiel adaptación del musical de Larson que mantiene la estructura y las canciones compuestas en la década de los noventa.

LIN-MANUEL MIRANDA REVIVE *TICK, TICK... BOOM!*

A finales de 2021, el compositor y director Lin-Manuel Miranda, junto con la productora Imagine Entertainment, estrena el musical de Larson en una de las mayores plataformas de contenido digital, Netflix. Convirtiendo así un pequeño

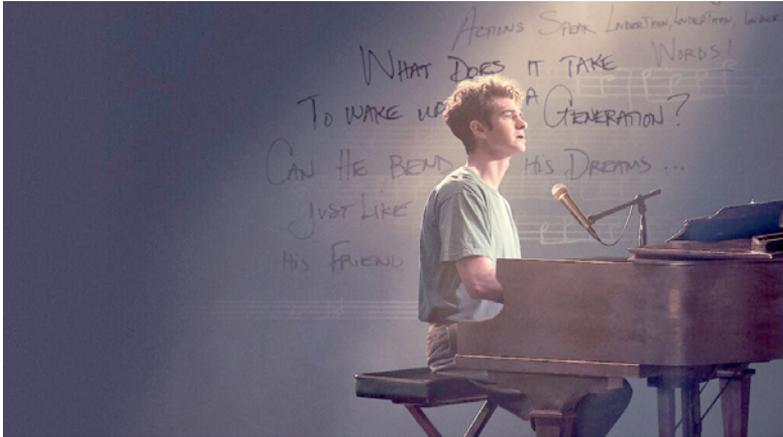


Imagen 5. Cartel promocional de *Tick, tick... Boom!*

musical casi olvidado y considerado como de culto por los entusiastas del teatro en un producto para las masas.

Las plataformas digitales han generado en los últimos años mucha controversia, llegando a crear disputas entre directores y productores de Hollywood que se distanciaban de los modelos tradicionales y optaban por estrenar sus títulos exclusivamente en estas nuevas salas de cine virtuales. La aparición a principios de 2020 del nuevo coronavirus, conocido como covid-19, y las medidas de confinamiento impuestas por las autoridades a nivel mundial hicieron que, en gran medida, el público que con anterioridad acudía a las salas buscando el escapismo que las producciones de Hollywood proporcionaban ahora se dirigiera a su dispositivo más cercano en busca de contenido en plataformas como Netflix. Como apunta el autor Michael Jhonson Jr, «esto no sólo favoreció a las plataformas que ofrecen contenido digital, sino que además este cierre ha producido una erradicación casi total de los modelos tradicionales de producción y distribución de Hollywood vigentes antes de la pandemia mundial» (2021).

Tick, tick... Boom!, o como lo han calificado parte de la crítica, «el gran musical del año 2021», ha quedado asociado de manera indiscutible a una de las grandes plataformas digitales que funciona como distribuidora y productora, reviviendo así la obra de Larson y el esplendor de Broadway, sus actores y sus compositores más destacados. Esta película se ha convertido en un testigo de la vida y obra de Larson a través de la mirada de Lin-Manuel Miranda, que rinde homenaje a sus grandes mentores dentro del teatro musical, por un lado, a Stephen Sondheim y de manera evidente al propio Jonathan Larson.

El musical mantiene la estructura del monólogo original *30/90* y a lo largo del filme, se utiliza como el hilo conductor que nos lleva de la mano a través de la vida de Jonathan Larson. El carácter autobiográfico del primer monólogo hace que





Imagen 6. Andrew Garfield como Jonathan Larson.



Imagen 7. Jonathan Larson trabajando en la cafetería.

el filme se interprete como una biografía del propio compositor; sin embargo, no debemos olvidar que el propio Larson ficciona algunos pasajes. En el texto de Collis, *Boho days: the wider Works of Jonathan Larson*, se aclara cómo muchos de los personajes en este musical están basados en personas reales que vivieron en torno al músico.

El protagonista de este musical es Johnny, un aspirante a compositor que está desarrollando su primer musical, *Superbia*, mientras lidia con los problemas en su relación con Susan, su novia, una bailarina que comienza a abrirse camino en el mundo laboral y se aleja cada vez más de su sueño de juventud. Johnny, sin embargo, mantiene la esperanza de llegar a estrenar su musical sin abandonar, a pesar de seguir trabajando como camarero a dos semanas de cumplir los treinta. Johnny ve como su amigo Michael ha dejado atrás su sueño de convertirse en actor, por un trabajo corporativo en una empresa de publicidad. En la vorágine que lo engulle mientras intenta llevar su musical a escena, Johnny se entera de que Michael tiene sida y además Susan lo deja por otra mujer. Esto hace que se pregunte en muchas ocasiones si el teatro musical es para él. Como vemos, la realidad de Jonathan Larson no se alejaba mucho de esta trama, y a través de algunas canciones hace una fuerte crítica al teatro comercial que copa los teatros de Broadway, y que la gente joven no se puede permitir debido al alto coste de una entrada. Crítica también la poca originalidad de estos musicales y cómo no hay cabida para pequeños compositores como él. Es posible así confundir la realidad con la ficción, y el propio filme juega con esta ambigüedad, dejando al espectador decidir si toma el filme como una biografía o como una ficción autobiográfica.

Andrew Garfield da vida al excéntrico Johnny/Jonathan Larson, que nos guía a lo largo de la trama. El musical comienza con la canción *30/90*, que nos presenta a Jonathan interpretando el monólogo rock en el que analiza su vida antes de

cumplir los treinta en 1990. En esta primera canción se ve la urgencia de vivir que tenía el propio Larson y cómo sentía que los años pesaban cada vez más.

Stop the clock
Take time out
Time to regroup
Before you loose the bout

[...]

Year's are getting shorter
The lines on your face are getting longer
[...]

Don't panic, don't jump ship⁴.

El monólogo continúa y se nos presenta el personaje de Susan, la novia de Johnny. Susan es una mujer luchadora a sus ojos, se ha recuperado de una lesión y está bailando en una compañía de danza experimental en el Off-Off-Broadway. La celebración después del estreno al que acuden todos sus amigos nos muestra la vida *bohemia* romantizada que llevaba el propio Larson. De hecho, tanto es así que el apartamento que se utiliza en el filme es una copia exacta del apartamento en el que vivía el autor.

Shower's in the kitchen
There might be some soap
Dishes in the sink
Brush your teeth if you can cope
Toilettes in the closet
You better hope
There's a light bulb in there
[...]
The time is flying, and everything is dying
I thought by now I'd have a dog, a kid, and wife
The ship is sort of sinking, so let's start drinking
Before we start thinking, «Is this the life?» (Yeah)

⁴ Detén el reloj
Tómame un tiempo
Es hora de reagruparse
Antes de perder el combate
[...]
Los años son cada vez más cortos
Las arrugas en tu cara son cada vez más largas
[...]
No entres en pánico, no saltes del barco.



This is the life, bo-bo, bo-bo-bo
Bohemia⁵.

Mientras que Johnny puede continuar con su vida en la incertidumbre trabajando como camarero mientras intenta estrenar desesperadamente su musical, Susan decide continuar con su vida aceptando un trabajo estable. Por primera vez Johnny duda de su sueño y si conseguirá vivir de él. A continuación, se nos presenta a Michael, y cómo ha conseguido, gracias a un trabajo en publicidad, un piso más que aceptable en el Upper East Side. Este personaje recuerda mucho a Angel en *Rent*, en cierta medida porque ambos padecen VIH en un momento en que el estigma que genera esta enfermedad es prácticamente insoportable. Por otro lado, tanto Angel como Michael son los dos personajes que dotan de cierto realismo el relato, ya que mantienen a los que viven en la vorágine pegados a la realidad. Además, hacen que en cierto momento la trama frene, se reevalúe y continúe a un ritmo mucho más pausado. Michael intenta que Johnny consiga un trabajo en publicidad que le permita vivir mejor, pero con esto lo único que hace es que Johnny fortalezca su afán por conseguir su sueño viviendo del teatro musical. La canción *No More* acerca peligrosamente a Johnny a las comodidades de vivir bien y nos da una idea de las circunstancias en las que el propio Larson vivía en su apartamento de Manhattan.

No more faulty wiring
No more painted floors
No more spitting out my Ultra Bright
On top of dirty dishes
In the one and only sink

Hello, to my walk-in closets
Tidy as Park Avenue
Hello, my butcher block table
I could get used

⁵ La ducha en la cocina
Puede haber algo de jabón
Platos en el fregadero
Cepíllate los dientes, si puedes soportarlo
El váter en el armario
Espera que haya una bombilla ahí
[...]
El tiempo vuela y todo se está muriendo
Pensé que a estas alturas tendría un perro, un hijo y una esposa.
El barco se está hundiendo, así que comencemos a beber
Antes de empezar a pensar: «¿Es esta la vida?» (sí)
Esta es la vida, bo-bo, bo-bo-bo Bohemia.



I could get used
I could get used to you⁶.

Johnny en cierto momento sigue el consejo de Michael y acude a un trabajo en publicidad que le permite pagar a los músicos para el estreno de la lectura de su musical, *Superbia*. La trama continúa su curso y nos muestra la cafetería en la que trabaja, que recrea la cafetería real en la que trabajaba Jonathan Larson mientras luchaba por estrenar este musical. Es aquí cuando se desarrolla el número más llamativo de toda la película. Para cualquier aficionado del teatro musical *Sunday* es un homenaje al gran maestro Sondheim, ya que emula la canción del mismo título de su obra *Sunday in the Park with George*, que en esta ocasión Larson la utiliza para parodiar un domingo de trabajo en la cafetería. La letra hace una crítica mordaz a parte de la sociedad neoyorquina que puede permitirse tomar «cafés con canela» o «té descafeinado» y que podría «pagar menos quedándose en casa».

Este número cobra gran importancia en el filme debido a la cantidad de figuras de Broadway que nos aparecen en él. Por un lado, Bernadette Peters, que trabajó con Sondheim en la mayoría de sus musicales y de alguna manera fue su musa. Aparecen también Adam Pascal, Wilson Jermaine Heredia y Daphne Rubin-Vega, trío que formó parte del reparto original de la obra musical *Rent*. Rita Moreno, Joel Grey y Bebe Neuwirth, grandes nombres de la escena teatral de la Costa Este. Y Renée Elise Goldsberry y Phillipa Soo como las amigas que van a celebrar con mimosas un ascenso, Lin-Manuel Miranda recupera a dos de las actrices que formaron parte del reparto original de su obra *Hamilton*, que se estrenó en 2015 en el teatro Richard Rodgers, y continúa siendo un éxito en la actualidad.

Finalmente, Johnny consigue estrenar su musical, que, imitando la realidad a la que se enfrentó el propio Larson, termina siendo un enorme fracaso. Llegados a este punto, y viendo que no ha conseguido el éxito que esperaba, no sabe si tirar la toalla, su pequeño musical sin éxito compite con las grandes superproducciones, y este fracaso hace que se plantee su futuro como compositor. En este momento aparece, como un ángel de la guarda, la voz del propio Sondheim, fallecido después del estreno del filme. Como le ocurre al propio Larson, Sondheim actúa como mentor de Johnny y el veterano compositor lo anima a continuar con su carrera.

⁶ No más cableado defectuoso
No más pisos pintados
No más escupir mi Ultra Bright
Encima de platos sucios
En el único fregadero

Hola a mi vestidor
Ordenado como Park Avenue
Hola, mi mesa de madera maciza
Podría acostumbrarme
Podría acostumbrarme
Podría acostumbrarme a ti.





Imagen 8. Adam Pascal, Daphne Rubin-Vega y Wilson Jermaine Heredia en el número *Sunday*.

Con esta película Lin-Manuel Miranda hace un homenaje a Jonathan Larson, a Stephen Sondheim y a toda la comunidad de actores, productores y compositores de Broadway que, a fecha del estreno del filme en 2021, vivían un momento de incertidumbre generado por la pandemia del nuevo coronavirus. El filme está salpicado de constantes cameos de distintas personalidades dentro de la comunidad teatral. Deja constancia así de un momento histórico en el que la Edad de Oro del musical convive con las nuevas tendencias del musical rock y permite a creadores como Lin-Manuel Miranda estrenar *Hamilton*, una obra que trata sobre los padres fundadores de Estados Unidos, y que abandona los ritmos clásicos de Broadway por el rap más urbano.

RECIBIDO: 3 de mayo de 2022; ACEPTADO: 31 de mayo de 2022

BIBLIOGRAFÍA

- ASCH, A. (2011). Conversations with Jonatha Larson. In J. Herrington, *The Playwright's muse*. Routledge.
- ASCH, A. y LALLY, M. (2011). Jonathan Larson rocks Broadway. In J. Herrington, *The Playwright muse*. Routledge.
- COLLIS, J. (2018). *Boho Days: the wider works of Jonathan Larson*. Outer Obscurity.
- GROSSMAN, J. (n.d.). Theater, Memory and the HIV crisis of the 1990s: An Analysis of the musical Rent. *Foot notes a Journal of History* (2), 153-176.
- HOROWITZ, M. (2013). The craft of making art: The creative processes of eight musical theatre songwriters. *Studies in Musical Theatre*, 7(2), 261-283.
- Jr, M.J. (2021). Hollywood survival strategies in the post-COVID 19 era. *Humanities and Social Sciences Communications*.
- MORDDEN, E. (2013). *Anything goes*. Nueva York: Oxford University Press.
- MORDDEN, E. (2016). *When Broadway went to Hollywood*. Nueva York: Oxford University Press.
- NADEN, C.J. (2011). *The Golden Age of American Musical Theater*. Plymouth, Reino Unido: Scarecrow Press.
- RIEDEL, M. (2015). *Razzle Dazzle: the battle for Broadway*. Nueva York: Simon and Schuster.
- RIEDEL, M. (2020). *Singular Sensation: the triumph of Broadway*. Nueva York: Avid Reader.
- SECRET, M. (2011). *Stephen Sondheim: a life*. Nueva York: Vintage Books.
- Tick, tick... Boom! The complete book and lyrics*. (2008). Nueva York: Applause.
- ZHAO, T. (2019). 'No day but today' the musical rent and its influence on the development of Broadway musical, pp. 778-782. Francis academic press.

FILMOGRAFÍA

- Rent* (Chris Columbus 2005).
- Tick, tick... Boom!* (Lin-Manuel Miranda 2021).

IMÁGENES

- Imagen 1. Recuperada de <https://rodgersandhammerstein.com/about/>.
- Imagen 2. Recuperado de <https://www.playbill.com/>.
- Imagen 3. Recuperado de <https://www.playbill.com/>.
- Imagen 4. Recuperado de <https://www.playbill.com/>.
- Imagen 5. Recuperado de <https://www.netflix.com/>.
- Imagen 6. Recuperado de <https://www.netflix.com/>.
- Imagen 7. Recuperado de <https://www.netflix.com/>.
- Imagen 8. (Jr, 2021) Recuperado de <https://www.netflix.com/>.



