



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

***Wicked: un caso de adaptación, traducción
intersemiótica e intermedialidad***

TESINA

que para obtener el título de

Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Inglesas)

PRESENTA:

ILSE CASTREJÓN RAMOS

ASESOR:

MTRO. EMILIO ALBERTO MÉNDEZ RÍOS



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mamá y a papá

Índice

| | |
|--|----|
| Introducción | 3 |
| Capítulo I- “No One Mourns the Wicked”: traducción, adaptación e intermedialidad..... | 10 |
| Definiciones..... | 11 |
| Palimpsestos y Oz..... | 23 |
| Capítulo II- “Making good”: procesos de adaptación e intermedialidad..... | 27 |
| Capítulo II- “Something bad”: políticas de la adaptación y la otredad..... | 41 |
| Conclusiones- “Defying Gravity” | 56 |
| Agradecimientos | 59 |

Lista de fuentes

Introducción

En esta tesina se analizan dos obras que forman parte de una tradición que reescribe la novela para niños de Lyman Frank Baum, *The Wonderful Wizard of Oz* (1900), y le dan nueva vida: *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West*, una novela de Gregory Maguire publicada en 1995 y su adaptación al teatro musical por Winnie Holzman y Stephen Schwartz con el título *Wicked*, estrenada en Broadway en 2003. Ambas usan los personajes y el mundo de Baum para crear una historia propia con una nueva perspectiva para el personaje de la icónica “malvada” —y verde— bruja del oeste, en una apología y un recuento de su vida.¹ El caso de *Wicked* es un ejemplo útil para discutir cómo opera el proceso de la adaptación y la forma en la que las convenciones narrativas y teatrales convergen para lograr nuevos productos. En esta tesina se estudia la toma de decisiones por parte de los adaptadores para entender el producto final presentado en Broadway y en su producción en diversas lenguas y ciudades del mundo.²

El propósito de esta tesina es discutir la problemática de la adaptación como proceso y producto, en forma paralela a la traducción interlingüística. De igual manera, se considera a la toma de decisiones como uno de los ejes centrales para analizar la adaptación de la trama y los personajes dentro del marco del caso *Wicked* en la novela y en la obra teatral producida.

El sustento teórico de la adaptación de esta tesina se apoya en Linda Hutcheon, Thomas Leitch y Robert Stam. A pesar de que Stam se enfoca en la cinematografía, su teoría

¹ *Wicked* funciona bajo la premisa de que la Bruja del Oeste no es malvada, simplemente es incomprendida y víctima de la intolerancia de los habitantes de Oz.

² Se estrenó, por ejemplo, en Londres en septiembre 2006 en el Victoria Apollo Theatre y continúa presentándose en 2020; mientras que en México se montó como *Wicked: La historia jamás contada de las brujas de Oz* en el Teatro Telcel de la Ciudad de México de octubre 2013 a enero 2015.

puede ser aplicada a otros géneros y medios, como el teatro musical, el cual comparte características con el cine, como las grandes producciones y el uso de efectos espectaculares. Para la teoría de traducción interlingüística, especialmente la toma de decisiones y procesos de traducción, se usan los estudios de Katharina Reiss, Georges L. Bastin y Jiří Levý. También se consideran los trabajos de intermedialidad de Juha Herkman y Christopher Balme, así como la teoría de convenciones teatrales de Eli Rozik, el estudio de arquetipos de Christopher Vogler, la metodología de análisis y construcción de libretos de teatro musical de Julian Woolford y la información recopilada por Paul Laird sobre el proceso de creación del musical *Wicked*.

La novela de Maguire le da un giro a *The Wonderful Wizard of Oz* al reutilizar el mundo, los personajes y la historia referente de la cultura popular. Esta obra es considerada el cuento de hadas estadounidense por excelencia, incluso ha sido calificado como un “American myth” (Bunch 54). La historia de Dorothy, con sus zapatos y sus acompañantes —el león cobarde, el hombre de hojalata sin corazón y el espantapájaros sin cerebro—, quienes viajan por el camino amarillo a buscar al Mago de Oz para que les conceda sus deseos, vive en la memoria colectiva de la mayoría de los estadounidenses. En 1939, se estrenó en Estados Unidos la película de la MGM que se volvería icónica, probablemente más famosa que los cuentos de L. Frank Baum. Fue dirigida por Victor Fleming y estelarizada por Judy Garland. Aún ahora las canciones “We’re off to See the Wizard” (“Vamos a ver al Mago”) y “Over the Rainbow” (“Detrás del arcoíris”), —interpretadas por Judy Garland— son icónicas.³

³ El tema musical “Unlimited” en *Wicked* usa las primeras siete notas del tema musical “Over the Rainbow”. Julian Woolford llama a este arreglo musical el chiste musical de Stephen Schwartz (297).

Para poner en contexto esta narrativa, es importante mencionar que la novela de Maguire se desarrolla en cinco secciones: en la primera, “Munchkinlanders”, se retrata la vida rural de los padres del personaje principal Elphaba, futura bruja, y cómo cambia a partir del nacimiento de su primogénita y monstruosa hija verde.⁴ El padre de Elphaba, Frexpar, es un hombre religioso y proselitista; y su madre, Melena, se queda en casa y le es infiel a su esposo cada vez que se presenta una oportunidad.⁵ Esto influye fuertemente en la vida de Elphaba ya que, al final de la historia, se revela que es hija ilegítima del Mago de Oz. En esta sección también se relata el nacimiento de Nessarose, la segunda hija del matrimonio, quien no tiene brazos. Durante la narrativa, “Nessa” se convierte en una mujer piadosa pero tiránica, quien será conocida como *the Wicked Witch of the East*. La segunda sección, “Gillikin”, muestra la vida académica de Elphaba en la universidad Shiz y sus relaciones personales con Glinda (*the Good Witch of the North*), Fyiero y Boq; así como los obstáculos que enfrenta para encajar en una sociedad que la considera diferente y como una paria.

Para entender las motivaciones de Elphaba, las cuales son exploradas en el tercer capítulo de esta tesina, es importante enfatizar la influencia del pensamiento del personaje del Doctor Dillamond sobre la esencia natural de los animales, los “Animales” y los humanos y su postura política en contra de la discriminación de los segundos. Al final de esta sección, Elphaba se enfrenta al Mago de Oz para buscar justicia por el asesinato del Doctor Dillamond y descubre que el Mago es el encargado de usar a los “Animales” (quienes se distinguen de

⁴ Maguire decidió darle un nombre ya que en el cuento original es sólo conocida como “The Wicked Witch of the West” y está inspirado en las iniciales del autor original de *The Wonderful Wizard of Oz*, L. Frank Baum: LFB-Elphaba.

⁵ En el mundo de Oz de Maguire, existen dos religiones: la creencia en el hada Lurline, quien se cree que dejó a su hija Ozma para reinar el mundo de Oz en su ausencia y se cree que volverá en tiempos de necesidad (Maguire 55). Sin embargo, Frexpar es un ministro de una religión a la que llaman “unionist” y que cree en un dios único: “The Unnamed God” (Maguire 29).

los “animales” por tener capacidad de raciocinio y sentimientos) como un enemigo común para unir a Oz.⁶ En la tercera sección, que ocurre años después, en “City of Emeralds”, se presenta a Elphaba como una rebelde, parte de un grupo que se manifiesta en contra del gobierno y un peón en la guerra política. Fyiero, su antiguo compañero en Shiz, la descubre y tienen un amorío a pesar de que él está casado. Por mantener una asociación con Elphaba y no ser precavido a sus advertencias, es capturado y asesinado. Elphaba se atormenta por la culpa y viaja a la tierra de origen de Fyiero en búsqueda de redención con su esposa y su familia. Las últimas dos secciones, “In the Vinkus” y “The Murder and Its Afterlife”, cuentan la historia conocida de L. Frank Baum enfocándose en Elphaba, quien asume su rol de bruja. Dorothy llega a Oz y destruye a Elphaba para después derrocar el gobierno del Mago y regresar a Kansas.

Elphaba no es un personaje malvado ni tiene intenciones oscuras, al contrario, su vida es difícil debido a la discriminación que sufre, sin embargo, no es ajena al dolor de los demás. Se trata de un personaje político incomprendido que encuentra un equilibrio con su hermana Nessarose, su amiga Glinda e incluso con Dorothy. A la primera, se le llamará la malvada bruja del este (la contraparte de Elphaba) por sus posturas religiosas intransigentes; mientras que a Glinda se le conoce como la bruja buena del norte y es un personaje que –en lo privado– templea en cierta medida el carácter de Elphaba.⁷

⁶ Durante el musical, se aclara que al perder sus derechos, igualmente pierden la capacidad del habla.

⁷ A pesar de que no coinciden en opiniones, crean un vínculo estrecho al ser compañeras de cuarto durante la universidad. Se retan mutuamente y descubren características escondidas de ellas mismas. Por ejemplo, en una de sus primeras interacciones en privado, Glinda intenta burlarse de Elphaba, pero ambas consiguen tener una buena dinámica:

“What in the dickens are you reading, night and day?” [...]

“I don’t know. I don’t even know if I want to read them. I’m just reading them.”

“But why? Miss Elphaba the Delirious, why, why?”

El musical recupera características de la novela original para recontar la historia de Maguire. Stephen Schwartz es el compositor y letrista, mientras que se eligió a Winnie Holzman como libretista para trabajar el resto del libreto.⁸ El personaje de Elphaba lucha por los derechos de los “Animales”, como también ocurre en la novela, pero la trama se desarrolla en torno a su estrecha amistad con Glinda y la discriminación que sufre por su piel color verde. En el musical, lo que Elphaba más anhela es tener un lugar al cual pertenecer.

La opinión crítica sobre la popularidad de la novela de Maguire está polarizada. Mientras que diarios como *The Independent* en el Reino Unido la definen como fascinante, Michiko Kakutani, la crítica de *The New York Times*, la llama “deadly dull”.⁹ Estas opiniones divergen ya que, mientras que se requiere de imaginación y creatividad para trascender un esquema tan presente como el de Baum en lectores y espectadores, Maguire también tiende a alargar su narrativa hasta un punto casi insostenible. No obstante, su éxito fue tal que en 2003 se creó y montó por primera vez una adaptación de esta novela en un musical de Broadway cuya producción es uno de los grandes éxitos de los últimos tiempos.¹⁰ El montaje original en el Gershwin Theatre ganó tres premios Tony y seis Drama Desk; asimismo, el

Elphaba looked up at Galinda and smiled. “Elphaba the Delirious. I like it.”
Before she had a chance to bite it back, Galinda returned the smile (99).

⁸ Stephen Schwartz también es el reconocido autor de musicales como *Godspell* (una adaptación del Evangelio según san Mateo), *Pippin* (la historia de Carlo Magno y Pipino el Breve) y *Working* (la adaptación de un libro de no ficción de Studs Terkel titulado *Working: People Talk About What They Do All Day and How They Feel About What They Do*).

⁹ “Subtitled “The Life and Times of the Wicked Witch of the West”, Gregory Maguire’s *Wicked* falls into a fascinating sub-genre of novels that revisit well-known stories as much in the spirit of criticism as homage” (Newman s/n).

¹⁰ En 2016, la producción en Nueva York logró alcanzar la meta de los mil millones de dólares más rápido que cualquier otro show en Broadway a doce años y medio de su estreno. “*Wicked* qualifies as one of the most profitable properties in the entire catalog of its movie-studio backer, Universal Pictures” (Cox en *Variety*).

álbum musical ganó un Grammy.¹¹ La actriz Idina Menzel fue la primera en interpretar el papel de Elphaba y Kristin Chenoweth se encargó de actuar a su contraparte, Glinda. Ambas establecieron una icónica caracterización musical y actoral que representó un reto para las futuras generaciones de actrices que les siguieron. Winnie Holzman, Stephen Schwartz, Joe Mantello —el director— y Marc Platt —el productor— pueden estar orgullosos de que su adaptación de la novela siga en escena después de 17 años. Ambos textos están cargados de intertextualidad por lo que los vuelve idóneos para experimentar y probar cosas nuevas: — como cambiar la focalización de los personajes (en este caso concentrarse en las brujas y no en Dorothy)— en el ámbito de la adaptación.

Este estudio se divide en tres capítulos. El primero es un análisis del paralelismo y las diferencias que tienen los términos “traducción”, “intermedialidad” y “adaptación”. Se propone acentuar las prácticas desde una teoría de toma de decisiones de adaptación junto con ejemplos específicos de *Wicked*. El segundo capítulo utiliza la teoría de convenciones teatrales de Eli Rozik y se apoya en el libro *How Musicals Work* de Julian Woolford para explicar los cambios que sufre el personaje de Elphaba y el mundo de Oz de un medio a otro. También se consideran cuáles son las convenciones que se pueden adaptar de narrativa al teatro y con qué características particulares, así como las necesidades que tiene cada medio para establecer una equivalencia a partir de la transcodificación de diferentes elementos de la novela al musical. El tercer capítulo se enfoca en el conflicto político que aborda la novela. El personaje de Elphaba juega el papel de “el otro” en la novela y en el musical, aunque son

¹¹ Los premios Tony son otorgados a las obras teatrales estadounidenses producidas y presentadas en Broadway, mientras que los Drama Desk reconocen la excelencia del teatro en Nueva York, no solo en Broadway sino también las llamadas producciones “Off-Broadway” y “Off-off-Broadway”, las cuales son más pequeñas. Por otro lado, los Grammy también cuentan con un premio al mejor álbum de teatro musical (*cast recording*) del año.

tratados de distintas maneras en cada medio. También se pretende explorar la adaptación como una manera de involucrarse con los contenidos y transformarlos en una forma de activismo literario para así crear nuevas líneas de comunicación (Simon ix).

Como se mencionó anteriormente, *Wicked* es un caso relevante por ser la adaptación de una adaptación y por provenir de una genealogía de historias a partir del texto de L. Frank Baum. Es importante reflexionar cómo la adaptación se logra filtrar en la “intertextualidad palimpséstica de la audiencia” (Hutcheon 8) para crear una imagen sobre Oz y sus habitantes. La traducción es usada como una estrategia de incorporación lingüística y de pensamiento, mientras que las adaptaciones tienen la capacidad de hacer llegar el mensaje a una mayor audiencia proveniente de distintas generaciones y estratos sociales. El caso de *Wicked* es una de las grandes ramas colonizadoras del texto *The Wonderful Wizard of Oz*, cuyo éxito sigue expandiéndose a la fecha: el estreno de la película —producida por Universal Studios— está programado para 2021.

Capítulo I

“No One Mourns the Wicked”: traducción, adaptación e intermedialidad

En este capítulo se acotan las similitudes y las diferencias de tres términos: adaptación, traducción e intermedialidad. Su naturaleza es parecida tanto en la teoría como en la práctica, y ayudan a clarificar y estudiar el caso de *Wicked* como parte de una genealogía de textos ligados a *The Wonderful Wizard of Oz* de L. Frank Baum. Ninguno de los dos textos de *Wicked* puede ignorar a sus predecesores: tanto a los cuentos de Baum como a la adaptación al cine de Victor Fleming de 1939, que hicieron popular el mundo de Oz. Esto puede observarse, por ejemplo, con el caso de las famosas zapatos de Dorothy. En la obra original de Baum, las zapatillas son plateadas y ayudan a la niña a ser identificada como una bruja buena y poderosa por los habitantes de Oz. No obstante, en la película de Fleming las zapatillas son de un brillante tono carmesí. La novela conserva las zapatillas plateadas. Sin embargo, para adaptarla al musical Schwartz y Holzman querían conservar las icónicas zapatillas rojas, pero tuvieron que negociar con los abogados de Universal Studios porque estos últimos no querían enfrentarse a problemas por derechos de autor. Al final, se acordó que en el musical las zapatillas fueran plateadas, pero que se usaría una luz roja sobre ellas para presentarlas cuando Elphaba las hechizara en el Acto II (Laird 42).



Fig. 1 y Fig. 2
Wicked Acto II, escena 2

Fig 3.
Wicked Acto I, escena 2

Definiciones

Para comprender mejor los procesos de adaptación en este trabajo se recurre a varios teóricos de la traducción, la adaptación y la intermedialidad. El punto de partida es Roman Jakobson quien argumenta en su trabajo “On Linguistic Aspects of Translation” (1959) que existen tres tipos de traducción: la intralingüística, la interlingüística y la intersemiótica. Este teórico traza la primera línea de relación entre la traducción interlingüística, llamada simplemente traducción, y la adaptación, a la que Jakobson llama intersemiótica o transmutación.

1 Intralingual translation, or ‘rewording’ is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language.

2 Interlingual translation or *translation proper* is an interpretation of verbal signs by means of some other language.

3 Intersemiotic translation or *transmutation* is an interpretation of verbal signs by means of nonverbal sign systems (114).

Esto significa que las traducciones interlingüística e intersemiótica tienen por lo menos un punto en común. La interpretación de un sistema de signos a otro es uno de ellos. Es relevante que Jakobson se haya basado en la semiótica para crear estas definiciones porque, a diferencia de otros teóricos de la traducción, no la limita a lenguajes verbales. La adaptación es considerada, al igual que las traducciones, un texto secundario, pero sin la restricción de códigos: es una traducción de un medio a otro; por ejemplo, de literatura a cine, de teatro a danza o a música (Munday 9).

Christopher Balme, en su ensayo “Intermediality: Rethinking the Relationship between Theatre and Media” (2004) propone el término intermedialidad para denotar tres cosas: la transposición de contenido diegético de un medio a otro, como una forma particular

de intertextualidad, o como un intento de llevar las convenciones estéticas y hábitos de percepción de un medio a otro, y prefiere la última definición. Por su parte Chiel Kattenbelt, aclara que estos cambios de un medio a otro conllevan una implícita influencia mutua y resultan en una percepción renovada de ambos (25). Balme destaca el vínculo de la intermedialidad con la adaptación y resalta que esta última se basa en un paradigma de especificidad de medios, es decir, que cada caso de adaptación requiere su definición particular que contemple ciertos cambios y alteraciones. También explica que las formas de definir y de estudiar dichas estrategias no es clara, ya que las fronteras entre medios son, en la mayoría de los casos, imprecisas (7-8). Este problema le ha impedido a los estudios de adaptación contar con una teoría sólida que pueda englobar las especificidades prácticas, a diferencia de la traducción. Las variaciones que enfrenta la adaptación tienen necesidades muy particulares. Thomas Leitch afirmó en 2003 que no existía una teoría de adaptación sólida. Tres años después, Linda Hutcheon publicó *A Theory of Adaptation* (2006), en donde se hace una detallada apología de la importancia de la adaptación y establece un lineamiento teórico de sus porqués y cómo. Sin embargo, se puede afirmar que, en general, existen pocas teorías de adaptación hoy en día; comúnmente se trata el tema a partir de prácticas concretas aludiendo sólo a una especie de adaptación y con casos específicos (Leitch 149). Georges L. Bastin incorpora en la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2009) un apartado sobre adaptación:

Adaptation may be understood as a set of translative interventions which result in a text that is not generally accepted as a translation but is nevertheless recognized as representing a source text. As such, the term may embrace numerous vague notions such as appropriation, domestication, imitation, rewriting, and so on. Strictly speaking, the concept of adaptation requires recognition of translation as non-adaptation, a

somehow more constrained mode of transfer. For this reason, the history of adaptation is parasitic on historical concepts of translation (3).

De esta forma, Bastin define la adaptación dentro del marco de la traducción llamándola “un parásito de los estudios traductológicos” (3), pero es claro en subrayar que comparten la noción de intervención y reescritura de un texto a otro nuevo, y que tiene una clara relación con el primero. Es importante subrayar que este juicio proviene de una enciclopedia de estudios de traducción y que sus matices pueden tender hacia la negatividad, aun así, tanto Linda Hutcheon como Robert Stam parecen tener dificultades para definir la adaptación por negarse a encasillarla en un conjunto de reglas específicas. En el primer capítulo de *A Theory of Adaptation*, Hutcheon describe la adaptación de esta manera:

First, seen as a *formal entity or product*, an adaptation is an announced and extensive transposition of a particular work or works. This “transcoding” can involve a shift of medium (a poem to a film) or genre (an epic to a novel), or a change of frame and therefore context: telling the same story from a different point of view, for instance, can create a manifestly different interpretation. (7-8)

Así concuerda con las definiciones de Jakobson y Balme sobre la posibilidad de teorizar el cambio de medios, géneros o marcos de un determinado contenido diegético. Además, para los fines de esta tesina, se debe resaltar la posibilidad de crear distintas interpretaciones de un mismo texto mediante una adaptación. *Wicked* no es la única rama de productos originados a partir de los cuentos de Frank L. Baum; por ejemplo, *The Wiz* (1978) el musical y luego su consecuente película donde se retrata a Dorothy (Diana Ross) como una maestra de Harlem

y Michael Jackson es el Espantapájaros.¹² Existe también una serie de 52 capítulos de *anime* *Oz no Mahōtsukai* (1986-87) —traducido como *El Mago de Oz* y transmitido en canal 5 en México en la década de 1990—; o un musical adaptado por Andrew Lloyd Webber en 2011 que retoma el guion de la película de Fleming y que fue presentado en el West End de Londres. Disney hizo una adaptación llamada *Oz: the Great and Powerful* (2013) enfocándose en un Mago (interpretado por James Franco) más carismático. Incluso se puede encontrar la película *The Muppets' Wizard of Oz* (2005), protagonizada por Kermit como el Espantapájaros y Miss Piggy como Glinda.

Aunque no es el único que ha aprovechado la transcodificación del texto para contar la historia desde otro punto de vista, y, como dice Hutcheon, crear una interpretación completamente distinta, Gregory Maguire buscó crear una historia alterna que justificara a la malvada bruja del oeste (“The Wicked Witch of the West”). Al hacer el cambio de enfoque diegético del personaje principal de Dorothy a la bruja y darle un nombre, Elphaba adquiere una dimensión más compleja; aún más, el musical rescata la figura de Glinda y la eleva a coprotagonista de la historia con Elphaba, entonces se convierte en la historia de las brujas de Oz y ya no en la de una niña de Kansas que llega a ese mundo por accidente en un tornado. En una entrevista para *Powell's Books Blog*, “Gregory Maguire Steps Out from Behind the

¹² A pesar de haber sido un fracaso en taquilla, *The Wiz* es ahora una película de culto. Se considera que la película perdió el estilo callejero que caracterizaba al musical teatral. Sin embargo, se le reconoce su ecléctico elenco afroamericano con grandes estrellas (la primera y última participación de Michael Jackson en una película): “The film has also endured as one of the few Hollywood productions of any era to embrace an unabashedly black cast in a black musical. And what was once considered campy has now taken on a more charming quality aided by time and nostalgia” (Howard s/n). Y, a partir de la nueva versión de *The Wiz Live!* (2015), hay una consideración para ver a *Wicked* a través de una mirada crítica sobre la otredad afroamericana prevaeciente y sorprende que la primera vez que Glinda fuera interpretada por una actriz afroamericana fuera Brittney Johnson en enero de 2019, 15 años después de que se estrenara en Broadway.

Curtain”, Maguire reconoce haber tomado ciertos elementos de la historia de Oz y haber hecho su propia versión. Asimismo, enlista las diversas adaptaciones teatrales, cinematográficas e incluso parodias que se han realizado a partir de la obra de Baum y explica que no puede decir que después de su novela la “evolución” tiene que parar.

It seems to make perfect sense to me that I should now stand out of the way and let the story even my story go on and develop some grandchildren. I feel like I stand in an avuncular, grandfatherly relation to the Broadway play. It does do some things to the story that I wouldn't have done myself, and that I *didn't* do myself — that I actually considered and rejected — but that's not to say that I disapprove of them. I recognize that it's another generation, and in the next generation down there will be new characteristics. It's not a clone; it's something else (“Gregory Maguire Steps Out…”).

Desde elegir el nombre para Elphaba, caracterizarla con intenciones de activismo y rebelión, hasta el cambio de género literario, Maguire transcodifica la historia de Baum. Nombra y se apropia del personaje al que Baum sólo llamó “The Wicked Witch of the West” para darle un giro a la historia. Maguire expone una Elphaba confundida y perdida en un mundo en el que no se acopla y no necesariamente como la bruja malvada que busca dominar Oz y la archienemiga del Mago de Oz y de Dorothy. De manera similar, el musical enfatiza la relación entre Elphaba y Glinda y sus diferentes conflictos como el triángulo amoroso con Fyiero —que Paul Laird considera es una de las contribuciones más grandes de Holzman en su dramaturgia del musical— o sus diferencias de pensamiento y conciencia social y política. Aún más, es prudente rescatar el cambio de género de Elphaba que Maguire aborda a pesar de que no haya ninguna referencia previa en los trabajos de Baum. Doris Raab (2011) explora el modo en que el musical elimina la ambigüedad del género de Elphaba que se presenta en

la novela. El texto de Maguire presenta a Elphaba como un personaje hermafrodita, más identificada con el género femenino (se intuye que tiene un hijo, pero nunca se da por hecho), pero no busca asiduamente una definición. Sin embargo, el musical basa fuertemente la evolución de Elphaba en la feminización de su persona, por ejemplo, con el número “Popular” en el que Glinda le enseña cómo vestirse, peinarse y actuar para ser mejor vista entre sus compañeros de la universidad Shiz: “The musical seeks to transform Elphaba into a ‘coherent’ body clearly marked by the social and cultural conceptions of normative sexuality and gender” (246).

A partir de las definiciones de Jakobson, Balme, Hutcheon y Bastin se puede reconocer que los estudios de la adaptación y de la traducción se conectan entre sí y a veces se traslapan. Incluso, Michel Garneau acuñó el término “*tradaptation*” para representar su cercanía (Delisle cit. en Bastin 5). “The very few scholars who have attempted a serious analysis of the phenomenon of adaptation and its relation to translation insist on the tenuous nature of the borderline which separates the two concepts” (Bastin 5-6). Existen varias razones para que Bastin considere que estas dos prácticas están íntimamente ligadas —como la necesidad de una reescritura, la expectativa de la fidelidad al original, la necesidad de naturalizar el texto para que se adapte a su medio, etc.— y, sin embargo, son completamente independientes una de la otra (6). Aunque debe considerarse que “adaptación” y “traducción” sirven para describir tanto la acción como el producto, no es así con la intermedialidad.

Se debe hacer también la distinción entre transmedialidad e intermedialidad. Mientras que la transmedialidad mantiene la premisa de que elementos textuales como personajes y tramas aparecen en distintos medios, no son dependientes de uno en particular y pueden aparecer en varios sin ser afectados —tal como es el caso de Dorothy y sus acompañantes— (Straumann 256), la intermedialidad contempla también la interacción de un medio con el

otro, como menciona Kattenbelt. Dorothy, la malvada bruja del oeste y la bruja buena del este son elementos transmediales, sin embargo, en el caso de *Wicked*, tanto el musical como la novela se alimentan mutuamente: la novela ahora se vende con el poster del musical y algunas ediciones incluso cuentan con fotografías de la puesta en escena con el elenco original. Por otro lado, además de que en el musical se anuncia explícitamente que está basado en la novela de Gregory Maguire, el telón y el dispositivo escenográfico son un marco para los lectores de la novela. El telón es el mapa que se publicó con la novela y en la boca del escenario y ciclorama se encuentra un dragón y engranes de reloj, aludiendo a un elemento importante del libro: el Reloj del Dragón del Tiempo (*Clock of the Time Dragon*) el cual presenta a sus espectadores con visiones del pasado, presente y futuro, y les muestra la verdad, igual que sucede con el público del musical. Al final, quien ha tenido la experiencia del libro y del musical, tiene una experiencia diferente de quien sólo ha tenido contacto con sólo uno de los medios.

Ejemplos de intermedialidad en *Wicked*:



Fig. 4
Telón del
teatro
Gershwin,
Broadway,
NY, EUA.



Fig. 5 Maguire 7

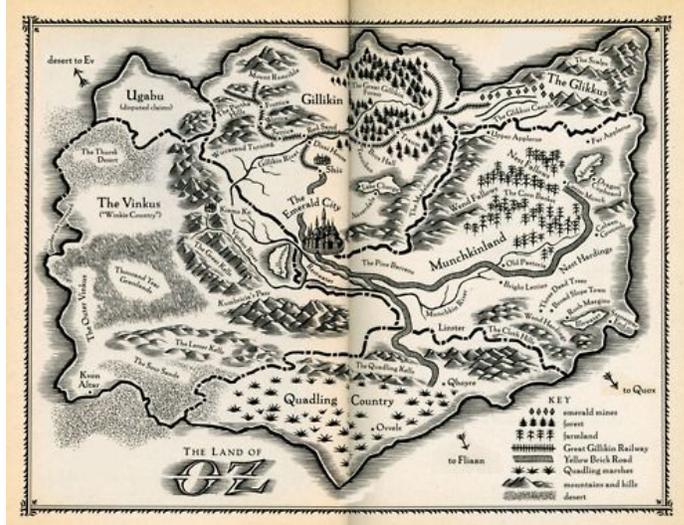


Fig. 6 Maguire i

Fig. 7
Maguire,
2007

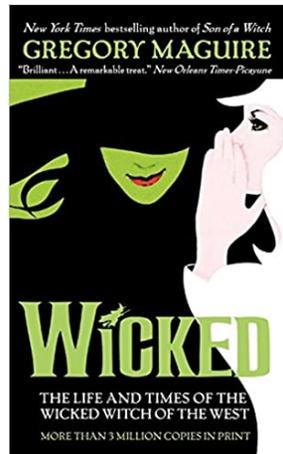


Fig. 8
Maguire,
1995

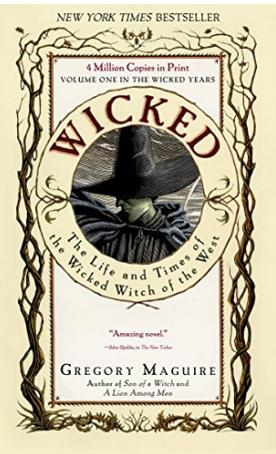


Fig. 9
Poster
original,
2003

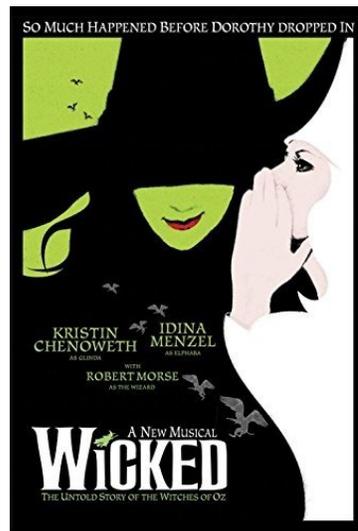


Fig. 10
Playbill del
estreno en
Broadway
2003

Se puede estudiar a *Wicked* como un caso de intermedialidad y no sólo como transmedialidad porque se pueden distinguir dinámicas perceptuales que se sitúan entre ambos textos/productos.

Existe otra diferencia importante entre la traducción, la adaptación y la intermedialidad. Por lo general, se recomienda que un solo traductor interlingüístico trabaje sobre un mismo texto, aunque después los editores lo modifiquen y le den el visto bueno. Por el contrario, se acepta que existan varios participantes en el proceso de intermedialidad. En el caso específico de *Wicked*, los principales son los escritores Stephen Schwartz (música y letras) y Winnie Holzman (libreto), el productor Marc Platt y el director Joe Mantello. Sin embargo, muchas otras personas participaron en el montaje. En una entrevista Joe Mantello comenta:

There would always be contributions and questions from the other designers and the other people on the teams saying how does this happen, what if I did this? It starts to gel that way. The way that I feel about rehearsals is that the best idea wins, it doesn't have to be my way, it really doesn't. And I hopefully try to create an atmosphere in the room where people feel safe and comfortable enough to know that their contribution is really welcome (*WICKED: The Musical*).

Desde la escritura de la música y el libreto hasta el vestuario, la escenografía y los efectos especiales, todos los involucrados en el proceso aportan nuevos detalles y capas de sentido a la producción. Un ejemplo muy claro es el caso de Kristin Chenoweth, la primera actriz en interpretar a Glinda. En una entrevista con Tim O'Connor para el programa *Behind the Red Curtain*, Chenoweth explica que, por sugerencia suya, en la apertura del primer acto, Glinda canta con una voz impostada de soprano para destacarse del coro y darle profundidad a la música. Laird también menciona esta contribución en "The creation of a Broadway musical: Stephen Schwartz, Winnie Holzman, and *Wicked*":

Chenoweth also wanted to sing in her soprano register, but Schwartz told her ‘you can’t really sing in two different voices and be two different people’. Then he realized, however, that Galinda is, in some ways, two distinct characters: the real woman who is friendly, but insecure and superficial; and the ‘posed’ Galinda who is the beautiful ‘good witch’ (343).

En “Thank Goodness” Glinda, cantando en dos registros, le muestra al público su dualidad y el conflicto por el cual está pasando. Por el contrario, en el número “For Good”, cuando hace las paces con Elphaba, Glinda asume su rol de “The Good Witch” y hereda la misión de derrotar al Mago de Oz. En este momento, fusiona sus dos estilos de canto y sus dos personalidades, dando por terminado el crecimiento del personaje. El desarrollo de los detalles en la adaptación se da mediante la participación de todos los involucrados en la producción, aunque la decisión final sea de Platt y Mantello. Después de las funciones de prueba, durante dos semanas, en San Francisco en 2003, se hicieron varios cambios en el ritmo del montaje y se cambiaron canciones completas como “Make Good” y “Which Way is the Party”, las cuales se reemplazaron con “The Wizard and I” y “Dancing Through Life” para agilizar la trama. Este ejercicio de periodo de prueba fuera de Broadway ayudó a tener una mejor visión de los cambios que se necesitaban abordar antes de llegar al Teatro Gershwin en Nueva York, en palabras de Platt: “To reach its full potential. That’s why we are here out of town, and that’s why we’ve gone to great lengths to create the entire production so we can now poke at it, and massage it, and nurture it”. (“Wicked: The Road to Broadway” s/n)

A pesar de la profundidad de estos detalles y del trabajo de adaptación, las expectativas que se tienen de los textos finales tanto de la adaptación como de la traducción son muy demandantes y, por mucho tiempo, la fidelidad fue una manera de evaluarlas. Y la

teoría de adaptación trabaja para desprenderse de estas expectativas. Robert Stam no duda en aceptar que, debido a varias circunstancias de producción, es imposible pensar en fidelidad y la llama “literally impossible”: “A filmic adaptation is automatically different and original due to the change of medium” (17). Esto no sólo aplica para la adaptación al cine; todos los medios requieren de modificaciones cuando se transcodifican y se vuelven completamente únicos y nuevos. Leitch describe perfectamente por qué cualquier intento de fidelidad es imposible:

Fidelity to its source text –whether it is conceived as success in re-creating specific textual details or the effect of the whole– is a hopelessly fallacious measure of a given adaptation’s value because it is unattainable, undesirable, and theoretically possible only in a trivial sense. Like translations to a new language, adaptations will always reveal their sources’ superiority because whatever their faults, the source texts will always be better at being themselves (161).

Pensar que una adaptación debe ser exactamente igual al predecesor revela ingenuidad. El cambio de medio obliga a los escritores secundarios a reformular la narrativa, los personajes y los signos. Más adelante, en esta tesina se profundiza en la forma en la que en el caso de *Wicked* es importante tomar en cuenta las convenciones teatrales que compensan las limitaciones de adaptar una novela, y sus convenciones narrativas, a un musical.

De hecho, las adaptaciones son obras completamente nuevas que enriquecen el texto original; la imposibilidad de ser como sus predecesores les da la libertad de explorar nuevos caminos y, como ya se hizo notar, de lograr nuevas interpretaciones. Estos valores agregados son los que pueden decir si una adaptación es exitosa o no: “When the process of turning a work into a musical does not add value, or is not able to add value, then the process becomes redundant” (Woolford 35). Ese valor se puede determinar a partir del discernimiento de la

independencia de un texto de su predecesor mientras que aún pueda ser identificable una conexión entre ambos. De acuerdo con Juha Herkman (2012), la intermedialidad busca determinar las relaciones entre distintos medios “in which technological, social, cultural and economic dimensions have real implications”, más allá de las partes textuales y/o estéticas (17). Es decir, una adaptación debe contemplar en la toma de decisiones que su cambio de medio sea real y objetivo, como menciona Stacy Wolf: “The ultimate success of the number depends on the audience, both their give and take with the actors —live theatre’s essence— and their willingness to buy a ticket, an increasingly expensive choice in the twenty-first century” (5).

No obstante, hay que recordar que tanto Stam como Hutcheon apuntan que existe una aparente superioridad axiomática del texto de origen al texto traducido o a la adaptación. El texto primario por ser el original —en cuanto a temporalidad— gana superioridad (Hutcheon 16) y el texto secundario se enfrenta a una serie de prejuicios: la valorización de lo históricamente previo, el pensar que existe una rivalidad entre lenguas o medios. Sobre todo en el caso de literatura a cine o teatro, las adaptaciones se enfrentan a problemas como la iconofobia y la logofilia, es decir, el miedo a las imágenes (en este caso en movimiento, el cine) fomentada por el amor a la palabra escrita original; asimismo, con frecuencia se considera que la imaginación del lector es preferible a ver una narrativa proyectada en la realidad como en el cine, el teatro y la danza. También son confrontadas por el mito de la facilidad, es decir, argumentar que es más cómodo y fácil presenciar una historia que leerla. Finalmente, en el prejuicio de clases: entre mayor popularidad tiene el género o el medio se le considera menos valioso (Stam 6-7). Para superar estas ideas conviene reconocer el texto como secundario sin que esto le reste importancia, valor o libertad. Sherry Simon aporta al respecto, con su perspectiva de género en la traducción, que se debe tener una aproximación

descriptiva a estos estudios, cuestionarse qué es lo que hacen este tipo de textos y qué aportan en el mundo en lugar de preocuparnos si es o no una buena traducción:

This shift emphasizes the reality of translations as documents which exist materially and move about, add to our store of knowledge, and contribute to ongoing changes in esthetics.

More importantly, it allows us to understand translations as being related in organic ways to other modes of communication, and to see translations as writing practices fully informed by the tensions that traverse all cultural representation (7-8).

Esta perspectiva, si también es aplicada a la adaptación, permite ver a los textos secundarios como un modo de comunicación, no restándole valor al texto original, sino como algo que aporta su propio valor cultural al texto y lo enriquece, el mundo de Oz es prueba de ello.

Palimpsestos y Oz

Linda Hutcheon considera la adaptación como una forma de intertextualidad desde el proceso de recepción de una obra: “we experience adaptations (as adaptations) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation” (8). Así, la historia de Dorothy en Oz vive en la memoria colectiva incluso sin haber leído el texto de Baum o visto la película de Fleming necesariamente. Como ya vimos, existen muchas adaptaciones que ayudan a construir el imaginario del mundo de Oz en la experiencia colectiva. Los elementos clave —la bruja verde (con escoba voladora y sombrero puntiagudo), la bruja buena que se transporta en burbuja, las zapatillas, el camino amarillo, el Mago y Dorothy con sus cuatro compañeros—identifican a *Wicked* como una historia

derivada de Oz. Schwartz y Holzman buscaron activamente conservar estas imágenes icónicas de las versiones anteriores de *The Wizard of Oz*.¹³

Balme, por su lado, prefiere el término intermedialidad porque considera que “the exchange between media does not just proceed on the level of content but also on the deeper level of conventions and perceptions” (8). Estas relaciones culturales y sociales que tienen unos medios con otros ejercen poder uno sobre otro, afianzan la noción de familiaridad y determinan las opiniones para la recepción del nuevo texto/medio.

El mundo de Oz de L. Frank Baum se ha vuelto un palimpsesto a partir del cual nuevas historias han cobrado vida a través de diferentes medios. La genealogía del mundo de Oz ha perdurado por el respaldo de los textos predecesores: la película *The Wonderful Wizard of Oz* de 1939 tuvo una ganancia de más de tres millones de dólares en ese año y sigue generando ingresos; la novela ha vendido más de 750,000 copias; el musical es ganador de tres Premios Tony y se calcula que, semanalmente, tiene una ganancia de un millón seiscientos mil dólares. Todo esto se debe a que la mercadotecnia resalta la conexión a los textos predecesores y aprovecha, sobre todo en Estados Unidos, el vínculo emocional del público con la historia de Oz.

Para Hutcheon las adaptaciones son textos únicos que se conectan con uno previo, pero no por ello son secundarios. Para ciertos públicos no será necesario enfatizar esa conexión, pues ya vive en su memoria colectiva. No importa lo pronunciados que sean los cambios de un texto a otro, los puntos que los unen son visibles para el público: si Elphaba dice en el segundo acto de *Wicked*: “There is no place like home”, la audiencia ríe por la

¹³ “Schwartz knew how the show would end and that he wanted to account for all ‘iconic’ images famous from earlier versions of the Wizard of Oz: Dorothy’s three friends; the Wicked Witch’s hat, cape and broom; winged monkeys; and magic shoes” (Laird 341).

ironía de que use la frase por excelencia de su supuesta archienemiga, Dorothy, en *The Wonderful Wizard of Oz*. De acuerdo con Herkman, la intermedialidad busca enfatizar la continuidad entre los medios y la articulación y rearticulación de estos mediante los cambios junto con los contextos sociales y culturales de los textos origen y meta (11-12). En su artículo “Memoria mediática y construcción de identidades”, Salomé Sola Morales (2013) escribe que, para entender un recuerdo mediático, hay que analizar su contexto y el del receptor, aún más: “Los marcos sociales permiten reconstruir el pasado más que revivirlo propiamente. Por eso, lo que importa de un acontecimiento recordado es el modo en el que es significado y relatado por los grupos sociales” (307). Sola también confirma que los relatos mediáticos, como el del caso de *Wicked*, “sirven de base para la memoria colectiva” (308) y que si los recuerdos reaparecen es porque la sociedad dispone de los recursos para reproducirlos. En *Wicked* la narrativa de Oz sigue vigente en la memoria mediática de nuestra sociedad y construye una identidad —personal o colectiva— en torno a ella para sostener un sentimiento de pertenencia o un sentido grupal.¹⁴

Aún más, es importante tomar en cuenta que dicho fenómeno promueve la apertura de posturas para examinar y valorar las adaptaciones más allá de una perspectiva moralista de fidelidad o binaria de bueno/malo y ayuda a una obra a florecer y perpetuarse en un nuevo medio. Una forma paralela y recomendable de evaluar los productos de la adaptación es mediante los procesos y la toma de decisiones para llegar a un resultado final; o, como llega a proponer Thomas Leitch, el porqué de dichas resoluciones y la variedad de deberes culturales a los que responde la adaptación. (71) En el próximo capítulo se ofrece un análisis

¹⁴ *Wicked* ha sido montado en 13 países y traducido a cinco idiomas.

de cómo se puede realizar la evaluación de estos procesos y se profundiza en los ejemplos concernientes a *Wicked*.

Capítulo II

“Making good”: procesos de adaptación e intermedialidad

Un motivo para optar por el término reescritura a la hora de referirse al proceso de estas prácticas, es que el traductor y adaptador se involucran directamente para decidir qué y cómo se traduce, el producto final es propiedad intelectual suya. En este sentido, Andreas Ilg (2010) señala que “la traducción no sólo permite la creación de una nueva obra, sino que reconstruye la obra que se traduce” (133) permitiéndole llegar a una nueva audiencia; de esta forma las obras reescritas obtienen una segunda vida, con diferentes alcances que las primeras.¹⁵ Juha Herkman considera que los procesos de transformación son importantes porque cambian “the cultures of production, distribution and consumption, and, as a consequence, influence the intermedial construction of media” (16). Desde el punto de vista comercial, una adaptación o traducción llamativa puede resultar en un gran atractivo económico: ejemplo de ello es que de los mil millones de dólares que se producen en Broadway al año, 45 millones son destinados a los derechos de autor de 20 musicales (Woolford 6).

Para la creación de nuevas obras, los traductores y los adaptadores siguen una serie de pasos para transformar el texto. El proceso de decisión se convierte en una especie de juego de ajedrez: “a series of a certain number of consecutive situations –moves as in a game– situations imposing on the translator the necessity of choosing among a certain (and very

¹⁵ Muchos musicales parten de una adaptación de otros medios: “Most musicals are based on a previously existing work in some other form: for every truly original musical you will find numerous adaptations from other sources, whether they be from novels (*Oliver!*, *Phantom of the Opera* or *Les Misérables*), short stories (*Guys and Dolls* or *South Pacific*), plays (*Carousel* or *My Fair Lady*), a poem or group of poems (*The Wild Party* or *Cats*), films (*Ghost* or *Sunset Boulevard*), a TV series (*Avenue Q* is a spoof of the children’s TV series *Sesame Street*), or a real-life story (*Gypsy* or *Evita*)” (Woolford 34).

often exactly definable) number of alternatives” (Levý 148). Cada movimiento que se realiza en la partida cambia el resultado y reduce los movimientos posibles, todo basado en una estrategia. Cada situación le presenta tanto al traductor como al adaptador una gama de opciones de las cuales sólo puede elegir una (y con ello lo irá definiendo en cuanto a tono, estilo, mensaje, etc.) para después continuar hasta la siguiente encrucijada. A los resultados finales que derivan de estas decisiones se les llama *variantes de traducción* (“translation variants”) (Levý 149). En el campo de la traducción interlingüística este proceso consiste en elegir entre una gama de palabras del lenguaje meta que permitan expresar de mejor forma la del texto origen: cada elección refleja la lectura que el traductor hace sobre el texto así como su propósito. En la adaptación, el proceso es más complejo, ya que el trabajo del adaptador va más allá de reescribir el texto para crear un libreto o un guion. Implica transcodificar, y por ello también puede ser caracterizado a grandes rasgos como traductor: los signos verbales pueden entrar en el texto meta a través de algún signo no verbal en caso de que se requiera conservarlos. Por ejemplo, “traducir” la descripción física de los personajes en la apariencia de los actores mediante el vestuario, el maquillaje y el uso de pelucas; o el ambiente descrito verbalmente en la escenografía, la iluminación o efectos especiales.

Los ejemplos anteriores nos recuerdan que las adaptaciones a musicales y a cine no son, como muchas traducciones, responsabilidad de una sola persona. Julian Woolford expone un esquema con las jerarquías y roles de cada persona en el montaje de un musical: el productor va a la cabeza —el “ultimate boss” (328)—, él es el encargado de los asuntos comerciales, administrativos y legales, además de todo lo que se necesite para que la escenificación se convierta en un éxito y genere ganancias. Marc Platt, el productor de *Wicked* se describe a sí mismo como un productor creativo en una entrevista con Dom

O'Hanlon para el *London Theatre Guide*: "if I'm going to produce, my hands are going to be in everything - from the notes that are written to the words that are said and the set on stage, which is really different to producers who are really 'presenters'. Those are the ones who write cheques". Antes de que Schwartz lo contactara, Platt ya estaba desarrollando un guion cinematográfico para *Wicked* basado en la novela de Maguire; sin embargo, sentía que algo faltaba para poder contar la historia. Un día recibió la llamada de Schwartz quien le dijo que la novela funcionaría excelentemente si fuera musicalizada. A Platt le convenció tanto la idea que abandonó el guion previo y produjo la idea de Schwartz: "And the moment he said it, a light bulb went in my head and I thought: 'that's what is missing here'" ("*Wicked: The Road to Broadway*" s/n).

En segundo lugar está el director, quien, como dice Joe Mantello, "takes all the blame, [he] is a combination of dad or mom, a therapist, hopefully someone who has a little bit of vision and someone who can just lead the troops" ("*Wicked: The Road to Broadway*" s/n), es, además, está a cargo de que todos los elementos sean coherentes entre sí. El director musical, el coreógrafo, los diseñadores de escenografía, vestuario, iluminación y sonido trabajan directamente con el director para unir las visiones creativas de la escenificación, cada uno de los cuales tiene un asistente y está a cargo de un grupo del equipo (Woolford 330). La adaptación es un texto que va más allá del guion o el libreto, pues comprende toda la producción hasta su estreno y la última función de la temporada. Por lo mismo, las decisiones de los adaptadores pueden salirse de sus manos. En el caso de *Wicked*, como ya vimos antes, el grupo de colaboradores tenía como cabeza a Schwartz y a Holzman quienes

propusieron modificaciones hasta el último minuto antes del estreno en Broadway.¹⁶ Tampoco hay que olvidar que, durante el proceso, el o los adaptadores están limitados por un presupuesto, por los acuerdos de la producción que los contrata, además de las condiciones de espacio y tiempo.¹⁷

Reiss y Levý reconocen que las decisiones pueden ser intencionales y conscientes o no intencionales e inconscientes: “They are both objective dependent on the linguistic material, and subjective, of which the most important are the structure of the translator’s memory, his aesthetic demands, etc.” (Levý 150-1). En el caso de la traducción interlingüística, las decisiones intencionales se refieren al cambio de los objetivos de un texto origen a un texto meta, es decir se lleva a cabo un cambio en la función del acto comunicativo; mientras que los no intencionales son cambios que se tienen que hacer por la transformación de estructuras de un lenguaje a otro y que son inevitables (Reiss 168-9). Si llevamos las teorías de la traducción al ámbito de la adaptación, se podrá observar que las variaciones de la adaptación también se definen por dicotomías en la toma de decisiones, sean estas conscientes o inconscientes. Las intenciones se manifiestan de manera concreta en la decisión de cambio de medio y de formato. Los coreógrafos, escenógrafos, directores musicales y vestuaristas deben encargarse de la parte inconsciente, es decir, lo que no será presentado como signos verbales y a la vez requieren de su cuidado para integrarse a la narrativa en el medio escénico y complementarla. Eli Rozik (2008) señala que, escénicamente, las funciones semióticas se definen por el tipo de limitaciones de medios a las que responden o que superan

¹⁶ “Schwartz and Holzman have been relentless in their pursuit of what they consider the perfect script of the show, with rewrites occurring right up until the moment the show opened on Broadway, and then additional work continuing for more than three years after the successful premiere” (Laird 87).

¹⁷ El productor de *Wicked* fue Universal Studios, representado por Marc Platt.

para crear la descripción de un mundo ficticio en escena. En teoría, una convención puede adaptarse a distintas funciones o bien una función puede ser cubierta por diferentes convenciones (68). No obstante, este medio de descripción escénica tiene sus limitantes, en tiempo y en la posibilidad de comprimir ideas:

The authorial need to convey full information to spectators is often limited by two constraints: (a) the spectators' psychologically limited ability to concentrate over a long period and/or the socially limited time that they are willing to devote to theatre; and (b) the limited ability of the iconic medium to provide telescopic formulation, such as compressing a description of events into a few sentences through language (Rozik 72).

Existen dos funciones complementarias que operan para solucionar este problema, la exclusión o la inclusión de la descripción icónica de ciertos eventos, aunque no se presenten en el tiempo o en el espacio correcto.

En el caso del musical *Wicked*, se puede observar dos instancias de estas funciones. En la primera escena del primer acto, cuando Glinda llega a Oz para avisar al pueblo que la bruja malvada del oeste está muerta, intenta hacerlos reflexionar (“Are people born wicked, or they have wickedness thrust upon them?”) y en este primer número musical, “No One Mourns the Wicked”, se introduce un espacio en el que, en 30 versos, se cuenta la historia de su familia con los personajes en escena, resumiendo los 20 párrafos del capítulo “The Birth of a Witch” en el apartado “Munchkinlanders” de la novela. En este espacio dentro del número musical se presenta a la madre de Elphaba (Melena) teniendo un amorío con un extraño cuando su esposo sale de viaje:

Have another drink, my dark-eyed beauty

I've got one more night left, here in town

So have another drink of green elixir

And we'll have ourselves a little mixer

Have another little swallow, little lady

And follow me down.

Se hace un ligero corte en la escena en el que Glinda interviene: “And of course, from the moment she was born she was, well, different” y se ve a Melena en el parto. Desde el momento de su nacimiento, Elphaba causa disgusto y su padre incluso pide que se la lleven de su vista cuando descubren su color:

It's atrocious

It's obscene

Like a froggy, ferny cabbage

The baby is unnaturally

Green!

En seguida, se diluye la ilusión de la reflexión —con un cambio melódico y de iluminación— y se continúa con el festejo por la muerte de la bruja malvada. Este espacio es una convención de inclusión donde, con una formulación telescópica, se busca cubrir la falta de información sobre los orígenes de Elphaba que Maguire tanto enfatiza en su primer capítulo “Munchkinland” y que después, al final de la obra, serán necesarios para establecer la conexión del Mago de Oz como padre biológico de Elphaba y la explicación de los poderes mágicos de ella.¹⁸ Schwartz y Holzman hacen un énfasis en esta última epifanía para que el público no pierda el detalle del parentesco, incluyendo un extracto en una voz en off de uno de los solos del Mago: “I am a sentimental man, who always longed to be a father” y la repetición de las siluetas presentadas en la primera escena de la madre de

¹⁸ “A child of both worlds”, el Mago de Oz se supone que proviene del mismo mundo que Dorothy, nuestra realidad, lo cual hace a Elphaba completamente diferente de todos los demás.

Elphaba bailando y siendo seducida por un Mago más joven.

Las convenciones teatrales también sirven para describir aspectos que no se pueden percibir en una acción: “While simple intentions, purposes, thoughts and feelings are usually properly inferred, fictional actions often reflect more complex states of mind” (Rozik 73). Así, por ejemplo, el público puede saber lo que un personaje está pensando, en lo que equivale a un flujo de consciencia en la narrativa literaria, en un soliloquio escénico. Este conjunto de convenciones se puede clasificar en distintos grupos: soliloquio al público, soliloquio a sí mismo, la lectura de un documento personal como una carta o un diario, una confesión, o una aria, entre otros. En el caso de *Wicked*, se usan al menos tres de estos elementos para proporcionar información al público en distintos números musicales como veremos a continuación.

Julian Woolford clasifica las canciones que se presentan en los musicales de acuerdo con sus funciones y los momentos que desarrollan dentro de la trama. Una de las primeras canciones que deben aparecer en el primer acto es la que él llama una “I Wish Song” para presentar quién es el héroe (o heroína) y qué es lo que quiere, incluso en algunos casos presagian el desenlace de la historia. En el caso de *Wicked*, la canción “The Wizard and I” introduce a Elphaba y su deseo de ser aceptada por el Mago de Oz y todos los que la rodean. A través de un soliloquio cantado, ella expresa su propósito de hacer el bien para demostrarle al Mago que puede serle útil. En esta escena, se establece la empatía del público con Elphaba: “Audiences understand the very human emotion of wanting (or wishing). So when the Hero states that they wish for something, every member of the audience *emphathises* because every member of the audience has wanted something in their own lives” (150). Aún más, en este

número musical los deseos de Elphaba presagian los eventos que se desarrollarán a continuación en la historia.¹⁹

Así también, siguiendo la línea de Rozik, existe una escena en donde Elphaba y Glinda demuestran su incompatibilidad y presenta la enemistad inicial de los personajes. El número “What Is This Feeling?” comienza con Elphaba y Glinda en proscenio en lados opuestos, leyendo cartas que escribieron a sus respectivos padres sobre su nueva compañera de cuarto pidiendo su intercesión para que las cambien de dormitorio al mismo tiempo que establecen su enemistad una con la otra. Éste es un número musical al que Woolford llama “Production Number” y que incluye a todo el elenco compadeciendo a Glinda por tener que compartir cuarto con la paria de la escuela.²⁰ Esta escena es una equivalencia directa de la novela de Maguire, sin embargo, en el libro, la popularidad de Glinda no es suficiente para salvarla del acoso de sus compañeras de clase por su cercanía forzada con Elphaba.

En el número de apertura del segundo acto “Thank Goodness”, Glinda es declarada una heroína por su presunta lucha contra la bruja malvada y el apoyo que le ha brindado al Mago de Oz; mientras que el elenco, quienes personifican al pueblo de Oz, celebra “Fin’lly a day tha’s totally Wicked-Witch free!”. Glinda canta repetidamente en un soliloquio: “I couldn’t be happier” para interiorizar el engaño y el desprestigio de su mejor amiga (Laird 350). También reconoce que conseguir sus sueños y su popularidad tiene un costo muy alto, puesto que hay partes de su personalidad que se han ido perdiendo: “Cause getting your

¹⁹ “Unlimited, my future is unlimited / And I've just had a vision almost like a prophecy / I know, it sounds truly crazy / And true, the vision's hazy / But I swear, someday there'll be / A celebration throughout OZ / That's all to do with me!” (“The Wizard and I”). Durante la obra se presentan dos celebraciones en torno a la figura de Elphaba: su destierro y su muerte, sin embargo nunca se le celebra a ella.

²⁰ “A production number is a song with spectacular staging that includes the chorus or ensemble and generally involves dancing and choral singing, usually led by a leading character” (Woolford 156).

dreams it's strange, but it seems a little —well— complicated. There's a kind of a sort of cost,/ there's a couple of things get lost,/ there are bridges you cross you didn't know you crossed until you've crossed". Rozik también toma en cuenta la importancia de lo que el elenco canta a coro: "The chorus may overcome the limitation of iconic media in rendering the meaning of events from an ironic viewpoint" (Rozik 68-9). En *Wicked*, la voz del pueblo y la opinión popular son los más críticos y agresivos contra Elphaba. Mientras que el Mago sirve a sus propios propósitos, nunca recurre a la violencia; pero, con el incentivo de Madame Morrible —la antigua profesora de magia de Elphaba y Secretaria de Prensa del Mago—, el pueblo torna su disgusto por Elphaba en odio, como lo veremos más adelante en el tercer capítulo. Durante el número musical "Thank Goodness", los juicios del coro se vuelven absurdos y se ridiculiza la opinión pública y la facilidad con la que los medios pueden moldearla.²¹ Esta escena también es palimpséstica de *Evita* y su número musical "Don't Cry for me Argentina" como un guiño sobre la manipulación de la opinión pública. Glinda se encuentra en un balcón, con los ciudadanos de Oz vitoreándola abajo, incluso, su vestuario recuerda al de Evita y hace el mismo gesto alzando los brazos.

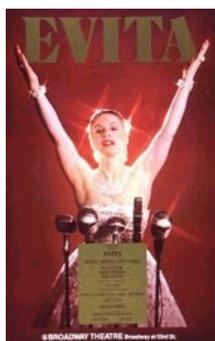


Fig 11. Poster producción de *Evita* en Broadway (1979).



Fig 12. *Evita*, dirigida por Alan Parker, protagonizada por Madonna, 1996.



Fig 13. *Wicked*, Acto II, escena 1

²¹ Existe un contraste melódico entre la celebración del pueblo por un día "witch free", el monólogo de Madame Morrible en donde cuenta de la versión "institucional" de los hechos y el soliloquio de Glinda, con su conflicto interno. Este recurso delimita tres momentos en los que la misma historia se cuenta a través de tres melodías y perspectivas distintas dentro de un mismo número musical.

Reiss recomienda que el traductor se identifique con la intención artística del texto origen y traduzca por identificación²². En el caso de *Wicked*, los escritores Winnie Holzman y Stephen Schwartz y el director Joe Mantello trabajaron de cerca con Gregory Maguire y obtuvieron su permiso para “interpret the novel as we saw fit and it evolved organically out of the material” (“Wicked: Book Writing” s/n). Maguire accedió a que su obra fuera adaptada con la condición de que las cuestiones fundamentales sobre conducta, apariencia física, decepción, honestidad y valor de su novela se respetaran (Laird 31). Al tratar el texto como unidad, se analiza el estilo y se formulan las estrategias y tácticas para elaborar la adaptación. Teniendo en cuenta que no existen relaciones uno a uno, se hace una selección *ad hoc* —al público de Broadway— de signos lingüísticos con signos no verbales y las combinaciones que se dan para crear el nuevo texto (Reiss 174). El proceso que siguió Schwartz, descrito en el artículo de Paul R. Laird “The creation of a Broadway musical: Stephen Schwartz, Winnie Holzman, and Wicked”, funciona de forma muy parecida al “Method Acting” en donde Schwartz reporta que intentó sentir lo que el personaje siente y ver las situaciones desde su perspectiva para escribir la letra y la música del musical: “Schwartz finds that some of his musical and lyrical choices are conscious, but many are simply an emotional response” (348).

Bastin expone un proceso de adaptación diferente pero no aislado a los discutidos por Levý y Reiss. Propone una lista de modos o maneras en los que se llevan a cabo las adaptaciones: “transcription of the original, omission, expansion, exoticism, updating, situational or cultural adequacy and creation” (4-5). Para el caso de la adaptación que se

²² Es decir, se espera que los traductores y adaptadores sean empáticos con los procesos, estilos y expresiones de los autores y textos primigenios: “The translator identifies with the artistic and creative intention of the SL author in order to maintain the artistic quality of the text” (Reiss 167).

discute en esta tesina es importante enfatizar tres: la omisión, la creación y, en ciertos puntos, la adecuación situacional y cultural. La omisión es importante porque se necesita hacer un recorte de información, pues el musical sólo dura dos horas y media, así que hay ciertas cosas que se deben dar por entendidas, se eliminan de la trama para cumplir con los tiempos, o, como dice Rozik, se usa una abreviación telescópica para dar información relevante rápidamente. Las convenciones narrativas se pueden transferir a diferentes convenciones teatrales y escénicas, no se trata de usar meras convenciones verbales (habladas o cantadas) para transmitir la narrativa; incluso la música, la expresión corporal y el entorno son útiles cuando se necesitan establecer tonos y ambientes.

La adecuación situacional y cultural de Bastin se refiere a: “the recreation of a context that is more familiar or culturally appropriate from the target reader’s perspective than the one used in the original” (4). La novela está dirigida a un público adulto, sin embargo, el musical está reescrito para una audiencia más amplia, con un ambiente más familiar y ofrece un tono menos sombrío. En el texto de Maguire, la tensión entre el personaje principal y el mundo que la rodea es permanente. Elphaba es un personaje abrasivo y poco carismático; en el texto se puede reconocer y entender su perspectiva, pero no se identifica un llamado a la empatía, ni para los otros personajes que la rodean ni para el lector. Su búsqueda por la redención y justicia es lo que la vuelve humana, pero no agradable, ya que se trata de una justicia egoísta y no universal. Por el contrario, en el musical, Elphaba es un personaje incomprendido por la población de Oz pero no por los espectadores, porque el carácter

sentimental los interpela. La inocencia —de la cual carece en la novela— y las ilusiones que tiene por el futuro son los que hacen su personaje tan identificable.²³

Bastin también reconoce que el conocimiento que la nueva audiencia tenga del texto original y el horizonte de expectativas del lector representan una restricción para el traductor/adaptador. Sin embargo, el musical de *Wicked* logró incorporar elementos de la novela que no entran en juego dentro del escenario, pero son un claro guiño a los lectores de Maguire. Como se describió en el primer capítulo, el primero es el mapa que se publicó del mundo de Oz como paratexto de la novela de Maguire: mientras que no se hace alusión directa a él dentro de la narrativa, los lectores pueden reconocerlo cuando se usa como telón. El segundo, la boca escena que, literalmente, enmarca el desarrollo de la narrativa escénica, es el reloj del dragón del tiempo (*Clock of the Time Dragon*) que cuelga del techo y echa humo al inicio de la obra. En la novela de Maguire un colega de Frexpar describe al reloj:

It is nothing more than a tottering, freestanding theatre... On the flat roof is a clockwork dragon, an invention of green painted leather, silvery claws, ruby jeweled eyes. Its skin is made of hundreds of overlapping discs of copper, bronze, and iron (16-17).

Este teatro itinerante del reloj del dragón muestra el pasado, el presente y el futuro de quienes observan el espectáculo: Elphaba es uno de los espectadores y justamente así le es revelado que es hija biológica del Mago de Oz. En el musical, el reloj no tiene la misma importancia

²³ Stacy Woolf esclarece esta identificación del público con el musical: “However critics might disregard (or regard with condescension) girl’s tastes, *Wicked* fans clearly feel empowered by the musical and by their relationship to it”. (Wolf 222) Y no sólo tiene que ver con los gustos musicales o en términos de la narrativa, las fans pueden identificarse personalmente con Elphaba o Glinda: “*Wicked* invites young female spectators’ identifications and attachments. Glinda and Elphaba experience the typical changes of adolescence —of identity formation, of social acceptance, of success, of loneliness, of loyalty and the challenges of friendship— all issues to which girls readily relate”. (Wolf 225) Sin embargo, esto no pasa con la novela, la cual no tiene un público tan específico por su narrativa más descriptiva y lenta, o que Elphaba no es un personaje con el cual el lector se pueda identificar fácilmente.

que en el libro, sin embargo, este elemento inspiró al equipo de diseño de escenografía encabezado por Eugene Lee para que pareciera que toda la obra se está desarrollando dentro de este. En varias escenas, el ciclorama es la carátula invertida de un reloj, a las orillas del escenario se pueden observar engranajes y mecanismos, y la burbuja en la que Glinda se transporta muchas veces se mueve y se asemeja a un péndulo:

The show begins after Elphaba's "death", and then Glinda commences the flashback that is the greater part of the musical. It would be easy for readers of the novel to imagine that the Clock of the Time Dragon provides that flashback, but many in the audience would miss this detail ("The creation..." 38).

Así, es posible rescatar/transformar escénicamente elementos de la novela para satisfacer las expectativas de los lectores de Maguire: son resignificados para, en algunos momentos, situarse entre un medio y otro y sus funciones se adaptan a las necesidades del teatro musical o incluso proveen de elementos a la imaginación para los lectores de la novela.

Es necesario encontrar nuevas formas de estudiar las adaptaciones para poder enriquecer la teoría. No obstante, es imperativo recordar que es una práctica muy cambiante y que no tiene reglas establecidas, como lo afirman los escritores de *Wicked*. En una entrevista, Schwartz menciona por un lado: "I think that when someone does an adaptation, you have to be careful not to fall into the trap of doing too faithful an adaptation" ("Wicked: Book Writing" s/n). Por otro lado, Holzman afirma: "You have to let it be different and be alive, you know, you don't know what is going to happen" ("Wicked: Book Writing" s/n). Lo cierto es que los adaptadores y productores también tienen que tomar decisiones considerando el mercado al que se dirigen, pues es una práctica que tiene que redituarse y

satisfacer al público y a la crítica.²⁴ Sin embargo, el precio del musical es elevado, es un bien que no puede llegar a todos los públicos, por lo que se puede argumentar la comodificación de la representación.

La teoría de la traducción ayuda a delimitar los parámetros y los procesos de la adaptación, mientras que la intermedialidad contribuye a expandir los horizontes y a contemplar las conexiones e interrelaciones entre diferentes medios. En resumen, existe una necesidad de diálogo entre el traductor/adaptador con el texto origen en la búsqueda de una equivalencia dinámica que fluya con el propósito que se proponga el mediador y no buscar la fidelidad absoluta por la que, por mucho tiempo, se juzgaron erróneamente las traducciones y las adaptaciones. Así también las traducciones pueden aprender algo nuevo de los estudios de adaptación mientras que éstos pueden seguir tomando prestadas ideas para seguir creciendo como disciplina. Al final de cuentas, se trata de desprenderse de una preconcepción política y social de otredad que le ha sido impuesto a los textos secundarios, no tan disimilar a lo que le ocurre a Elphaba.

²⁴ El caso de *Wicked* es interesante pues, con el paso del tiempo, la crítica cedió ante su popularidad, pero se obvió a quienes eran las fans originales: “When *Wicked* opened in October 2003, critics who did not like the show used girls’ fandom to justify their own negative appraisal, arguing that girls, who could not distinguish between good and bad theatre, were the obvious intended audience for the silly show. Then, by fall 2005, when the musical’s success was ensured, journalists began to credit the producers with the foresight to target girls as an impressionable fan base who would seed a much larger audience. A year later, in 2006, with the musical’s popularity still growing, coverage attempted to establish that in fact girls were actually inconsequential to *Wicked*’s success. The critics, who then claimed to appreciate the show, and the producers stressed the musical’s “universal appeal” and disavowed any notable relevance to girl’s lives. In all these characterizations of girls fans, they are portrayed as cultural dupes, their tastes fickle, easy, and indiscriminating, and their presence and loyalty ultimately irrelevant” (Wolf 221-222).

Capítulo III

“Something bad”: políticas de la adaptación y la otredad

En los capítulos anteriores se revisó la importancia de la memoria mediática en el lector/espectador para la configuración de los procesos de adaptación y su naturaleza palimpséstica. Para el estudio de las adaptaciones de otros medios a los musicales, también es importante tomar en cuenta la memoria mediática. Al respecto, Salomé Sola Morales (2013) apunta:

Las mediaciones comunicativas actuales proponen un abanico de configuraciones simbólicas que graban en la conciencia de los grupos no solo los acontecimientos más significativos, sino también un sinfín de imágenes recurrentes, esquemas simbólicos de tenor arquetípico, típico y estereotípico, que sin duda pueden condicionar las relaciones intersubjetivas o la adscripción de roles sociales (311).

Así se da pie a la lectura que se puede hacer de *Wicked* como un musical político y mucho más que una simple historia paralela de *The Wonderful Wizard of Oz* de Baum. Ya desde la novela, Maguire usa el tema político como uno de los principales motores de Elphaba, como se detallará a profundidad más adelante. Por su parte, el texto de Baum se reconoce únicamente como un cuento de hadas moderno: “It aspires to be a modernized fairy tale, in which the wonderment and joy are retained and the heartaches and nightmares are left out” (Baum 5); sin embargo, ha habido teorías como la de William Littlefield o la de William R. Leach que le adjudican una lectura alegórica.²⁵

²⁵ William Littlefield, en su texto “The Wizard of Oz: A Parable on Populism”, dice que el texto de Baum es un texto alegórico para describir la “Guilded Age” y el movimiento populista a finales del siglo XIX en Estados Unidos. Según Littlefield, la bruja del este representaba a los banqueros que controlaban a la población (Munchkinlanders); el hombre de hojalata, al deshumanizado sector

En este capítulo se abordan tres ejes principales: los musicales como medios políticos a lo largo del último siglo y su importancia como adaptaciones de otros textos; los arquetipos que fundamentan los roles sociales en *Wicked*, así como la transformación de los personajes de la novela de Maguire para el musical de Broadway; y —por último—, el rol de la otredad como eje de los dos textos.

Donald Elgan Whittaker III en su tesis titulada “Subversive Aspects of American Musical Theatre” (1996) expone que los musicales estadounidenses siempre han sido un medio artístico donde la denuncia social y lo subversivo anidaron para crear conciencia en sus espectadores y en la sociedad. Es interesante considerar el rol de los musicales desde este punto de vista, ya que, generalmente, suelen menospreciarse por ser poco realistas o de menor calidad artística.²⁶ Whittaker afirma que, desde los inicios de Broadway, los grandes musicales han sido considerados erróneamente como “light entertainment” (3). Sin embargo,

industrial; el espantapájaros, a la ingenua gente del campo y los zapatos plateados de Dorothy, la plata para solucionar los problemas económicos del país. Por su parte, William R. Leach argumenta que el texto de Baum exalta las bondades y ventajas de una metrópolis y la economía industrial (Parker 49-50).

²⁶ Como menciona Joanne Gordon en su libro *Art isn't easy: The Achievement of Stephen Sondheim*: “The genre is too often dismissed as an escapist entertainment” (1). Desde sus inicios a principios del siglo XX, al musical se le consideraba un entretenimiento poco sofisticado, donde se explotaban fórmulas narrativas básicas, mujeres hermosas, payasadas y baladas románticas para atraer el público y solventarse económicamente. Más adelante, en los años 40 y 50, los musicales pretendían transportar a su audiencia a un mundo donde las emociones se expresaban a través de melodías y donde se garantizaban los finales felices. “These musicals did not mirror life as it was, but as it should be” (2-3). A pesar de que creadores como Richard Rogers, Oscar Hammerstein, Stephen Sondheim, o Leonard Bernstein lograron confrontar a sus públicos con temáticas de las cuales pretendían escapar en el teatro, todavía prevalece la crítica de que los musicales son poco realistas: “that people do not suddenly burst into song and dance in real life” (Woolford 7). Sin embargo, hoy existe la propuesta de que la obra de Sondheim sea considerada como una de gran valor literario: “Writing at the end of the 1970s [Thomas] Adler was among the first to defend the literary value of Sondheim’s work and suggest that he be regarded among writers like Eugene O’Neill, Arthur Miller, Edward Albee, Tennessee Williams, and others who make up the modern and postmodern American dramatic tradition” (Goodhart 3).

estas producciones abordan temas que resultan ser cercanos a la sociedad y a la cultura del momento, como son la formación de una comunidad (*Oklahoma!*, *Godspell*, *Rent* o *The Lion King*), los cambios que las nuevas generaciones aportan a la sociedad y que cuestionan los valores de sus antecesores (*Hairspray*, *Hair* o *Fiddler on the Roof*); la importancia de cultivar los sueños y las metas de la vida (*Man of La Mancha*, *Into the Woods* y *Avenue Q*); y, por supuesto, sobre etnicidades y pertenencia (*Show Boat*, *West Side Story* o *Fiddler on the Roof*). Todos estos temas, más allá de darle vida a una narrativa, han garantizado la vigencia de los musicales por muchos años (Laird 288).

Woolford distingue que el principal atractivo de ver un musical es encontrar una forma distinta de ver la realidad al mismo tiempo que el espectador se identifica con temas importantes como los que Laird sugiere (6-7). Whittaker parece coincidir con ese punto de vista:

In other words, theatre is not merely a reflection and copy of life, but also reflects social trends and influences. I believe that the two work together: theatre can only produce cultural meaning within a framework consequential for its viewers. Conversely, it will primarily reflect those trends that are meaningful for the audience, abandoning those which are not. What this means in the framework of this dissertation is that ideologies must be accepted by enough people to make a subversion possible (9).

Whittaker argumenta que la popularidad de los musicales favorece que los temas subversivos que abordan sean acogidos por la sociedad y que se vuelvan relevantes y dialoguen con el público. Es posible que el éxito de las obras (incluido el financiero) contribuya a que muchos críticos menosprecien las obras musicales como inconsecuentes. Sin embargo, coincido con Whittaker en que en ello radica precisamente la fuerza y el poder de un musical. Las voces

que pueden ser silenciadas en cualquier otro medio (noticiarios, medios digitales, prensa u otras formas de entretenimiento) son dotadas de un vehículo artístico y un foro para adquirir visibilidad y explicar a profundidad con diversos rangos de emociones lo que necesitan decir: “Music plays a primary role in this subversion. These lower-class characters are given songs of extraordinary depth and beauty that ennoble them far more than any dialogue ever could, in and of itself” (Whittaker 9). Por ende, los musicales nos pueden llevar a tener una conversación real y sin reservas sobre la situación a tratar.

Parecería casualidad que los musicales que se presentan cada año en Broadway coinciden y responden al contexto de la sociedad estadounidense del momento. Un ejemplo claro y actual fue la presentación de la primera temporada del musical *Hamilton* que coincidió con la campaña electoral en Estados Unidos de 2016 y la candidatura de Donald Trump y su discurso anti inmigrantes. *Hamilton* es una producción que se enorgullece de su elenco plural y multirracial. Cuando el vicepresidente electo, Mike Pence, fue a ver la obra, al final de la presentación el elenco le dirigió unas palabras sobre la preocupación que sentían sobre el discurso no inclusivo de las políticas de Trump.²⁷ Donald Trump lo tomó como una ofensa y salió al ataque en defensa de Pence en Twitter recriminando este hecho en dos tweets: “Our wonderful future V.P. Mike Pence was harassed last night at the theater by the cast of Hamilton, cameras blazing. This should not happen!” y “The Theater must always be a safe and special place. The cast of Hamilton was very rude last night to a very good man,

²⁷ “We, sir —we— are the diverse America who are alarmed and anxious that your new administration will not protect us, our planet, our children, our parents, or defend us and uphold our inalienable rights. We truly hope that this show has inspired you to uphold our American values and to work on behalf of all of us”, dijo el actor Brandon Victor Dixon en el escenario del teatro Richard Rodgers en Nueva York el 18 de noviembre de 2016. Este discurso fue después transmitido en la cuenta oficial del musical: @HamiltonMusical.

Mike Pence. Apologize!” (@realDonaldTrump 19 noviembre 2016). Pero ese es exactamente el punto que se desea subrayar aquí: el teatro musical siempre ha demostrado ser un espacio libre, subversivo y lleno de cuestionamientos, no uno “seguro”:

Musical theatre has long been far more subversive, serious, and valuable as theatre than it is usually given credit for being, and that it can sometimes contribute more to theoretical conversations, particularly through the addition of music, than any non-musical could ever hope to do (Whittaker 1).

Wicked incluye diversas referencias políticas tanto en su narrativa literaria como en su narrativa escénica. Su temporada de estreno coincidió con el ataque de George W. Bush a Irak en 2003. “The Wizard’s actions bear resemblance to the liberal interpretation of President George W. Bush and his administration as they pursued policies that led to the Second Iraq War. (Liberals, for example, sometimes believe that the Bush administration exaggerated claims about possible weapons of mass destruction in Iraq to justify the invasion)” (Laird 289-290). *Wicked* tardó cinco años en completarse y es por ello que Laird descarta que exista una relación; sin embargo, *Wicked* aún reverbera con el ambiente político de la época. La idea de un Mago que busca un motivo para consolidar su poder —a pesar de que al final se demuestra que es un farsante y un demagogo— no se aleja tanto de la postura de Bush frente a los iraquíes. El Mago es, al final de todas las narrativas de Oz, un farsante que usa trucos y montajes para escenificar un poder que no posee:

"No, you are all wrong," said the little man meekly. "I have been making believe."

"Making believe!" cried Dorothy. "Are you not a Great Wizard?"

"Hush, my dear," he said. "Don't speak so loud, or you will be overheard--and I should be ruined. I'm supposed to be a Great Wizard."

"And aren't you?" she asked.

"Not a bit of it, my dear; I'm just a common man."

"You're more than that," said the Scarecrow, in a grieved tone; "you're a humbug."

(Baum 184).

En el musical, el Mago canta en el número musical "Wonderful": "I never saw myself / As a Solomon or Socrates / I knew who I was:/ One of your dime a dozen/ Mediocrities". Y luego: "A man's called a traitor - or liberator/ A rich man's a thief - or philanthropist/ Is one a crusader - or ruthless invader?/ It's all in which label/ Is able to persist". El personaje, al ser confrontado, nunca niega engañar a los habitantes de Oz. Esta premisa es explotada en otras adaptaciones de Oz, como en la película de Disney *Oz the Great and Powerful* (2013). Está comprobado que una sociedad puede unificarse al identificar a un chivo expiatorio que será sacrificado por el bien mayor (Laird 292). Estos pueden ser los iraquíes en el mundo de los espectadores o los animales parlantes y una chica verde que busca defender sus derechos en el mundo de la obra.

Wicked aborda y cuestiona temas como la otredad y el racismo. El color verde de Elphaba la vuelve una víctima de segregación, mientras que al Dr. Dillamond y a otros Animales no se le permite ejercer sus profesiones por el simple hecho de no ser humanos (aunque demuestren la capacidad). En el primer acto, durante el número musical "Something Bad", el personaje de Dr. Dillamond, un Chivo que da clases de historia, previene a Elphaba de lo que sucede en todo Oz y de las prohibiciones que enfrentan los Animales:

Oh miss Elphaba, the things one hears these days. Dreadful things!

I've heard of an ox, a professor from Quox,

no longer permitted to teach, who has lost all powers of speech.

And an owl in Munchkin Rock, a vicar with a thriving flock,

forbidden to preach, now he only can screech.

Only rumours but still,
enough to get pause from anyone with paws:
something bad is happening is Oz (“Something Bad”).

En esa misma escena, el Dr. Dillamond empieza también a perder el habla y a balar: “Something baaaad”.²⁸ Más adelante, Elphaba será testigo de cómo el doctor es retirado por la fuerza de su aula y no volverá a dar clases. En el segundo acto, cuando Elphaba está lista para unirse a la causa del Mago en la escena musical “Wonderful”, todo acaba abruptamente cuando descubre al Dr. Dillamond prisionero y sin habla, lo que desata los eventos finales del musical (Laird 344). Elphaba decide convertirse en la voz del Dr. Dillamond, este Chivo expiatorio —literalmente— a quien se le quita la capacidad de la palabra cuando se le quitan sus derechos, para luchar por quienes son víctimas de la demagogia del Mago.

Tanto en el musical como en la novela, en la figura instructiva del Dr. Dillamond, Elphaba consolida su lucha por mejorar los derechos de los Animales. De hecho, Laird reporta que Joe Mantello, el director, y Marc Platt, el productor, contribuyeron fuertemente para hacer de éste el principal motor de Elphaba como personaje.

This issue arouses her passion and drives her away from the Wizard. They needed to give Elphaba a reason to care so deeply about the talking animals. Holzman said it was Mantello who suggested that they show Dr. Dillamond literally losing his ability to speak, representing what was happening to talking animals throughout Oz (Laird 344).

²⁸ Se puede leer el precedente en el texto de Maguire cuando la directora de la Universidad de Shiz, Madame Morrible, lee en una tardeada de poesía: “Animals should be seen and not heard” (109), a lo cual Dr. Dillamond contesta: “Well, that’s not poetry, that’s propaganda, and it’s not even good propaganda at that” (109).

En la novela, el Dr. Dillamond es un científico que busca demostrar las diferencias entre los tejidos de los animales, los “Animales” y los humanos, y cómo los dos últimos no son tan diferentes entre sí.²⁹ Elphaba comienza a interesarse en la política desde ese punto: “How can Bans on Animal Mobility be upheld if Dr. Dillamond can prove, scientifically, that there isn’t any inherent difference between humans and Animals?” (Maguire 142). Maguire muestra una Elphaba cuya motivación es el sentido del deber y sus sentimientos giran en torno a ello “That’s all I want— to do no harm” (Maguire 308). El musical retoma el sentido del deber y la conciencia ética que caracteriza a Elphaba en la novela, sin embargo, el personaje está motivado por el conflicto debido a su color de piel y su lucha por pertenecer y ser amada. Estas motivaciones la llevan a desencadenar una serie de errores que la convertirán en el enemigo público número uno en Oz.

Desde su ingreso a Shiz, Elphaba demuestra tener poderes mágicos, pero siempre que los usa resulta en algo desastroso: cuando avergüenza a su hermana Nessa, cuando salva a un cachorro de león —quién se volverá un león cobarde porque Elphaba luchó por él en lugar de dejarlo defenderse solo—; cuando huye del Mago y acepta su nuevo título: “la malvada bruja del oeste”; cuando convierte a Boq en un hombre de hojalata mientras intenta curar su herida; o cuando transforma a Fyiero en un espantapájaros.³⁰ Por otra parte, Glinda, a pesar de no demostrar poderes mágicos, sabe cómo hacer que las personas la admiren e incluso

²⁹ “She told him about Doctor Dillamond’s work in natural essences, trying to determine what the real differences were between animal and Animal tissue, and between Animal and human tissue” (Maguire 141).

³⁰ En el segundo acto, Elphaba visita a Nessa, quien le recrimina su lucha por los derechos de los Animales e ignorar que ella también necesita ayuda para caminar. Elphaba hechiza las zapatillas plateadas --regalo de su padre-- para que Nessa pueda ponerse de pie. “Elphaba grows excited because she has used her powers for good. Here Schwartz placed the ‘Unlimited’ theme in the orchestra, the only time it occurs in a major key” (Laird 351).

intenta enseñarle a Elphaba cómo tener mejores relaciones con sus compañeros en la universidad (“We are gonna make you populer...lar!” (“Popular”)). En el texto de Maguire, Glinda hace que Elphaba se pruebe un sombrero que le parece ridículo y excesivamente femenino, le dice “I insist, for a lark. I’ve never seen you in something pretty” (100) pero ella le responde que no le gusta usar cosas hermosas. Incluso, viendo cómo se ve con el sombrero, remarca: “Oh, Miss Elphaba, you terribly mean thing, you’re pretty. [...] There’s some strange exotic quality of beauty about you, I never thought” (101). Elphaba combate esta expresión de asombro diciendo: “Surprise. I mean *surprise*, not beauty. It’s just surprise.” (102), negando que ella pueda ser algo más que una joven verde. Esta escena fue adaptada al musical en el número “Popular” y se hace más evidente cómo se intenta borrar la otredad de Elphaba haciendo que adopte algunos de los hábitos y formas de actuar de Glinda (Fyiero incluso lo remarca diciendo que Elphaba ha sido “Galindificada” [“Galinda-fied”]):

I'll teach you the proper poise

When you talk to boys

Little ways to flirt and flounce. Ooh!

I'll show you what shoes to wear!

How to fix your hair!

Everything that really counts to be

Popular!

[...]

Don't be offended by my frank analysis

Think of it as personality dialysis.

Glinda imparte este conocimiento a los que son “menos afortunados” que ella (“Whenever I see someone less fortunate than I / And let's face it, who isn't less fortunate than I?”), es decir, a los otros, a los que no entran dentro de su canon de belleza y éxito. Ella sabe que, para que todo salga a su favor, basta con ser popular, bonita y saber cómo desenvolverse, sin embargo habla desde una posición de privilegio y poder:

When I see depressing creatures
With unprepossessing features
I remind them on their own behalf
To think of celebrated heads of state or
Especially great communicators
Did they have brains or knowledge?
Don't make me laugh! They were popular!
Please, it's all about popular
It's not about aptitude, it's the way you're viewed
So it's very shrewd to be very, very popular like me!

A lo largo del texto original de Baum y todas sus consecuentes adaptaciones, Glinda es un personaje despreocupado que se centra en las habilidades para desenvolverse en un determinado medio (las cuales Elphaba carece y continuamente demuestra en forma de torpeza social): “I don’t read very well. So I don’t think very well either. I dress to kill, though” (Maguire 103). Elphaba continuamente adopta una actitud defensiva e incluso agresiva por todas las inseguridades que posee. Sin embargo, es el único personaje que se muestra sin tapujos, no oculta sus opiniones, lo cual la convierte en un blanco fácil para sus enemigos. Ella, a diferencia de Glinda, no asume la belleza que tiene y no la usa como arma,

pues incluso lo niega para si misma. Elphaba se aferra a su identidad de otredad, pues allí reside su valor y su autoestima. Al final del número musical “As Long As You’re Mine”, ella asume su rol de malvada: “It’s just, for the first time, I feel wicked” y lo refuerza en el número “No Good Deed”:

All right, enough, so be it, so be it, then

Let all Oz be agreed

I’m wicked through and through since I can not succeed

Fiyero, saving you

I promise no good deed will I attempt to do again

Es a partir de este punto en la historia cuando sus planes y proyectos comienzan a marchar bien, cuando asume su identidad por completo.

Schwartz y Holzman quisieron explotar la presencia de los acompañantes de Dorothy en la vida de Elphaba, creando así un paralelismo entre las dos jóvenes: la búsqueda por una identidad y por encontrar el hogar mientras viajan por Oz.³¹ De hecho, el compositor y la

³¹ En el musical, los tres compañeros de Dorothy —también son los otros, pues se reconocen diferentes porque les falta algo que los demás poseen— tienen por igual una relevancia en la vida de Elphaba y son los arquetipos de cambiaformas; más allá del claro cambio de aspecto, estos personajes sorprenden porque mutan de personalidad y de opiniones. Incluso desde el libro, a Elphaba se le adjudica de haber hecho cobarde al león por haberlo rescatado de ser un experimento en Shiz. Cuando el león acompaña a Dorothy a confrontar a la bruja, ella lo reconoce: ““Don’t I know you?” said the Witch in a low, even voice. ‘You were the cub they did experiments with in the science lab at Shiz long ago. You were terrified and I spoke up for you. I’ll save you again if you behave’” (Maguire 508). Por otro lado, el hombre de hojalata nace del personaje de Boq, quien, torpemente, engaña a Nessa haciéndole creer que la ama. Cuando ella descubre que él en realidad está enamorado de Glinda, lo apuñala en el corazón, aunque se arrepiente inmediatamente y le pide a Elphaba que le salve la vida. Elphaba lo convierte en un hombre de hojalata, aunque no puede rescatar el corazón. Este personaje antes torpe y naif, se convierte en el más cruel opositor de Elphaba. Por último, el espantapájaros nace del amante de Elphaba, Fiyero. Cuando él la rescata, es apresado y mandado a fusilar. Elphaba, desesperada, lanza un hechizo para que no muera: “Let his flesh not be torn / Let his blood leave no stain / When they beat him / Let him feel no pain / Let his bones never break / And however they try to destroy him / Let him never die” (“No Good Deed”). Al ser presentado al inicio

libretista promueven que ambos personajes no se presenten como enemigas, sino como personajes opuestos —sombras— debido a las circunstancias temerosas por lo que vendrá después. En la novela, Elphaba le pregunta a Dorothy: “You’ve come hunting me down, and I want to know. Why will you murder me?” (513-4), por su parte, cuando Dorothy ve que Elphaba se está incendiando, exclama: “Oh, will this nightmare never *end*” (514). El público está familiarizado con la historia de Elphaba siendo la sombra que impide que Dorothy alcance su meta como héroe de su historia; sin embargo, está poco preparado para ver que Dorothy sea la sombra que pone en riesgo la seguridad e integridad de un personaje con el cual ha empatizado por dos horas de representación. Lo que une a estos dos personajes es la búsqueda arquetípica de identidad y bienestar, mientras que superan obstáculos y ganan conocimiento y sabiduría (Vogler 31); de hecho, ninguna de las dos se considera malvada, solamente buscan lo mejor para sí mismas. Sin embargo, lo que hace a Elphaba el héroe de *Wicked*, sobre todo en el musical, es su capacidad de autosacrificio, al preservar su imagen de bruja malvada, la aceptación de su muerte figurada y su exilio de Oz para mantener la paz. En la novela, en el momento de su muerte, Elphaba recuerda a los que contribuyeron a su historia y alcanza por fin la paz, sin embargo no existe un final feliz para las brujas:

And of the Witch? In the life of a Witch there is no *after*, in the *everafter* of a Witch there is no *happily* in the story of a Witch, there is no afterword. [...] She was dead and gone, and all that was left of her was the carapace of her reputation for malice.

del musical, Fyiero es un príncipe que no tiene ninguna intención de ser radical y sólo quiere vivir en una fiesta continua: “Life’s more painless for the brainless / Why think too hard / When it’s so soothing / Dancing through life” (“Dancing through Life”). En esta prolepsis se anuncia que se convertirá en el espantapájaros, sin embargo, para cuando ese momento llega, Fyiero demuestra que es consciente de las injusticias cometidas por el Mago.

“And there the wicked old Witch stayed for a good long time.”

“And did she ever come out?”

“Not yet.” (Maguire 519)

Por el contrario, la versión escénica sacrifica la complejidad oscura de la novela para adaptarse a las convenciones del musical y sustituye el final de Elphaba por uno en el que ella sobrevive el ataque de agua de Dorothy y alcanza un final feliz, saliendo de una trampa en el piso del escenario y huyendo de Oz con Fyero convertido en espantapájaros (Bunch 64). De esa manera, el público se vuelve cómplice de su plan y demuestra que es posible sobrevivir a la muerte y trazar un nuevo rumbo en la realización personal: “Heroes show us how to deal with death. They may survive it, proving that death is not so tough. They may die (perhaps only symbolically) and be reborn, proving that death can be transcended” (Vogler 32).

Por otro lado, existen dos personajes más que presumen poseer magia y que también son indispensables para contar la historia de Elphaba: el Mago y Glinda. No obstante, en lugar de demostrar el mismo talento mágico y honestidad de Elphaba, dependen de la disimulación para conseguir sus propósitos: “Like Dorothy, Elphaba seems to be surrounded by people who are constantly performing while she strives to remain true to herself” (Bunch 64). Bunch sugiere que los registros y los géneros en los que se desarrollan las voces de estos tres personajes en la adaptación musical son un buen recurso escénico para mostrar las personalidades de cada personaje: la franqueza de Elphaba en sus notas sostenidas y a todo volumen; la dualidad de Glinda al poder igualar las notas de Elphaba, pero también mantener un registro operístico que la distancia y la eleva del resto de los personajes; y, por último, la farsa y la demagogia es presentada a través del vodevil del Mago de Oz (64). Esto refuerza la noción de Rozik sobre las convenciones teatrales y cómo las acciones ficticias son capaces

de demostrar estados de ánimo o de conciencia, mismos que se discutieron en el segundo capítulo.

No obstante, la narrativa de *Wicked* cuestiona la naturaleza de lo bueno y lo malo, la realidad y la percepción, y el rol de la actuación y performatividad para alcanzar la identidad y la voluntad propia (Bunch 64). Mientras esto se encuentra en la novela, Schwartz y Holzman decidieron utilizar el personaje de Glinda para apoyar la narrativa teatral. Sin embargo, Glinda y Elphaba son heroínas muy distintas, la primera es lo que Christopher Vogler llama una heroína renuente, es reacia a hacer las cosas que debe hacer —incluso cuando ya es consciente de que la omisión de sus acciones significa apoyar al Mago y condenar a su amiga— porque le importa perder su buena imagen. En el segundo acto, incluso, llega a admitir que ha perdido parte esencial de ella misma en su búsqueda por ser la bruja buena del norte: “Cause getting your dreams / It's strange, but it seems / A little - well - complicated / There's a kind of a sort of... cost / There's a couple of things get: lost” (“Thank Goodness”). Por su parte, Elphaba es un antiheroína: ella no es amada por el pueblo de Oz y no tiene el apoyo de nadie excepto de Fyiero y del público; contraria de Dorothy, quien es amada por todos a pesar de ser una *alien* de Oz. “These characters may win at the end and may have the audience’s full sympathy at all times, but in society's eyes they are outcasts, like Robin Hood, roguish pirate or bandit Heroes, or many of Bogart's characters” (Vogler 35).³² El equilibrio entre las dos fuerzas de estas brujas, las de una percepción superficial del bien y del mal, llega a su punto culminante en el número musical “For Good”.³³ Elphaba decide, como una clásica heroína, sacrificarse por la causa y transfiere la

³² O, para citar ejemplos de personajes femeninos que, al igual que Elphaba, han encantado al público a pesar de salir de lo convencional: Jane Eyre, Madame Bovary o Ana Karenina.

³³ Al final, la noción de bruja malvada convencional es la de la película de Flemming: verde, con una narizota, con voz chillona y que usa un sombrero negro puntiagudo.

responsabilidad de devolver el equilibrio a Oz a Glinda, quien está mejor posicionada para lograrlo por su popularidad y la aceptación de los “Ozians”, en el número musical “For Good” Elphaba le canta a Glinda: “Now it’s up to you, for the both of us. Now it’s up to you...”.³⁴ Y, al aceptar su sacrificio, Glinda obtiene suficiente poder para desterrar al Mago y encarcelar a su malintencionada secretaria de prensa, Madame Morrible. Al final, el musical cierra el círculo contestando la pregunta inicial (“Are people born wicked? Or do they have wickedness thrust upon them?”) y el público sale con una importante lección moral: que la otredad no es un sinónimo de maldad, que las apariencias pueden engañar y que lo bueno y lo malo depende del ángulo donde se mire. Esto es una importante lección considerando que, en la configuración de nuestra realidad y nuestra actualidad, verdaderamente envilecemos al que no se apega al ideal común denominador de la sociedad, como lo son los grupos minoritarios, las clases bajas o los practicantes de distintas religiones.

³⁴ Bunch explica: “Elphaba must still die (or at least appear to) in order to restore peace to the community. It is not her silence, but her vocal excess that excludes her. In the end, Elphaba stages her own death by melting, using a curtain, lighting effects, and theatrical trickery worthy of the Wizard himself” (65).

Musicalmente, esta transferencia de poder se da en el último coro de “For Good” donde ambas encuentran armonía, un balance, un acuerdo de lo que se tiene que hacer por el bien de Oz y Elphaba cede el poder y la responsabilidad de ser vocal a Glinda.

Conclusiones: “Defying Gravity”

Everyone deserves a chance to fly.

(Wicked, “Defying Gravity”)

Michelle Boyd acierta al señalar la dualidad contradictoria de la palabra “wicked” en la actualidad: “Just as the word “wicked” has contradictory meanings (traditionally ‘evil,’ but in more recent colloquial speech ‘awesome’), the musical by that name teaches more than one lesson, and Elphaba plays more than one role” (104). La bruja *wicked* no es solamente malvada, también es la que sorprende al público y a los lectores por su humanidad y sus limitaciones, lo que la convierte en una heroína con quien es fácil sentir empatía. Elphaba nos hace pensar en todos los juicios morales que hacemos con poco o sin ningún conocimiento de causa. El musical nos hace pensar en la tesis de Glinda presentada en el primer número musical: “Are people born wicked? Or they have wickedness thrust upon them?”; igual las adaptaciones, ¿son en realidad malvadas e insuficientes? ¿O cumplen su propósito con un método riguroso pero simplemente se les exige más de lo que pueden cumplir? No todas las adaptaciones serán buenas, pero existen las que logran cumplir con su propósito y continuar una historia original.

El cuento de hadas norteamericano *The Wonderful Wizard of Oz* de L. Frank Baum ha logrado trascender por sus múltiples adaptaciones, varias de las cuales reflejan el modelo ideal estadounidense: “Musical adaptations of *The Wizard of Oz* make evident an embodied performance of identity and community only suggested by Baum’s book, and they do so by employing the well-worn tropes of both the American musical and *The Wizard of Oz* itself” (Bunch 66). Lo anterior es posible gracias a que las convenciones de adaptación han sabido brindarle una nueva vida a la par que conservan, de un modo u otro, este ideal de comunidad

y de identidad a través de los mismos tropos.³⁵ La intermedialidad le permite no sólo perpetuar la narrativa, sino conversar y alimentar el consumo entre todos los textos derivados del de Baum; *Wicked* dialoga no sólo con sus predecesores, sino que también será capaz de influir en nuestra percepción de la bruja verde. Así como con el Reloj del Dragón del Tiempo, donde se nos presenta el pasado, el presente y el futuro, estudiar la adaptación y la intermedialidad en el caso de *Wicked* nos invita a examinar a sus textos precursores, a las producciones que siguen representandose hoy en día 17 años después de su estreno y a los futuros textos donde se vuelva a presentar la malvada bruja del oeste de Oz, a la que ahora ya no podemos sino nombrar Elphaba, quien nos invita a cuestionarnos sobre la otredad y nuestros prejuicios.

Wicked cuenta la historia de una chica que, por sus características, no encaja dentro de una normativa y que, por ello, es discriminada y perseguida. Desgraciadamente, todavía existen muchas Elphabas en el mundo. Incluso podríamos considerar que las adaptaciones han sido Elphabas por mucho tiempo: se les ha exigido fidelidad, respeto y casi el milagro de ser exactamente lo mismo que su predecesor, sin tomar en cuenta que, justo por el replanteamiento que ofrecen, también son capaces de contribuir con creatividad, ayudar a revivir obras importantes, llevar una propuesta a nuevas audiencias o, simplemente, aportar diversidad de perspectivas a un material origen.

I'm through accepting limits

'Cause someone says they're so

Some things I cannot change

But till I try I'll never know (“Defying gravity”).

³⁵ Bunch dice: “Each Oz musical teaches Dorothy and the audience something a little bit different about how to act American” (57).

Curiosamente, así como lo canta Elphaba, las adaptaciones son ilimitadas a pesar de sus restricciones. Si se conocen, y se saben trabajar adecuadamente, las adaptaciones se convierten en un mundo de posibilidades para crear nuevas versiones con diferentes enfoques que deben de ser valorados por lo que son. La narrativa de *Wicked* es valiosa porque acentúa que las diferencias no implican maldad u ofensa; sin embargo, requieren de una mayor apertura de recepción para ser asimiladas en la sociedad o en un medio, todo un reto en estos tiempos donde las fronteras se cierran y lo diferente es peligroso. Las adaptaciones y la intermedialidad permiten traer los discursos de resistencia que estaban de fondo en una obra a primer plano, enriqueciendo la genealogía de los textos y permitiendo que nuevas voces se sumen, incluso la de la más inadaptada bruja verde.

Agradecimientos

*I've heard it said
That people come into our lives
For a reason
Bringing something we must learn
And we are led to those
Who help us most to grow if we let them
And we help them in return
Well, I don't know if I believe that's true
But I know I'm who I am today
Because I knew you*

A mi mamá por ser mi inspiración y la mejor guía. Gracias por amar mi otredad y por apoyarme todos los días y a todas horas.

A mi papá por ser mi fuerza y mi confianza. Gracias por hacerme cuestionar qué tan más lejos puedo llegar. O.R.

Gracias Karin por impulsarme a dar siempre lo mejor de mí y por amarme todos los días. Has cambiado mi vida y aprecio muchísimo todo lo que hemos vivido juntas. Whatever happens, this is.

Carlos, Perla y Auro, gracias por todos los momentos de risa, apoyo y cariño que me han dado. Por llenar mi vida de canciones y de apoyo incondicional. Son los mejores amigos que podría pedir.

Gracias a mi hermanito Alf, a mi Nanny, a Ile, a Leo, a Juan Luis, a Tzuriel y a Arturo “Muffin” por acompañarme en mi proceso y por darme ánimos cuando he dudado de mí. Tampoco quisiera dejar de agradecerle a todas las personas que son parte de mi historia, también he crecido gracias ustedes. *Who can say if I've been changed for the better? But because I knew you, I have been changed for good.*

A Tirso porque sin él, este trabajo no existiría. Gracias por ponerme de nuevo de pie.

Gracias a Emilio por su paciencia y por dejarme ser *geek* con *Wicked* y los musicales. Gracias por ver que este proyecto está dedicado a mi yo adolescente y por ayudarme a madurarlo hasta reflejar mi yo del presente.

Muchas gracias a Charlotte Broad, a Irene Artigas, a Emma Julieta Barreiro y a Francisco Finamori por leer mi trabajo y por sus palabras de discernimiento y de aliento.

Gracias a la UNAM.

Gracias a Dios.

Lista de fuentes

- Balme, Christopher B. "Intermediality: Rethinking the Relationship between Theatre and Media". -*The Wis+*, vol. 1, num. 4, 2004, pp.1-18. www.epub.ub.uni-muenchen.de/13098/1/Balme_13098.pdf
- Bastin, Georges L. "Adaptation". *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2da edición. 2009, pp. 4-6.
- Baum, L. Frank. *The Wonderful Wizard of Oz*. Geo M Hill Co. 1900, read.gov/books/pageturner/2006gen32405/#page/4/mode/2up.
- Benjamin, Walter. "The Task of the Translator: An Introduction to the Translation of Baudelaire's *Tableaux Parisiens*". *The Translation Studies Reader*, 2daEd., Routledge, 2004, pp 15-23.
- Boyd, Michelle. "Alto on a Broomstick: Voicing the Witch in the Musical *Wicked*". *American Music*, vol. 28, num. 1, 2010, pp. 97-118.
- Brinda, Wayne. "Engaging Aliterate Students: A Literacy/Theatre Project Helps Students Comprehend, Visualize, and Enjoy Literature". *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, vol.51, num. 6, 2008, pp. 488-496.
- Bunch, Ryan. "Oz and the Musical: The American Art Form and the Reinvention of the American Fairy Tale". *Studies in Musical Theatre*, Rutgers UP, 2015, pp. 53-69.
- Burger, Alissa. *The Wizard of Oz as American Myth: A Critical Study of Six Versions of the Story 1900-2007*. McFarland Company, Inc., Publishers, 2012, pp. 55-125.
- Chenoweth, Kristin. "Kristin Chenoweth Talks about *Wicked* and her relationship with Idina Menzel". *Behind the Red Curtain*. By Tim O'Connor, 2013.

- Cox, Gordon. “‘Wicked’ Hits \$1 Billion on Broadway Faster Than Any Other Show”.
Variety, 15 marzo 2016, www.variety.com/2016/legit/news/wicked-broadway-sales-1-billion-1201730349.
- Fried, Debra. “Hollywood Convention and Film Adaptation”. *Theatre Journal*, vol. 39, num. 3, The Johns Hopkins UP, 1987, pp. 294-306.
- Gordon, Joanne. *Art isn't easy: The Achievement of Stephen Sondheim*. Southern Illinois UP, 1990, pp.1-18.
- Goodheart, Sandor. “Introduction: Reading Sondheim: The End of Ever After”. *Reading Stephen Sondheim: A Collection of Critical Essays*. Garland Publishing, 2000.
- Graham-Jones, Jean. “Editorial Comment: The Stakes of Theatrical Translation”. *Theatre Journal*, vol. 59, num. 3, The Johns Hopkins UP, 2007, pp.1-5.
- @HamiltonMusical. Twitter. 18 de noviembre 2016, 22:16,
twitter.com/HamiltonMusical/status/799828567941120000?s=20.
- Herkman, Juha. “Introduction: Intermediality as a Theory and Methodology”.
Intermediality and media change, Tampere UP, 2012, pp. 10-27.
- Hinchliffe, Arnold P. “Literature in the Theatre?”. *The Yearbook of English Studies*, 9.
Modern Humanities Research Association, 1979, pp. 1-14.
- Hivnor, Mary Otis. “Adaptations and Adaptors”. *The Kenyon Review*, vol. 30, num. 2, 1968,
 pp. 265-273.
- Holzman, Winnie y Stephen Schwartz. *Wicked*. Broadway, 2003.
- Howard, A. “How Lumet's 'The Wiz' became a black cult classic”. *The Grio*, 11 abril 2011,
<https://thegrio.com/2011/04/11/how-lumets-the-wiz-became-a-black-cult-classic>.
- Hutcheon, Linda. *Theory of Adaptation*. Routledge, 2006, pp.1-28, 79-112.

- Ilg, Andreas. "El don de traducir: ensayo sobre *Die Aufgabe des Übersetzers* de Walter Benjamin". *Circulaciones: trayectorias del texto literario*, Coord. Adriana de Teresa Ochoa, Bonilla Artigas Editores, 2010, pp. 155-167.
- Jakobson, Roman. "On Linguistic Aspects of Translation". *The Translation Studies Reader*, Routledge, 1era edición, 2000, pp.113-118.
- Kakutani, Michiko. "Let's Get This Straight: Glinda Was the Bad One?". *The New York Times*, 1995, www.nytimes.com/1995/10/24/books/books-of-the-times-let-s-get-this-straight-glinda-was-the-bad-one.
- Kattenbelt, Chiel. "Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships". *Cultura, Lenguaje y Representación*, vol VI, 2008, pp. 19-29.
- Laird, Paul. "The creation of a Broadway musical: Stephen Schwartz, Winnie Holzman, and *Wicked*". *The Cambridge Companion to the Musical*, 2da edición, Cambridge UP, 2008, pp. 340-352.
- —. *Wicked: A Musical Biography*. Scarecrow Press, 2011.
- Leitch, Thomas M. "Twelve fallacies in contemporary adaptation theory". *Criticism* vol. 45, no. 2, 2003, pp. 148-171.
- —. "Adaptation studies at a Crossroads". *Adaptation*, vol.1, num.1, 2008, pp. 63-77.
- Levý, Jiří. "Translation as a decision process". *The Translation Studies Reader*, Routledge, 1era edición, 2000, pp.148-159.
- Maguire, Gregory. *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West*. Harper-Collins, 2007.

- —. “Gregory Maguire Steps Out from Behind the Curtain”. *PowellsBooks.Blog*, 2006,
www.powells.com/post/interviews/gregory-maguire-steps-out-from-behind-the-curtain.
- Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies: Theories and applications*. Routledge, 3^{ra} edición, 2012.
- Newman, Kim. “Wicked, by Gregory Maguire”. *The Independent*, 2006,
www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/wicked-by-gregory-maguire-6107204.
- O’Hanlon, Dom. “An interview with Marc Platt”. London Theatre Guide: West End Features, 28 enero 2015, www.londontheatre.co.uk/theatre-news/west-end-features/an-interview-with-marc-platt.
- Parker, Alan. *Evita*. Protagonizada por Madonna, Buena Vista, 1996.
- Parker, David B. “The rise and fall of *The Wonderful Wizard of Oz* as a ‘Parable on Populism’”. *Journal of the Georgia Association of Historians*, vol. 15, 2002, pp. 49-63.
- Poovey, Mary. “Creative Criticism: Adaptation, Performative Writing, and the Problem of Objectivity”. *Narrative*, Ohio State UP, vol. 8, num.2, 2000, pp. 109-133.
- Raab, Doris. “From book to Broadway: Elphaba’s gender ambiguity and her journey into heteronormativity in *Wicked*”. *Studies in Musical Theatre*, Louisiana State UP, vol.3, num.3, 2001, pp. 245-256.
- @RealDonaldTrump. Twitter. 19 de noviembre 2016, 7:48,
twitter.com/realDonaldTrump/status/799972624713420804.
- —. Twitter. 19 de noviembre 2016, 7:56,
twitter.com/realdonaldtrump/status/799974635274194947.

- Reiss, Katharina. "Type, Kind, and Individuality of Text: Decision Making in Translation". *The Translation Studies Reader*, Routledge, 2da edición, 2004, pp. 167-174.
- Rozik, Eli. "Stage conventions". *Generating Theatre Meaning: A Theory and Methodology of Performance Analysis*, Sussex Academic Press, 2008, pp. 64-77.
- Saner, Emine. "Wicked's appeal proves evergreen". *The Guardian*, 2011, <https://www.theguardian.com/stage/2011/sep/23/wicked-fifth-anniversary>.
- Simon, Sherry. *Gender in Translation: Cultural identity and the Politics of Transmission*, Routledge, 1996.
- Sola Morales, Salomé. "Memoria mediática y construcción de identidades". *Tabula Rasa* num. 19, 2013, pp. 301-314.
- Stam, Robert. "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation". *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell Publishing Ltd., 2005, pp. 1-50.
- Straumann, Barbara. "Adaptation —Remediation—Transmediality". *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, De Gruyter, 2015, pp. 249-266.
- Vinay, Jean Paul y Darbelnet, Jean. "Methodology for Translation". *The Translation Studies Reader*, Routledge, 1era edición, 2000, pp. 84-92.
- Vogler, Christopher. *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. Michael Wiese Productions, 3ra edición, 2007.
- Whittaker III, Donald Elgan. *Subversive Aspects of American Musical Theatre*. PhD Dissertation Louisiana State University, 2002, digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2124&context=gradschool_dissertations.
- "Wicked: Book Writing". *Youtube*, usuario *WICKED The Musical*, 1 octubre 2013, <https://youtu.be/DTmeWxfTouE>

“Wicked”. *Playbill*, 11 junio 2020, <https://www.playbill.com/production/wicked-george-gershwin-theatre-vault-0000011020>.

“Wicked: The Road to Broadway (Part 2 of 2)”. *Youtube*, usuario *TurkeyAgain*, 21 de junio 2008, <https://youtu.be/dCXEgzBkfsA>.

Wolf, Stacy. *Changed for Good: A Feminist History of the Broadway Musical*. Oxford University Press, 2011.

Woolford, Julian. *How Musicals Work*. Nick Hern Books, 2012.