Adaptación cinematográfica desde el teatro

El ejemplo de: *Hoy no me puedo levantar*

Universidad Autónoma del Estado de México

Escuela de Artes Escénicas

Licenciatura en Estudios Cinematográficos

Tesis que para obtener el grado de Licenciado en Estudios Cinematográficos presenta

Valeria Cota Niebla

Director de tesis. DLM Jesús Isaías Téllez Rojas

Toluca, Estado de México. Abril de 2026

Contenido

Introducción 5

Aparato teórico metodológico 9

1. ESPACIO AFECTIVO 21

1.1) 25

2. ESPACIO REPRESENTACIONAL 33

Nuevas representaciones artísticas, otros receptores 34

2.1) Justificación 39

2.2) Objetivos 40

2.3) Tipo de estudio 40

2.3.1) Obtención de la muestra 41

2.4) Técnicas 42

2.5) Materiales 43

3. ESPACIO REFLEXIVO 45

Conversión 47

3.1) Argumento 48

3.2) Escaleta 49

3.3) Diálogos para la adaptación 58

3.4) Conectores entre secuencias 61

4. EL PROCESO CREATIVO ANTE LA PUESTA EN PRÁCTICA DE LA ADAPTACIÓN 65

4.1) Pasos 66

4.2) Conectores 67

4.3) Diálogos 68

4.4) Elipsis 68

Conclusiones 70

Distinguir a los personajes protagónicos y separarlos para su análisis. 70

Tiempo 70

Bibliografía 71

Filmografía 73

Introducción

La presente investigación describe el proceso a través del cual he transitado para crear una adaptación de un libreto teatral a un guion cinematográfico. Aquí presento desde los retos a los que me he enfrentado, hasta el análisis que se llevó a cabo para determinar especificidades, estructura y funcionamiento interno del libreto teatral; como los diálogos, secuencias, canciones, personajes, locaciones, contextos, de cara a su traslado al formato cinematográfico. De igual forma sobre el descarte, adaptación, compresión o economía del argumento -por falta de coherencia o beneficio-, para el salto de un formato a otro. Todo esto con la finalidad de crear un documento de apoyo para la realización de adaptaciones, principalmente del libreto teatral, al guion cinematográfico[1], pero sin excluir a otros géneros a los que pueda aportar indirectamente está investigación.

El primer apartado de este documento analiza el espacio afectivo, donde se aborda el tema desde el proceso efectual, la experiencia afectiva y el espacio como herramientas transversales para cuidar el salto del teatro al cine, sin perder la esencia y el efecto en el público que nos brinda la obra original en su par cinematográfico. Este espacio analiza los elementos que pueden cambiar de un formato a otro y cómo esta consideración afecta o aporta a la creación de la adaptación. Este trabajo parte de concebir a la adaptación como la creación de un nuevo objeto que puede mantener semejanzas narrativas, pero en su forma son objetos de distinta naturaleza visual y escénica.

A su vez, este bloque para su contextualización hace un breve repaso del género musical, específicamente en sus orígenes dentro de las artes teatrales y también en las artes

[1] El subrayado es mío

cinematográficas. Para dar respaldo a los temas tratados en este apartado se visitan obras de autores de Stempel y Chion, quienes precisamente relacionan los inicios del musical, en el teatro y en el cine respectivamente. Posterior a esto se diserta de lleno en tema de las adaptaciones, ¿qué son?, ¿cómo surgen? y ¿cuáles son los tipos que existen? Ello para contextualizar y tener un acercamiento amplio sobre nuestro objeto de estudio: *la adaptación*: tema fundamental a tratar a lo largo del ensayo.

El segundo apartado estudia el objeto representacional, lo cual refiere a la manifestación que parte del conocimiento, evocado por los estados sensoriales que vivimos de manera individual y que nos llevan a un resultado. El objetivo de este bloque es el de cimentar la justificación del proyecto que en este caso sería principalmente el proceso para seguir, ante la falta de información o referentes a la mano relativos a la adaptación y los procedimientos a seguir al momento de saltar de plataforma escénica a la fílmica. A su vez, exponemos el objetivo, tipo de estudio, pero principalmente las técnicas utilizadas y los materiales que proponemos como referencia para concebir el andamiaje de este tipo de obra artística.

El tercer apartado presenta el espacio reflexivo, el cual interpreto como el proceso que he experimentado y del cual reflexiono aplicado en esta investigación. Específicamente me refiero a la adaptación de la obra de teatro del género musical *Hoy no me puedo levantar* a una nueva versión concebida específicamente en el formato cinematográfico.

Al realizar el proceso de adaptación hice una revisión tangencial de la obra, a fin de conocer el contexto en el cual había sido presentada al público y así mismo, comprender las limitaciones y detonantes significativos que podía llegar a tener. Posterior a esto realicé una lectura del texto dramático y comencé a seleccionar o a descartar escenas de manera intuitiva,

dando como resultado una escaleta que funge como una base para comenzar la adaptación. Mientras realizaba la escaleta en tanto, también iba imaginando y estableciendo *conectores*[2] entre escenas, para que no perdiera el hilo y la coherencia de la obra original, pues se buscó el apego a su versión teatral, pero bajo un lenguaje cinemático propiamente visual.

Como todo proceso para la realización de un guion es muy importante analizar y poner especial énfasis en nuestros personajes pues son ellos quienes llevan toda la historia y es importante que posean un sentido, una personalidad definida y un objetivo. Fue por ello por lo que se realizó una revisión exclusivamente de los *diálogos*[3] de cada personaje, para asegurarnos que cuenten con congruencia y sus objetivos correspondan a los que se plantean desde un inicio.

No debe quedar en menor plano la intervención del adaptador como un simple traductor o en este caso adaptador cinematográfico. Por el contrario, en este trabajo discutimos sobre la relevancia del trabajo del adaptador para dejar impreso en el guion cinematográfico espacios abiertos de interpretación. Esto significa que la huella del autor dramático original y del propio adaptador esté presente en el guion, el cual, dicho sea de paso, también deje el camino libre al *crew* para dar su propia dimensión cinemática con acento en la parte escénica o cinemática del rodaje. Algunas de sus marcas pueden abrevar de su contexto inmediato de representación: su tiempo o espacio circundante puede determinar el significado y hasta la interpretación de un nuevo texto. A estas huellas las referenciamos como puntos de distanciamiento.

---

[2] Los conectores los defino como marcadores afectivos que invariablemente deberán permanecer sin importar el formato donde se fije la historia.

[3] Los diálogos son las argumentaciones conceptuales, bajo la forma de un comportamiento verbal que también son definitivos para establecer una adaptación.

Para finalizar, en el penúltimo capítulo de esta tesis, llamado contexto de posible montaje, se realiza una aproximación al proceso de la adaptación, los pasos considerados en la adaptación cinematográfica como lo es: el análisis de la historia, la formulación del guion, las diferencias que hay entre el teatro y el cine, qué funciona y qué no, su desglose, para finalizar con la puesta en formato cinematográfico. Para este apartado se citan a autores como Patricio Martínez con su obra *Proceso de adaptación y creación de un guion cinematográfico* para fundamentar y apoyar el guion a realizarse, así como también se retoman las obras de Mckee y Field con respecto al guion y su estructura.

Aparato teórico metodológico

Del diálogo a la condensación para convertirse en acción visual

En el proceso de adaptación del lenguaje teatral al cinematográfico, uno de los cambios más significativos se presenta en la transformación de los parlamentos y acotaciones en conflicto y acción visual. Mientras que en el teatro musical la construcción narrativa se apoya prioritariamente en el acto convival, la interacción verbal y en las letras de las canciones para expresar los conflictos, emociones y el crecimiento de los personajes, el cine cuenta con una eficiencia expresiva basada en la composición a cuadro y fundamentalmente el diseño sonoro. Estos principios, propios del lenguaje audiovisual, responden a la necesidad de mostrar antes que del convivir o el decir dejando lo significativo del texto hacia los elementos visuales o la propia interpretación de los actores. El teatro por su parte cuenta con un poder de simbolización y metáfora denegativa[4] que para el cine le es muy difícil reproducir. Sin embargo, la eficiencia deberá ser comprendida comúnmente como la discursividad sin ambigüedad.

El teatro tiende a presentar diálogos altamente explicativos, justificados porque en una obra teatral existen maneras más limitadas de proporcionar al espectador contexto, tanto de los personajes como de su entorno. Sin embargo, en cine contamos con más elementos para poder compartir esa información, ya sean flashbacks, una mirada en gran plano del

[4] Denegación. En el ámbito teatral, la denegación designa el mecanismo por el cual el espectador reconoce racionalmente que lo que ve en escena es ficción, pero acepta provisionalmente esa ficción como si fuera real para que la experiencia teatral funcione. Este proceso no implica un engaño ingenuo, sino una doble conciencia: el espectador "sabe" que es teatro, pero actúa emocional e intelectualmente como si no lo supiera, permitiendo así la identificación, la emoción estética y la coherencia del acontecimiento escénico (Pavis 1988)

personaje, un gesto en el que se hace desenfoque al momento de hacer la toma. En este sentido, los diálogos extensos o explicativos presentes en la obra teatral suelen ser condensados en el proceso de adaptación cinematográfica. Dicha condensación no implica únicamente una reducción del discurso, sino una transformación cualitativa. Las emociones, los conflictos internos y las relaciones de los personajes son trasladados a través de recursos cinemáticos como los gestos, los encuadres, la iluminación o el montaje. Lo que el teatro comunica mediante palabras, en el cine puede resolverse con silencios, miradas o acciones muy específicas. Aquí convendría apoyarse de las palabras del ensayo “Teatro y cine” el cual dice:

"Cuando el cine nos presenta un diálogo cuya profundidad es la misma que la del teatro, es inevitable la impresión de falsedad, porque el espacio teatral es homogéneo y sus límites son los del escenario, mientras que el espacio cinematográfico es heterogéneo y sus límites son los del encuadre. En el teatro, el espectador fija su mirada en un lugar determinado, pero está obligado a elegir; el cine, en cambio, le da la imagen de lo que debe ver. Esta necesidad implica una selección. Lo que es propio del cine, y que ningún otro arte puede hacer, es mostrarnos una acción desarrollándose en un espacio real, pero desposeída de su continuidad real, solo retenida en sus momentos esenciales. Así, el cine es un reemplazo para nuestra mirada, que va al encuentro de lo significativo. Lo que el teatro nos dice por medio de palabras, el cine puede decírnoslo por medio de gestos y de actitudes. No porque el gesto sea más expresivo que la palabra, sino porque la cámara, al acercarse, nos obliga a verlo, y porque la puesta en escena cinematográfica, al organizar el espacio en profundidad, nos da la libertad de leer en el rostro y en el gesto aquello que el autor no ha querido fijar en el diálogo." (Bazin, 1990, p. 188).

La anterior cita es relevante para justificar las diferencias existentes entre ambas disciplinas, pero al mismo tiempo, en la diferencia, es posible hallar los puntos de encuentro a fin de bordar un objeto emergente. En el caso de *Hoy no me puedo levantar,* este punto es particularmente relevante, ya que la narrativa se construye a partir de canciones ya existentes. La adaptación cinematográfica necesita una reconfiguración en la que el contenido musical se traduzca en acciones visuales manteniendo su carga emocional, sin depender del diálogo. De este modo, la condensación se convierte en una estrategia fundamental para preservar la esencia narrativa dentro de un nuevo formato de representación. Lo anterior debido a las consideraciones que Genaro Ochoa acota cuando precisamente establece las diferencias:

"Mientras el cine permite precisión milimétrica en la sincronización musical con cada movimiento de cámara, el teatro requiere un enfoque más atmosférico debido a su naturaleza viva e irrepetible. [...] 'En el teatro, la música se construye mientras la obra se forma. En el cine, te entregan algo ya terminado y debes solucionar los faltantes'." (Ochoa, 2026)

Por ello, entre sincronización y ambientación, la condensación viene a representar el salto entre disciplinas que se reconocen por su especificidad y espesura.

De la acotación, a través de la interpretación escénica, para alcanzar la puesta en cuadro.

En la obra teatral las acotaciones funcionan como guía, al proporcionar indicaciones sobre la interpretación, el movimiento de los actores y el contexto escénico. Estas indicaciones estructuran la materialización de la obra en el espacio teatral. Sin embargo, en el proceso de adaptación cinematográfica, dichas acotaciones dejan de ser instrucciones escritas para convertirse en decisiones de representación visual como la composición de los planos, el uso de la iluminación, los movimientos de cámara, el montaje y la dirección de arte, elementos propios del lenguaje cinematográfico.

Este cambio implica un cambio significativo, la interpretación escénica, que en teatro se desarrolla en un espacio continuo y compartido con el público, se traduce en el cine a la denominada “puesta en cuadro”. Esto refiere a la organización de los elementos dentro del encuadre, incluyendo la posición de personajes, composición visual, iluminación, elementos de arte y movimiento de cámara. En este sentido, la cámara no solo graba la acción, sino que deconstruye y construye activamente los elementos escénicos en discurso cinematográfico, determinando la forma afectiva y efectiva bajo la cual el espectador debe percibe la secuencia cinemática. Este proceso es interpretado en su densidad por el director. Nuevamente Bazin argumenta:

"La puesta en escena cinematográfica no consiste en filmar la representación teatral, sino en crear un espacio heterogéneo donde la cámara, al encuadrar, selecciona y organiza los elementos significantes. Mientras que el teatro impone al espectador una mirada fija sobre un espacio homogéneo, el cine le ofrece una mirada guiada, una visión analítica que descompone y recompone la realidad escénica en función de las necesidades narrativas. El

director de cine no es un testigo que registra, sino un demiurgo que construye el sentido a través del encuadre." (1990).

A estas diferencias hábilmente bordadas por la mediación del director cinematográfico pueden considerar también otros recursos. Por ejemplo, en el teatro, la soledad de un personaje puede construirse a partir de una acotación escénica que delimite su espacio o lo aísle del resto, en cine esto puede resolverse mediante un plano general que enfatice el vacío del entorno o, por el contrario, a través de un primer plano que intensifique su estado emocional.

Ya como ejemplo en *Hoy no me puedo levantar* podría verse en el número musical "perdido en mi habitación", donde nuestro personaje Colate muestra una gran desesperación y el sentimiento de estar atrapado en su propio espacio. Esta canción no solo expone la gravedad de su adicción, sino que también nos permite entrar en su estado emocional. En la obra dramática la manera de presentar esto también es de una visualidad particular porque es casi como si lo viéramos encerrado en una pantalla, Colate se encuentra al centro del escenario, enmarcado por un video *mapping* que muestra imágenes en movimiento a su alrededor. Estas proyecciones acompañan y amplifican su estado emocional, generando tanto en el personaje como en el espectador esta sensación de encierro y desesperación, como si el propio espacio respondiera a su angustia y lo mantuviera atrapado. Acompañado de la letra de la canción que refuerza y repite constantemente lo que Colate está sintiendo. Abajo se presenta una fotografía que intenta explicar esta particularidad de la puesta en escena y su manera propia de resolverlo en el entablado:

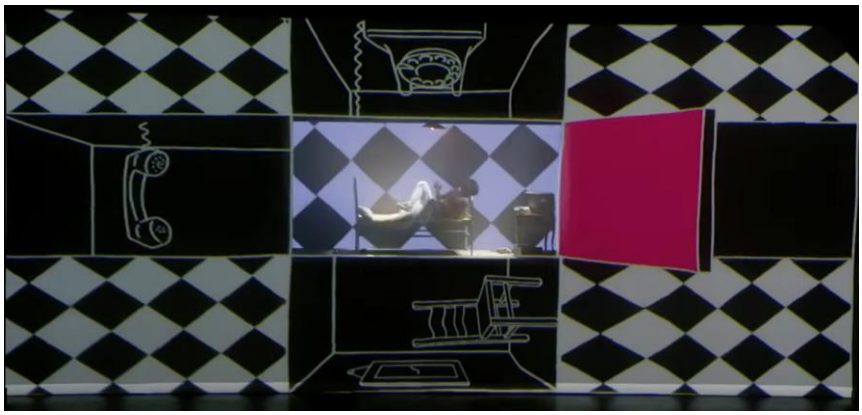


Ilustración 1. Fotograma de la puesta en escena *Hoy no me puedo levantar* escenificada en el año 2021 y registro visual en YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=8Zzs5JvUSEo&list=RD8Zzs5JvUSEo&start_radio=1&t=7058s

En contraparte, el cine no necesita explicar en sobradas ocasiones el encierro del personaje porque puede hacer que el espectador lo sienta con muy pocos elementos. Esta misma sensación se puede transmitir mediante una escena íntima y contenida dentro de la habitación del personaje, un espacio pequeño y apenas iluminado, mostrando un plano general que delimite el espacio y sugiera el aislamiento, después vemos al personaje en un primer plano, donde pequeños gestos como evitar la mirada o moverse de manera rápida y repetitiva por la habitación revela su desesperación. Sin necesidad de sobre explicar, se puede insinuar su consumo y adicción por medio de detalles como un frasco, pastillas dispersas, una jeringa y el gesto mecánico al tomarlas, casi automático, como buscando alivio. El encuadre, los elementos de la habitación que lo "encierran" dentro del plano y un silencio cargado que solo deja escuchar la respiración del personaje refuerzan la idea del encierro, aún sin dialogo, sin música que describa emociones, el espectador percibe tanto su dependencia como el aislamiento a través de lo que ve y escucha. Dicha descripción encuentra justificante en la cita arriba inmediata de Bazin.

En el caso general de la puesta en escena, su energía y trazo escénico tienen un papel importante en la esencia de la historia. Por ello la adaptación desde el teatro al formato cinematográfico debe traducir estos elementos a dinámicas visuales que sustituyan la experiencia directa del montaje en vivo; estas podrían incluir movimientos de cámara y diferentes estrategias de montaje. En el presente se explica de la siguiente consideración de manera detallada por Pérez Bowie ya que constantemente este trabajo se populariza con gran frecuencia:

"Encontramos, pues, en la producción de los últimos años, ejemplos de todas las manifestaciones posibles de teatralidad en la pantalla y que pueden resumirse en tres modalidades: el predominio de la puesta en escena (la frontalidad de la cámara, el plano fijo, el plano secuencia) sobre la planificación y el montaje; la importancia de la palabra frente a la acción y la imagen, vinculada a las limitaciones espaciotemporales; y, en tercer lugar, la tematización del teatro dentro del cine, convirtiendo el mundo de aquel y los personajes a él vinculados en núcleo de la acción." (Pérez Bowie et al., 2018, p. III)

Como hilo conductor a la anterior cita percibimos como hilo conductor, la puesta en cuadro se configura como el equivalente cinematográfico de la acotación teatral, siendo un recurso fundamental para la resignificación de la obra teatral en su proceso de cambio hacia el medio audiovisual.

De la escena a la organización para la construcción de una secuencia

Algo que caracteriza a la escena teatral es su continuidad presencial, tanto espacial como temporal, lo que crea comúnmente un desarrollo ante el espectador sin interrupciones ni fragmentaciones. En contraste, el cine crea una lógica propia de construcción narrativa basada en la segmentación y la reorganización de la acción a través del montaje cinematográfico. Este proceso da como resultado la secuencia, entendida como una unidad narrativa compuesta por múltiples planos que, en conjunto, construyen un sentido específico. Al respecto David Bordwell y Kristin Thompson lo amplifican al concebir… "la secuencia como una unidad narrativa construida a partir de la yuxtaposición de múltiples planos organizados mediante el montaje, cuyo encadenamiento genera un significado narrativo coherente y reconocible para el espectador (Bordwell y Thompson, 2010). Si bien en las artes cinematográficas y escénicas presuponen una organización propia, cada una responde un tipo de construcción y deconstrucción sustentado en una lógica convencional.

Por lo tanto, en la adaptación de una obra teatral al cine, cada escena debe ser nuevamente articulada, creando planos y tomas, que posteriormente serán utilizados para la creación de una secuencia mediante el montaje. Esto permite no solo diferenciar y diferir los puntos de vista, sino también manipular el tiempo y el espacio narrativo. De este modo, una escena que en teatro sucede en tiempo real y de manera continua, en cine, puede expandirse, comprimirse o incluso entrelazarse con otras escenas mediante recursos como el montaje paralelo o los saltos temporales, insistimos, bajo lógicas de convención propias.

En el contexto de *Hoy No Me Puedo Levantar*, los números musicales, que en teatro se presentan como unidades completas dentro de un mismo espacio escénico, pueden transformarse en secuencias cinematográficas que integren múltiples locaciones, cambios de

ritmo, saltos en el tiempo e incluso pueden funcionar como transiciones de espacio y tiempo. Por ejemplo, un número musical que representa una fiesta y celebración como *Me Colé en una Fiesta* podría intercalarse con escenas de la situación que se está contando, Guillermo tratando de enamorar a una chica en una fiesta paralela, mientras en el presente lo cuenta a sus amigos mientras canta, baila y se divierte, generando así una narrativa más compleja y dinámica.

Un caso particularmente significativo de reorganización narrativa puede observarse en la fusión de los números musicales *Perdido en mi Habitación* y *Barco a Venus.* En su versión teatral, ambos números se presentan como unidades escénicas independientes que representan emociones distintas: el primero, introspectivo y centrado en el aislamiento, y el segundo el consumo, la evasión y el deterioro. Ambos manteniendo una continuidad espacial y temporal, propia del lenguaje teatral. Estos ejemplos serán desarrollados a lo largo del cuerpo de la investigación.

No obstante, en la adaptación cinematográfica, estos momentos se integran en una única secuencia que articula una progresión emocional continua, transitando del encierro individual hasta el exceso y la evasión del conflicto en presencia de otro personaje. A través del uso del montaje, la secuencia permite establecer una transición fluida entre ambos estados, superponiendo elementos visuales y sonoros que refuercen la relación entre la crisis interna del personaje y su posterior evasión.

Este cambio implica una condensación narrativa que sustituye el desarrollo fragmentado del teatro por una síntesis audiovisual más eficiente, evitando la reiteración de situaciones dramáticas y favoreciendo un ritmo más dinámico. Así mismo, la fusión de ambos números resignifica su función dentro del relato, al convertirlos en una estructura que no solo

expresa el estado emocional, sino que construye una progresión dramática coherente dentro del lenguaje cinematográfico y un ahorro de tiempo e inversión en la realización.

En específico, esta escena nos llevaría al momento en que Colate quiere hablar con Mario y contarle que está enfermo, pero éste no se lo permite, ni siquiera lo escucha. Podría considerarse que esta transición implica un salto temporal susceptible a generar confusión en el espectador. Sin embargo, dentro del lenguaje cinematográfico, este tipo de elipsis resulta viable siempre que se construya una continuidad emocional. En este sentido, el cambio de actitud del personaje se presenta como algo justificado, como consecuencia de un proceso de deterioro que puede ser sugerido mediante recursos propios del montaje.

La narrativa establece una transición implícita incluso de la postura de Mario, sin necesidad de desarrollar una escena completa. El salto temporal se transforma en una elipsis significativa que consensa el relato, permitiendo que el espectador reconstruya el proceso emocional de ambos personajes a partir de indicios visuales, como podría ser Mario dejando de responder un mensaje, la mirada cansada de Mario hacia Colate. En consecuencia, se mantiene la fluidez narrativa y podemos observar el cambio en la postura de ambos personajes, cambiando del momento en que Mario quiere y exige hablar con Colate y él está consumido por las sustancias, hasta el salto en el tiempo en el que Colate quiere contarle algo muy importante y Mario no quiere escucharlo.

En este sentido, la secuencia cinematográfica no solo reorganiza la escena teatral, sino que la redefine, permitiendo una mayor flexibilidad narrativa y una ampliación de los recursos que se pueden explotar en el cine. Hablamos técnicamente de una exportación de contenido, más no de una sustitución de este porque los afectos y efectos pertenecen a convenciones distintas.

De la estructura teatral al proceso de adaptación que deriva en el formato para guion cinematográfico

La estructura teatral, organizada en actos y escenas, responde a una lógica de representación de la acción agónica[5], continua y presencial. En el caso del teatro musical, esta estructura se ve intervenida o seccionada por la incorporación de números musicales que funcionan como nodos narrativos y emocionales. Sin embargo, al trasladarse al ámbito cinematográfico, esta organización debe ser reinterpretada a través de un proceso de adaptación que aterriza necesariamente en el formato guionístico.

De acuerdo con los planteamientos de Linda Hutcheon[6], la adaptación no debe entenderse como una mera reproducción del texto original, sino como un proceso que implica reinterpretación y recreación. *The act of adaptation always involves both (re-)intepretation and then (re-)creaction* (Hutcheon, 2006, p.8).[7] En este sentido, el paso del teatro al cine supone una restructuración profunda de la obra, en la que se redefinen los ejes narrativos, se reorganizan las escenas y se ajusta el ritmo dramático a los términos del medio audiovisual. Así mismo, esta perspectiva se refuerza en la idea de que la adaptación es *repetition, but repetition without replication* (Hutcheon, 2006, p.7), lo que resalta su carácter transformativo más que reproductivo.

[5] La acción agónica la interpreto como una progresión escalonada de un conflicto central dividido en fases, tal cual la comprendían los neoclásicos: Exposición, nudo, desarrollo, clímax y desenlace.
[6] Linda Hutcheon es una teórica literaria y crítica cultural canadiense, reconocida internacionalmente por su trabajo sobre la posmodernidad, la ironía, la parodia y la teoría de la adaptación.
[7] Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge.

El guion cinematográfico emerge entonces como el resultado de este proceso de "exportación" estructural. A diferencia del texto teatral, el guion se organiza en secuencias y describe no solo las acciones y diálogos, sino también los elementos visuales y sonoros que conforman la obra final. En el caso de *Hoy no me puedo levantar,* cuya base musical proviene de las canciones de la agrupación musical Mecano, la adaptación implica integrar dichas composiciones dentro de una narrativa coherente en términos cinematográficos. Esto implica su recontextualización como performances diegéticas, secuencias de montaje o incluso elementos que solo sean representados a nivel simbólico.

En conclusión, el formato guionístico no solo traduce o traslada la estructura teatral, sino que la reconfigura en función de las posibilidades y limitaciones del cine, consolidándose como el punto de convergencia entre la obra original y su nueva forma de representación.

1. ESPACIO AFECTIVO

Sí, existe una relación etimológica entre las palabras “afecto” y “efecto”. Ambas provienen del latín, pero tienen raíces y significados diferentes:

- **Afecto** proviene del latín *affectus*, que significa “estado emocional” o “sentimiento”. La raíz de esta palabra es el verbo *afficĕre*, que significa “afectar” o "producir un estado físico o emocional"[8].

- **Efecto** proviene del latín *effectus*, que significa “resultado” o “consecuencia”. La raíz de esta palabra es el verbo *efficĕre*, que significa “producir” o "llevar a cabo"[9].

A decir verdad, ambas palabras provienen de raíces verbales distintas, tal y como es ejemplificado en las citas antecedentes. Sin embargo, la primera funciona como un proceso, es decir, del afecto, proviene el efecto. En segundo término, si comprendemos a la acción como un proceso, consecuentemente encontraremos al final de la cadena de procedimientos con el verbo afectar. En dicho sentido, la acción afectiva también puede ser interpretado como un estado de afectación hacia sí mismo o hacia otros individuos lo que deriva en los múltiples procedimientos para lograr dicha consecuencia.

En tal caso, podríamos desarrollar las premisas a partir de los siguientes vectores:

a) Proceso efectual

---

[8] Charlton T. Lewis y Charles Short, *A Latin Dictionary* (Oxford: Clarendon Press, 1879), s.v. “affectus”; Félix Gaffiot, *Dictionnaire Illustré Latin–Français* (Paris: Hachette, 1934), 34.

[9] *Diccionario etimológico en línea de Chile*. "efecto." Acceso el 18 de marzo de 2026. https://etimologias.dechile.net/?efecto.

b) Experiencia afectiva

c) Lugar o espacio propicio para provocar una experiencia

Toda vez que se trata de una adaptación cinematográfica, se entiende el origen desde un libreto teatral, con el potencial para ser llevado a la pantalla y no al entablado, el espacio afectivo se define entonces como el tránsito del libreto teatral, al formato del guion cinematográfico y su consecuente portabilidad afectiva[10].

Para comprobar esta premisa es importante citar la siguiente diferencia:

Esta es la razón por la cual uso la categoría de "lo afectivo" aquí, ya que la intención es considerar una amplia gama de experiencias afectivas. Mientras que el afecto puede registrarse a nivel individual, se puede manifestar en varias escalas, incluso a nivel global. (Weyl, 2018)

Evidentemente que para este trabajo nos habremos de conducir por la primera categoría la cual amplifica la posibilidad de expandir la gama de experiencias que a lo largo de la narración habrán de tener lugar como parte del vaivén de emociones de un producto cinematográfico.

La adaptación del teatro al cine es un proceso complejo, el cual involucra más que solo la traducción de un formato escénico a uno visual porque también es un esfuerzo por mantener la esencia y el impacto afectivo de la obra original. Aunque ambos: teatro y cine compartan el mismo objetivo de contar historias, lo hacen bajo convenciones muy distintas.

[10] El subrayado es mío.

Ello hace que la adaptación requiera de una técnica y de una sensibilidad propia para mantener la conexión con el público de manera efectiva.

Tomando en cuenta que, el *afectar* trata de producir un cambio en el estado de ánimo o crítico de una persona, como lo mencionamos párrafos arriba, existen factores específicos para tomar en cuenta al momento de realizar una adaptación. De inicio, en el teatro, especialmente el de género intimista o experimental[11], el público es testigo de una experiencia en tiempo real, donde la cercanía entre actores y espectadores crea una sensación de conexión e inmediatez. Las emociones se transmiten sobre todo con la interacción física entre personajes. Mientras que, al ser llevada al cine, el desafío radica en mantener esta carga emocional con diferentes recursos visuales en un tipo de inmersión distinta, pero sin perder la naturaleza afectiva y efectiva de la historia. Si bien, el cine tiene la capacidad de intensificar ciertos aspectos a través de la fotografía, edición y el diseño sonoro, entre otros elementos, siempre existe el riesgo de distanciar al público del afecto y efecto propio del teatro o incluso, simplemente crear un objeto cinematográfico nuevo.

El cine tiene un mayor reto, al no contar con la presencia física de actores y el espacio escénico debe encontrar otras formas de provocar la emoción y conmoción de la audiencia. Aquí entra en juego la dirección, cinefotografía, interpretación de los actores, diseño sonoro, etc., los cuales deben estar en sintonía para evocar las sensaciones que provoca una puesta en escena en vivo. Por tanto, si se consigue trasladar el ambiente, la vulnerabilidad y la humanidad de los personajes a la pantalla cinematográfica, el público puede experimentar

[11] El teatro experimental podría comprenderse… Desde una perspectiva histórica, el teatro experimental surge a finales del siglo XIX y se consolida durante el siglo XX como una respuesta crítica al teatro burgués y al realismo dominante, incorporando recursos como la improvisación, la ruptura de la cuarta pared y el uso no convencional del espacio escénico. (Brook, 1968)

una conexión distinta a la que se produce en el acontecimiento teatral. Esta diferencia no implica una pérdida del sentido original, sino una transformación de éste, en el sentido de *différence* (Derrida, 1972) propuesto por Jacques Derridá, donde el significado se desplaza, se transfiere y se difiere al pasar de un acontecimiento escénico a uno escenográfico.

Por su parte, una de las características más poderosas del teatro es su capacidad de suspender la incredulidad en el público invitándonos a participar activamente en la creación de la atmósfera emocional. En el cine, esa suspensión de la realidad puede ser mucho más literal, ya que la cámara no solo observa lo que sucede, sino que lo controla, lo reconstruye y lo amplifica. En el segundo, el espectador se ve inmerso en un mundo visual que no existe físicamente, pero que le resulta completamente real, lo cual puede crear una experiencia emocional más directa. La película *Dogville* (2003) de Lars von Trier podría ajustarse a justificar esta premisa por planteamiento cinematográfico a través de la dimensión escénica.

Frecuentemente cuando el cine adapta una obra teatral, tiene el desafío de no perder la magia de esa ilusión colectiva que se genera en el teatro, donde el público acepta que la historia es *real* -y para nosotros verosímil-, solo porque está siendo representada ante nuestros ojos. Sin embargo, el cine también tiene su particular poder de ir más allá de los límites del entablado, lo que puede potenciar la emoción a través de la espectacularidad visual y la profundidad psicológica. A través de las herramientas del cine, como la refracción de la luz en la pantalla, el diseño sonoro y la edición, se pueden crear mundos alternativos o mundos internos que intensifiquen las emociones de los personajes y las situaciones que viven. Tal es el caso de la película *La, La Land* (2016) de Damien Chazelle la cual genera una experiencia emocional única porque a través de los números musicales se rompe la lógica

realista y construye universos emocionales mediante coreografía, color y movimiento que, en muchos casos, se siente más inmersiva que la obra de teatro original.

Una adaptación cinematográfica exitosa no solo debe hacer justicia a la obra original, sino también encontrar su propio camino para emocionar y sorprender al público. Esto puede lograrse manteniendo ciertos elementos del teatro, como los monólogos intensos o la interacción entre los personajes, pero adaptándolos al lenguaje del cine, con su propio ritmo y herramientas expresivas.

Una clave para estar en sintonía transicional está en el impacto afectivo a la audiencia radica en comprender las diferencias entre ambos, pero también en reconocer que el objetivo final es el mismo: conmover y generar una experiencia transformadora para los espectadores. Al encontrar un equilibrio entre la fidelidad a la obra original y la innovación cinematográfica, una adaptación puede lograr un impacto aún mayor, extendiendo el poder de la historia a una nueva audiencia.

1.1) El teatro musical llevado a la pantalla

El género musical en el cine ha sido una parte integral de la industria cinematográfica desde sus inicios. A lo largo de los años, esta forma ha evolucionado y se ha diversificado, brindando a los espectadores experiencias emocionales únicas. Algunos antecedentes del cine musical de Hollywood se encuentran precisamente en los musicales en Bollywood y Broadway, que, a pesar de tener sus diferencias entre sí, tienen también sus cosas en común y lo veremos a continuación en la siguiente recapitulación: El cine musical de Hollywood

nació en los años 1930 y 1940, con películas como *The Wizard of Oz* (1939) *o Singing in the Rain* (1952).

Las películas musicales hollywoodenses suelen ser bastante optimistas, y los temas de las canciones suelen ser alegres y románticas. Los musicales de *Bollywood*[12], en cambio, suelen ser mucho más coloridos y exuberantes, es decir un conjunto de rasgos estéticos, narrativos y culturales característicos del cine musical producido en la India. En este último ejemplo la música es un elemento central y los números musicales son a menudo complejos y elaborados, también tiene una influencia muy fuerte en la cultura india, y muchas de las canciones se han convertido en clásicos de la música pop. Por último, los musicales de Broadway son más sofisticados y serios, estos suelen basarse en obras de teatro clásicas y las canciones son a menudo bastante emotivas. La música en Broadway suele ser muy orquestal y dramática, y los personajes suelen tener una voz impresionante.

Teniendo este contexto y algunos ejemplos clásicos, podemos comenzar a explorar los elementos comunes que unen a todos los géneros musicales. Por ejemplo, la música en el cine suele ser una forma de contar la historia y transmitir emociones. También puede ser una forma de reflejar la cultura y la época en la que se produce la película. Así mismo suele ser una forma de crear una atmósfera. Por ejemplo, una película de terror suele tener una música de fondo que transmite miedo o ansiedad. En cambio, una película romántica suele tener una música de fondo que transmite amor o nostalgia. También la música suele ir acompañada de

[12] El término Bollywood podría comprenderse como la denominación asignada a la industria cinematográfica comercial en lengua hindi con sede en Mumbai. Desde una perspectiva histórica y cultural, Bollywood se consolida durante el siglo XX como un sistema de producción fílmica caracterizado por la integración de música, danza y narrativa melodramática, así como por su amplia influencia en la construcción de identidades culturales tanto en India como a nivel global. (Ganti, 2013).

coreografía y danza, en los musicales los personajes suelen bailar y cantar para expresar sus emociones.

Teniendo este contexto y algunos ejemplos clásicos podemos comenzar a explorar los elementos comunes que unen a todos los géneros musicales. Por ejemplo, la música en el cine suele ser una forma de contar la historia y transmitir emociones. También puede ser una forma de reflejar la cultura y la época en la que se produce la película o suele ser un recurso para crear una atmósfera. Por ejemplo, una película de terror suele tener una música de fondo que transmite miedo o ansiedad. En cambio, una película romántica suele tener una música de fondo que transmite amor o reencuentro.

La influencia de los estudios de Hollywood en el género musical ha sido profunda y duradera. Durante la llamada "Era dorada de Hollywood", que abarcó desde la década de 1930 hasta la década de 1950, los estudios de cine en Hollywood desempeñaron un papel crucial en la consolidación y popularización del género. Los estudios tenían los recursos financieros para producir musicales de alto presupuesto con lujosos decorados, vestuarios elaborados y coreografías espectaculares. Esto contribuyó a elevar la calidad de producción de las películas musicales y a hacerlas más atractivas para el público. También promovió a artistas que no solo eran actores, sino también cantantes y bailarines. Esto llevó a la creación de estrellas multifacéticas como Judy Garland, Gene Kelly y Fred Astaire quienes se convirtieron en íconos del género musical.

Los musicales se convirtieron en una forma de escapismo durante la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial, ofreciendo alegría y esperanza en tiempos difíciles. A su vez, contribuyeron al desarrollo de técnicas cinematográficas innovadoras en las películas musicales. Por ejemplo, las secuencias de baile dirigidas por Busby Berkeley en películas

como *Gold Diggers* (1933), que presentaban ángulos de cámara únicos y efectos visuales impresionantes. Las películas musicales de Hollywood se convirtieron en productos de exportación que alcanzaron audiencias en todo el mundo. Este fenómeno contribuyó a la difusión de la cultura estadounidense y al establecimiento del género musical como un lenguaje universal.

Aunque la popularidad de los musicales en Hollywood ha tenido altibajos a lo largo de los años, los estudios de cine han seguido produciendo películas musicales de alta calidad, manteniendo vivo el género y atrayendo tanto a nuevas generaciones como a amantes de los clásicos, Las principales plataformas de video en *streaming*, al momento mantienen este género en catálogo vigente. La influencia de los estudios de Hollywood en el género musical ha sido determinante para su evolución y permanencia en la industria cinematográfica. La Era dorada de los musicales de Hollywood dejó un legado duradero que sigue inspirando a cineastas y artistas en todo el mundo.

El teatro musical es un género artístico que ha dejado una huella indeleble en la historia de las artes escénicas. Su origen y evolución son un testimonio fascinante de cómo diversas influencias culturales, sociales y artísticas se entrelazaron para dar nacimiento a una forma de entretenimiento única. Este punto se adentrará en los albores del teatro musical, explorando sus raíces y los momentos decisivos que contribuyeron a su surgimiento. Desde las operetas europeas hasta las primeras producciones en suelo estadounidense, exploraremos el viaje de un género que ha cautivado corazones y mentes durante más de un siglo. A través de esta exploración, descubriremos cómo el teatro musical no solo entretiene, sino que también refleja la evolución de la sociedad y la cultura en la que nació.

El surgimiento del teatro musical es un fenómeno que se remonta al siglo XIX, cuando se fusionaron elementos de teatro, música y danza para crear un nuevo género de entretenimiento. A fines del siglo XIX, en Nueva York, se produjo una combinación de influencias culturales que llevó al nacimiento del teatro musical. Este género combinó elementos del teatro tradicional, la ópera y la música popular de la época. Algunos hitos clave en su desarrollo incluyen:

- La opereta europea y el *vaudeville*[13], que era otro género del teatro surgido en Francia, influyeron en la forma temprana del teatro musical. La opereta, con su mezcla de diálogo hablado y canto, brindó un modelo para la narrativa musical. El vaudeville, por otro lado, incorporó números musicales en sus actuaciones.

- *The Black Crook* (1866): Se considera a esta producción como uno de los primeros ejemplos de teatro musical en los Estados Unidos. Estrenada en Nueva York, combinaba elementos de espectáculo, danza y música en una trama melodramática.

• La colaboración entre el letrista W.S. Gilbert y el compositor Arthur Sullivan en la década de 1870 produjo operetas cómicas, como *The Pirates of Penzance* y *H.M.S. Pinafore*, que influyeron en el desarrollo de los musicales.

- *Show Boat* (1927): Dirigida por Jerome Kern y Oscar Hammerstein II, marcó un punto de inflexión en el teatro musical al tratar temas sociales y emocionales con mayor

[13] El vaudeville puede comprenderse como una forma de entretenimiento escénico basada en una sucesión de actos breves y variados —como música, comedia, danza y magia— dirigidos a un público amplio. Desde una perspectiva histórica, se consolida entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX como una de las principales formas de espectáculo popular en Estados Unidos, antecediendo al cine y a la televisión" (Kenrick, 2008).

profundidad. Introdujo canciones que estaban integradas en la narrativa y se considera un precursor del teatro musical tal como lo conocemos hoy.

Broadway se convirtió en el epicentro del teatro musical en Estados Unidos a medida que el género ganó popularidad. Obras icónicas como *My Fair Lady* (1956), *West Side Story* (1957) y *The Sound of Music* (1959) contribuyeron al auge de los musicales.

A lo largo del siglo XX, el teatro musical siguió evolucionando y diversificándose. Surgieron subgéneros como el rock musical, un ejemplo sería *Hair* (1967), el teatro de concepto como *Cats* (1981) y el teatro off-Broadway, como Jonathan Larson. Posteriormente, los musicales comenzaron a abordar una variedad de temas y estilos, lo que amplió su atractivo.

Recapitulando, el teatro musical surgió a finales del siglo XIX como una combinación artística que incorporaba elementos de teatro, música y danza. A lo largo de los años, experimentó un crecimiento y desarrollo constantes, convirtiéndose en un género influyente y popular en la industria del entretenimiento, con un legado diverso que abarca desde las operetas hasta los musicales contemporáneos.

Teniendo este amplio contexto y conocimiento, es momento de pasar al tema que nos ocupa y que son precisamente las adaptaciones dentro del medio cinematográfico, estas se han realizado a lo largo de muchos años y hasta la fecha es algo que sigue vigente, a pesar de tener muchas diferencias, el teatro y el cine siguen yendo de la mano y comparten muchas otras similitudes. Las adaptaciones son este proceso donde ambas artes se unen y comparten sus cualidades para darnos un producto que conlleva lo mejor de las dos, por lo tanto, el

conocer sobre estas, su proceso y la forma en la que se realiza es de suma importancia para la creación cinematográfica y también para la creación teatral.

Este proceso se podría considerar como otra manera de ver estas dos artes y a su vez su unificación, este análisis se realiza con la intención de comprender el alcance y éxito que acompaña a este proceso, ya que ha estado presente a lo largo de los años y es muy bien recibido, tanto de teatro a cine, como, al contrario.

En fechas recientes Andrew Lloyd Webber ha sido una figura central en la evolución del teatro musical, y su influencia se ha extendido más allá de los escenarios precisamente hacia el cine. Su capacidad para trasladar obras teatrales al formato cinematográfico no solo ha mantenido la esencia de sus producciones, sino que ha magnificado su espectacularidad, creando un espacio afectivo que conecta profundamente con el espectador.

Lloyd Webber siempre ha comprendido que el teatro musical no se limita al entretenimiento; es un medio para generar emociones intensas y duraderas. En sus adaptaciones cinematográficas, como *The Phantom of the Opera* (2004) y *Cats* (2019), esta filosofía se traslada a la gran pantalla a través del uso de una puesta en escena grandilocuente, efectos visuales envolventes y la música como hilo conductor emocional. La espectacularidad no es un simple recurso estético en su obra, sino una herramienta para construir un espacio afectivo único donde los personajes y sus historias alcanzan un nivel de profundidad que envuelve al espectador.

La habilidad de Andrew Lloyd Webber para trasladar sus composiciones teatrales al cine radica en su capacidad para mantener intacta la esencia emocional de sus historias, con la ayuda del director. El afecto y el efecto de este trabajo creativo convierte sus adaptaciones

en experiencias profundamente emotivas que consolidan su legado como uno de los mayores creadores de sensaciones en la historia del teatro y el cine musical.

2. ESPACIO REPRESENTACIONAL

Para el caso concreto de este trabajo, habré de referirme al objeto representacional y no al espacio representacional, pues se trata disertar sobre el proceso de creación de un guion cinematográfico, que parte de un texto dramático el cual, no se lleva ni a la escena ni a la pantalla. Si fuera lo segundo, estaríamos propiamente del filme, pero el objetivo de esta reflexión no alcanza dicho proceso. Sin embargo, es necesario detenerse particularmente a revisar el concepto de objeto representacional, ya para este caso en la forma de guion cinematográfico y de libreto teatral. Para abundar en dicha concepción, me permito citar el artículo *Autoconciencia pre-reflexiva: dos argumentos contra las teorías representacionales de la conciencia* de Israel Grande-García, el cual comprende a la representación como una auto-manifestación, auto-presencia o autopresentación en tanto que se parte del conocimiento que tenemos de nuestras propias experiencias para tener una inmediatez presentacional (pp. 67-68). Para ello, entonces, es indispensable reconocer a la representación como un estado sensorial provocado de manera individual. Grande-García agrega sobre esta última premisa que:

> Los estados sensoriales son estados como experiencias visuales o experiencias de dolor, que involucran cualidades sensoriales. Cuando estos estados son fenoménicamente conscientes, es decir, tienen *qualia*: Los estados conscientes son siempre intransitivamente conscientes. (p. 73)

En tal caso, los estados sensoriales tienen un doble efecto: en principio ser consciente del acontecimiento por el propio individuo, pero también tiene la característica de manifestarse como experiencias subjetivas individuales, tal como se define la *qualia*. Entonces, el objeto representacional corresponde estrictamente a los saberes y sentires propios del creador que hicieron un cruce de vías para construir el artefacto con el efecto de presentarse o representarse bajo una forma resuelta y a través de un proceso creativo también personal.

Nuevas representaciones artísticas, otros receptores

En la realización cinematográfica es común ver adaptaciones desde otros instrumentos narrativos como lo son: novelas, recetarios, cuentos y la dramaturgia por citar algunos ejemplos. Sin embargo, las reflexiones sobre el tema en nuestro contexto inmediato son escasas. Con este proyecto se pone a revisión dicho tema, con la finalidad de reflexionar sobre el proceso de creación de un guion con origen en la dramaturgia musical. Presentamos el proceso, los retos y dificultades que implicaron el paso de un formato teatral al fílmico.

Al buscar información específica sobre adaptaciones del teatro musical al cine en español, los resultados son escasos. No fue hallado, cuando menos, una suerte de guía que nos lleve paso a paso de este proceso. Esto resulta confuso y contradictorio porque constantemente se siguen produciendo filmes con estas características de manera muy constante.

Hemos visto muchos éxitos de Broadway, que se convierten constantemente en largometrajes tras obtener gran reconocimiento en los escenarios. Algunos ejemplos de esto

serían desde *Hair* (1979), *Rocky Horror Picture Show* (1973), *Chicago* (2001) y *West Side Story* en sus diferentes versiones, desde su estreno en escena en 1957, hasta la producción de Steven Spielberg en 2021. Dicho sea de paso, también es importante destacar el proceso inverso que constantemente también se presenta al invertir el paso del formato cinematográfico al teatral. Es decir, que se ha realizado de manera contraria, pasando de la pantalla del cine al escenario como lo hizo *Heathers*, el musical de 2010 estrenado en el Off-Broadway, el cual se basó en la película del mismo nombre dirigida por Daniel Waters en 1988.

Para retomar la premisa sobre la carencia de instrumentos que ayuden a la realización de adaptaciones del cine al teatro o viceversa, surgen algunos otros recursos que son valiosos, pero no son especializados. Contamos con distintos artículos o documentos que podrían funcionar como guía para la realización de la adaptación, pero principalmente son aplicables a la literatura, es decir, adaptaciones de novelas, cuentos o crónicas a películas. Un ejemplo de esto sería *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* (2000) de José Luis Sánchez Noriega. El autor instrumenta todo un proceso para realizar este trabajo y así lo describe. Sánchez Noriega define la adaptación como:

> el proceso por el cual un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones, en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico (80)

En consecuencia, a dicha cita, el adaptador muestra al lector cada uno de los pasos y recursos puestos a su disposición para llevar a cabo el proceso de traslado de la literatura al cine de manera muy acertada. Pero ya en la especificidad no fue hallada bibliografía que aportara contenido por su desarrollo particular a nuestras necesidades.

Este tipo de adaptación literaria es incluso más frecuente por encima de la dramatúrgica y aunque no sea un referente directo a nuestro objeto de estudio, de igual manera abona a nuestro proyecto como un apoyo estructurado para la adaptación de nuestro texto dramático al guion. Inclusive se han tomado algunas herramientas para impulsar una manera particular de resolver la adaptación, por medio de los elementos básicos estructurales. En este sentido, la realización de un guion cinematográfico que contenga una pieza musical o bien, diálogos musicalizados, que también es otra variante para explorar, representan una forma particular de reconfigurar al objeto artístico ante un público distinto.

Es importante reconoce destacar a los márgenes que, a lo largo de los años, y con la experiencia proporcionada por los grandes escenarios e inclusive los del *Off-off-Broadway* también podemos encontrar ejemplos que escapan a toda definición teórica. Ello como consideración metodológica a nuestra propuesta.

Tenemos ejemplos como *Rocky Horror Picture Show* musical estrenado por primera vez en 1973 y que resalta porque fue llevado a la pantalla grande casi de manera sincrónica a su primera exhibición en Broadway. Este musical tiene una estructura clásica en la cual tenemos de principio a fin diálogos musicalizados, canciones a coro o en solo. Donde la presencia del coro es fundamental puesto que descompone el elenco entre figuras principales y coadyuvantes, donde se representas las fuerzas de oposición.

Musicales contemporáneos como son *La la land*, que desde el presente evocan un estilo particular de los primeros musicales, mediante el uso de sets o escenarios y coreografías clásicas del tap, siendo este último un género muy valorado dentro del gusto norteamericano, como podemos observar en el clásico del musical: *Singing in the rain*. El primer ejemplo, el del director Damien Chazelle es muy particular, ya que nunca paso por el escenario, si no que directamente fue diseñado para la pantalla.

En ese orden de ideas también viene *Chicago*, el cual es un musical que hasta cierto punto se ha desprendido de su carácter cinemático para pretender conservar cierta teatralidad en su estética. Muchas de las secuencias que pasan a cuadro son composiciones verificadas en una locación que metafóricamente es un teatro y que representa por supuesto el drama de la escena llevada al cine.

Otro ejemplo de forma diferente de adaptar dentro de las artes sería *Black Swan*, el cual mezcla un espectáculo escénico con episodios totalmente dramatizados y aunque se presentan de manera separada cada uno de estos géneros, al final el poder del cine los reúne en un flujo narrativo con sus propias cualidades y aportaciones estéticas.

Ahora vamos en reversa, es decir, aquellos éxitos cinematográficos que pasaron a ser musicales con una repercusión estrictamente escénica. Un ejemplo de esto sería *Heathers*, película del 1988; posterior a su estreno en cine se propuso realizar composiciones para su desarrollo como musical en el teatro *Off broadway*, estrenándose en 2010, al igual que su obra cinematográfica contando con un gran éxito en los escenarios.

Otro ejemplo de este tipo sería *Legally blonde*, que tras volverse una de las *chick flick* más importantes de la época en 2007 se convirtió en un musical para Broadway, donde tuvo un gran recibimiento y hasta fechas recientes sigue estando en cartelera.

El género musical fue uno de los principales y más fuertes dentro de la cinematografía, en el comienzo del cine sonoro jugó un papel muy importante, incluso antes de ello, las películas eran musicalizadas con orquestas en vivo, el cine y la música han ido de la mano desde los inicios y es algo de reconocer. En tiempos difíciles, de guerra y perdidas, el musical funcionaba como un escaparate evasivo para la sociedad, ya que es bien sabido que, en su mayoría, este género es optimista, colorido y con temáticas amigables para el público.

En la actualidad, el género del musical ha evolucionado de muchas maneras, ahora no solo se trata de historias con finales felices y color de rosa, se ha estudiado y desarrollado hasta el punto de crear historias de crimen, como lo hace la ya mencionada película *Chicago* (2001) o *Dancer in the dark* (2000) o sobre la guerra como lo hace *Hair* (1979).

El referido género ha crecido bastante y en los últimos años se realizaron bastantes producciones cinematográficas, en su mayoría adaptaciones del teatro musical como *Dear Evan Hansen*, *Matilda*, *West Side Story*, *Tick, ¡Tick… Boom*!, y la historia original y musicalizada por los *Sparks*, *Annette*. A pesar de ser un género con mucha audiencia y bastante característico, en sus últimos estrenos no le ha ido tan bien como lo hacía antes, es los 70's, incluso en los 80's.

Si bien es cierto, cada género ha tenido sus momentos de auge, como comentaba anteriormente el del musical fue en los 70's, su popularidad era indiscutible. En la actualidad

y específicamente en México el género no está pasando por su mejor momento y es por esto mismo que podría considerarse muy viable la creación de este proyecto, considerando que el musical de *Hoy no me puedo levantar* tuvo un gran recibimiento en su momento por los espectadores mexicanos y es una obra muy reconocida y querida. Esto recordaría e impulsaría nuevamente el apoyo hacia el género dentro del cine.

2.1) Justificación

Este proyecto reflexiona entorno de la realización de guion cinematográfico a partir de un texto dramático musical de la obra *Hoy no me puedo levantar*; aprendiendo sobre el género musical, revisando proyectos que fueron hechos anteriormente, usando estos como un apoyo para sacar el mejor provecho del guion teatral para nuestra adaptación. Así mismo, es importante conocer sobre los diferentes procesos de adaptación, para analizar, estructurar y seleccionar, con base en las reglas que este conlleva. Como realizadores cinematográficos es importante saber sobre este tema, siendo un proceso tan común y exitoso, que ha perdurado a lo largo de los años. Ciertamente existe una razón detrás de su práctica continua y su buen recibimiento entre los espectadores para su continuidad.

La meta para alcanzar de este proyecto es conocer la clave para realizar una adaptación original, convincente y eficaz; cómo surge el gran éxito y reconocimiento de estas obras y el extenso proceso que conllevan las adaptaciones, específicamente del teatro musical al cine, es decir, de un libreto a un guion cinematográfico. Para esto me estaré apoyando de otros documentos que tienen relación, estos son *Proceso de adaptación y creación de un guion cinematográfico destinado a un mediometraje de ficción* del autor Patricio Martínez y *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* de José Luis Sánchez Noriega.

2.2) Objetivos

Como se mencionó anteriormente, las adaptaciones son un proceso recurrente en el cine, sin embargo, análisis sobre ellas hay pocos, siendo que es un tema bastante importante al ser tan constante en la historia de la realización cinematográfica.

Contamos con autores como Patricio Martínez y Sánchez Noriega, que en sus propuestas hablan acerca del proceso de adaptación, sin embargo, estos documentos son generales, si los enfocamos al proyecto que se busca realizar en esta situación. Este proyecto irá específicamente enfocado en la adaptación de un libreto del teatro musical a un guion cinematográfico con la finalidad de que sea un largometraje.

Además de ser enfocado a un solo tipo de adaptación y de realizar toda una guía y un proceso sobre cómo hay que hacerlo, en este documento se adjuntará en anexo aparte, la escaleta adaptada para su realización como largometraje, lo que lo convertiría en un proyecto tanto teórico como práctico en su ejemplificación. Se mostrará con la realización de la estructura todo lo aprendido en las investigaciones referidas y usando toda esta información para sacar el mejor provecho de nuestro texto teatral para su adaptación, conociendo las áreas de oportunidad que nos brinda el cine y a su vez las limitantes que tendremos.

2.3) Tipo de estudio

Este estudio podría considerarse como uno correlacional ya que investiga acerca de dos artes, que son el cine y el teatro, y busca transpolar lo mejor de cada una y reorganizarlas creativamente en un solo proyecto. Esa creatividad no es medible por su resultado sino por su proceso de reinterpretación y re/creación.

Por otro lado, tenemos el trabajo específicamente creativo el cual representa esta creación del guion; es decir llevar todo este conocimiento e investigación llevado a la práctica, desarrollando una obra cinematográfica, o cuando menos la estructura de esta, con todo lo aprendido.

2.3.1) Obtención de la muestra

El realizar una búsqueda documental previa me permitió tener más contexto y conocimiento acerca del tema que estoy desarrollando, para así poder ver con una mirada más objetiva mi investigación y a su vez tener argumentos para defender una postura del objetivo a alcanzar.

Además, nos permite conocer nuestras áreas de oportunidad, qué información existe, que podría aportar para complementar lo que ya hay y en qué me puedo enfocar para que mi proyecto sea relevante en la investigación. Con esto le damos más validez y relevancia a lo que en futuros proyectos queramos aportar y a su vez, conocer las debilidades del tema para empezar a fortalecer desde ese punto en particular.

Al investigar más a fondo sobre mi tema pude tener una visión más amplia, tanto de lo que es el musical, como lo que es el cine y cómo funcionan ambas artes en conjunto. El conocer más ejemplos de adaptaciones y el leer más autores amplió mi campo con respecto al tema.

Algo que me ayudó mucho fue encontrar al autor Patricio Martínez, el cual realizó un proyecto muy similar a lo que yo estoy enfocada y me generó mucha más información y facilitó un poco el proceso, ya que era muy complicado encontrar algo tan preciso acerca de mi tema.

Como se mencionaba anteriormente, al investigar directa y específicamente sobre obras relacionadas al proyecto a realizar no obtuve mucho resultado y es por eso por lo que opté por fortalecer este tema de la adaptación de teatro musical al cine y al ser un tema poco documentado le da valor y relevancia a mi disertación.

Además, es importante conocer los procesos básicos de la adaptación y ejemplos de ella para ver los aciertos de obras ya realizadas y analizar el porqué de sus éxitos o fracasos.

También es importante conocer sobre el contexto o trasfondo del teatro, sus libretos; cómo están compuestos sus diálogos y escenas. Para poder adaptar una obra hay que conocerla a fondo y objetivamente, así tendremos el criterio necesario que mencionaba anteriormente, para tener solo lo mejor de las artes escénicas y las cinematográficas.

2.4) Técnicas

Para describir nuestras herramientas de análisis, se está haciendo uso del libreto original de la obra de *Hoy no me puedo levantar*, de la producción mexicana realizada en los años 2005 y 2021. Al tener este documento se facilita mucho más su adaptación, se hace un análisis de las escenas que pueden funcionar cinematográficamente y se realiza un descarte de aquellas susceptibles a la elipsis para obtener como resultado una obra que combine lo mejor del teatro y del cine. Un ejemplo referente de lo que se busca realizar y que funcionó como apoyo para la realización de este guion es *Hamilton*, película de 2020 dirigida por Thomas Kail que se presenta como una función de teatro, pero contando con lo cinematográfico en sus movimientos de cámara, su dirección y sus encuadres.

Con este ejemplo lúcido en mente se trabajó en la realización de una escaleta que rescata las escenas más funcionales para la pantalla y esperando posteriormente se convierta en un guion completamente cinematográfico.

Al recopilar información sobre el proceso de adaptación en los distintos tipos de obras al cine se realiza cierta selección de reglas o pasos que me funcionaban para mi guion. La idea de esta investigación es también forjar cierto discernimiento creativo para poder descartar lo que no funcionaría específicamente en el proyecto personal y tomar lo que sí es útil y aporta a la realización. Aquí justifico la importancia del proceso sobre del resultado.

2.5) Materiales

Para el desarrollo de este proyecto es indispensable contar con el libreto de la obra a adaptar, *Hoy no me puedo levantar* compuesta por Nacho Cano. Sin embargo, la versión que se está utilizando en este trabajo es la adaptación mexicana del año 2005, protagonizada por Alan Estrada y Luis Gerardo Méndez. Ya teniendo este material afianzado se realizó una primera escaleta con los cambios pertinentes para su adaptación al cine.

Además de esto, contamos con las diversas obras ya realizadas que me fueron de apoyo y ejemplo de ciertos pasos que podría seguir para conseguir una adaptación funcional. Algunos de estos ejemplos en los que me basé fueron *Rocky Horror Picture Show,* donde su adaptación al cine fue casi instantánea e incluso podría decirse que tuvo más éxito con el lenguaje cinematográfico pues se convirtió en una de las películas de culto más importantes de la historia.

En el campo literario se consiguió encontrar el documento *Proceso de adaptación y creación de un guion cinematográfico destinado a un mediometraje de ficción* del autor Patricio Martínez que va muy de la mano con la temática de este proyecto y sirvió mucho de apoyo y hasta como cierta guía para la realización del presente documento.

3. ESPACIO REFLEXIVO

El espacio reflexivo lo comprendemos como un trabajo de análisis previo y posterior al trabajo de la adaptación, porque establece equivalentes para el salto del libreto teatral al guión cinematográfico y, posteriormente, nos permite revisar que ese paso de un formato a otro sea congruente dentro del lenguaje cinematográfico, sin perder su dimensión original como la construcción de personajes, sus acciones y comportamientos.

De igual forma, se trata de una recapitulación del objeto artístico creado, que en este caso es la adaptación del original.

Al crear una adaptación se busca conseguir una nueva obra, que si bien, sigue estando conectada a la original, sea un objeto artístico independiente. Un ejemplo de esto serían los *Spin Off*: una producción derivada de otra y que suele ser una historia previa o posterior a la contada anteriormente, así como *Wicked* libreto teatral proveniente de *El mago de Oz* y adaptado como una precuela de la historia original y que, a su vez, funciona de manera independiente. Y aunque nuestro guion no siga la estructura de un *spin off,* considero que tiene los atributos necesarios para definirse como un objeto artístico independiente por el solo hecho de que su plataforma de percepción y recepción corresponde a una disciplina artística diferente.

Es decir, el teatro y el cine tienen especificidades y espesores que les hacen propios a pesar de pertenecer ambas a las artes de la representación: el cine es propiamente una exhibición visual y el teatro es corporalidad escénica. La cinematografía solicita, en el nuevo siglo, elipsis mayormente marcadas, una extensión considerablemente menor, acciones concretas y diálogos consistentes para alcanzar una condensación desde tres horas de representación a una hora y media de exhibición. Con las consecuentes excepciones que esta

afirmación conlleva. Vale la pena viajar hasta la antigüedad para reflexionar que el asunto del spin off, las precuelas, secuelas o adaptaciones no son inventos recientes. Tenemos el siguiente ejemplo donde Horacio, en sus *Ars Poetica*, reflexiona sobre la importancia del *emulatio* o imitación en la creación literaria. Para él, la imitación no es una simple copia, sino un proceso creativo donde el poeta toma elementos de otros autores y los transforma en algo nuevo y original. Parafraseando un poco, Horacio sugiere que los poetas deben:

- **Seleccionar modelos dignos de imitación:** No todos los autores son igual de buenos, por lo que es importante elegir modelos que destaquen por su calidad y originalidad.
- **Asimilar los estilos de los grandes poetas:** Estudiar y comprender a fondo la obra de los grandes maestros permite al poeta desarrollar su propio estilo.
- **Evitar la copia servil:** La imitación debe ser creativa, no una simple repetición. El poeta debe aportar su propia voz y perspectiva

Lo anterior pone en evidencia la invalidación, salvo por desconocimiento o ignorancia que, por extensión, la adaptación debe ser un espacio reflexivo y creativo.

A continuación, realizaré una reflexión considerando el argumento, la escaleta, los diálogos para la adaptación y los conectores entre secuencias en la creación de un guion cinematográfico, teniendo en cuenta los factores que lo delimitan y, a su vez, aprovechando las oportunidades que ofrece este formato, creando así un nuevo objeto artístico para un público diferente, para un tiempo y espacio distintos del momento de producción del libreto teatral que fue en el año de 2005 y una reposición de 2021. Este nuevo objeto artístico hace

un guiño al 2026 para constituirse como un nuevo objeto artístico en sus diferentes contextos y bajo el formato cinematográfico.

Conversión

Recapitulando, para comenzar con este proyecto se hizo la selección de la historia a adaptar, se consiguió el libreto original de la obra *Hoy no me puedo levantar* de la producción mexicana de 2005 y se comenzó a trabajar sobre este, realizando una escaleta.

Dicha escaleta se realizó analizando el guion y descartando escenas y números musicales que no encajaban en el lenguaje cinematográfico, así como cambiando el orden de ciertas partes de la historia para un mejor desarrollo en la pantalla. En sentido inverso, teniendo ya nuestra estructura base se comenzó con el proceso de verificar este proyecto.

Para esto se realizó una investigación extensa, empezando por conocer los orígenes del género musical tanto en el teatro como en el cine, esto para tener conocimiento del tema que se está tratando y contar con los antecedentes de lo que se busca realizar. Esto fue relevante ya que sin una noción de lo que ya se ha hecho con anticipación no sabríamos ni a que nos estamos enfrentando.

Teniendo esto comenzamos a buscar información más específica y enfocada en nuestro tema que es la adaptación, igualmente investigando de dónde y cómo surge, los primeros ejemplos de adaptación, los tipos más comunes y cuál es el recibimiento del publico ante este fenómeno que ha perdurado a lo largo de los años dentro del género cinematográfico. Es aquí donde nos percatamos sobre la precaria información existente sobre

el proceso de la adaptación, lo que justifica la importancia y necesidad que surge a partir de este proyecto, de profundizar en este tema y en el desarrollo sistemático del mismo.

3.1) Argumento

Hoy No Me Puedo Levantar es la historia situada en Madrid del año de 1981, donde Mario y Colate, un par de amigos de pueblo, viajan a la ciudad para cumplir sus sueños de volverse músicos, esto durante la movida madrileña: movimiento contracultural donde se proponía el cambio y una alternativa a nivel social e ideológico.

La obra aborda temas como el amor, la libertad sexual, la amistad, la búsqueda de la identidad y las tensiones generadas por los cambios sociales de la época. Además, tiene una fuerte carga emocional y explora la llegada del VIH a la vida de los jóvenes de la Movida, un tema delicado que marca un giro en la historia. La música juega un papel fundamental en el desarrollo de la obra, con canciones emblemáticas de la época que acompañan las emociones y vivencias de los personajes. La historia transmite tanto la alegría de la juventud como las dificultades personales y sociales que se presentan en una época de cambios radicales.

En resumen, *Hoy no me puedo levantar* es una obra que celebra la libertad y la juventud, pero también reflexiona sobre las consecuencias de una época llena de altibajos, en la que los personajes se enfrentan a sus propios temores y deseos. La adaptación cinematográfica de esta obra representa un reto creativo, en el cuál es necesaria la reinterpretación de una narrativa teatral para poder aprovechar al máximo el lenguaje audiovisual, sin perder la esencia de lo que vemos en un escenario y lo que nos hace sentir

eso. Trasladar esta historia al cine implica conservar la carga emocional, el contexto histórico que la envuelve y lo más importante, la música y su importancia en el desarrollo de la obra, mientras se construye una propuesta visual y cinemática que sea capaz de comunicar y transmitir el mismo mensaje y emoción de manera exitosa a los espectadores.

3.2) Escaleta

Con el objetivo de estructurar la adaptación al lenguaje cinematográfico de la obra *Hoy no me puedo levantar*, se realizó una escaleta que nos permite analizar y organizar de manera clara la manera en que se desarrolla la historia. La escaleta funciona principalmente como una herramienta para desglosar los acontecimientos más significativos de cada escena y en general de la trama, facilitando así la visualización del ritmo, evolución de los personajes, coherencia de la historia, conectores y la manera creativa en la que podemos utilizarlos. Esta escaleta permitió identificar de una manera más sencilla los elementos del libreto que se mantienen, qué se modifica y cuáles pueden ser campos de oportunidad para desarrollar de manera creativa, logrando así una adaptación adecuada al lenguaje cinematográfico sin perder los más importante, la coherencia de la historia y su carga tanto teatral como emotiva.

De esta manera, en este apartado se adjunta la estructura final a seguir, con sus modificaciones y omisiones:

Escaleta: Hoy no me puedo levantar

I

1. INT. HABITACIÓN DE COLATE. DÍA

Hoy no me puedo levantar Número musical.

Mario y Colate se preparan para finalmente salir del pueblo e ir a Madrid.

Colate se despide de Ana su novia

"Quiero vivir en la ciudad":

Número musical de transición

2 MONTAJE MADRID

Primeras semanas de Mario y Colate en Madrid, se observa que los rechazan en repetidas ocasiones.

Todo esto con el número musical "Quiero vivir en la ciudad" de fondo.

3 EXT. BAR 33 - DÍA

Mario y Colate consiguen trabajo en el bar 33 y se enteran del concurso de bandas.

Mario conoce a María en camino al local de Gómez.

4 INT. LOCAL DE ENSAYOS DE GÓMEZ – DÍA

Mario y Colate conocen al Chakas y Guillermo, forman una banda.

Cantan en grupo "No hay marcha en nueva York”

Número musical

Termina el número interrumpido por un golpe de estado.

5 INT. OSCURO – NOCHE

Se ve en la televisión las noticias sobre el golpe de estado.

Mario habla sobre el golpe de estado en un monologo.

Mario es interrumpido por Colate para que vuelva al trabajo y el lugar oscuro se transforma en el Bar 33.

Mario le pide a Venancio que los deje ensayar en el bar.

6 INT. BAR 33 – DÍA

Mario y Colate están trabajando.

Conocen a "las josefas”

"Maquillaje" Las josefas junto a Guillermo transforman a Mario, Colate y Chakas.

Número musical

Mario se da cuenta que María, de quien se enamoró, trabaja en el mismo lugar que él y es amiga de Guillermo, su ahora compañero de banda.

Patricia y todos cantan “Hawaii Bombai”.

Número musical de transición

Termina en una fiesta en la habitación de Mario y Colate.

7 INT. HABITACIÓN DE MARIO Y COLATE – DÍA

Todos despiertan con resaca de la noche

anterior.

Ana llega y termina su relación con Colate.

8 INT. BAR 33 – DÍA

Mario intenta convencer a venancio de que

sea el mánager de su banda y los deje

ensayar en el Bar 33.

Colate habla por teléfono con un dealer y sale a verse con él.

María se niega a salir con Mario.

9 INT. BAR33 – NOCHE

Colate entra al bar y dice que le han robado el dinero que estaban

ahorrando para una batería, Mario se enoja con Colate.

Venancio les da el dinero para la batería y acepta ser su mánager.

Deciden el nombre del grupo "Rule

Me colé en una fiesta

Número musical

El número se ve interrumpido en varias ocasiones por Chakas.

10 INT. OSCURO – NOCHE

Mario narra cómo fue que llegaron a la final del concurso

11 INT. BAR33 – TARDE

Los finalistas tocan "No controles" en versiones completamente distintas

Número musical

los "Rule" ganan el concurso de bandas

Mario le regala una chamarra de cuero roja a Colate.

Mario besa a María y discuten.

"Medley de amor"

Número musical

II

12 EXT. CALLE AFUERA DEL BAR 33 – NOCHE

Colate y Chakas fumando y alucinando.

Llegan Mario y Guillermo, Mario los presiona para que se pongan a ensayar.

Venancio llega para informarles que les consiguió una presentación en televisión, comienzan a cantar “Aire”

Número musical

13 INT. BAR 33 – TARDE

La banda se encuentra festejando que su canción es número 1.

Guillermo le confiesa a Mario y a Chakas que le gustan los hombres.

Mario le es infiel a María con Malena y ella lo descubre.

Transición con varios cortes de la discusión en el Bar 33 a la habitación de Colate con la canción “Perdido en mi habitación” cantada por este mismo.

14 INT. HABITACIÓN COLATE – NOCHE

Colate drogado y alterado canta “Perdido en mi habitación”

15 EXT/INT. COCHE DE MARIO – NOCHE

Mario y María discuten por la noche anterior.

Mario comienza a cantarle “Cruz de navajas” canción que compuso para ella.

María lo deja solo en el coche.

16 INT. BAR 33 – DÍA

Colate, Guillermo y Chakas están viendo una entrevista de “Siempre en domingo” a Mario.

Los 3 se pelean porque Mario no habló de ellos en el programa.

17 EXT. CASA DE COLATE – NOCHE

Mario va a buscar a Colate y lo encuentra drogado, terminan peleando. Colate se droga en su habitación.

“Barco a Venus”

Número musical

Colate le promete a Mario que va a dejar las drogas e irá a una clínica.

18 INT. OSCURO – NOCHE

Monologo de Mario sobre los años 80s, la heroína y el sida.

19 INT. BAR 33 – NOCHE

Mario le dice a Venancio que va a dejar el grupo de los Rulé.

Llegan Guillermo, Chakas y Colate al bar y Mario les dice que dejará el grupo.

Mario y Colate discuten.

20 INT. BAR 33 – DÍA

María llega al bar después de 4 años y habla con venancio sobre los Rulé y Mario.

Mario llega al bar y se reencuentra con María, deciden pasar la noche juntos.

21 INT. HABITACIÓN DE MARIA – NOCHE

Mario le confiesa a María que no puede componer.

María canta “Hijo de la luna”

Número musical

22 INT. BAR 33 – DÍA

Chakas y Patricia están brindando por su compromiso junto a Venancio, también está Guillermo y María. Colate llega y Chakas le dice que lo llevará a una clínica para que esté bien.

“Un año más”

Número musical

Festejan juntos el año nuevo.

23 INT. CASA ANA Y BAR 33 – NOCHE (Montaje paralelo)

Colate le llama a Ana, ella está embarazada.

24 INT CASA DE MARIO – TARDE

Mario está intentando componer, pero se le ve frustrado.

Colate llega a la casa de Mario para hablar con él, pero Mario no lo deja y sale de la habitación.

Colate confiesa en soledad que tiene sida e iba a despedirse de Mario, le deja una bolsa en su departamento y sale.

25 INT. HABITACIÓN DE COLATE – NOCHE

"El fallo positivo" cantado por Ana mientras Colate planea y termina por suicidarse.

Número musical

Chakas llega a la habitación de Colate y lo encuentra muerto.

26 INT. CASA DE MARIO – NOCHE

Mario termina de componer su canción cuando recibe una llamada de María para contarle sobre la muerte de Colate.

Mario ve la bolsa que dejó Colate y encuentra la chamarra roja que le regalo.

Comienza a cantar "Me cuesta tanto olvidarte"

Número musical

Montaje de recuerdos de Colate y Mario.

27 EXT. CEMENTERIO – NOCHE

Ana está viendo la tumba de Colate, Mario llega a consolarla.

Venancio, Patricia, Chakas y Guillermo llegan y saludan a Mario.

Mario se queda solo en la tumba y Colate comienza a cantar "No es serio este cementerio"

Número musical

Colate le dice a Mario que recupere el grupo y a María.

María llega al cementerio y escucha a Mario hablar de ella, se reconcilian.

28 INT. BAR 33 – NOCHE

María y Mario cantan “La fuerza del destino”.

Número musical

29 INT. OSCURO – NOCHE

Monologo de Mario sobre los 80s

Esta escaleta busca ante todo una narrativa que busca la fluidez cinematográfica. Es decir, existe una fragmentación y ubicuidad espacial el cual es resultado de un dinamismo geográfico. Por otra parte, también está presente la condensación de la elipsis temporal; la macroestructura de la obra original se condensa de manera ágil a diferencia que las acotaciones teatrales. Finalmente, un realismo situacional en la escena de Mario y María discuten en el auto mientras se canta “Cruz de navajas” brinca al espacio íntimo dentro de un automóvil en movimiento gracias a los recursos propiamente cinemáticos. Quizá la secuencia 27 sea importante acotar que se eliminaría el realismo para convertirlo en una suerte de realismo mágico para eliminar la crudeza. Quizá un giro musical, de manejo de la cámara, la luz le restarían crudeza al momento pues se viene de un drama crudo sobre el sida y el suicidio.

3.3) Diálogos para la adaptación

Cuando una obra de teatro es adaptada al cine, el proceso de transformación no se limita solo a los aspectos visuales y estructurales, sino que también implica mantener ciertos elementos verbales que tienen una función esencial en el desarrollo de los personajes. Existen los diálogos clave, con una fuerte carga afectiva y son fundamentales para entender las motivaciones de los personajes, sus detonantes emocionales que impulsan sus decisiones y sus relaciones interpersonales. Estos diálogos clave permiten mantener al espectador conectado con los personajes de una manera más profunda, ofreciendo una visión clara de sus pensamientos, deseos y tensiones; ya sea en teatro o cine.

En muchos casos, estos intercambios verbales también sirven para resaltar el conflicto central de la obra, ya sea a nivel personal o social, y su limitación podría hacer que el mensaje original pierda fuerza. Además, los diálogos clave entre personajes actúan como momentos de revelación, donde se muestran los cambios en las relaciones o las tensiones que se acumulan a lo largo de la trama.

Por ejemplo, en una obra como esta, las canciones y las conversaciones entre los personajes reflejan momentos de vulnerabilidad, lucha y liberación. Modificar o eliminar ciertos diálogos podría afectar la construcción de los personajes, dejando vacíos emocionales en las escenas más significativas. Estos intercambios verbales son la manera en que los personajes se comunican, se entienden y, a menudo, se confrontan, y son fundamentales para que el público se identifique con ellos.

Además, los diálogos juegan un papel fundamental en la construcción y desarrollo de nuestros personajes dentro de la historia, no solo es la forma en que se expresan, sino que esto nos da a entender sus pensamientos, emociones y motivaciones. Cada diálogo nos revela

aspectos esenciales sobre la personalidad de un personaje, su forma de ser, sus valores, sus deseos y miedos.

Nuestro personaje protagónico, a través de sus diálogos nos muestra ser una persona segura y decidida. A lo largo de la obra escuchamos a Mario hablar con afirmaciones, lo cual refuerza sus ideas y su determinación para conseguir su objetivo. Podemos observar que es una persona sumamente soñadora y persuasiva, que hará todo por conseguir su objetivo, convenciendo a las personas a su alrededor de que así será y llevándolas consigo.

Contrario a Mario, Colate todo el tiempo cuestiona las afirmaciones del protagonista, podría funcionar como el lado racional y sensato de este, el cual busca una seguridad en todo lo que planean y llega a ser pesimista en cierto punto, con un pensamiento sumamente realista que evita que pueda ver las cosas con la ilusión y la esperanza que las ve su amigo. Sin embargo, confía lo suficiente en Mario como para seguirlo en todo el camino, aun cuando todo parece indicar que no tendrán éxito y sin tener certeza de lo que sucederá.

A continuación, mostraré el conjunto de diálogos de los personajes protagónicos y como su estructura sintagmática evidencia su personalidad:

ALGUNOS DIÁLOGOS DE MARIO

- ¡Colate! Wey vámonos que se nos va el camión.
- Ana nosotros somos artistas. No nos importa el dinero.
- ¿Cómo de qué vamos a vivir? De la música. Cuando lleguemos vamos a las tocadas del Rockola, al bar el Pentagrama, y luego al barrio de Malasaña, ¿eh,

Colate? nos compramos unas chamarras de cuero. Llegamos a la disquera y a huevo que nos contratan.

- Mira Colate, vas a ver como aquí si eh, fíjate. ¡Hola! ¿Hay alguien?
- Ya vez güey ¿Te dije o no te dije? Estoy grueso. Ya tenemos chamba.
- Colate, ese concurso lo ganamos nosotros de calle.
- Colate, vale ¡ya! con tanto: no tenemos grupo, no tenemos amplificadores, taca- taca, tacataca… me va a explotar la cabeza de escucharte.
- Mañana venimos a trabajar, pero el siete de septiembre vamos a ganar el concurso. Y si no, ya lo verá, "time at the time".
- Colate, eres un amargado. ¿No la viste bien? Es maravillosa.
- Colate, este cuate, me late, me late. ¿Y sabes por qué? Porque toca con pasión.

ALGUNOS DIÁLOGOS DE COLATE

- Ana, mi amor, ya se lo prometí
- Mario, ¿estás seguro de lo que estamos haciendo?
- Aja… ¿Y de qué vamos a vivir?
- Anuca ¿qué hago?
- No hay nadie. Nunca hay nadie.

- Mario, ya ubícate. Hemos ido a más de 50 lugares y no nos han dejado tocar en ninguno.
- Si, si ya se Mario, pero sabes que, mejor ya hay que regresarnos al pueblo. Mira trabajamos dos semanas, juntamos dinero para el camión y nos regresamos. No lo veas como una derrota, velo como una nueva experiencia, ya conocimos a Venancio...
- Pero si faltan un montón de meses, además no tenemos grupo, no tenemos amplificadores…
- No, dijo: “Ya veré”.
- Mario, llevamos sin ensayar un montón de días, vamos a desafinar y no… mira, yo paso.

A través de estas dos columnas es evidente que los personajes se comportan o expresan detalladamente de la siguiente manera: Mientras que Colate habla con negativos y preguntas; Mario se comunica principalmente con verbos en imperativo.

3.4) Conectores entre secuencias

Conectores y estructura narrativa

La historia da inicio con un monólogo, en el que Mario nos da un contexto de quién es él, de dónde viene y a dónde quiere llegar, me parece una escena de suma importancia y que realmente es muy necesario incluir la adaptación ya que la trama comienza de una manera

muy directa y rápida, necesitamos este breve resumen de lo que está sucediendo para no perder el hilo de lo que se va a ver a continuación. En tal caso, el libreto teatral no prioriza los antecedentes como recurso formal para su construcción. La acción directa en el aquí y ahora es fundamental para la historia.

Así mismo, resulta bastante útil mantener fragmentos de monólogos presentes en la obra teatral pues funcionan como conectores a lo largo de la historia, dan contexto a circunstancias complejas de representar y a su vez funcionan como transiciones. Estos fragmentos crean saltos en el tiempo los cuales funciona como analepsis, prolepsis y elipsis de cara a la adaptación al lenguaje cinematográfico. Se hizo uso de esta técnica narrativa tal como en teatro, pero insisto, bajo la especificidad del lenguaje visual cinematográfico. En suma, el final de un breve monólogo casi siempre da pie a la siguiente escena/secuencia. Un ejemplo de lo antes mencionado es de manera precisa una escena de acción cuando Mario llega a la habitación donde Colate está despidiéndose de su novia Ana, pero con muchas dudas, precisamente con respecto al sueño de Mario. Esta escena refuerza el conflicto de la historia, el cual Mario nos había planteado al inicio en el monólogo; ir a Madrid y formar una banda, siendo su sueño y ahora una necesidad. De igual manera, esta escena define perfectamente los roles que tienen Mario y Colate en la historia. Por un lado, Mario es aventurero, un alma soñadora que quiere seguir sus sueños sin importarle los obstáculos, problemas y necesidades que esto conlleva. Mientras Colate es la voz de la razón, quien lo acompañara, no sin antes preguntar cómo, cuándo y dónde, preocupada por el futuro. Todos estos elementos estructurales, definidos en los personajes, son conectores que tendrán que estar presentes en el guion cinematográfico, heredados del libreto teatral. Estos conectores

representan y presentan la personalidad de ambos, nos familiariza con la relación que tienen entre ellos y también en su individualidad.

El siguiente ejemplo de conector es un referente visual, representado en el libreto teatral por un montaje dentro de la obra, donde se observa una grabación proyectada en el escenario mientras Mario y Colate cantan y caminan por la ciudad. Para el guion cinematográfico, usaríamos solamente la grabación, donde se ve a Mario y Colate buscando trabajo y cómo son rechazados en repetidas ocasiones, mientras escuchamos la canción "Quiero vivir en la ciudad" de fondo. Esta escena musical es un recurso ágil e indispensable porque funciona como transición temporal. Al igual que esta escena, existen otros conectores similares entre escenas que funcionan eficazmente para el formato cinematográfico y facilitan la adaptación.

El conector previamente citado culmina para dar paso a la siguiente escena, en la que nuestros protagonistas llegan al Bar 33, lugar donde se desarrollará la mayor parte de la historia. Es aquí donde conocen a Venancio, quien les ofrece trabajo como meseros y les informa sobre un próximo concurso de bandas. Adaptar esta escena es crucial, pues marca el "llamado a la aventura" de los protagonistas, motivándolos a seguir adelante.

Otro conector es el encuentro e inicio de relaciones entre personajes, que tendrán un peso importante en la trama y trayectoria de los personajes. Un ejemplo de este conector consiste en la escena donde Mario conoce a María; el interés amoroso de nuestro protagonista y que tendrá influencia en él conforme avanza la historia, pues contribuye al cambio de perspectivas establecidas previamente por Mario.

Después de eso, Mario y Colate conocen a Chakas y Guillermo, quienes serán los integrantes de su nueva banda. Todo esto ocurre en una escena en el local de ensayo de Gómez, que funciona como el umbral donde comienza su transformación. Para representar de manera más visual y estética este cambio, presentamos la siguiente escena, en la que la banda conoce a las Josefas, amigas de Guillermo, quienes les hacen un cambio de look para su presentación como banda, al ritmo de "Maquillaje", un número musical que culmina en una fiesta, donde aparece una nueva figura, llamada Patricia. Este conector nos lleva a una escena determinante en la transformación y caída de Colate.

Es en este momento donde comienzan a ser evidentes las adicciones que Colate está desarrollando. En esa misma escena, llega Ana, su novia, quien tiene noticias importantes, pero lo encuentra en una situación poco favorable y no llega a comunicárselas debido al estado en el que se encuentra Colate. Aquí ambos comienzan a cantar “Quédate en Madrid”, una canción que marca el final de su relación y un punto de quiebre para nuestro coprotagonista.

Para este punto ya se han excluido algunas escenas, específicamente escenas aisladas para presentar números musicales como el de “No hay marcha en Nueva York” el cual no aporta mucho a la historia y es redundante con la información que ya se ha dado en escenas anteriores.

Siguiendo con la evolución narrativa de la banda, tenemos la escena 8 en el Bar 33, donde Mario intenta convencer a Venancio de que sea su mánager y les permita ensayar en el bar. Sin embargo, Venancio se niega, lo cual representa un momento determinante para el futuro de la banda. Además, en esta escena se muestra la transformación de Colate tras terminar su relación sentimental, ya que ahora contacta abiertamente a un dealer para

concretar un encuentro. A esto se suma que Mario invita a salir a María, quien se niega rotundamente, ello determina nuevamente el conector de la relación entre personajes y revela más información sobre la pareja.

Por otro lado, en la siguiente escena, Guillermo se encuentra con María y Patricia. Ambas lo enfrentan porque él no quiere aceptar que es gay debido al miedo, pero a través de un número musical titulado “Mujer contra mujer”, le hacen entender que su orientación es algo natural. Esta revelación es un conector significativo tanto para el espectador como para los demás personajes de la historia, por lo que resulta relevante mantenerla en la adaptación.

4. EL PROCESO CREATIVO ANTE LA PUESTA EN PRÁCTICA DE LA ADAPTACIÓN

Este trabajo se centra en el objetivo principal de mostrar algunas características que debe contemplar la adaptación para el formato cinematográfico proveniente específicamente desde un libreto teatral de género musical. En este sentido es importante mostrar la adaptación aquí presentada porque se trata de un pretexto para poner en ejercicio algunos de los pasos más relevantes que a nuestro parecer implica el paso de un formato teatral al cinematográfico.

Estos pasos pueden auxiliar a otras adaptaciones, como podrían ser desde la ópera y la zarzuela hasta algunas derivaciones de las artes vivas hacia el filme. A pesar de que el enfoque se encuentra centrado en la comedia musical, sería ideal que este texto estuviera al alcance de otras disciplinas susceptibles de las adaptaciones artísticas, a modo de beneficiar

y enriquecer estos procesos creativos. Este proyecto intenta transmitir su experiencia, técnica y metodología desde el teatro hasta la pantalla grande. Vale la pena acotar que todas estas adaptaciones creativas comparten algo en especial y es que lo más importante: la historia de una obra artística; ya sea libreto, novela, música o guion, lo importante es mantener una coherencia, consistencia y sustancia al momento de adaptar, sin perder la esencia del autor original y de la obra en sí.

Es importante mostrar el resultado final plasmado en el guion, a través el proceso que se abordó para realizar ese guion. La estrategia constaría en divulgar nuestra experiencia para realizar este trabajo y apoyar, en su caso, a la literatura que sobre la adaptación existe. Esto con el fin de extender los estudios que sobre la adaptación se referencian hasta la fecha.

4.1) Pasos

Al realizar la adaptación del libreto teatral *Hoy no me puedo levantar* a un guion cinematográfico tomé en cuenta ciertos factores que en mi parecer son relevantes para conservar la esencia de la obra original sin que pierda en su traslado, por ejemplo, la lógica argumental en apego coherente al lenguaje cinematográfico.

En el inicio realicé un detallado análisis de cada una de las escenas, su relevancia e importancia dentro del argumento para ser elegible en el traslado. Fue necesario considerar para esta tarea la reducción de contenido bajo dos vías: la primera que se trata de la eliminación de diálogos y la segunda que fue la inserción de analepsis, pues al ser una adaptación propia del área cinematográfica es indispensable y viable la reducción del contenido. Recapitulando, al hacer este descarte es sumamente importante tener en cuenta los conectores determinantes en la trama porque son nuestro primer punto para tomar en

cuenta a la hora de realizar la adaptación. A manera de resumen me permito precisar con mayor detalle estos pasos que serán la aportación de este trabajo a los creadores y realizadores del cine musical en México.

4.2) Conectores

Uno de los pasos a destacar serían los conectores, que son los que se encargan de que la obra mantenga su continuidad narrativa, así como el desarrollo emocional de los personajes. Retomando lo escrito anteriormente, este conector puede ser algo tan breve como una transición instrumental, el reprise de alguna melodía ya escuchada en el musical, una narración o una transición coreográfica, algo tan simple como esto nos puede evocar emociones o momentos que hacen que los cortes entre escenas sigan conservando esta esencia teatral y musical que estamos persiguiendo. A su vez, son de suma importancia para no perder fluidez y ritmo en nuestra historia a cuadro, lo cual define la atención que mantendrá el espectador.

Con base en mi experiencia con este proyecto, los conectores serían sin duda el paso más importante, al menos en la adaptación del teatro a la creación cinematográfica. Para esta obra fue de cierta forma sencillo, pues el libreto original cuenta con transiciones por medio de números musicales, esto se mantuvo en la adaptación ya que forma parte del estilo de la obra original y a su vez mantiene la energía y la magia escénica del teatro musical, con las variantes y ventajas que se pueden explotar en una producción cinematográfica por medio de todos los recursos cinematográficos y de diseño sonoro a alcance.

4.3) Diálogos

Por otro lado, realicé también un estudio de los personajes a través de sus diálogos, la manera en la que se comunican entre ellos y como estos definen sus personalidades, deseos y objetivos. Esto particularmente es necesario para conocer la verdadera importancia de su presencia en la historia, qué tan relevante y necesario es para el desarrollo de los demás personajes y de la aventura misma. Se seleccionaron los diálogos a eliminar, sustituir o intervenir acorde a las siguientes consideraciones: En principio, aquellos diálogos que definen de manera determinante la personalidad o carácter del personaje.

En el libreto teatral el carácter de los personajes está muy bien definido a través de su estructura gramatical y verificado por la manera como se interrelacionan. Cada diálogo refleja de manera clara y precisa sus actitudes y emociones, ya porque se trate de un personaje seguro de sí mismo representado a través de verbos que le dan un tono firme y decidido, o el uso de adjetivos pondrá en evidencia al amigo temeroso expresando sus dudas constantes. Por lo tanto, hacer una eliminación de alguno de estos diálogos decisivos es determinante porque podría causar el cambio total del significado de una escena, o bien, de la fuerza del argumento en sí mismo.

4.4) Elipsis

La elipsis es uno de los recursos fundamentales del lenguaje cinematográfico, permitiendo suprimir fragmentos de la acción sin comprometer la comprensión del relato. A diferencia del teatro, donde la progresión dramática suele desarrollarse comúnmente de forma continua y explicita, el cine se caracteriza por la capacidad de condensar procesos narrativos mediante la omisión de eventos, delegando al espectador la reconstrucción de

estos. En este sentido, la elipsis no implica una ausencia de información, sino una estrategia de síntesis que reorganiza el tiempo y la causalidad del discurso audiovisual.

En el proceso de esta adaptación, este recurso adquiere particular relevancia al momento de trasladar la progresión dramática de Colate y su deterioro. En la versión teatral este proceso se desarrolla a través de múltiples escenas y números musicales que, en conjunto, construyen de manera gradual su conflicto tanto personal como con su entorno. No obstante, en la adaptación cinematográfica propuesta, se opta por una reorganización estructural basada en la condensación de estos elementos mediante el uso de la elipsis.

Un ejemplo de esto se puede encontrar en la fusión de los números musicales “Perdido en mi habitación” y “Barco a Venus”, articulados a través de una secuencia continua que sintetiza el tránsito del aislamiento a la evasión. En este contexto se incorpora una escena breve de confrontación entre Mario y Colate

Conclusiones

Distinguir a los personajes protagónicos y separarlos para su análisis.

Al hacer la separación y estudio de los diálogos por individual de cada uno de los personajes protagónicos notamos de manera más contundente esta diferencia y choque entre sus personalidades. A través de esta técnica podemos percibir de manera más clara sus objetivos, sus deseos para conseguirlos o los obstáculos que les detienen para buscarlos. Esta técnica también nos facilita decidir sobre la reducción de contenido ante la importancia de los personajes protagónicos en el argumento y los efectos de sus decisiones en el resto de los personajes. De este modo verificamos si los diálogos realmente aportan lo suficiente dentro de la historia, o si redundan y con facilidad pudieran ser removidos pues no afectaría el proceso y avance de la acción.

Tiempo

Como mencionaba anteriormente, al ser una obra teatral tiende a ser extensa, por lo tanto, se reduce su duración en esta adaptación a través de elipsis o saltos en el tiempo. Al igual que los conectores esta reconstrucción fue muy similar al texto teatral, ya que cuenta con un monologo del protagonista que crea estos grandes saltos en el tiempo y a su vez cuenta qué es lo que sucedió en este tiempo omitido para no perder el hilo de la historia. Este recurso se utilizó en más ocasiones que en el teatro ya que es justamente necesario.

Bibliografía

- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* (J. L. López Muñoz, Trad.). Madrid: Rialp. (Trabajo original publicado en 1958)
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2010). *El arte cinematográfico: una introducción* (9.ª ed.). Madrid: McGraw-Hill.
- Brook, P. (1968). *The empty space*. Londres: Penguin Books.
- Chion, M. (2021). *Music in cinema*. Nueva York: Columbia University Press.
- Derrida, J. (1972). "La différance" en *Marges de la philosophie* (pp. 1–29). París: Éditions de Minuit.
- Grande-García, I. (2009). "Autoconciencia prerreflexiva: dos argumentos contra las teorías representacionales de la conciencia" en *Valenciana*, núm. 3, enero-junio, pp. 63-87. Universidad de Guanajuato, Guanajuato, México.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge.
- Ochoa, G. (2026, 14 de mayo). La música en el drama: el arte invisible [Conferencia]. Escuela de Iniciación Artística No.4, Ciudad de México. Recuperado de https://emmc.mx/blog/la-musica-en-el-drama-narrativa-sonora-cine-teatro/
- Patricio Martínez, F. J. (s.f.). *Proceso de adaptación y creación de un guion cinematográfico destinado a un mediometraje de ficción*. [Tesis/Manuscrito].
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Traducción de Jaume Melendres. Barcelona: Paidós.

- Pérez Bowie, J. A., García-Abad García, T., González García, F., Pardo García, P. J., Sánchez Zapatero, J., & Seoane Riveira, J. (2018). *La teatralidad en la pantalla: Reflexiones sobre el diálogo contemporáneo entre cine y teatro*. Madrid: Catarata.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Vol. 118. Madrid: Grupo Planeta (GBS).
- Sánchez Noriega, J. L. (2019). "De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación" en: *Fronteras de tinta. Literatura y medios de comunicación en las Américas: una bibliografía comentada* [Manuscrito].
- Stempel, L. (2010). *Showtime: a history of the Broadway musical theater*. Nueva York: WW Norton.
- Weyl, D. (2018). "El análisis fílmico: una historia de encuentro y de ética" en *Ética y Cine Journal*, 8(2), 89–98. https://www.redalyc.org/journal/4030/403061372004/html/

Filmografía

I. Artes Cinematográficas

(Ordenadas alfabéticamente por el apellido del director o creador principal)

- **Chazelle, Damien**, dir. (2016) *La La Land*. Summit Entertainment; Lionsgate.
- **Fleming, Victor**, dir. (1939) *The Wizard of Oz*. Metro-Goldwyn-Mayer.
- **Hooper, Tom**, dir. (2019) *Cats*. Universal Pictures.
- **Kail, Thomas**, dir. (2020) *Hamilton*. Walt Disney Studios Motion Pictures.
- **Kelly, Gene y Stanley Donen**, dirs. (1952) *Singin' in the Rain*. Metro-Goldwyn-Mayer.
- **LeRoy, Mervyn**, dir. (1933) *Gold Diggers of 1933*. Warner Bros.
- **Marshall, Rob**, dir. (2002) *Chicago*. Miramax.
- **Oz, Frank**, dir. (1986) *Little Shop of Horrors*. Warner Bros.
- **Schumacher, Joel**, dir. (2004) *The Phantom of the Opera*. Warner Bros. Pictures.
- **Sharman, Jim**, dir. (1975) *The Rocky Horror Picture Show*. 20th Century Studios.
- **Von Trier, Lars**, dir. (2003) *Dogville*. Zentropa Entertainments; Trust Film Sales; Film i Väst.

II. Artes Escénicas

- ***Cats* [Musical].** (1981) Compuesto por Andrew Lloyd Webber.
- ***H.M.S. Pinafore* [Opereta].** (1878) Libreto de W. S. Gilbert y música de Arthur Sullivan.

- ***Hair* [Musical].** (1967) Compuesto por Galt MacDermot, libreto de Gerome Ragni y James Rado.
- ***Hoy no me puedo levantar* [Musical].** (2005) Libreto de David Serrano de la Peña. España.
- ***My Fair Lady* [Musical].** (1956) Compuesto por Frederick Loewe y libreto de Alan Jay Lerner.
- ***Show Boat* [Musical].** (1927) Compuesto por Jerome Kern y libreto de Oscar Hammerstein II.
- ***The Black Crook* [Obra teatral].** (1866) Producida por William Barr y Henry B. Wheatley, dirigida por Henry B. Wheatley.
- ***The Pirates of Penzance* [Opereta].** (1879) Libreto de W. S. Gilbert y música de Arthur Sullivan.
- ***The Sound of Music* [Musical].** (1959) Compuesto por Richard Rodgers y libreto de Oscar Hammerstein II.
- ***West Side Story* [Musical].** (1957) Compuesto por Leonard Bernstein, letras de Stephen Sondheim y libreto de Arthur Laurents.

Mazatlán, Sinaloa a 24 de abril de 2026