

ANSIEDAD, DEPRESIÓN Y SUICIDIO EN EL MUSICAL ESTADOUNIDENSE. UNA VISIÓN A TRAVÉS DE *LADY IN THE DARK*, *SWEENEY TODD* Y *DEAR EVAN HANSEN*

Virginia E. Higuera Rodríguez

Universidad de La Laguna

virginiae.higuera@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2708-7495>

RESUMEN

La ansiedad, la depresión y el suicidio son temas tabúes de los que todavía poco se habla de una manera abierta y honesta, tanto en el teatro musical como en su homónimo cinematográfico. En 2015 vemos sobre las tablas la obra *Dear Evan Hansen* con letra y música de Ben Pasek y Justin Paul y libreto de Steven Levenson, en que por primera vez se trata abiertamente las consecuencias de patologías mentales. Sin embargo, esto no significa que no haya ejemplos a lo largo de la historia del teatro y el cine musical donde los personajes protagonistas exhiban algún tipo de patología mental. Por ello, en este artículo analizaremos el caso de las obras *Lady in the Dark* (Moss Hart, 1941), *Sweeney Todd* (Stephen Sondheim, 1979) y *Dear Evan Hansen*, poniendo de relevancia la escasa representación de enfermedades mentales a lo largo de la historia del teatro y el cine musical.

PALABRAS CLAVE: ansiedad, depresión, suicidio, musical estadounidense, cine musical.

ANXIETY, DEPRESSION, AND SUICIDE IN THE AMERICAN MUSICAL.
A VISION THROUGH *LADY IN THE DARK*, *SWEENEY TODD* AND *DEAR EVAN HANSEN*

ABSTRACT

Anxiety, depression, and suicide are taboo subjects that are still rarely talked about in an open and honest way, both in musical theatre and in its cinematic namesake. In 2015 we see on the stage the work *Dear Evan Hansen*, Dear Evan Hansen with lyrics and music by Ben Pasek and Justin Paul and book by Steven Levenson, which for the first time openly deals with the consequences of mental pathologies. However, this does not mean that there are no examples throughout the history of musical theatre and film where the main characters do not exhibit some kind of pathology. For this reason, in this article we will analyze the case of the plays *Lady in the Dark* (1941), *Sweeney Todd* (1979) and *Dear Evan Hansen*, highlighting the scarce representation of mental illnesses throughout the history of theater and musical cinema.

KEYWORDS: Anxiety, depression, suicide, American musical, musical cinema.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2024.22.07>

REVISTA LATENTE, 22; julio 2024, pp. 143-158; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



INTRODUCCIÓN

En la última década hemos visto musicales como *Dear Evan Hansen* llenar los teatros de Broadway y cómo, tras el éxito en la ciudad de Nueva York, se convierten en producciones cinematográficas que invaden las salas comerciales. Sin embargo, no es común encontrar este tipo de historias convertidas en películas de éxito. *Dear Evan Hansen* explora el suicidio, la ansiedad y la depresión, tres temas que, a pesar de que cada vez se abordan de una manera más abierta en la cultura audiovisual, aún siguen siendo tabú en pleno siglo XXI. Históricamente tanto el teatro como el cine musical se han erigido como una forma de espectáculo escapista, y, como recoge Richard Dryer, el musical como forma de entretenimiento ofrece una salida de la realidad.

El entretenimiento ofrece la imagen de «algo mejor» a lo que escapar, o algo que queremos profundamente y que nuestra vida cotidiana no proporciona. Alternativas, esperanzas, deseos: estas son las cosas de la utopía, la sensación de que las cosas podrían ser mejores, de que algo distinto de lo que se puede imaginar y tal vez realizar (1992, 18).

A pesar de ello, el espectáculo teatral, por su cercanía con el público y su rápido desarrollo, siempre ha evolucionado paralelamente a los problemas que afectan a la sociedad estadounidense. Sirviendo así como una vía para explorar grandes temas que ponen de manifiesto la preocupación de los autores y hacen reflexionar al espectador. El teatro entendido no solo como forma de entretenimiento, sino como medio para abordar temas complejos, se convierte en una vía a través de la cual el espectador pueda examinar sus propios conflictos desde el anonimato, dentro de una comunidad. El teatro se considera así una pieza clave en el desarrollo de la cultura de masas que desde el patio de butacas permite realizar la transición de grandes temas trascendentales a las salas de cine.

Como apuntan los autores Sherman, Larse y Levy, «Las producciones teatrales a menudo lidian con temas oportunos y delicados, y muchos espectáculos fomentan la reflexión entre los miembros de la audiencia» (2021). No solo el teatro ha impulsado en las últimas décadas el diálogo sobre la salud mental, especialmente en los sectores más jóvenes de la población, sino que es un tema recurrente que se ha extendido a través de distintos medios de la cultura de masas. Un caso representativo sería la adaptación a serie de televisión de la novela *Por trece razones* (*Thirteen Reasons Why*, Jay Asher, 2007) o el reciente *remake* de *Euphoria* de Ron Leshem y Daphna Levin (2012). Como refleja Lewis en un artículo publicado en 2022:

Aunque la aparición de la salud mental en los medios de comunicación populares dirigidos a los jóvenes ciertamente ayuda a abrir la discusión sobre el tema tabú, las enfermedades mentales de los personajes dentro de estas formas a menudo se presentan como uno de sus rasgos principales. Además, estos personajes a menudo se presentan como el 'otro', el 'perdedor', sus atributos personales son vistos como 'nerds' y, por lo tanto, de alguna manera indeseables, lo que los hace incapaces o indignos de existir entre los demás (93).



Esto pone de manifiesto la repercusión social que en las últimas décadas ha tenido la salud mental, que ha pasado de ser un tema tratado en privado a plagar teatros y cines. En los últimos años, el musical ha cobrado una mayor relevancia dentro de la cultura de masas. Esto se debe en gran medida al desarrollo de la tecnología que ha favorecido que el teatro musical, una forma artística minoritaria, salga de las tablas de Broadway y se convierta en un fenómeno global. Como comenta Lewis:

Esto permite que de manera colectiva los espectadores pueden realizar algún tipo de catarsis al ver sus vivencias reflejadas en las historias, convirtiendo así el musical, un género siempre distante en una vía amable desde la música y el baile para explorar la complejidad de la mente humana [...]. El teatro musical tiene ahora la capacidad tecnológica para llegar a las mismas audiencias que el cine y la televisión, pero debe utilizar técnicas diferentes (85-86).

Esto favorece, por tanto, al hecho de poder explorar temas más delicados que no satisfagan los gustos y necesidades solamente de la audiencia que acude cada noche a los teatros. Así, nuevos creadores son capaces de experimentar y llevar a los teatros vivencias de mayor complejidad que no necesariamente tienen que llevar al compositor al éxito, sino llegar a una comunidad concreta que resuene con lo que se examina a través de las canciones de estas obras, como es el caso de las composiciones que toman la salud mental como tema principal.

Sin embargo, la aparición de historias que abordan en alguna medida los efectos de las enfermedades mentales no es exclusiva del siglo XXI y de personajes jóvenes o adolescentes. En el teatro y el cine musical, podemos encontrar a lo largo de la historia obras como *Lady in the Dark* (1941), cuya protagonista es una mujer directora de una revista de moda que sufre una ansiedad invalidante. *Sweeney Todd* (1979) o *Miss Saigon* (Claude-Michel Schönberg, 1989), personajes para los que el estrés postraumático se convierte en el motor de sus narrativas, o *Dear Evan Hansen* (2015), una obra que aborda el trastorno de ansiedad generalizado y el suicidio, así como sus efectos en la comunidad. Los protagonistas de estas obras presentan algún tipo de sintomatología que podría corresponder a patologías como la ansiedad, la depresión o el trastorno postraumático, pero muy pocas veces se nombra o se identifica. Perpetuando así el ocultismo y misticismo en torno a las enfermedades mentales que a menudo se manifiestan con consecuencias físicas.

El estigma que rodea a este tipo de enfermedades, añadido a las estereotípicas construcciones de personajes que sufren este tipo de dolencias, se potencia en el caso de las protagonistas femeninas. El teatro estadounidense ha colocado a la mujer como protagonista de sus grandes obras, como diva, mujer fatal, la joven doncella que busca el amor verdadero, y en muy pocos casos como la heroína. Para los personajes femeninos, existen generalmente dos destinos, la muerte y por tanto la redención, o la salvación al completar su historia, normalmente ligada a un personaje masculino.

En el caso de los musicales que abordan los trastornos mentales de carácter ansioso-depresivo, la mujer vuelve a ser aquí el centro de todas las miradas. El trastorno mental pasa a un segundo plano o se prefigura como la consecuencia natural



ante una inestabilidad social o personal. Generando personajes vulnerables, perpetuando los estereotipos y fomentando la estigmatización de las afecciones mentales, a menudo, infravaloradas en favor de una trama amorosa. Esto se debe en parte a que los compositores y libretistas de estas obras son generalmente hombres homosexuales blancos, cuyas referencias femeninas van a menudo ligadas a la mujer trágica o la diva más cercana a la *femme fatale*, o la joven inocente y enamoradiza, sin explorar la compleja psicología de los personajes femeninos y favoreciendo esta dicotomía dentro del género. Además, como queda reflejado en el Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales DSM-5, las mujeres son, estadísticamente, más propensas a presentar algún tipo de afección mental, especialmente aquellas relacionadas con trastornos de ansiedad, «aproximadamente en una proporción de 2:1» (2014, 189).

Según la base de datos clínicos de Atención Primaria del Sistema Nacional de Salud, un 30,2% de mujeres sufre algún tipo de trastorno, frente al 24,4% de los hombres, aunque esto varía con la edad. Si bien la realidad estadounidense poco tiene que ver con la nacional, según los datos del National Institute of Mental Health de Estados Unidos la relación entre hombres y mujeres que sufren algún tipo de enfermedad mental es similar a la española, un 27,2% de mujeres frente a un 18,8% de hombres según los estudios de 2021.

Como se recoge en el DSM-5:

Los trastornos de ansiedad son los que comparten características de miedo y ansiedad excesivos, así como alteraciones conductuales asociadas. El miedo es una respuesta emocional a una amenaza inminente, real o imaginaria, mientras que la ansiedad es una respuesta anticipatoria a una amenaza futura. Es evidente que ambas respuestas se solapan, aunque también se pueden diferenciar, estando el miedo frecuentemente asociado a accesos de activación autonómica necesarios para la defensa o la fuga, pensamientos de peligro inminente y conductas de huida, y la ansiedad está más a menudo asociada con tensión muscular, vigilancia con relación a un peligro futuro y comportamientos cautelosos o evitativos (2014, 189).

Una característica clave para entender los trastornos por ansiedad, es la persistencia de los síntomas, ya que a menudo el miedo o la ansiedad normal son transitorios e inducidos por situaciones de estrés. Como se apunta en el DSM-5, «muchos de los trastornos de ansiedad aparecen en la infancia y tienden a persistir si no se tratan» (2014, 189). Muchas de estas enfermedades no se diagnostican si no presentan una serie de síntomas físicos asociados, como el cansancio, la irritabilidad o el insomnio, taquicardias o problemas intestinales que se pueden asociar a otras patologías médicas.

La ausencia de sintomatología física hace que las enfermedades mentales pasen desapercibidas en la mayoría de los casos. Por ello, muchos autores recurren a patologías más complejas para poder generar en sus personajes una mayor profundidad no solo psicológica sino visible. Esto hace que a menudo se asocie la ansiedad con el estrés postraumático. Si bien las personas con trastornos de ansiedad tienen una alta comorbilidad con del estrés postraumático, no todas las afecciones ansiosas están ligadas a este. Sin embargo,



Los individuos con trastorno de estrés postraumático son un 80 % más propensos a presentar síntomas que cumplen con los criterios diagnósticos para, al menos, otro trastorno mental (p. ej., depresión, trastorno bipolar, ansiedad o trastornos por consumo de sustancias) que aquellos sin trastorno de estrés postraumático (280).

El trauma sirve en estas historias para mostrar caminos hacia la destrucción o la redención, ya que los personajes no están completamente devastados, pero tampoco se encuentran completamente curados. Es utilizado, por tanto, como vía para explorar el pasado de un protagonista atormentado de modo que, como refleja la autora Esther Terry en *Musical Storm and Mental Stress: Trauma and Instability*, «las amenazas de suicidio y autodestrucción se ciernen sobre todos estos personajes en sus luchas individuales por encontrar el camino de regreso a un tipo de normalidad. Además, estos musicales retratan a los personajes re-experimentando sus traumas individuales y tomando acciones de evasión» (2012, 130).

Esto permite que las tramas se centren en el camino hacia la recuperación o que por el contrario se adentren en la exploración de la opción a la que muchos de los personajes se ven abocados, el suicidio. Este desenlace se ve normalmente exacerbado por la presencia de otro trastorno psiquiátrico como es la depresión, que causa síntomas profundos y duraderos que a menudo incapacitan completamente a una persona. «Los altos grados de ansiedad se han asociado a un riesgo mayor de suicidio, duración más prolongada de la enfermedad y mayor probabilidad de falta de respuesta al tratamiento» (2014, 184). Como apunta la Sociedad Española de Psiquiatría y Salud Mental:

Según las estadísticas más recientes de 2013, el número de personas con depresión o ansiedad ha aumentado en cerca de un 50%. Alrededor de un 10% de la población mundial está afectado, y los trastornos mentales representan un 30% de la carga mundial de enfermedad no mortal [...]. El suicidio se relaciona con la mayoría de los trastornos mentales graves y, en el caso de la depresión, el riesgo es 21 veces superior a la población general (2020, 19-20).

El estigma de la salud mental y las tendencias suicidas como resultado de un completo silencio sobre estos temas tabú se ha convertido en una lacra social que los creadores de musicales han abordado en contadas ocasiones a lo largo de la historia. Los musicales son un tipo de representación teatral y cinematográfica que nos permiten aproximarnos a temas complejos desde una perspectiva más amable. Sin embargo, muchos creadores de Broadway han desaprovechado la oportunidad de iniciar conversaciones importantes, al perpetuar estereotipos en sus obras en las que las protagonistas suelen ser mujeres jóvenes vulnerables. Mientras que, en Hollywood, la versión que se presenta sobre estos temas apela en mayor medida a adolescentes incomprensidos. Esto favorece la existencia de estereotipos en torno a las personas que sufren trastornos mentales graves, generando una disparidad entre las personas que los sufren y las representaciones que se dan dentro de la cultura de masas. Esto perpetúa el silencio y el aislamiento que siente parte de la sociedad al no sentirse identificada con el estereotipo maniqueo que se presenta en las narraciones más comerciales.





Fig. 1. Ginger Rogers como Liza Elliott en *Lady in the Dark* (1944).
Recuperada de <https://rarefilmm.com/2019/07/lady-in-the-dark-1944/>.

TRASTORNO ANSIOSO-DEPRESIVO EN LIZA ELLIOTT, *LADY IN THE DARK* (1941)

El primer compositor que construye personajes psicológicamente complejos es Stephen Sondheim, cuyos protagonistas «a menudo son continuamente conscientes de lo que les sucedió antes [...] ninguno de ellos puede olvidar el pasado, que puede volver a ellos en forma de dolorosas puñaladas o como una obsesión» (Francis, 2023: 6). No obstante, el primer musical cuya trama gira en torno a la salud mental de su protagonista fue escrito por Moss Hart, con música del alemán Kurt Weill y letras de Ira Gershwin.

Lady in the Dark cuenta la historia de Liza Elliott (fig. 1), la editora jefe de la revista de moda *Allure*, que se enfrenta a las consecuencias de sufrir un trastorno ansioso-depresivo invalidante. Mientras que Liza busca respuestas en la medicina, su mundo intenta encontrarlas en su incapacidad para mantener una relación amorosa tras el proceso de divorcio con su marido. Como pone de manifiesto Raymond Knapp en su texto *The American Musical and the Performance of Personal Identity*, este musical «utiliza sus relaciones existentes y potenciales como puntos de partida para la búsqueda de la totalidad psicológica de una mujer» (2006: 171). La trama se construye a partir de los problemas psicológicos de Liza y se desarrolla en tres actos divididos por números musicales en los que la protagonista se enfrenta a sus mayores temores, desvelando poco a poco el motivo del trauma que propicia su estado mental.

El diagnóstico de Liza es claro desde el inicio de la trama; aunque no se nombra, sí que en un primer diálogo con su médico Liza comenta, «debe haber algo mal, si no, por qué tengo esta horrible depresión, este pánico si estoy bien, por qué tengo miedo constantemente... no hay nada que temer, nada ha cambiado nada es diferente». Estas palabras ponen de manifiesto síntomas compatibles con la ansiedad, ya que, siguiendo la guía diagnóstica DSM-5:



La ansiedad y la preocupación se acompañan de, al menos, tres de los siguientes síntomas adicionales: inquietud o sensación de excitación o nerviosismo, facilidad para fatigarse, dificultad para concentrarse o tener la mente en blanco, irritabilidad, tensión muscular y trastornos del sueño, a pesar de que en los niños sólo se requiere un síntoma adicional (2014, 223).

Además, es el propio personaje el que hace referencia a un estado de depresión. Como se refleja en *Anxiety and Depression: Your Questions Answered*, «los conceptos modernos de depresión evolucionaron hacia finales del siglo XIX, cuando las enfermedades depresivas se consideraban distintas de otras formas de enfermedad mental, como la esquizofrenia y la parálisis general de los dementes» (1998, 19). Frente a las declaraciones de Liza, el médico decide que lo mejor para ella son unas sesiones de psicoanálisis.

Mientras que Liza decide abordar el problema, a lo largo de la narración encontraremos varios personajes que niegan su condición o incluso no valoran la importancia de tratar una enfermedad mental. Continuamente se repiten frases como «todo el mundo pasa por momentos de depresión» o «sé que lo estas pasando mal, Liza, pero esto parece tan extraño en ti, lo que estás haciendo (psicoanálisis)... sé que otras personas lo hacen, pero ojalá no fueras tú». Esto se debe en gran medida a que, en la década de los cuarenta, la terapia no se usaba para tratar casos de ansiedad o depresión, simplemente porque estos trastornos no habían sido definidos aún. Sin embargo, la continua negación de la realidad psicológica de la protagonista hace que la trama se vuelva maniquea y Liza se convierta en un personaje femenino estereotipado que debe satisfacer su propósito vital encontrando al amor de su vida. La historia se convierte así en una trama naif más propia de los musicales cómicos de los años treinta que de las nuevas composiciones que exploran temas más serios. En los números musicales los traumas de Liza se resuelven muy rápidamente, y la trama finalmente encuentra su final cuando la protagonista decide dejar la toma de decisiones a un personaje masculino. Estos números solo forman parte del imaginario de Liza, que escucha la música en sueños, alucinaciones y recuerdos en sesiones de psicoanálisis, y que, como encontramos en el texto de Knapp:

Principalmente proporciona un escenario surrealista para tres secuencias de sueños, que juntas ofrecen una visión importante de la naturaleza de su neurosis. De manera más naturalista, la música tiene la clave para desbloquear eventos traumáticos de su infancia, que se asocian con una canción medio recordada cuya frase melódica de apertura continúa persiguiéndola (2006, 171).

Hasta el final de la narración Liza no es capaz de recordar la letra de una canción infantil que plaga sus alucinaciones, signo de que tras un largo camino es capaz de reconciliarse con los traumas del pasado.

Esta estructura dramática de la música aleja el mundo de fantasía de sus sueños y alucinaciones de las interacciones cotidianas en su lugar de trabajo. Dado que la música no se enhebra a través del espectáculo, sino que se aísla en tres secciones, Hart, Weill y Gershwin crean una clara diferencia entre sus estados de sueño y alucinaciones y su vida profesional cotidiana. A lo largo de todas estas secciones musicales, Liza tiene una melodía infantil que sirve de motivo (Walton, 2018, 8).



La canción que sirve como tema principal de esta historia es *My Ship*, en la que Liza nombra una serie de objetos que sueña tener, pero cuyo valor no importa si no está en ese mismo barco su amor verdadero. Regresando así a las tramas del musical clásico en las que el principal motor de las historias era el amor de un hombre y una mujer.

Mi barco tiene velas hechas de seda
Mi barco resplandece con un millón de perlas
Y los rubíes llenan cada contenedor
El sol se encuentra alto en un cielo de zafiro
Cuando mi barco llegue
[...]
Pero las perlas y demás
No significarán mucho
[...]
Si el barco al que le canto
Tampoco trae
Mi verdadero amor

Esta canción aparece de manera recurrente cuando Liza intenta ser feliz, aludiendo a un pasado en que su felicidad fue frustrada tras un evento traumático que se revela al final, cuando alcanza la redención. Es en este momento cuando recuerda la escena de su infancia en la que aprendió la canción, justo antes de que sus padre le dijera a su madre: «¡Nunca será una belleza, Helen, hagas lo que hagas, y me alegro de ello!»

El personaje de Liza evoluciona psicológicamente, utilizando las canciones como catalizadores que le permiten indagar en su trauma, además de visibilizar los síntomas reales que sufre y esconde de los trabajadores de la revista y sus amistades. «La estrategia básica de situar los sueños de Liza dentro de los escenarios musicales, además de separarlos de la “realidad” y permitir el libre juego de la fantasía, también da a sus sueños un mayor sentido de la realidad, sobre todo porque, en los musicales, eso es lo que la música suele hacer» (2006, 172).

Los musicales crean realidades paralelas en las que es completamente normal ahondar las problemáticas de los personajes a través de canciones. Esto permite que en *Lady in the Dark*, Liza sea completamente libre y muestre su realidad a través de los números, simulando un tren de pensamientos característicos de un estado ansioso-depresivo, que una vez superado el trauma queda atrás.

DEPRESIÓN EN BENJAMIN BARKER, *SWEENEY TODD* (1979)

Tras el estreno de *Lady in the Dark* en 1941, y coincidiendo con el desarrollo del musical hacia una nueva forma contemporánea que deja atrás las características de los primeros años, en los que era un espectáculo más cercano al vodevil que al teatro, no encontraremos musicales integrados que aborden temas tan profundos. El nuevo musical aboga por una inclusión plena de las canciones en el desa-



rollo de la historia. De este modo, las tramas comienzan a desarrollarse a través de los números musicales, sin necesidad de incluir grandes partes dialogadas. Esta es la principal característica del musical de la Edad de Oro, que se expande hasta la década de los cincuenta.

En la década de los setenta, Stephen Sondheim se erige como uno de los compositores y creadores de musicales más importantes del siglo xx. Formado con Oscar Hammerstein en el musical clásico o de la Edad de Oro, Sondheim apuesta por abordar temas más complejos y con protagonistas tridimensionales. Esto lo convierte en un compositor bisagra entre las primeras generaciones de libretistas y compositores que establecieron las bases del género y los nuevos creadores contemporáneos, que desarrollarán nuevas composiciones a partir de sus innovaciones. Las historias de Sondheim ya no se sirven de tramas sencillas y claras como excusa para incluir números musicales. Sus obras son creaciones completas en las que ya la música se integra perfectamente con la historia, y sus personajes se asemejan a la compleja psicología de las personas del mundo real. El musical de este dramaturgo, letrista y compositor deja atrás la fantasía que rodeaba a las primeras obras, llevando el género escapista estadounidense al realismo. Horowitz apunta que «Sondheim es el compositor más «serio» que jamás haya escrito para el teatro musical, incluidos Gershwin, Weill, Blitzstein y Bernstein. De sus trece partituras principales, al menos ocho tienen uno o más conceptos musicales unificadores y habitan un universo armónico único» (2013, 274).

Sondheim construye obras corales en las que no hay un protagonista claro, la figura del héroe y el villano se desvanecen, ya que todos sus personajes son buenos y malos a la vez. Esto se traslada también a sus complejas e intrincadas composiciones, como se recoge en el texto de Horowitz:

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

En *Sweeney Todd*, el personaje homónimo o también conocido como Benjamin Barker es el protagonista atormentado que es tanto víctima como villano. La figura del barbero diabólico de la calle Fleet es estudiado a menudo bajo la perspectiva de un psicópata enajenado. Sin embargo, Sondheim define la obra como un *thriller* musical que trata sobre lo que sucede cuando una persona se obsesiona con la venganza. Como se apunta en el texto de Knapp:

Sweeney Todd (1979) surgió de la respuesta de Stephen Sondheim a la obra de Christopher Bond *Sweeney Todd, the Demon Barber of Fleet Street* (también el título completo del musical), que había visto y admirado en Londres en 1973. La idea original de Sondheim era ponerle música sin alterar sustancialmente su texto,





Fig. 2. Josh Groban como Sweeney Todd en la producción de Broadway de 2023.
Recuperada de <https://www.nytimes.com/2023/03/26/theater/sweeney-todd-broadway-review-josh-groban.html>.

lo que habría requerido que estuviera en gran medida «completamente compuesto», con música continua; Así, desde el principio, el espectáculo fue concebido en términos operísticos. El tema de la obra de Bond había adquirido para entonces el estatus de leyenda, y muchos creían que tenía al menos alguna base en los hechos (como las historias posteriores sobre Jack el Destripador, que se basaron en una serie de asesinatos sin resolver en 1888). Pero en realidad surgió de una tradición de historias macabras de principios del siglo XIX, que a menudo se llamaban penny dreadfuls, y a menudo se agrupan con su propia versión del siglo XX, el Grand Guignol en Francia (212).

Mientras que Benjamin Barker convertido en el barbero diabólico exhibe comportamientos perturbadoramente sádicos, debemos entender que su historia comienza con un evento traumático ligado al personaje de Lucy que Sondheim dobla, convirtiéndolo en la mendiga que aparece a lo largo de toda la narración. El autor compone este personaje femenino como una mujer al borde de la locura, que nunca llega a revelar la verdadera profundidad de sus problemas dado su complejo carácter inaccesible. La profundidad psicológica que presentan los personajes de esta obra la convierte en una historia compleja e imbricada en la que se presentan distintas patologías psicológicas y psiquiátricas derivadas de episodios traumáticos del pasado. La presencia de Lucy como mendiga le da a Sondheim la capacidad de explorar las profundidades de la autodestrucción en el personaje de Sweeney (fig. 2). Este desconoce que vive, por tanto, debe hacer frente a dos experiencias traumáticas, la primera es su propia condena en falso que lo lleva a la cárcel, y la segunda es la muerte de su mujer.

Lucy es un personaje femenino psicológicamente dañado que debe lidiar con el trauma de haber sido acosada y violada en público después de que su marido

haya sido enviado a Australia por el que será su acosador y violador, el juez Turpin. Este personaje no exhibe el trauma desde el comienzo de la obra, sino que, convertida en una mendiga del Londres victoriano que habita Sweeney Todd, es tratada como un personaje mentalmente inestable, sin ahondar en el verdadero origen del trauma. Como apunta Grinenko en su texto de 2016:

La primera persona que Sweeney y Anthony, así como el público del musical, encuentran en las calles de Londres es la mendiga. Su comportamiento errático, musicalizado a través de transiciones abruptas entre los temas de la mendicidad («Limosna») y la solicitud («¿Cómo quieres un poco de tupé, querida?») y amplificado aún más por una combinación de gritos, murmullos, escupitajos y movimientos corporales contrastivos, señala su condición de «loca». Anthony, que a diferencia de Sweeney no ha desaparecido de la ciudad durante los últimos quince años, la identifica fácilmente como «solo una mendiga medio loca. Londres está lleno de ellos» (239).

Desde el comienzo de la historia podemos observar cómo el personaje de Sweeney es un hombre atormentado que vive decepcionado por el sistema social, legal y religioso de su país. Exhibe, por tanto, síntomas relacionados con un trastorno depresivo cuya causa podría situarse en el evento traumático del pasado que lo llevó a Australia en el primer lugar. Esto se refleja en el primer tema al comienzo de la narración, en la que Sweeney tras volver a Londres después de quince años expresa su desidia por un mundo que se hunde.

Hay un agujero en el mundo
Como un gran pozo negro
Y las alimañas del mundo
Habitarlo [...]
En la parte superior del agujero
Siéntense los pocos privilegiados,
Burlándose de las alimañas
En el zoológico inferior,
Convertir la belleza en inmundicia y codicia

A pesar de su decepción, Sweeney tiene la esperanza de poder rehacer su vida dejando atrás el origen de su trauma, y de una manera naif espera recuperarse. Sin embargo, la trama no tendría mayor interés si Sweeney fuera un personaje reconciliado con el pasado que consigue recuperar la normalidad tras quince años desterrado. Para ello, Sondheim coloca el personaje de la mendiga que aparece y desaparece de la narración continuamente, cruzándose a menudo en el desarrollo de la trama del protagonista. El detonante de la historia de Sweeney como «el barbero diabólico» se encuentra en el momento en que la Sra. Lovett le cuenta a Sweeney la historia de Lucy, diciéndole que Lucy fue violada por el juez Turpin, que posteriormente se envenenó y que el juez Turpin acabó adoptando a su hija Johanna. Es en este momento cuando Sweeney ante la imposibilidad de tener un final feliz comenta: «Quince años sudando en un infierno viviente por un cargo falso / Quince años soñando que, tal vez, podría volver a casa con una esposa y un hijo amorosos».



Negado así el reencuentro con su familia y una posible resolución de sus traumas, Sweeney se aferra a la única conclusión posible para su historia, «Que tiemblen en sus botas (el juez Turpin y el Beadle), porque ha llegado su hora». La ira y la maldad de Sweeney es realmente la respuesta a un trauma no resuelto generador a su vez de distintas patologías psicológicas y psiquiátricas. Como se refleja en el texto *Stephen Sondheim and the Reinvention of the American Musical* de McLaughlin:

Los esfuerzos de Sweeney durante la mayor parte de la obra se concentran en vengarse de aquellos a los que imagina responsables de la muerte de Lucy; ese había sido su objetivo y su deseado cierre narrativo. En lugar de llegar a un cierre, su historia vuelve sobre sí misma cuando Sweeney se convierte en antagonista y protagonista, en objeto y agente de venganza, la motivación de su propia extraña y perversa cruzada por la justicia. Sweeney muere, pero su muerte señala la falta de cierre de la narración. Toby, enloquecido por sus experiencias en la panadería y las alcantarillas, se encuentra con Sweeney con su Lucy muerta en sus brazos. Al encontrar la navaja de afeitar desechada de Sweeney, dice: «¡Dale palmaditas y pínchalo y márcalo con una B, y ponlo en el horno para el bebé y para mí!» y luego degolla a Sweeney (2016, 54).

La historia de Sweeney termina con su muerte, sin embargo, este final no acaba con la historia del barbero diabólico. La obra musical acaba, como apunta McLaughlin, con los actores abandonando a los personajes que han representado, y se dirigen directamente al público:

Ahora la historia que nos piden que escuchemos no es una historia completa sobre eventos del pasado. El tiempo verbal ha cambiado al presente («Sus necesidades son pocas, su habitación está vacía» y así sucesivamente) lo que indica que la historia de Sweeney no ha terminado. De hecho, Sweeney está presente en todas las áreas cotidianas de nuestras vidas e incluso está con nosotros en el teatro (54).

Sondheim abre así el camino hacia el diálogo, hacia la exploración de traumas y problemas psicológicos que pueden afectar a cualquier persona en la audiencia. Y refuerza la idea de que sus personajes son reales y se alejan completamente de la fantasía que implica el espectáculo teatral.

SUICIDIO DE CONNOR MURPHY, *DEAR EVAN HANSEN* (2015)

En diciembre de 2016, tras un año en los teatros secundarios de la avenida neoyorquina, un nuevo musical vio la luz en un teatro de Broadway, *Dear Evan Hansen*, creado por los compositores Benj Pasek y Justin Paul. Con esta obra, los jóvenes compositores de lo que podríamos identificar como el nuevo musical contemporáneo desafían las normas establecidas, alejándose del musical más tradicional. Pasek y Paul crean musicales en los que exploran las problemáticas que surgen de las relaciones juveniles. En *Dogfight* (2012) siguen la historia de Eddie, un joven marine, y Rose una camarera, y trata el acoso y el daño psicológico que sufren ambos personajes. No solo sus historias son novedosas, sino también la manera de presentarlas.





Fig. 3. Ben Platt como Evan Hansen en la producción de Broadway de 2019.
Recuperada de <https://playbill.com/article/dear-evan-hansen-sets-dates-in-londons-west-end>.

Dear Evan Hanse comienza con un monólogo, en vez de con un gran número, lo que desafía la estereotipada imagen del teatro musical como espectáculo y genera expectación en la audiencia, que no sabe a lo que se enfrenta. A pesar de ello, el monólogo inicial de esta obra marca la pauta que seguirá la narración, una historia íntima en la que poco a poco se va incluyendo al espectador.

Este musical cuenta la historia de Evan Hansen, un joven adolescente que sufre un trastorno de ansiedad social y se encuentra solo tanto en su casa como en el instituto. Al principio del musical vemos como su madre no puede pasar tiempo con él, vive a base de medicamentos que le permitan controlar los síntomas de la ansiedad, y su terapeuta le indica que se escriba cartas a sí mismo para encontrar el lado positivo de su vida. Una de esas cartas es interceptada en el instituto por Connor Murphy, que se suicida al día siguiente mientras la carta sigue en su poder. La confusión generada en torno al suicidio de Connor hace que la familia piense que Evan era su amigo y se escribían. La ansiedad de Evan le impide contar la verdad y comienza a mentir sobre su amistad. Esto lo acerca a la familia de Connor, de manera que Evan encuentra el apoyo que no tiene en su familia, y la familia Murphy vive del recuerdo de Connor a través de las palabras de Evan.

Evan presenta síntomas compatibles con la ansiedad generalizada, como se detalla en el Manual Diagnóstico DSM-5:

La característica esencial del trastorno de ansiedad generalizada es una ansiedad y una preocupación excesivas (anticipación aprensiva) acerca de una serie de acontecimientos o actividades. La intensidad, la duración o la frecuencia de la ansiedad y la preocupación es desproporcionada a la probabilidad o al impacto real del suceso anticipado. Al individuo le resulta difícil controlar la preocupación, y el mantenimiento de los pensamientos relacionados con la misma interfiere con la atención a las tareas inmediatas (2014, 222).



A pesar de su diagnóstico, Evan conecta con la familia de Connor y esto le ayudará a superar sus miedos mientras sirve de apoyo tras el evento traumático. En un primer momento, el protagonista se figura como un *nerd* extraño, dentro de un entorno escolar normativo, donde lucha por encajar y anhela la aceptación de sus compañeros. Como apunta Lewis, «uno de sus principales intereses son los árboles y lo que le permite minimizar el contacto social con los demás» (87). En el primer tema de Evan, queda clara su sensación de aislamiento, haciendo referencia a uno de los síntomas más característicos de la ansiedad, el miedo. En la canción *Waving through the window*, Pasek y Paul reflejan perfectamente la sensación de aislamiento que produce sufrir trastornos mentales. Evan se siente en una pecera desde la que observa el exterior, la normalidad a la que desea pertenecer pero que le produce demasiado miedo como para explorarla.

Sal, sal del sol
Si sigues quemándote
Sal, sal del sol
Porque has aprendido, porque has aprendido
En el exterior, siempre mirando hacia adentro
¿Seré alguna vez más de lo que siempre he sido?
Porque estoy golpeando, golpeando, golpeando en el cristal
Estoy saludando a través de una ventana
Trato de hablar, pero nadie me puede oír
Así que espero a que aparezca una respuesta
Mientras estoy mirando, mirando, viendo pasar a la gente
Estoy saludando a través de una ventana, oh
¿Alguien puede ver, alguien me está devolviendo el saludo?

En esta canción los autores reflejan que la soledad de Evan proviene de su obsesión por mirar hacia dentro y su negatividad hacia el exterior. Evan es incapaz de afrontar sus emociones, por ello su terapeuta le obliga a escribir, y esto se ve también en la manera que tiene de afrontar el suicidio de Connor. Evan vive el duelo a través de las emociones de sus compañeros de instituto y la familia de Connor, pero no es sincero con sus propios sentimientos.

Aunque Evan se convierte en protagonista por casualidad, el detonante de esta narración es el suicidio de Connor Murphy y el efecto de este en la comunidad. Sin embargo, el personaje creado por Pasek y Paul desaparece tras su suicidio. Aquí no utilizan la trama para reflejar a modo de *flashback* los motivos que llevaron a Connor a esta decisión, sino que dependen de la información que nos proporcione el personaje de Evan para dotar de cuerpo y antecedente a este personaje.

La falta de representación de las luchas de Connor que lo llevaron a la muerte se ha convertido en una crítica común de *Dear Evan Hansen*, en relación con su romanización de la enfermedad mental y glorificación del suicidio. Es solo después de su muerte que Connor llega a ser visto, escuchado y validado como individuo, lo que implica que su poder e influencia existen únicamente debido a su muerte (2022, 93).



Quizás el personaje de Connor no es utilizado en esta narración como protagonista de la historia sino como catalizador para la redención de Evan, el cual, como conocemos al final de la obra, ha intentado suicidarse anteriormente. Esto es lo que hace que la relación de Connor y Evan sea la principal línea argumental. Connor ayuda a Evan y Evan ayuda a perpetuar la memoria de Connor aunque sea de una manera falsa, ya que todas las personas que lo conocían solo tomarán las características y los recuerdos amables de él. Por lo tanto, la imagen pública de Connor es idealizada e idolatrada a la vez, tanto por Evan como por la sociedad.

El teatro y el cine musical, como género escapista, ha sufrido una evolución importante en las últimas décadas, las historias que llegan a los teatros y posteriormente se llevan al cine han comenzado a tomar profundidad. Abordan temas más complejos y sus personajes son psicológicamente tridimensionales. El maniqueísmo del musical clásico queda a un lado para dar paso a un musical que explora los problemas que importan a la sociedad. Esto se debe, en gran medida, a los nuevos compositores que se atreven a llevar a las tablas historias personales.

CONCLUSIONES

Desde 1941, fecha en la que se estrena la versión teatral de *Lady in the Dark*, hasta 2021, año en el que se estrena en cines *Dear Evan Hansen*, han pasado ochenta años en los que tanto el teatro como el cine musical no han dejado de experimentar y evolucionar. A pesar de ello, el estigma y el ocultismo que sigue sobrevolando los problemas de salud mental hace que las historias que aborden algún tipo de patología sigan siendo escasas. En los últimos veinte años y gracias a musicales como *Dear Evan Hansen*, el diálogo en torno a las enfermedades mentales desde las producciones audiovisuales ha ido en aumento. Ejemplo de ello son personajes como Nina en el filme *In the Heights* (Jon M. Chu, 2021), que canta sin prejuicios sobre el síndrome del impostor que sufre, generado por la ansiedad que le produce ser la primera en su familia en ir a la universidad. O el protagonista de la adaptación cinematográfica de *Tick, tick...BOOM!* (Linn-Manuel Miranda, 2022), Jonathan, que sufre ansiedad por estar en plena crisis de los treinta, no tener una casa, una familia y un perro, y anteponer su éxito laboral frente a su éxito amoroso. En este último musical, compuesto por Jonathan Larson en 1990, ya se trata sobre la necesidad de acudir a terapia para poder manejar los problemas sin prejuicios.

Con todo ello, los estereotipos y el misticismo en torno a la salud mental se han ido rompiendo poco a poco, favoreciendo la aparición de movimientos en redes sociales como *You Will Be Found* tras el estreno de *Dear Evan Hansen*, en los que jóvenes de todo el mundo generan comunidades de apoyo frente a trastornos mentales.



REFERENCIAS

- DYER, R. (1992). *Only Entertainment*, London: Routledge.
- FRANCIS, B. (2023). *Careful the Spell You Cast. How Stephen Sondheim Extended the Range of the American Musical*. Londres: Methuen Drama.
- GRINENKO A. (2016). Is That Just Disgusting? Mapping the Social Geographies of Filth and Madness in «Sweeney Todd» en *Theatre Journal*, vol. 68, n.º 2. pp. 231-248.
- HALLSTROM, C. y McCLURE, N. (1998). *Anxiety and Depression: Your Questions Answered*. Edinburgh: Churchill Livingstone.
- HOROWITZ, M.E. (2013). 'The craft of making art: The creative processes of eight musical theatre songwriters' en *Studies in Musical Theatre* 7: 2, pp. 261-283, doi:10.1386/smt.7.2.261_1.
- KNAPP, R. (2006). *The American Musical and the Performance of Personal Identity*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- LEWIS, R. (2022). The Simultaneity of Loneliness and Popularity in Dear Evan Hansen. *Exchanges*. En *The Interdisciplinary Research Journal*, 9(3), 84-103. <https://doi.org/10.31273/eirj.v9i3.864>.
- MCLAUGHLIN, R.L. (2016). *Stephen Sondheim and the Reinvention of the American Musical*. Jackson: University Press of Mississippi.
- NATIONAL Institute of Mental Health. <https://www.nimh.nih.gov/health/statistics/mental-illness>. Consultado el 26 de marzo de 2024.
- NAVÍO ACOSTA, M. y PÉREZ SOLA, V. (2020). *Depresión y Suicidio 2020. Documento estratégico para la promoción de la Salud Mental*. Madrid: FEPSM.
- SHERMAN, M.D., LARSEN, J.L. y LEVY, R. (2021). Shining a spotlight on issues of mental health in musical theater and ways psychologists can help: Perspectives of theater professionals en *Professional Psychology: Research and Practice*, 52(6), 579-587. <https://doi.org/10.1037/pro0000393>.
- SOCIEDAD Española de Medicina Interna. <https://www.fesemi.org/informacion-pacientes/conozca-mejor-su-enfermedad/ansiedad>.
- TERRY, E. (2012). Musical Storm and Mental Stress: Trauma and Instability in Contemporary American Musical Theater. En L.C. Rubin, *Mental Illness in Popular Media Essays on the Representation of Disorders*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 130-145.
- VV.AA. (2014). *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales (DSM-5)*, 5.ª Ed. Editorial Médica Panamericana.
- WALTON, B. (2018). *Anything but Crazy: How American Musical Theatre Can Change Societal Stigmas Against Mental Illnesses* [Honors Undergraduate Theses, University of Central Florida] <https://stars.library.ucf.edu/honorstheses/321>.

FILMOGRAFÍA

- Lady in the Dark* (Mitchell Leisen, 1944).
- Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (Tim Burton, 2007).
- Dear Evan Hansen* (Stephen Chbosky, 2021).