



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS

***LA FORMACIÓN DEL INTÉRPRETE EN EL TALLER DE TEATRO MUSICAL DE LA
COMPAÑÍA LILY ÁLVAREZ SIERRA (2014)***

Tutor:

Santiago Sánchez Espinoza

Autores:

Daniela Andreina Lo'Curto Deffit
Andrés Adolfo Ruiz Quintero

Caracas, enero 2016

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS

***LA FORMACIÓN DEL INTÉRPRETE EN EL TALLER DE TEATRO MUSICAL DE LA
COMPAÑÍA LILY ÁLVAREZ SIERRA (2014)***

Trabajo de grado para optar al título de Licenciados en Artes,
Mención Artes Escénicas.

Tutor:

Santiago Sánchez Espinoza

Autores:

Daniela Andreina Lo'Curto Deffit

C.I: 19.548.275

Andrés Adolfo Ruiz Quintero

C.I: 19.023.128

Caracas, enero 2016

AGRADECIMIENTOS

De Daniela:

- Primero que todo quisiera agradecer a mis padres y a mi familia por el apoyo que me han brindado a lo largo de mi carrera y mi vida.
- A mis amigos, por estar presente siempre en las buenas y en las malas y por los gratos momentos vividos en "el pasillo".
- A mi compañero de tesis Andrés, por ser mi empuje, sin él jamás hubiera emprendido la misión tesis.
- A mis profesores, por haber dejado huellas imborrables. ¡Gracias!
- Quiero agradecer a mi tutor Santiago Sánchez Espinoza por la infinita paciencia que ha tenido, por apoyarnos, y por hacer que nuestro trabajo de grado saliera adelante.
- Finalmente quiero agradecer a los genios musicales que me acompañaron durante las largas noches de redacción en las que no hallaba inspiración para escribir mi trabajo de grado.

De Andrés Adolfo:

Queremos agradecer a las personas que ayudaron y colaboraron con nuestra investigación:

- A los entrevistados: Patricia Ramírez, Vittorio Marson, Kharolyn Castellanos, María Elena Planchard, Luis Campos, César Sierra, Gabriela Martínez, Mariaca Semprún y Mariana Marval por regalarnos un poco de su tiempo y por compartir sus experiencias con nosotros.
- A Gerónimo Reyes, al Sr. José Álvarez, Sahara Álvarez, Orlando Alfonzo, Ariadna Silva, Daniel Tovar, Felice Audrines y Carolina Corao por la inmensa ayuda recibida y enviada por email, whatsapp y avión.
- Luis Medina, por la ayuda incondicional, por los equipos prestados, por la confianza.
- Andreina Ruiz y Diana Lucía Ruiz por los favores de último minuto y la ayuda invaluable durante el proceso creativo.
- Marianery Amín, mil gracias por la computadora (elemento fundamental y primordial para poder escribir éstas líneas), por el apoyo y las llamadas constantes para supervisar los avances.
- Violeta Rojo por los consejos, recomendaciones, ayuda y apoyo. Gracias.
- Anthony Terán por escuchar, recomendar, aconsejar, apoyar y motivar a pesar de la distancia.

- Gabriela Mesones Rojo, gracias por guiarnos, por el empeño, las recomendaciones, la ayuda, las palabras de aliento, la encerrona en la guaira y por atender las llamadas de desesperación.
- Daniela Lo' Curto, gracias por la compañía oportuna, por evitar las discusiones, por ser la calma cuando yo era la tormenta, por el dream team y por unirte a esto.
- Santiago Sánchez, nuestro tutor y maestro. Gracias profe por las palabras, por guiarnos en este camino, por iluminarnos cuando estábamos en plena oscuridad y especialmente por los consejos y recomendaciones que se extienden más allá de este trabajo de grado. Ha sido un honor.
- Andrés Eloy Ruiz, por los mensajes subliminales envueltos en papel de regalo (con dedicatorias evidentes).
- A Norma Quintero, gracias por la insistencia, constancia y perseverancia. Gracias por los libros y el apoyo.

Para finalizar, quisiéramos agradecer (y disculparnos) con aquellas personas que aguantaron malos tratos y molestias de nuestra parte. Queremos decirles que lo hicimos para evitar pelear con nuestro/a compañero/a.

Lista de contenido

Resumen.....	xi
Introducción	xiii
Capítulo I.....	1
1.1 Historia de la Compañía Lily Álvarez Sierra.....	1
La llegada de Lily Álvarez Sierra a Venezuela	5
1.2 ¿Qué es el teatro musical?	13
1.3 Historia del teatro musical.....	15
La edad de oro del musical	29
Teatro musical en Venezuela	44
Capítulo II.....	63
2.1 El proceso de elaboración de un musical	63
2.2 El intérprete en el teatro musical	67
2.2.1 Canto en el teatro musical.....	77
2.2.2 Danza en el teatro musical	80
2.2.3 Actuación en el teatro musical: Cómo se prepara un actor para un musical	86
Capítulo III.....	95
3.1 Proceso de formación en el taller de teatro musical de la Compañía Lily Álvarez Sierra	95
3.1.1 Clases de actuación	103

3.1.2 Clases de canto y música.....	119
3.1.3 Clases de interpretación.....	130
3.1.4 Clases de coreografía	150
Conclusión.....	167
Fuentes	173

Lista de imágenes

Imagen 1. Material de apoyo entregado en la clase de Nathalia Martínez. Escaneado por los autores.	141
Imagen 2. Material de apoyo entregado en la clase de Nathalia Martínez. Escaneado por los autores	141
Imagen 3. Material de apoyo entregado en la clase de Nathalia Martínez. Escaneado por los autores	141
Imagen 4. Material de apoyo entregado en la clase de Nathalia Martínez. Escaneado por los autores	141
Imagen 5. Imagen extraída de la red social Instagram, del usuario @balletcaracas	157

Resumen

En el año 2011 nace el taller de teatro musical, con la finalidad de formar intérpretes capaces de afrontar un musical. Los miembros de la Compañía Lily Álvarez Sierra son los encargados de impartir el taller, sin embargo, en el 2012 asumen la administración del taller de teatro musical. Este cambio de gerencia implicó un nuevo pensum y una nueva metodología de trabajo. El estudio realizado en esta investigación pretende dar una visión de cómo la Compañía Lily Álvarez Sierra forma a intérpretes musicales, a través de tres capítulos. El primer capítulo delimita y contextualiza la historia del teatro musical mundial y nacional. Así mismo, se define lo que es teatro musical y se reseña la historia de la compañía desde los inicios de su creadora: Lily Álvarez Sierra. El segundo capítulo se enfoca en el musical y las áreas que lo complementan. Finalmente, el tercer capítulo es el encargado de exponer la cotidianidad del taller, los ejercicios realizados durante las clases y de presentar ejemplos específicos de algunas actividades realizadas. Todo esto con la finalidad de describir la metodología usada por la Compañía Lily Álvarez Sierra en la formación de intérpretes musicales desde enero hasta agosto de 2014.

Palabras claves: Musical, Teatro Musical, Teatro Musical en Venezuela, Lily Álvarez Sierra, Formación, Pedagogía, Actuación, Canto, Danza, Baile, Coreografía, Intérprete.

INTRODUCCIÓN

El teatro musical es un género complejo, principalmente porque hay muchas áreas que trabajan individualmente para un bien común. Es un género que tiene un tiempo determinado, un ritmo y hasta un sonido particular, lo que hace que cada pieza sea diferente y única. En el teatro musical entran en juego la orquesta, los músicos, los bailarines, sonidistas, vestuaristas, productores ejecutivos, productores artísticos, asistentes, entre otros. Cada quien conoce su rol y su participación en el espectáculo. Sin embargo, no hemos nombrado a los encargados de dar la cara por el espectáculo, los que están expuestos ante el público y los que entregan el alma en cada función. Estamos haciendo referencia, evidentemente, a los actores. En este caso, los intérpretes del teatro musical.

El trabajo interpretativo en el teatro musical está en todas las áreas que lo conforman, canto, baile y actuación. El trabajo del actor es poder manejar y sincronizar estas áreas para que el viaje del personaje tenga sentido y sea claro. Para ello deberá trabajar cada área o lenguaje escénico por separado, para después engranarlo y construir un personaje que se exprese a través del canto, del baile y la actuación. Este trabajo de grado se enfoca en la formación del intérprete de teatro musical a través de las herramientas impartidas por la Compañía Lily Álvarez Sierra durante el periodo comprendido entre enero y agosto de 2014.

La investigación busca conocer el proceso de formación del intérprete del teatro musical, un género que algunos historiadores del teatro han olvidado comentar en sus libros. Así mismo, consideramos vital dejar un documento que le sirva a la Escuela de Artes y que hable, por primera vez, de la formación del intérprete en el teatro musical.

En efecto, no contamos con un estudio sobre la formación de intérpretes en el teatro musical. Sin embargo, hay trabajos de grado que también estudian casos específicos que abarcan el proceso de un taller de teatro, y que están dedicados a la formación actoral. Entre ellos están: el trabajo de grado de Samantha Castillo, titulado *El proceso de formación actoral en el grupo actoral GA80: taller actoral* (2011). Encontramos también el trabajo realizado por Andreína Gutiérrez, *El estilo y la formación del actor en el grupo actoral 80*. (2001). La investigación de Gutiérrez se fundamenta en los diferentes talleres dictados por el GA80 entre los años 1985-2000. El aporte que Gutiérrez y Castillo realizan con sus respectivos trabajos es el registro histórico del grupo y la importancia de la formación actoral en el GA80. En el trabajo realizado por Castillo, la investigación está dirigida a la difusión de la técnica interpretativa que imparte el grupo en cuestión. Se basa en la formación del actor a través del taller que dicta el Grupo Actoral 80. Plantea como premisa fundamental el texto, el cuerpo y el ser creativo del actor como protagonista del hecho escénico.

De igual modo, se revisó el trabajo de grado de Jariana Armas y Ángel

Ordaz. *Registro del taller de formación actoral 2004-2006 del centro de creación actoral artística, Taller Experimental de Teatro. Aproximación a una concepción pedagógica.* (2007). Es un registro construido a partir de los diarios de los alumnos del taller impartido por el TET. Resume los ejercicios dictados por los docentes durante los dos años de formación. De este trabajo, Castillo toma el registro de la experiencia de formación.

La tesis de Yvette García, *Enrique Porte, aproximación a un maestro venezolano de actuación.* (2000), se refiere al trabajo que realizaba Enrique Porte en el Taller del Actor. Describe los ejercicios que se hacían en el taller y su estructura. Castillo los utiliza para compararlos con los ejercicios actuales que dicta Manrique en el GA80, ya que él vio clases con Porte y con Juan Carlos Gené y los ejercicios del GA80 son una mezcla de lo que hacían ambos maestros.

También es importante aclarar que hay dos trabajos relacionados con el estudio del teatro musical que fueron presentados en el año 2015, es decir, durante nuestro proceso de investigación y escritura. Las investigaciones a la que hacemos referencia son *El proceso de producción del grupo Palo de Agua Producciones* (2015) de Eben Uquillas y *Directores del Teatro Musical de gran formato en Venezuela (2004-2014)* (2015) de Sarah Scuzzarello. Como bien lo señalan los títulos, la investigación de Uquillas está relacionada al trabajo de producción para la creación de un musical, estudiando a la productora Palo de Agua. El autor hace un recorrido por las diferentes áreas

de producción, señalando los presupuestos, los ensayos, entre otros aspectos. De igual modo, la investigación de Scuzzarello estudia la dirección de un espectáculo musical, cómo se resuelve el trabajo de dirección y las herramientas con las que cuentan los directores nacionales que han podido incursionar en el género. Así mismo, el trabajo de Scuzarrello está realizado con entrevistas personales y directas con los protagonistas del asunto, es decir, los directores.

También es importante mencionar algunas investigaciones realizadas en otras universidades. Por ejemplo, en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello, encontramos una gran variedad de investigaciones relacionadas con el teatro musical. Sin embargo, sólo presentaremos la que aportó y contribuyó a nuestra investigación *Simón: El musical* (2013) de María Acevedo y María Mejías. Este trabajo de grado es un musical creado a partir de las canciones de Simón Díaz, el tomo presentado por Acevedo y Mejías hace referencia a la historia del teatro musical en Venezuela y fuera del país. El número de investigaciones relacionadas sobre teatro musical en la Universidad Católica Andrés Bello es alto. Nos hemos limitado a colocar el trabajo más representativo para nuestra investigación. De igual modo, es importante mencionar el trabajo de Mariana Delgado, *Los inicios del Teatro Musical en Venezuela. 1966-1972* (1996), citado varias veces por nosotros.

Otro de los antecedentes es el trabajo de grado de César Martínez (mejor conocido como César Sierra) y Gabriela Martínez, un homenaje a la abuela de ambos, la señora Lily Álvarez Sierra. El trabajo de los Martínez hace un recorrido desde el nacimiento de Lily, su incursión por el teatro, las giras, la llegada a Venezuela y la consolidación de la Compañía Lily Álvarez Sierra. El trabajo lleva por título *Lily Álvarez Sierra, Pionera del teatro infantil en Venezuela* (1997). Nos fue de particular utilidad para nuestro primer capítulo. Es importante acotar que, tanto el trabajo de Mariana Delgado, como de el de César y Gabriela Martínez pertenecen al Instituto Universitario de Teatro (IUDET), actual Universidad Nacional Experimental de las Artes.

Cada uno de los textos antes citados ayudó en el desarrollo del proceso de escritura. Por ejemplo, el trabajo de Castillo sirvió para tener una idea más clara de lo que debíamos hacer y de cómo debíamos hacerlo. Obviamente, con algunas diferencias, ya que tanto la investigación de Castillo como la nuestra abordan un caso específico, que tiene limitaciones pertinentes al caso. Así mismo, el trabajo de los hermanos Martínez aportó una suerte de base para la investigación que deseábamos realizar, ayudó también a comprender el contexto de la Compañía Lily Álvarez Sierra, su historia y sus objetivos en cuanto a la formación de actores y de intérpretes musicales. Los trabajos de Uquillas y Scuzzarello sirvieron como puntos de referencia y como antecedentes. Uquillas habla de la producción, mientras que Scuzzarello lo hace de dirección y nosotros lo hacemos de la formación del

intérprete. El trabajo de Acevedo y Mejías fue de gran ayuda para conocer otros musicales que se realizaron en la Universidad Católica Andrés Bello, así como para poder revisar los diferentes datos históricos y algunos autores especializados en el teatro musical. En ese orden de ideas, es importante comentar el material bibliográfico en el cual nos hemos apoyado. Por ejemplo, en el capítulo I está enfocado en la historia de la Compañía Lily Álvarez Sierra, la definición de teatro musical y la historia teatro musical a nivel mundial y en un ámbito nacional. En este capítulo trabajamos con la tesis de los hermanos Martínez para poder explicar la historia de Lily Álvarez Sierra y comprender el contexto de la compañía. De igual modo, se incluyeron fragmentos de las entrevistas realizadas a César Sierra y Gabriela Martínez con el fin de reforzar lo que sale en la investigación de los Martínez. De igual modo, incluimos algunas citas de *Un enfoque crítico del teatro Venezolano* de Rubén Monasterios (1975) que sirven para ubicar al lector históricamente. Así mismo, para poder definir el teatro musical utilizamos diferentes definiciones para compararlas y apreciar cada una. En ese sentido, resultaron interesantes los autores Patrice Pavis, Pablo Gorlero e inclusive la Real Academia Española.

Para finalizar el primer capítulo, nos apoyamos en Gorlero, Kenrick, Acevedo y Mejías, entre otros, para hablar de la historia del teatro musical, definiciones y características de géneros previos al teatro musical, como, por ejemplo, Vaudeville, Minstrels, Burlesque, Revue, entre otros.

El capítulo II está enfocado en el trabajo del musical, especialmente del intérprete. Para este apartado trabajamos con las entrevistas realizadas a Mariaca Semprún y Mariana Marval, con la intención de realizar una comparación entre la preparación en una academia internacional dedicada a la formación de intérpretes musicales (Marval) y la preparación individual, la del intérprete buscando herramientas en el medio local con las cuales formarse (Semprún). Así mismo, incluimos algunas citas de *Audiciones para teatro musical* de Claudia Romero (2009) y de las entrevistas realizadas a Gabriela Martínez y César Sierra, con la finalidad de apoyar y reforzar lo comentado anteriormente. En este capítulo también hacemos un breve repaso por cada área y cómo es la formación del intérprete en cada una de ellas.

Para concluir, el capítulo III se refiere únicamente al taller de teatro musical realizado por la compañía Lily Álvarez Sierra en la temporada de enero a agosto de 2014. Este capítulo está diseñado para explicar detalladamente los ejercicios realizados por cada profesor en las diferentes materias que tenía el taller. De igual modo, aprovechamos la oportunidad para apoyarnos en algunas entrevistas realizadas a estudiantes y profesores del taller de teatro musical. La recolección de esta información se realizó a través de anotaciones, entrevistas y, eventualmente, apoyo bibliográfico. Pero casi todo este tercer capítulo se construyó gracias a las anotaciones que habíamos recogido en su momento, a los alumnos del taller que

aportaron sus experiencias y compartieron algunas de sus anotaciones y, especialmente, a los profesores y directivos del taller que aceptaron ser entrevistados y mostraron una visión diferente del trabajo realizado en el año 2014. Los títulos más importantes de nuestra bibliografía son: *Taller de teatro musical. Una guía práctica y eficaz para montar, paso a paso, un musical* de Angels Marcer y Ester Bartomeu (2009), *Audiciones para teatro musical* de Claudia Romero (2009), *Acting in Musical Theatre. A Comprehensive Course* de Joe Deer and Rocco Dal Vera (2008), *Teatro Musical I Broadway* de Pablo Gorlero (2013), *Un sueño de pasión* de Lee Strasberg (s.f).

Es importante aclarar que esta investigación no pretende realizar un estudio exhaustivo de la historia del teatro musical mundial ni venezolano. Es el estudio de un caso, que tiene objetivos y obstáculos específicos, y que además tuvo cabida en un momento de tensión nacional: las protestas que tuvieron lugar en distintos lugares del país durante ese año.

CAPÍTULO I

1.1 Historia de la Compañía Lily Álvarez Sierra

La compañía Lily Álvarez Sierra tiene más de 50 años laborando en Venezuela; sin embargo, no es del conocimiento general la historia de su creadora, ni de su compañía. Lily Álvarez Sierra nace el 22 de octubre de 1915 en Santiago de Chile, hija de la también actriz Soledad Sierra. Inició su carrera teatral en el año 1920, en la revista musical *En tiempos de Don Juan Luis*. Sin embargo, es en el año 1921 cuando obtiene su primer papel protagónico en la obra *Los dos pilletes*¹, en la cual interpreta un personaje masculino. Un año después, inicia su formación académica en el colegio Niñas de Concepción, en cuyos eventos culturales tiene la oportunidad de participar.

En el año 1930 regresa al teatro profesional con la pieza *Cardo Negro*, de Antonio Acevedo Hernández, presentada en el Teatro Imperial de Santiago y producida por la Compañía Rullas-Torres-Villanova, quienes designaron a Álvarez Sierra como actriz juvenil titular. A finales de ese año, Soledad Sierra y su hija se integran a la Compañía Centera Villanova, para realizar una gira por el norte de Chile y Argentina y por Bolivia. (Martínez C. & Martínez G., 1997, P. 26)

En 1932, llega a Buenos Aires, y en diciembre del mismo año, interpreta a Sirenetta en la pieza teatral *La Gioconda* de Gabriel D'Annunzio, presentada

¹ Obra producida por la compañía Ramón Caralt y Raimunda Gaspar.

en el Teatro de la Ópera de Buenos Aires y producida por la Compañía Dramática de Yole Mary Fano. Gracias a su trabajo en la mencionada obra, Lily Álvarez Sierra es contratada durante un año por la Compañía Nacional de Paulina Singerman² y, de ese modo, recorre Argentina, Uruguay y Paraguay, presentándose en los teatros más importantes, hasta finalizar su contrato en 1934. Un año después, se une a la Compañía de Rafael Frontaura para formar parte del elenco de la piezas *Rigoberto*, de Armando Mook, y *Topaze*, de Marcel Pagnol. Ese mismo año recibe el Premio Municipal de Teatro de Santiago. (Ibídem, P. 27).

En el año 1936, Lily Álvarez Sierra contrae matrimonio con Gabriel Martínez, actor y dramaturgo chileno. Ese mismo año, gracias a la propuesta de Carlos Barella, se estrena *La Cenicienta* de Perrault, protagonizada por ella. Sería la primera pieza infantil en la que Lily actuaría durante su vida adulta. Después de *La Cenicienta*, se estrenó *Aladino y la lámpara maravillosa*, adaptación de un cuento de *Las mil y una noches*. Antes del estreno de la tercera pieza, Martínez y Álvarez renuncian a la compañía por diferencias con Barella, debido a la selección del elenco de la pieza. (Martínez C., et al, 1997, P. 28).

Luego de la renuncia, la pareja decide crear su propia compañía, que llevó por nombre Compañía de Sainetes, Dramas y Comedias de Lily Álvarez

² Importante actriz Argentina.

Sierra. (Martínez C., et al, 1997, P. 28). Con la empresa familiar, la pareja se fue de gira por Chile, hasta llegar a Bolivia. Lily Álvarez Sierra tenía 21 años.

Las obras que componían el repertorio de la compañía incluían comedias y dramas. Sin embargo, todas las piezas pertenecían a autores latinoamericanos, entre los cuales resaltan:

- *La calle del pecado y del dolor* de Carlos Barella
- *Malditas sean las mujeres* de Ibo Alfaro
- *Matrimonio de ida y vuelta* de Rogelio Cardona
- *Préstame a tu marido* de Luis Enrique Osorio
- *Mi mujer sale de noche* de Luis Vemeuil
- *Al pueblo llegó una chica* de Gabriel Martínez
- *Mi hija la cadete* de Hennequin y Coulous.³

De igual modo, el drama sacro *La pasión de Cristo*, versionado por Martínez, que se presentaría religiosamente en Semana Santa. Las adaptaciones de los cuentos infantiles completaban el repertorio de la compañía, en versiones de Gabriel Martínez y actuados, obviamente, por Lily Álvarez Sierra.

La gira de la compañía continúa, y de Bolivia pasan a Ecuador y se presentan en el Teatro Colón, en el Teatro Edén de Guayaquil y en el Teatro Sucre. El 9 de febrero de 1939, la compañía llega a Colombia. Durante la

³ Cabe acotar que no se dispone información mínima con respecto a las obras anteriormente puntualizadas.

estadía en el país vecino, Gabriel Martínez versiona para teatro la novela *María*, del colombiano Jorge Isaacs. Esta pieza será una de las más presentadas durante la estadía en el país. En diciembre de ese mismo año, la compañía llega a Bogotá y es contratada para trabajar por tres meses. Sin embargo, la estadía de la compañía se extenderá a doce años. (Ibídem, P. 29).

En el año 1940 se inicia la temporada de teatro infantil en la capital colombiana, primero en el Teatro Municipal de Bogotá y posteriormente en el Teatro Lux. Paralelamente con la actuación, Gabriel Martínez y su esposa incursionan en la radio con un programa titulado *La hora del teatro en su casa* (Martínez C., et al, 1997, P. 29).

A raíz del éxito obtenido con el programa, se empezaron a crear radionovelas basadas en clásicos de la literatura. El primer título que adaptaron para dicho proyecto fue la novela de Margaret Mitchell, *Lo que el viento se llevó*. La transmisión se extendió a tres meses con capítulos diarios. En el año 1941, Lily Álvarez Sierra y Gabriel Martínez crean una productora cinematográfica, que lleva por nombre *Patria Films*. Con esta empresa producen cuatro películas *Allá en el trapiche*, escrita por Gabriel Martínez y protagonizada por Lily Álvarez Sierra; *Antonia Santos*; *Bambucos y corazones*, basada en la obra de teatro *Al pueblo llegó una chica*, de Martínez; y *El sereno de Bogotá*, siendo esta última la única película en la que Álvarez no actúa. (Ibídem P. 31)

En los años siguientes, la compañía seguiría cosechando éxitos. Sin embargo, en el año 1948 la situación sociopolítica del país cambió debido al asesinato del político Jorge Eliécer Gaitán⁴. Este incidente detonó una serie de disturbios que se extendieron por toda Colombia en lo que se conoció como *El Bogotazo*. Ante estos acontecimientos, Martínez y Álvarez decidieron realizar una gira por Centroamérica, pasando por Panamá, Costa Rica y Guatemala. Según Gabriela Martínez, nieta de Lily Álvarez Sierra y Gabriel Martínez, los chilenos deciden emigrar a Venezuela luego de una pequeña gira realizada en el año 1949. El motivo de este viaje fue la situación política en Colombia. (Martínez G., Entrevista realizada en enero 19, 2015)

La llegada de Lily Álvarez Sierra a Venezuela

Iniciando la década de los años cincuenta, Venezuela recibió a extranjeros que fueron de suma importancia para el desarrollo del teatro nacional. Entre algunos de los profesionales del quehacer teatral que arribaron al país encontramos a Juana Sujo, Alberto De Paz y Mateos, Horacio Peterson y Francisco Petrone (Monasterios R., 1975, P.49). Las propuestas teatrales que antecedieron la llegada de estos maestros del

⁴ Hecho ocurrido el 9 de Abril de 1948. Casualmente, en la agenda del político Colombiano, ese día estaba pautada una reunión con Rómulo Gallegos y Fidel Castro...

teatro venezolano eran, según Monasterios (1975), “insulsas comedietas y dramones sentimentales exhibidos por las compañías extranjeras”. (P. 47) Sin embargo, investigaciones realizadas en los últimos años por diversos autores, entre los que podemos contar a Leonardo Azparren Giménez, han mostrado una visión más compleja del teatro venezolano anterior a esta época.

Es imposible pasar por alto el trabajo de César Rengifo, que se inició como dramaturgo a principios de los años cuarenta y que, según Monasterios (1975), “sería el principal responsable del desarrollo de la corriente histórico-social del teatro venezolano” (P. 47). Así mismo, los dramas y sainetes de diferentes dramaturgos, previos a Rengifo, entre los cuales resaltamos a Rafael Guinand, Leoncio Martínez, Arturo Úslar Pietri, Andrés Eloy Blanco, Luis Peraza, etc.

Lily Álvarez Sierra y su compañía llegan al país a inicios del año 1952, cuando la Presidencia de la República de Venezuela la ejercía Germán Suarez Flamerich, quien fue el presidente encargado tras el asesinato de Carlos Delgado Chalbaud. En aquel entonces, según las palabras de César Sierra, nieto de Lily Álvarez Sierra y Gabriel Martínez, la cartelera teatral dedicada al teatro infantil era, prácticamente, inexistente. (Entrevista realizada en enero 19, 2015). De este modo, la compañía que presidía Álvarez debuta con una adaptación de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, en el Teatro Nacional.

En febrero, la compañía emprende una gira por todo el país y se establece en Maracaibo hasta finales del año. Durante la estadía en el estado Zulia, Lily Álvarez Sierra y su grupo teatral se presentaron con éxito en el Teatro Baralt. Solapaban las funciones en el teatro con funciones especiales para colegios públicos de la capital Zuliana. La familia Martínez Álvarez regresa a Caracas en diciembre de 1952, debido a una propuesta realizada por Manuel Rodríguez Cárdenas y Alberto de Paz y Mateos (Martínez C. & Martínez G., 1997, P. 34). La misma consistía en una temporada en el Teatro Nacional, con los cuentos anteriormente presentados y un programa de televisión en TVN5, el primer canal del país.

En el año 1954 la compañía de Lily Álvarez Sierra viaja a Puerto Rico invitada por el presidente de Telemundo, la televisora más importante de la isla. Allí realizan un programa similar al que tenían en Venezuela, pero con más capítulos semanales y transmitidos en vivo. Entre 1954 y 1956, la compañía Lily Álvarez Sierra se mueve entre Puerto Rico, Santo Domingo, La Habana y algunas ciudades de Estados Unidos. Regresan a Venezuela en 1956, por insistencia de Manuel Rodríguez Cárdenas, para continuar con el programa que tenían en TVN5. (Ibídem, P. 38)

A pesar del éxito del programa y de las temporadas de cuentos infantiles en el Teatro Metropolitano, Lily Álvarez Sierra se retira de ambas producciones porque, según César Sierra, “Ya no estaba en condiciones de interpretar a las princesas. Lily no se sentía en edad para hacerlo” (Entrevista

realizada en enero 19, 2015). Sin embargo, Álvarez Sierra continuó actuando en TVN5, protagonizando una comedia para adultos, que llevó por nombre *Hogar, dulce hogar*. Fue escrita por Gabriel Martínez y coprotagonizada por Carlos Márquez (Martínez C., et al, 1997P. 40).

En septiembre del año 1958, mediante decreto presidencial del encargado de la Junta de Gobierno, Wolfgang Larrazábal, se crea la Escuela de Teatro Infantil Juvenil y se nombra como directora a Lily Álvarez Sierra. (Martínez C, et al, 1997, P. 41). En este momento nace –legalmente- la Compañía Lily Álvarez Sierra, pero también nace la labor pedagógica que la caracterizó.

Las clases de la Escuela comienzan el 20 de septiembre de 1958, en el auditorio del grupo escolar Mireya Vanegas, en Parque Carabobo (Ibídem, P. 42). Las clases eran dictadas por Lily Álvarez Sierra y Humberto Onetto⁵. Los alumnos veían clases de lunes a viernes de 5 a 7pm. La Escuela no tenía pensum, y la pedagogía se basaba en el aprendizaje práctico. Por esta razón, los alumnos de la escuela que dirigía Lily salían formados en diferentes áreas, como por ejemplo en iluminación, decoración, vestuario y, obviamente, actuación; todos ayudaban en la producción del espectáculo. La escuela, sin saberlo, formaba pequeños emprendedores del quehacer teatral. Para la primera promoción se inscribieron 120 alumnos, con edades comprendidas entre 12 y 17 años, de los cuales se graduaron 22. (Ibídem, P. 45).

⁵ Padraostro de Lily, quien formó parte de la compañía que viajó desde Chile, hasta llegar a Venezuela.

El acto de graduación tuvo lugar el 1 de febrero de 1962 (Ibídem, P. 44), y al finalizar el ciclo los alumnos siguieron actuando con la compañía, a la vez que ingresaron nuevos alumnos a la escuela. Este momento es clave para el desarrollo de la Compañía como se la conoce hoy en día, ya que luego de la graduación de la primera promoción, muchos de ellos se quedan trabajando. Es así como nace La Compañía Juvenil Venezolana Lily Álvarez Sierra.

Este grupo de alumnos se había presentado en 1959 con los cuentos infantiles que tanto identifican a la compañía. Justo un año después de la creación de la Escuela, la presentación se hace en el marco del primer Festival de Teatro Infantil en Venezuela (Martínez C., et al, 1997, P. 47). Luego de conversaciones, obtienen una temporada que se iniciaría en enero de 1960. La misma consistía en un estreno cada semana, por esta razón, “tanto la escenografía como el vestuario solían repetirse” (Martínez G., Entrevista realizada, enero 19, 2015). La época comprendida entre 1959 y 1963 fue una etapa que marcó históricamente a la Compañía Lily Álvarez Sierra, ya que en diciembre de 1959 y 1960, presentaron un espectáculo navideño en el Teatro Metropolitano. El mismo llevó por nombre *El retablo del niño Jesús* y fue escrito por Gabriel Martínez. Sin embargo, lo que destacó más no fue la obra anteriormente nombrada, sino la estrenada en 1963 y presentada en Semana Santa, *Jesús de Nazareth*, una versión de Martínez sobre los últimos días de Jesús. Esta pieza fue presentada durante varios años en el Teatro Nacional y, en algún momento, se presentó

simultáneamente –con tres elencos- en el teatro en cuestión, en el Parque del Este de Caracas y en la Concha Acústica de Cumaná (Sierra C., Entrevista realizada en enero 19, 2015).

En la década de los 60, el trabajo de la Compañía/Escuela estará dirigido hacia las obras contemporáneas y piezas clásicas del teatro universal. Montan *Las preciosas ridículas* y *El avaro* de Moliere; *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla; *Los juegos del amor y del azar* de Pierre Marivaux; *Otra vez el diablo* de Alejandro Casona; *Las de Caín* de los hermanos Álvarez Quintero; *Los intereses creados* de Jacinto Benavente, pieza con la que se gradúa el primer grupo de la Escuela de Teatro Infantil Juvenil. Y las versiones de Gabriel Martínez de *María* de Jorge Isaacs y *Mocedades de Bolívar* de Rufino Blanco Fombona. (Martínez C., et al, 1997, P. 49)

Luego de la temporada en el Teatro Altamira, la compañía realizó una temporada con el mismo concepto que tenían en el antiguo teatro, sin embargo, esta temporada duró 12 años. La misma empezó el 23 de mayo 1963 con *Las princesas desobedientes* y culminó, el 15 de junio de 1975, con *El rey cuervo*. Esta etapa sólo fue interrumpida por tres meses. El motivo era presentar los cuentos en la inauguración del Teatro Cerebrum (Teatro Chacaíto, actualmente). (Ibídem, P. 51)

A pesar de haberse llamado Compañía Juvenil Venezolana, los alumnos se referían a ella como la conocemos hoy en día, Compañía Lily Álvarez Sierra. Es en el año 1980 cuando se hace oficial el nombre de la compañía, a

partir de ese momento se llamó Compañía Juvenil Venezolana Lily Álvarez Sierra.

En el año 1981, Lily Álvarez Sierra gerencia el Teatro Las Palmas, ubicado en la Avenida Libertador, en Caracas. La temporada infantil inicia con *La Cenicienta*, esta vez versionada por su nieto César Sierra y dirigida por ella. En el año 1982, entrega las riendas de la compañía a César Sierra, quien se encarga de la dirección de los espectáculos. De igual modo, Gabriela Martínez es la encargada de dirigir la producción de la compañía. Gabriela Martínez afirma:

Quando César tomó la dirección de la Compañía, todo empezó a cambiar. Fue innovador. Cada obra que hacíamos era un vestuario diferente, una escenografía diferente. César incluyó canciones y música incidental para cada personaje. (Entrevista realizada en enero 19, 2015).

La primera obra que Sierra dirigió con la compañía fue *Peter Pan* (1982). Posteriormente crearon *El libro de la selva* (1984) con música de Daniel Jiménez, guión y letras de César Sierra. Este primer musical infantil realizado por la compañía estuvo bajo la dirección de César Sierra y fue producido por Gabriela Martínez.

A pesar de haber entregado la dirección de su compañía, Lily Álvarez Sierra siguió con su labor pedagógica y al mando del Teatro Las Palmas

hasta el año 1987. De igual modo, continuó supervisando los montajes de la compañía hasta el año 2003, cuando falleció.

Sin embargo, la compañía persistió realizando montajes dedicados al público infantil. En el año 2001, en coproducción con el Teatro Tilingo, realizan el Taller Integral de Teatro de la Compañía Lily Álvarez Sierra. El mismo duró un año y finalizó con la muestra final, en el teatro en cuestión. En Abril de 2002, y durante algunos meses, Venezuela vivió lo que se conoce como el paro petrolero. Las clases se vieron afectadas durante la época del paro y de las protestas; sin embargo, eso no impidió que se siguieran llevando a cabo las actividades dentro de la Compañía. Más recientemente, la compañía apostó por obras como *La caja musical*, *Tierra de aventuras*, *El Principito*, *La Sirenita*, *Meñique* y *Anabel, la princesa encantada*, entre otras (Ibídem).

En el año 2010, la compañía se asocia con Magno Producciones para producir *Cabaret, el musical*. Luego del éxito alcanzado, el primero producido por la compañía, César Sierra afirma en la entrevista realizada: “muchas personas se acercaron a nosotros a preguntarnos por un taller o curso” (Entrevista realizada en enero 19, 2015).

Así nace el Taller de Teatro Musical de Magno Producciones en el 2011. Un año después, pasa a manos de la Compañía Lily Álvarez Sierra hasta agosto del 2014 (Ibídem). Bajo la gerencia de la compañía, el Taller presentó *Clap!* (2012) y *Pippin, el Musical* (2013/2014).

1.2 ¿Qué es el teatro musical?

Encontrar una definición del teatro musical no ha sido fácil. Muchos autores han tratado de definirlo, sin embargo, pocos coinciden. Por ejemplo, Patrice Pavis (1998) afirma que se trata de “una forma que aspira a que converjan texto, música y puesta en escena visual, sin integrarlos, fusionarlos o reducirlos a un denominador común” (P. 456-457). Por su parte, el autor Pablo Gorlero (2013) lo concibe como “un género complejo, sin características absolutas y en permanente evolución. Hay diferentes estilos, formatos, subgéneros, cruces, por lo tanto, aún debe tomarse en cuenta que se trata de un género que todavía está en proceso de formación” (P. 19). Así mismo, Gorlero considera que lo que hace único al Teatro Musical es que “se diferencia por sus elencos masivos y sus atronadoras puestas de diseños y despliegues fastuosos”. (Ibídem p. 19)

A pesar de que estos autores no coinciden en la definición de lo que es el Teatro Musical, podemos decir que ninguno está errado y que las definiciones expuestas anteriormente son, de hecho, válidas.

Por su parte, John Kenrick (2008) opina que “el teatro musical es la forma más colaborativa de todas las artes (...) donde la danza, la música y el movimiento se mezclan para brindar una experiencia a la audiencia” (P.34)⁶.

⁶ Acevedo M. & Mejías M., (2013), Simón: El musical. Universidad Católica Andrés Bello, [página web en línea]

El musical presenta una mezcla perfecta entre los diferentes lenguajes y nos ha permitido denominarlo como arte integral. Principalmente porque el intérprete logra la sinergia de las disciplinas.

Entre todas las definiciones de lo que es el teatro musical, también incluimos la de Marcer y Bartomeu (2009), que lo definen como:

Un género teatral que incluye música, danza y diálogos hablados. Sin embargo, se podría decir que es el arte de explicar historias a través de la música o que es un espectáculo teatral con texto que utiliza las canciones y el baile para explicar el argumento. (P. 19)

Nuevamente observamos que dos autores tienen posturas diferentes sobre lo que es el teatro musical, y resulta importante resaltar que Pavis coincide con Kenrinck, y Gorlero con Marcer y Bartomeu, pues mientras los primeros lo ven como una forma, los segundos lo consideran un género.

Es necesario definir qué es un género y qué es una forma, para así tener una mayor comprensión de la definición lo que es el teatro musical. Pavis (1998) explica: “una forma teatral no existe en sí misma, sólo tiene sentido en un proyecto escénico global, es decir, cuando está asociada a un contenido transmitido y que a su vez debe ser transmitido”, también agrega que se trata de *un nivel concreto*: “lugar escénico, sistemas escénicos utilizados, juegos

escénicos y expresión corporal”. (P. 209). Por su parte, La Real Academia Española, define género como: “En las artes, cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido”. (<http://www.rae.es/>)

Los lenguajes escénicos de los que está compuesto el teatro musical son la actuación⁷, el canto y la danza. Citaremos a Camila Parias López (2009), quién explica brevemente las diferencias entre los lenguajes escénicos:

Aunque la Ópera y el Teatro Musical parecen ser géneros muy similares en su contenido, sus objetivos e intenciones han sido siempre diferentes, pues aquella busca mantener un estado permanente en la interpretación de los artistas y su contenido suele ser muy similar obra tras obra. Por su lado, el Teatro Musical, (...) busca exigirle a los artistas novedad, originalidad y experiencia, llevándolos a exceder los límites de sus conocimientos y capacidades como intérpretes. (P. 4)

1.3 Historia del teatro musical

El arte de contar historias, con o a través de canciones, se asienta en la antigua Grecia, en donde tragedias y comedias tenían música y danza, ya

⁷ Algunos autores le llaman ‘texto hablado’.

que mediante sus cantos, el coro actuaba como intermediario y se involucraba en la acción, explicando a menudo el significado de muchos de los acontecimientos que precedían a determinadas acciones.

Por otro lado, las comedias romanas del siglo III a.C., poseían cantos y danzas acompañados de orquestas; además, para hacer estas danzas más vistosas, añadían a su calzado laminillas de metal, creando así los primeros zapatos de tap. Por lo tanto, se puede decir que los romanos tuvieron una puesta en escena vistosa y llena de efectos especiales. No se pretende decir con esto que los musicales descienden directamente del teatro antiguo en Grecia y Roma, pero se puede afirmar que los espectáculos con canciones y danzas han existido desde aproximadamente más de veinticinco siglos. “Si bien estos musicales no tuvieron un efecto directo sobre el desarrollo del teatro musical moderno, demuestran que estos Showtunes han existido alrededor de dos mil quinientos años”. (Kenrick, 2003. Traducción libre de los autores)⁸

Del mismo modo durante la Edad Media en Europa, los juglares, las comparsas de artistas y la comedia basada en deliberadas acciones torpes y situaciones embarazosas llenas de humor, tuvieron arraigo. También había una tradición de dramas religiosos, concebidos principalmente para la enseñanza religiosa; estas obras se convirtieron en una forma autónoma de teatro musical, ya que alternaban diálogos en prosa con cantos.

⁸ Todos los textos citados que aparecen en inglés en la bibliografía, son traducciones hechas por los autores de éste trabajo de grado.

Para la década de 1700, dos formas de teatro musical fueron comunes en Gran Bretaña, Francia y Alemania: la óperas baladas y las óperas cómicas (Kenrick, 2003). A partir de allí, van surgiendo la opereta, la ópera bufa, el burlesque, la extravaganza-espectacle, la comedia musical, la revista, la variedad, el vaudeville, el music hall, etc. que han dado origen a lo que hoy conocemos como teatro musical. Por ende, es de vital importancia, aclarar de manera breve, cada uno de éstos géneros.

Minstrels: El origen teatral del género se halla en las óperas inglesas que se representaban en los Estados Unidos a finales del siglo XVII, específicamente entre 1840 y 1900. Eran espectáculos populares con canciones, bailes, melodías muy simples, cuya particularidad era que representaban la vida y costumbres de los esclavos negros en las plantaciones del Sur (USA), pero a través de la perspectiva de los blancos. Es decir, estaban interpretados por actores blancos, que pintaban sus caras con betún negro para interpretar canciones y bailes donde imitaban a los afroamericanos, de forma cómica y con aires de superioridad. Cuando empezaron a ser ejecutados por actores negros, ellos debían llevar su negritud al límite, debiendo pintarse la cara igualmente.

Ya para 1790, era bastante común ver a algunos actores manchando sus rostros para representar estos espectáculos que incluían danzas y cantos de la plantación. Pero no fue sino hasta 1829 cuando Thomas Dartmouth

Rice presentó *Jump Jim Crow*, un baile en el cual un actor, remedando a un negro viejo y cojo, realizaba un baile acrobático. Esto le trajo un enorme éxito de taquilla que le permitió presentarse en Londres, y que comenzaron a hacerse espectáculos derivados de éste, como los de Daniel Decatur Emmett, William Whitlock, Richard Pelham y Frank Bower, que actuaban bajo el nombre de The Virginia Minstrels. Su éxito fue tan rotundo que para 1840 había montones de compañías dedicadas al género alrededor de todos los Estados Unidos.

Del mismo modo, la música que se utilizaba en estos minstrels era una mezcla de sonidos de lo que los blancos pensaban que era la música negra, sin embargo, no había mucho que se acercara a las verdaderas raíces africanas de los esclavos. Había mucho banjo, violines y música folklórica muy propia de Irlanda y Escocia. No fue sino hasta la creación de compañías de minstrels propiamente negroides y la abolición de la esclavitud en 1863, aproximadamente, cuando comenzó a incluirse música realmente cercana a ellos como el jazz y bailes como el black bottom⁹ y el cakewalk¹⁰.

⁹ El **Black Bottom** es un baile relacionado con el jazz tradicional, que tuvo una gran difusión a comienzos del siglo XX, especialmente entre los bailarines negros del sur de Estados Unidos. Su origen se sitúa en la zona portuaria de Nashville, Tennessee, llamada popularmente *Black bottom*, aunque se hizo público en Atlanta, Georgia y se difundió a través de los espectáculos de *minstrels*.

Vaudeville: fue un género de variedades, que se desarrolló en los Estados Unidos alrededor de los años 1860 y 1930. Incluía música, danza, obras teatrales de un acto, pantomimas, acrobacias, malabarismos, espectáculos con animales entrenados, cine, magia, entre otros. Su intención principal era entretener al espectador a través de números con poca o ninguna relación entre sí, pero llenos de hilaridad, y provocar el asombro. Estos espectáculos se escenificaban en salones, mientras los espectadores comían, bebían etc.

La influencia del vaudeville en la comedia musical está relacionada sólo con sus sketches musicales y cuplés cómicos, y por el gusto que los productores del mismo fueron desarrollando para ensamblar cada acto sin que se vea anacrónico (Gorlero 2013: p.37).

El origen del vaudeville en Norteamérica viene de la mano de otros espectáculos de variedades como los salones, los music hall, minstrels, el burlesque, entre otros. Corrían los tiempos de la Guerra de Secesión, por lo que los espectáculos viajeros se hacían populares; en ellos, a cambio de unas pocas monedas, presentaban novedades como los freak shows (en los

¹⁰ El **Cakewalk** (o **cake walk**) era un baile que se desarrolló en las plantaciones del sur de Estados Unidos, concretamente en Florida, que se puso de moda alrededor de 1880, y que musicalmente surge de las Gigas para violín y banjo de la música tradicional.

que se presentaban personas o animales con defectos físicos), el circo con sus animales exóticos y acróbatas, entre otros.

Poco a poco estos shows comenzaron a volverse “para adultos”, y por ende los contenidos de los mismos comenzaron a sexualizarse, haciéndolos cada vez más representativos de la cultura popular norteamericana, que estaba saliendo del estilo de vida conservador victoriano. El vaudeville comienza a mermar debido a la Gran Depresión en 1929. El país se encuentra sumergido en una gran crisis económica, por lo que muchos de quienes poseían compañías de este tipo de espectáculo, tuvieron que abandonar sus posesiones. Cuando el vaudeville quiso resurgir de nuevo, la radio y la televisión se convirtieron en un impedimento, por lo que decayó.

Burlesque: Es un género dramático ligado al teatro de variedades, el cual surge en Gran Bretaña, entre 1830 y 1980. El burlesque se ve influenciado también por otros géneros de la época como el music hall, el cabaret, la operetta, la ópera cómica y la revista. Utiliza principios artísticos de la pantomima y la comedia musical, mostrando actores especialmente llamativos y diálogos absurdos, con escenarios en los que se hacen parodias de obras clásicas, óperas, ballet, entre otras representaciones artísticas, con el fin de ridiculizar dichos trabajos. Era común ver estos espectáculos en teatros exclusivos para la clase alta.

El burlesque británico poseía grandes escenografías, rutinas de danza y números musicales. Además de ello, era común que las mujeres se travistieran e interpretaran personajes masculinos.

Era normal ver incluido entre los espectáculos alguna revista; empleaban pequeñas escenas humorísticas con juegos de palabras, en las que se hacían chistes sobre las clases sociales u obras anteriores muy famosas.

A diferencia de su antecesor británico, el burlesque en Norteamérica se ubica en el año de 1920, en plena crisis económica, en medio de la prohibición de alcohol en el país y con el florecimiento de la sexualidad en los medios de comunicación. Toma características del vaudeville; sigue existiendo la ridiculización, pero esta vez poniendo en escena espectáculos eróticos con temas sexuales para atraer en grandes cantidades al público masculino, ya que de este lado del mundo eran representaciones hechas para cualquier clase social, que además se llevaban a cabo en locales en los cuales se vendía ilegalmente alcohol. Según explica Gorlero (2013: p.39)

Se trataba de comedias con argumentos simples, cargadas de chistes de doble sentido, algunos tortazos y patadas, que parodiaban situaciones y hechos sociales pero con el objetivo principal de presentar a pulposas señoritas con vestidos que dejaban ver sus piernas cubiertas por calzas ajustadas.

El erotismo en las funciones, más la añadidura de los freak shows¹¹, hizo que en Norteamérica el burlesque prosperara, ya que contaban con actos inusuales como contorsionismo, bailarinas árabes y striptease¹², acompañado de jazz y hermosas señoritas. En la actualidad, tanto en Nueva York, como en New Orleans y Canadá, tienen propuestas de burlesque basadas en el glamour de aquellas del siglo XIX, pero con elementos propios de esta época. Cuenta con un alto nivel de sexualidad y actores y actrices interpretando desnudos o semi desnudos, que basan su espectáculo en temas cargados de humor negro o sociopolíticos de actualidad.

Extravaganza-espectacle: El término *extravaganza* fue tomado aproximadamente a mitad del siglo XIX de la palabra italiana *stravaganza* (extravagante). Se trataba de un género de teatro popular creado principalmente para las clases altas. Eran grandes espectáculos caracterizados por la influencia de otros géneros dramáticos como la pantomima británica, el burlesque, la operetta, el vaudeville y el music hall. Las extravaganzas contaban con enormes escenografías, elenco teatral numeroso, números de comedia, bailarinas con exóticos vestuarios, efectos lumínicos y visuales, orquestas y escenas musicales melodramáticas.

¹¹ **Freak show:** (*espectáculo de fenómenos*) es un tipo de espectáculo de variedad que presenta rarezas biológicas. Un freak show puede mostrar individuos con capacidades o características físicas inusuales, sorprendentes o grotescas; enfocándose también a la presentación de las artes circenses, demostraciones atléticas y diferentes *performances* de habilidades singulares

¹² **Striptease:** es un espectáculo, generalmente un baile, en que la persona ejecutante se va quitando la ropa sensualmente ante los espectadores.

Las extravaganzas tomaban elementos del cabaret y el circo para crear estas producciones recargadas, y al ser grandes espectáculos, el público adoraba ir para disfrutar los efectos. En los Estados Unidos, al igual que en Europa (excepto Francia, porque sus extravaganzas evocaban historias de hadas y duendes), el género no incluye contenidos satíricos o eróticos. Las extravaganzas no poseían una continuidad argumental estricta, ya que era mucho más importante que se destacaran los efectos especiales, las danzas, etc. Estos espectáculos pasaron a la historia por su alto costo de producción.

Revue: Fue un género muy popular en los Estados Unidos a mediados del siglo XIX, caracterizado por hermosas mujeres, bailes alegres, números de vaudeville y cuadros musicales espectaculares. Fusiona fundamentos dramáticos del burlesque, la comedia musical, la extravaganza y el vaudeville con música, pequeñas escenas teatrales, baile y sketches humorísticos o satíricos sin mucha profundidad dramática. Según el especialista Kislán (1995), citado por Gorlero (2013: p.52)

¿Qué hace única a la revista? La forma en que están utilizados sus ingredientes. En una revista, una fuerza unívoca organiza la variedad de elementos dentro de una secuencia acumulativa de picos teatrales ascendentes designados al servicio del concepto del show. Esa fuerza puede ser un hombre, una idea y una organización.

La revista destaca entre los anteriores géneros, debido a que incluye esencialmente un elenco de mujeres que se desenvuelven en situaciones eróticas, una de las cuales era la protagonista, la vedette. En estos shows parodiaban algunas obras clásicas y temas sociales como la aristocracia y el código de etiqueta que se había impuesto para entrar a muchos teatros en Broadway. El género estaba dirigido principalmente al público masculino adulto, al igual que en el vaudeville, el burlesque y el cabaret. Se incluían números teatrales en los cuales se interpretaban escenas eróticas.

Aproximadamente en 1920, cuando hubo un poco de estabilidad económica en los Estados Unidos, después de la Primera Guerra Mundial, la revista adquiere un auge importantísimo dentro del país. Hasta mediados de 1940, puede decirse que gozaba de popularidad entre el público de la época, siendo ésta la era dorada de la revista. Entre 1907 y 1921 el más importante exponente del género en Norteamérica fue Florenz Ziegfeld, un empresario visionario, quien siguiendo una única fórmula de chicas bonitas, grandilocuencia etc., llegó a la cima produciendo 22 versiones de un mismo espectáculo y siendo siempre aclamado por el mismo.

Ópera: Es un género que combina la actuación, el canto (coral y solista) y la danza. Pueden incluirse pequeños parlamentos, pero nunca una conversación entre los personajes, puesto que todos los textos son cantados. Según (Kenrick J. p.28. 2008)

Durante el Renacimiento, los italianos redescubrieron los dramas griegos y, viendo el extensivo uso de los versos corales, asumieron que esas obras eran cantadas originalmente. Basados en este bienintencionado error, Monteverdi y la Camarata Fiorentina hicieron de los dramas griegos el modelo de lo que nosotros ahora conocemos como ópera. Así que, contrariamente a la creencia generalizada de que el teatro musical es descendiente de la ópera, resulta que la ópera es en realidad un descendiente accidental del teatro musical.

Opera buffa: nace en Nápoles en el siglo XVIII. Era también conocida como “Comedia per Música”, en Inglaterra se la conocía como ballad opera, en Alemania como singspiel y en Francia ópera comique. (Chávez A. Rosas S. p.31 2011)

Los temas que se trataban dentro de este género solían ser temas cómicos propios de la *Commedia dell'arte*. Tenían la misma escenografía, estética y técnica vocal de la ópera, pero la historia era una comedia y era representada como tal.

Opereta: La opereta es un género que irrumpe en Londres y Nueva York, entre 1880 y 1900. Proviene de Viena y Francia, y básicamente era una ópera que tenía escenas simples y diálogos, con personajes populares y argumentos cómicos. En estos diálogos hablados se cuentan pequeñas

historias populares y atrevidas llamadas couplets y bailes como el vals, el rigodón o el cancán. La diferencia entre la opereta vienesa y la ópera bufa francesa es que mientras en Francia los argumentos eran de un carácter más sentimental o romántico, y se bailaba cancán, en Viena tenían argumentos más ligeros y el segmento de baile era el vals. A la par, surge en España la zarzuela, un género lírico-dramático que alterna escenas habladas y cantadas con danza. Si bien los géneros anteriormente nombrados influyeron en cuanto a la formación del teatro musical, fueron la ópera cómica inglesa, la ópera bufa francesa y la opereta vienesa quienes formaron las bases del género. Las representaciones comenzaron a tener letra y música al servicio de la narrativa y la caracterización.

En los Estados Unidos, Gilbert & Sullivan marcaron “el verdadero comienzo de la comedia musical norteamericana” (Gorlero 2013: p.47) entre 1880 1900, presentándose con la ópera cómica *H.M.S. Pinafore*. Pero no es hasta 1927 con La pieza *Show Boat*, cuando se presenta “el primer intento serio de musical moderno” (Marcer & Bartomeu, 2009, P.16).

Para Angels Marcer y Ester Bartomeu (2009), durante los años treinta del siglo XX, se aprecia una madurez en el género musical, y la actitud del mismo se torna cínica y adulta por la amenaza de la guerra. Es también en este período donde se conforma la figura del director-coreógrafo que

predominó en las producciones de teatro musical durante una época del desarrollo del género.

Comedia Musical: Gerald Bordman (1985) describe a la comedia musical, desde la más antigua hasta la más reciente, como un género que se caracteriza por relatar una historia, aunque sea irreal o trivial o se pierda en un tumulto de otras actividades.

A intervalos, durante el espectáculo, la historia invariablemente deja lugar a un desfile de canciones y bailes alegres, de hecho, a veces, ese es su principal objetivo. Las historias, las canciones y los bailes se desarrollan en un atractivo escenario y un vestuario igualmente atractivo.

(...) Aparte de los actores principales, las chicas eran más importantes que los chicos. Desde el principio una larga fila de hermosa chicas, que a veces cantaban y bailaban bien, y otras no muy bien, se convirtió en un elemento permanente de toda la comedia musical. (Bordman, 1985).

La comedia musical es una rama del teatro musical que surge a mediados del siglo XIX, y que se centra, como su nombre lo dice, especialmente, en la comedia. Es un espectáculo con shows musicales y con poca profundidad dramática. Se ve también influenciada por la opereta, y durante la década de los 20, con el auge de los medios de comunicación y la modernización

transformando al mundo entero, la comedia musical junto a otros géneros como el vaudeville, la revista, entre otros, pierde la popularidad que había ganado durante el período de la Primera Guerra Mundial, dándole paso a los espectáculos cinematográficos y a la televisión.

Cabe acotar que a principios de la década de los 30, con la recesión económica que sufría Estados Unidos a causa de *La Gran Depresión*, la comedia musical vuelve a brillar pero dentro del cine (que ya para ese entonces contaba con sonido); comienza la era de la comedia musical en el cine y resurge en el teatro.

Music Hall: Fue un espectáculo popular entre 1850 y 1960 en Gran Bretaña. Es bastante parecido al vaudeville americano, y cuenta con canciones populares, números de comedia, drama y baile. Se le llama *hall* porque era en la sala de un bar donde previo pago de una admisión se realizaban dichos shows.

El Music Hall aumenta su popularidad durante la Primera Guerra Mundial, ya que la gran mayoría de los espectáculos promovían canciones patrióticas en pro de la guerra, que alentaban a los soldados. Este género siguió siendo popular en el Reino Unido hasta aproximadamente 1940, cuando la radio y el cine le restaron popularidad. Ya para la época de la Segunda Guerra Mundial, con la llegada de la televisión y otros géneros musicales, el Music

Hall perdió importancia hasta que la cadena Moss Empires, la más grande de Music Hall británico, cerró casi todos sus teatros en 1960.

Cabaret: se denominan cabarets a los locales nocturnos que expendían alcohol, en los cuales se realizaban representaciones que incluían números de vaudeville, burlesque, revistas, y un sin fin de espectáculos de tono erótico, que eran siempre acompañados de música, baile, shows de humor y otras representaciones escénicas. Estos espacios prosperaron entre los años 1910 y 1920, por la índole de entretenimiento que ofrecían, además de la venta de licor, que estaba prohibido en aquel momento. Fueron espacios que permitieron a muchos artistas y músicos de la época desarrollar una carrera dentro del *show business*¹³.

La edad de oro del musical

En 1900, con los costos de bienes raíces, los edificios teatrales fueron desplazándose hacia el centro de la ciudad de Nueva York. Además de ello, el servicio de transporte, con la creación de vías subterráneas de tren y el alumbrado público mejorado, provocó una asistencia mayor al teatro, puesto que la gente se sentía más segura en las calles por las noches.

¹³ **Show Business:** Es un término anglosajón que se utiliza para describir el negocio o mundo del espectáculo.

Comienzan a aparecer nombres que se hicieron muy populares dentro del mundillo teatral en Broadway tales como Gilbert y Sullivan y Victor Herbert. Éste último se dio a conocer por componer música para operetas, con lo cual consiguió la fama que le precede. Entre las más famosas que compuso se encuentran, *Babes in Toyland* (1903), *Naughty Marietta* (1910) y *Sweethearts* (1913). “Estas producciones sentimentales establecieron una tradición de una obra de teatro que se basa en canciones y números musicales”. (Naden C. 2011, pág. 11)

Otro de los nombres más populares para aquel entonces fue el de George M. Cohan. El montaje *Little Johnny Jones* en 1905 fue su tercer intento –y fracaso- dentro de Broadway. Sin embargo, Cohan no se rindió, sacó de gira su espectáculo y le agregó dos nuevas canciones, *I am a Yankee Doodle Boy* y *Give My Regards to Broadway* que se convirtieron en las más populares en los teatros, asegurándose así su entrada a Broadway. Su siguiente producción, *Forty-Five Minutes from Broadway* (1906), fue un éxito. Canciones como *Mary Is a Grand Old Name* y *You're a Grand Old Flag* se convirtieron en íconos de la época, a tal punto que Cohan se permitió comprar su propio teatro en la esquina de Broadway y la calle 43 al cual le puso su nombre.

Cohan dominaría Broadway durante años, era arrogante y seguro de sí mismo. Quizá no tenía el talento de Ira Gershwin u Oscar Hammerstein, pero

le dio un gran regalo al teatro estadounidense, les trajo el comienzo de algo nuevo, sólo el principio de crear una historia que fuera mejorada, y no interrumpida, por la música y el baile a su alrededor. De estos comienzos emergería la Era Dorada de Broadway. (Ibídem, P. 11)

Broadway comenzó a llenarse de importantes figuras del mundo teatral tales como el dramaturgo David Belasco, “el obispo de Broadway¹⁴”, quien se convirtió en uno de los hombres más poderosos del espectáculo y cuyo teatro en la calle 44 aún sigue funcionando. Los hermanos Shubert (Samuel, Lee, y Jacob) alquilaron el Herald Square Theatre. Los Shubert se convirtieron en poco tiempo en un gran nombre y tuvieron el imperio de teatros más grande del siglo XX. A causa del fallecimiento de Samuel, el Sam S. Shubert Theatre en la West 44th Street, que abre sus puertas en 1913, y siguen estando abiertas hoy día.

Con los primeros anuncios eléctricos en los teatros, la movida escénica comienza a cobrar nueva vida, y es en 1907 cuando aparece Ziegfeld en Broadway con sus revistas, inspiradas en el Folies Bergere de París. A estas se las conoció como las Ziegfeld Follies. Las follies ensalzaban a la chica americana, y el elevado costo de los boletos permitía que las coristas se ataviaran lujosamente.

¹⁴ Belasco era conocido como “el Obispo de Broadway” porque siempre vestía de negro y esto le hacía lucir como un sacerdote.

La década de 1910 estuvo dominada por la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Cohan brilló en estos años, con éxitos como *Get Rich Quick Wallingford* y *The Little Millionaire*, entre otros, que le valieron un reconocimiento del presidente Roosevelt por su apoyo a las tropas.

Irving Berlin, con su *Alexander's Ragtime Band* (1911), se convirtió en uno de los compositores más aclamados de Estados Unidos. Compuso canciones íconos, tales como *White Christmas* y *God Bless America*. El mayor triunfo en Broadway de Berlin fue *Annie Get Your Gun*, en 1946, seguido de *Call Me Madam*, en 1950. Se retiró en 1962, después de que a su espectáculo *Mr. President* no le fuera bien. Jerome Kerr fue otro compositor muy famoso de la época.

Al finalizar la Primera Guerra Mundial, el júbilo podía sentirse en el aire. Comenzaba una nueva etapa de cambios sociales. La mayoría de las obras que se realizaban al principio de estos años eran revistas. Comenzaron a verse actores afroamericanos en escena.

La comedia musical como la conocemos no existía aún, pero el público conocedor de teatro empezaba a atisbar algo nuevo, canciones y bailes que eran una parte integral de la trama. Hasta el momento, no estaba completamente desarrollada, y no tenía un nombre. (Naden C. 2011, P. 14)

Ninguna historia sobre el Broadway de los 1920s puede estar completa sin mencionar a su cronista e hijo adoptado, Damon Runyon (1880-1946). Runyon era un periodista, mejor conocido por sus historias sobre el mundo del teatro de Broadway, escribiendo sobre estafadores, apostadores y pandilleros tales como Harry the Horse, Big Jule o Nathan Detroit. Para Runyon, las damas de Broadway eran “chicuelas chifladas”, “muñecas” o “mujeres duras”. Runyon dejó su marca en la *Great White Way*¹⁵ con el sumamente exitoso musical *Guys and Dolls* (1950). El teatro estaba dejando una huella en los 1920s, incluso encarando desafíos como el cine.

En 1927 se dio el salto a la comedia musical tal como la conocemos con el estreno de *Show Boat*, con música de Jerome Kern y letra y composición de Oscar Hammerstein, se considera el primer musical de Norteamérica. *Show Boat* narra la vida del Capitán Andy Hawks y su esposa, Pathy Ann, quienes viven y trabajan en el río Mississippi en un teatro flotante. A la vez narra la vida de la hija de ambos, Magnolia, quien debido a los inconvenientes que surgen por el matrimonio mixto de los protagonistas del show, -Julie, una mulata, y Steve-, debe tomar el control del barco junto a Gaylord Ravenal, un apostador. Magnolia y Gaylord van a Chicago después

¹⁵ **Great White Way:** (La Gran Vía Blanca) es un apodo para una sección de Broadway en el Midtown de Nueva York, específicamente la parte que comprende el distrito de los teatros, entre las calles 42 y 53. Fue una de las primeras calles iluminadas eléctricamente en los Estados Unidos. El sobrenombre fue inspirado por los millones de luces en marquesinas de teatro y carteles publicitarios que iluminan la zona, especialmente alrededor de Times Square.

de casarse, pero por la ludopatía de Gaylord, se separan y ella vuelve junto a sus padres. *Show Boat* fue la primera comedia musical que reunió sobre el escenario tanto a actores negros como blancos y fue la primera en hablar del matrimonio interracial.

Show Boat era distinto a todo cuanto la precedió porque era la primera en contar con una trama con música que era parte central de la narrativa. Canciones como "Ol' Man River", "Why Do I Love You?" y "Make Believe" no sólo eran agradables al oído sino que eran parte real de la línea narrativa. Esa distinción empezó un cambio en Broadway que, en 1943, evolucionaría en el primer verdadero musical taquillero de la Era Dorada. (Naden C. 2011, Pag. 15)

En 1930 la gran depresión azotaba Norteamérica, no había nada ni nadie que no se viera afectado y el teatro no fue la excepción. Se redujo el número de producciones que se hacían al año, falleció Belasco en 1931, quien era una pieza clave dentro de Broadway, y a la par nace Stephen Sondheim, un nombre importante dentro del showbusiness.

George S. Kaufman y Morrie Ryskind escribieron el libreto de *Of Thee I Sing* (1931), con música y letra de George e Ira Gershwin, la cual les valió un premio Pulitzer. "Era un musical sobre partidos políticos luchando por un nuevo himno nacional, pero el resultado fue el primer musical con un tono

definitivamente satírico”. (ibídem p. 17). Este fue el show más duradero de los Gershwin y su último musical en Broadway.

En 1940, Estados Unidos aún no había salido del todo de la Gran Depresión, y el teatro sufría estas circunstancias. Entre 1940-1941, apenas hubo unas setenta y dos producciones, muchas salas de teatro comenzaron a convertirse en cines, la televisión tomaba cada vez más terreno dentro de la sociedad, y para el año 1948, el 80% de los actores en Broadway estaba desempleado.

El público necesitaba novedad, algo que lo distrajera de la realidad en que vivía, mientras más ligero el entretenimiento, mejor. (Naden C. 2011, Pág. 18). Irving Berlin dio lo mejor que tenía con *Louisiana Purchase* (1940), y *This Is the Army* (1942). Cole Porter también trabajaba con *Panama Hattie* (1940), que fue el primer musical en Broadway que duró más de 500 funciones desde 1920. Por otro lado, Richard Rodgers y Lorenz Hart crearon *Pal Joey*, estelarizada por Gene Kelly, cuyo personaje era el de un estafador que se enriquece engañando a una amante adinerada; a pesar del tema, la audiencia acudía a verla masivamente. Rodgers y Hart estrenan en 1942 *By Jupiter*, su espectáculo más duradero.

El compositor Richard Rodgers y el libretista Oscar Hammerstein II se unen para crear *Oklahoma!*, una adaptación de *Green Grow the Lilacs*, una obra sin mucho éxito que se había estrenado en 1931. Se estrenó en

Connecticut bajo el nombre de *Away We Go*, pero fue considerada aburrido por la crítica. Así que tras una serie de cambios, incluido el de nombre, se estrena en Boston, obteniendo elogios por doquier.

Fue la mezcla perfecta de historia, música, y baile, estaba hecha con tal fluidez que la mayoría del público no se daba cuenta de que estaba viendo algo diferente. El libreto musical seguía la trama en lugar de usar las canciones y bailes como elementos separados como solía suceder en las comedias musicales anteriores. La canción o el baile servirían para explicar la conversación con mayor profundidad o para extenderla o cambiarla. Todo estaba completamente integrado y, por primera vez, la coreografía -de Agnes de Mille- realmente avanzaba la historia. (Naden C. 2011, Pág. 19)

La historia era sencilla: Laurey, una granjera, debía elegir si ir al baile con Jud, un granjero a quien teme, o con Curly, el vaquero al que ama. Jud termina siendo un asesino y Curly debe matarlo en defensa propia.

Rodgers y Hammerstein continuaron su triunfante alianza y crearon los éxitos *Carousel* (1945) y *South Pacific* (1949). *Carousel* es una versión un poco más endulzada de *Liliom* de Ferenc Molnar.

En el original, Liliom es un abusón en un carrusel que tiene un amorío con Julie, quien se embaraza. Intenta un robo para obtener dinero para el niño y

se suicida en lugar de dejarse atrapar. Regresa a la Tierra quince años después, e intenta darle a su hija una estrella la cual ella rechaza y Liliom regresa al purgatorio. En la adaptación, una vez más con la coreografía de Agnes de Mille, Liliom se convierte en Billy Bigelow, un tipo más agradable, se casa con Julie, se suicida para evitar ser capturado y regresa quince años después para ver a su hija graduándose, canta “You’ll Never Walk Alone” y regresa al Cielo. Ese final azucarado deleitó al público de Broadway por más de 899 funciones. (Naden C. 2011, Pág. 21-22)

South Pacific, estrenada en 1949, está basada en dos cuentos cortos de James Michener en su libro *Tales of the South Pacific*. La historia tiene lugar durante la Segunda Guerra Mundial en el Pacífico del Sur y cuenta la historia del romance entre la alférez naval Nellie Forbush, de Little Rock, Arkansas, y un jardinero francés llamado Emile de Becque. Hay también un romance secundario dado entre el lugarteniente Cable y Liat, hija de la polinesia Bloody Mary.

El musical tenía dos atracciones principales. Una eran los dos protagonistas. Mary Martin y Ezio Pinza. La otra atracción principal era la banda sonora. Las canciones eran perfectas para la trama, en especial un número brillante interpretado por el grupo de marineros, seabees y marines llamado “Bloody Mary”. (...) Una canción que causó controversia política fue la interpretación de Cable de “Carefully Taught”, quien canta sobre las formas en las que la gente aprende los prejuicios y es enseñada por sus padres a odiar.

Hammerstein admitió que la canción era una protesta en contra del prejuicio racial. Varios legisladores en Georgia propusieron una ley que dictaba que la letra de la canción era anti-estadounidense, pero la canción sobrevivió, y también lo hizo el show. (Ibídem, P. 23).

En 1950 aunque aún existían preocupaciones nacionales como la guerra con Corea o los problemas con Cuba, Broadway seguía teniendo su lugar dentro del espectáculo. Se puede afirmar que la década de los 50's es el núcleo de la Era Dorada del teatro musical estadounidense.

La década produjo una cantidad impresionante de shows exitosos, incluyendo *Call Me Madam* y *Guys and Dolls* en 1950, *The King and I* en 1951, *Can-Can* y *Kismet* en 1953, *The Pajama Game* en 1954, *Damn Yankees* 1955, el maravilloso *My Fair Lady* en 1956, *West Side Story* en 1957, *Flower Drum Song* en 1958, *Gypsy* y *The Sound of Music* en 1959, y muchos otros. Fue una época inspirada para los musicales. (Naden C., 2011, Pág. 23)

Guys and Dolls estaba basada en una historia de Damon Runyon. El musical trata sobre dos historias de amor: el compromiso de catorce años entre el apostador Nathan Detroit y Miss Adelaide, cantante en un club nocturno, y el romance entre otro apostador, Sky Masterson, y Miss Sarah Brown, de la Save a Soul Mission. Esta obra compite con *The King and I* de

Rodgers y Hammerstein; basada en *Anna and the King of Siam* de Margaret Landon, cuenta la historia de Anna Leonowens, una institutriz que va a Siam a enseñarles a los hijos del rey Mongkut a principios de los 1860.

Robert Griffith y Harold Prince tuvieron un éxito en sus manos con *The Pajama Game*, en 1954, por lo que decidieron apostar de nuevo al mismo equipo de producción y adaptaron el popular libro *The Year the Yankees Lost the Pennant*, de Douglass Wallop, y lo convirtieron en el exitosísimo *Damn Yankees*. La pieza cuenta la historia de Jose Boyd, un fanático del equipo de béisbol Washington Senators, quien le vende su alma al Sr. Applegate, quien es en realidad el Diablo, a cambio de que su equipo gane la temporada.

My Fair Lady se estrenó el 15 de marzo de 1956. Está basado en *Pygmalion* de George Bernard Shaw. La historia trata sobre Eliza Doolittle, una florista cockney,¹⁶ cuando el caballero Henry Higgins la oye hablar, le dice a su amigo, el coronel Pickering, que en seis meses podría hacerla hablar como una dama. La transformación de Eliza se cumple, y así asiste al Baile de la Embajada, donde los engaña a todos. Pero se siente utilizada por Higgins y lo abandona. Él se da cuenta de que la necesita y cuando va a buscarla, ella lo rechaza. Higgins regresa a su hogar y escucha un acento

¹⁶ Un **cockney**, en el sentido menos estricto de la palabra, es un habitante de los bajos fondos del East End londinense. El término se utilizó de esta manera desde 1600, cuando Samuel Rowlands mencionaba a "un cockney de las campanas de Bow" (*a Bow-bell Cockney*) en su obra satírica *The Letting of Humours Blood in the Head-Vaine*. Tiempo después, el Oxford English Dictionary explicó de manera definitiva el concepto y determina su origen en *cock* y *egg*, siendo su primer significado "huevo de forma rara" (1362), luego una persona ignorante de modales campestres (1521) y más tarde el significado con que asociamos actualmente al concepto.

cockney y ve que Eliza ha regresado. No sabemos si quedarán juntos, ya que, al final, Higgins sólo dice: “Eliza ¿dónde diablos están mis pantuflas?”.

En 1957, una adaptación musical de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, llamada *West Side Story*, irrumpiría en la escena teatral. Dirigida y coreografiada por Jerome Robbins, con música de Leonard Bernstein y letra de Stephen Sondheim. Trata acerca de 2 pandillas, los Jet estadounidenses y los Sharks puertorriqueños que son rivales en la ciudad. Tony, miembro de los Jets, conoce a María, de los Sharks, y se enamoran. El líder Shark asesina al líder Jet y Tony a su vez lo mata a él; pero Tony termina siendo asesinado por otro pandillero, y ambos grupos se reúnen sobre su cuerpo, sugiriendo que las peleas terminarán.

La década finaliza con dos éxitos importantes, *Gypsy* y *The Sound of Music*. *Gypsy* está basada en las memorias de la famosa artista Gypsy Rose Lee. Rose, una “stage mom”¹⁷, presiona a sus hijas, Louise (basada en Gypsy Rose Lee) y la talentosa Baby June (basada en la hermana de Lee, la actriz June Havoc) para que trabajen en el vaudeville. Rose contrata al agente retirado Herbie para que represente a sus hijas. Al crecer, June se va, así que la ambición de Rose la hace presionar a Louise para que sea una estrella, pero como no es tan buena, termina en el burlesque. Cansado de la ambición de Rose, Herbie se va, y Louise ya no necesita a su madre; al final hay un atisbo de reconciliación entre ambas.

¹⁷ “Stage mom” se refiere a la madre de un artista o intérprete que presiona a su hijo(a) para que tenga éxito, porque busca fama o fortuna.

Cerrando la década de los 50's, Rodgers y Hammerstein regresan con *The Sound of Music* (1959). Basada en las memorias de los cantantes de la familia Trapp, tiene lugar en Austria y nos cuenta la historia de María Rainer, una novicia a quien la madre superiora y sus consejeras envían fuera del convento por no creerla completamente apta para ordenarse como religiosa. María es enviada a casa del muy rígido capitán Von Trapp –quien es viudo-, para que sea la niñera de sus siete hijos, pero con el tiempo, María logra ganarse a los niños y al capitán, y terminan casándose y huyendo de su país debido a la anexión de Austria al Tercer Reich.

En 1960 se produjeron numerosas comedias musicales de mucho éxito. Entre ellas destacan: *Bye Bye Birdie* (607 funciones), *Camelot* (873), *How to Succeed in Business without Really Trying* (1417), *Oliver!* (774), *Hello, Dolly!* (2844), *Funny Girl* (1348), y *Fiddler on the Roof* (3242).

El 14 de abril de 1960 se estrena *Bye Bye Birdie* con Dick Van Dyke, Chita Rivera y Paul Lynde. Inspirada en el rey Elvis Presley. Cuenta la historia de la estrella de rock Conrad Birdie, que decide cumplir su servicio militar. Ganó cuatro Tonys en total, incluyendo Mejor Musical y Mejor Actor de Reparto.

Camelot de Lerner y Loewe se estrenó en 1960, y contó en su reparto con Richard Burton, Julie Andrews, Robert Goulet y Roddy McDowall. En esta pieza se cuenta la historia de cómo Guenevere, la esposa del Rey Arturo, se

enamora de Lancelot. Ambos se sienten culpables porque se aman pero le deben lealtad al Rey. Cuando Arturo se entera decide declararles la guerra, pero antes de la última batalla, el Rey los perdona y Lancelot y Guenevere se van por distintos caminos. *Camelot* ganó cuatro premios Tonys, entre ellos, Mejor Actor y Mejor Actriz.

How to Succeed in Business without Really Trying (1961) cuenta como J. Pierrepont Finch, un limpiador de ventanas, cree que, en el libro que está leyendo, encontrará el éxito que necesita. Increíblemente, consigue su tan anhelado triunfo en la World Wide Wicket Company, hasta el punto de convertirse en el presidente de la junta directiva, y aspirando al cargo de presidente de los Estados Unidos. La obra fue un rotundo éxito, y su protagonista, Robert Morse, ganó el Tony a Mejor Actor.

Oliver!, una adaptación musical de la novela de Charles Dickens, se estrenó en 1963. Es la historia del Oliver, quien se involucra con Fagin, un criminal que se dedica a enseñar a robar carteras a niños y jóvenes. La historia termina con un final feliz, cuando el adinerado Sr. Brownlow descubre que Oliver es su nieto, y Fagin, el criminal, decide rehacer su vida por el camino del bien.

Hello, Dolly! (1964), interpretada por Carol Channing como Bolly Levi, fue un éxito de taquilla. La historia se basa en *The Merchant of Yonkers* de Thornton Wilder, y trata de la mujer más entrometida del mundo, Dolly Levi, y cómo trata de ser Cupido entre varias parejas causando estragos por donde

pasa. Al final ella se queda con el malhumorado y rico Horace Vandergelder. Fue el musical con más tiempo en cartelera de su época, superando a *My Fair Lady*. Ganó diez Tonys, récord que se mantuvo intacto hasta que *The Producers* ganó doce en 2001.

Funny Girl (1964) fue estelarizada por Barbra Streisand como Fanny Brice. La pieza narra la vida de la estrella de cine y comediente Fanny y su matrimonio con el apostador Nicky Arnstein. Ella espera que su esposo regrese de prisión, pero cuando lo hace, cada uno decide hacer su vida por separado.

La más grande producción de la década, con diez años de duración en cartelera, fue *Fiddler on the Roof* (El Violinista Sobre el Tejado), basada en cuentos de Sholem Aleichem. Ubicada en la Rusia zarista, Tevye (un lechero) trata de mantener sus tradiciones religiosas judías y hacer que sus cinco hijas se casen. Las tres mayores eligen esposos que se alejan de las tradiciones que defiende su padre, enfrentando a éste entre seguir las viejas costumbres o abrirse a lo nuevo. Al final, los rusos obligan a Tevye, a su esposa y a dos de sus hijas a marcharse de su pueblo, yéndose a Estados Unidos y buscando nuevos horizontes.

Finaliza la Era Dorada del teatro musical con *On a Clear Day You Can See Forever* (1965). La obra nos cuenta como Daisy Gamble, una mujer con baja autoestima y con el hábito de fumar, decide ir a ver al psiquiatra Mark Bruckner para eliminar estos males. El psiquiatra descubre que en una vida

pasada, ella había sido una mujer llamada Melinda, en la Inglaterra del siglo XVIII. Pero todo se enreda cuando Mark se enamora de Melinda y Daisy se molesta al descubrirlo, se va al aeropuerto a tomar un vuelo, pero, al ver que el avión que abordará se va a estrellar, ella se da cuenta del valor de sus poderes, por lo que regresa con Mark.

En estas seis décadas que se han recorrido brevemente, se puede observar cómo Broadway se llenó de grandes libretistas, músicos y compositores que se aliaron para conseguir grandes espectáculos, que no sólo fueron rotundamente exitosos en su momento, sino que también fueron llevados al cine e interpretados por grandes actores, y aún hoy en día se siguen remontando alrededor del mundo, deleitando al público de la misma manera que una vez lo hicieron.

El teatro musical en Venezuela

En nuestro país en la década de los sesentas, el teatro musical no era un género muy popular dentro de nuestras salas de teatro, mas no significa que estuviera ausente. Pocos directores fueron capaces de asumir el riesgo que implica este tipo de producción. Estos fueron algunos de los musicales más se destacaron a nivel nacional y que abrieron camino al género en nuestro país.

Vimazoluleka es un musical creado y dirigido por Levy Rossell Daal en el año 1966. El nombre del mismo es una palabra inventada que reúne la primera sílaba de los nombres del autor y de sus mejores amigos, Vicente Amengual, María Angelina Rodríguez, Zobeida Ramos, Luis Kolster, Levy Rossell y Carlos Hernández.

La obra está compuesta por dieciséis cuadros y nueve canciones, sin una trama totalmente coherente, que caricaturiza a las instituciones y situaciones del país, con personajes igual de ilógicos y solitarios, con nombres cargados de excentricidades: Duquesa Olaf, Cama, Sr nada-nada, Mr. Pipí y todos los demás, acompañados de la “Comparsa” que canta y añade sus comentarios durante toda la obra. (Chávez A. Rosas S. 2011, Pág. 63)

Vimazoluleka es uno de los montajes más importantes de esa década, ya que es el primer musical venezolano. Esta pieza fue estrenada en el antiguo Ateneo de Caracas, pasando por el Aula Magna de la UCV, y fue llevada a Nueva York, en donde estuvo durante cinco meses en cartelera en Off Broadway, siendo la primera obra venezolana en presentarse allí con elenco norteamericano.

De la mano de Carlos Giménez y su agrupación *Rajatabla*, en 1971 se presenta *Tu País Está Feliz*, un poemario del brasileño Antonio Miranda que cobra vida bajo junto a la música de Xulio Formoso y la dirección de Giménez, quien logra hilar cada uno de los poemas de Miranda de forma magistral.

Tu País está Feliz siendo un espectáculo donde las canciones y la música juegan un papel fundamental, no posee la estructura tradicional del musical, no existe una historia específica; como se acotó anteriormente, son poemas y canciones que encierran una idea, un mensaje, y que de manera experimental, el ingenio de Giménez logra hilar de un modo coherente y armonioso. La obra está compuesta de veinticinco cuadros, veintiséis poemas y catorce canciones, los textos tienen carácter de protesta y con una visión revolucionaria, podría decirse que fue pensada como una obra de izquierda; el uso de la música rock tipo "Beatles", música que para la fecha significaba un grito de protesta, fue muy bien adaptada a los textos cantados. (Chávez A. Rosas S. 2011, Pág. 67)

Esta obra es un estandarte de la Fundación Rajatabla que suele remontarla, sobre todo en las fechas del aniversario de la pieza y de la fundación del grupo.

Godspell, estrenada en 1972, con un elenco de primera, este musical escrito por Stephen Schwartz y John Michael Tebelak en 1971, narra, a través de varias canciones de rock, parábolas del Evangelio según San Mateo. Según La Revista Semana, Venezuela (septiembre 1972) se dice de Godspell lo siguiente:

El tema de "Godspell" es el Evangelio según San Mateo con el agregado de varias canciones de música rock. Siendo el estreno mundial en versión castellana, "Godspell" en Venezuela se nos presenta con el mismo tema de fondo de la obra original, sólo cambia la forma. Es un tema sencillo, auténtico y por ello -a juicio de los entendidos- derrocó en pocas semanas a "Jesucristo Superestrella", por cuanto en "Godspell" se presenta un Jesús auténtico, vital, que canta y baila, no un Jesús rebuscado y difícil como se le ha presentado en recientes obras teatrales. Es un mensaje antiguo e imperecedero que tiene plena vigencia hoy.

La música rock fue seleccionada porque es una expresión de nuestra época al igual que el canto gregoriano lo fue en tiempos pasados. Por ello dicen los productores de "Godspell", si la música rock acompaña toda la expresión de hoy, ¿por qué no el Evangelio?

El público y la crítica especializada le augura un gran éxito a esta versión castellana de "Godspell" y ya los inspectores de la obra, venidos especialmente de New York, opinaron que es el mejor montaje y producción, incluyendo la comedia original. Una opinión valedera que se une a otra, no

menos valedera, la del público que le ha dado su aprobación a este mensaje de amor y alegría.

Godspell toma el turno de nuevo en el escenario en el año 2013. Dirigida por Armando Álvarez, coreografiada por Taba Ramírez, contó con Delia Dorta como coach vocal, Gabriel Figueira como director musical y producida por Claudia Salazar y la compañía *Clas Venezuela*.

Michel Haussman y Yair Rosemberg, quienes fundaron *Palo de Agua Producciones*, con la colaboración de Salomón Lerner como director musical de sus obras, se lanzan al ruedo con tres superproducciones musicales, *El Violinista Sobre el Tejado*¹⁸, *Jesucristo Superestrella*¹⁹ y *Los Productores*²⁰.

“Palo de Agua nace producto de la inquietud creadora de un par de jóvenes, quienes poco a poco han ido contagiando a todo aquel que de alguna forma ha formado parte de cada proyecto” (Palo de Agua Producciones, 2006 Pág. Web). La primera pieza que este equipo se propuso llevar a escena fue *El violinista sobre el tejado*, estrenada en el año 2005 en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela con la ayuda del Centro Social, Cultural y Deportivo Hebraica (C.S.C.D Hebraica). Tal fue el éxito que tuvieron que en 2006 hicieron nuevas funciones

¹⁸ Adaptación de la obra de Sholom Aleichem fue realizada por Joseph Stein, con música de Jerry Bock y letras de Sheldon Harninck. Estrenada en 1964

¹⁹ Música de Andrew Lloyd Webber y letras de Tim Rice. Pieza estrenada en 1971

²⁰ Dramaturgia, música y letras de Mel Brooks. Fue estrenada en 2001.

consiguiendo un total de 25 mil espectadores, y para el año 2009 se realizó un nuevo reestreno (Palo de Agua Producciones, 2006 Pág. Web).

El éxito de *El violinista sobre el tejado* radica en que la historia que narra está apegada a la realidad que muchas personas hemos tenido que vivir, como lo es serle fiel a las tradiciones, frente a la modernización. Según programa de mano del año 2006, Hausman dice:

Es difícil no darle una lectura propia a esta obra aquí en Venezuela, no solamente porque vivimos un momento político donde la intolerancia se ha convertido en parte de nuestra cotidianidad, sino también porque muchos de los que levantaron a nuestra nación en el siglo XX fueron inmigrantes italianos, españoles, portugueses, árabes, judíos... que se vieron obligados a salir de sus tierras natales por adversidades similares y que encontraron en Venezuela la felicidad y la libertad a la que aspiran los personajes de *El Violinista* (Hausman, 2006, programa de mano p. 3).

Según el C.S.C.D Hebraica:

No es frecuente que en nuestro país se presenten obras del género musical, y *El Violinista Sobre el Tejado* podría muy bien marcar el inicio de un nuevo auge para esta forma expresiva, que une la actuación al canto y a la coreografía (C.S.C.D. Hebraica, 2006, programa de mano, p. 4).

Después de *El Violinista sobre el tejado*, Palo de Agua Producciones irrumpe en la escena teatral venezolana con *Jesucristo Superestrella* de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice. Fue estrenada en mayo de 2007 y de nuevo el Aula Magna sirvió de escenario para que esta superproducción fuera llevada a escena. Más de treinta y ocho músicos de la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas, una banda de rock en vivo y cuarenta actores llevaron a cabo este clásico que contó con aproximadamente 28 mil espectadores. Cabe acotar que *Jesucristo Superestrella* cuenta con un montaje previo en 1981 por Emilio Soto.

Por último, en el año 2008, el equipo de Palo de Agua decidió montar por tercera vez consecutiva en el Aula Magna de la UCV, *Los Productores*. La pieza de Mel Brooks presenta a un par de productores de Broadway que deciden realizar una estafa creando la peor obra musical.

Según Haussman, *Los Productores* es la obra que siempre soñó montar. Este sueño lo compartía con Salomón Lerner, quien siempre ha estado fascinado por la complejidad musical de la pieza.

Ambos crecimos viendo (y memorizándonos) películas de Mel Brooks. Por eso fue todo un sueño para los dos poder traducir una por una las 24 canciones que Mel Brooks escribió para esta obra y, junto a un magnífico

equipo creativo, montarla sobre un escenario. (Hausman, 2006, libro de mano, p. 1).

En el año 2008, La bailaora Siudy Garrido, triunfa tanto en Venezuela como en Nueva York con su espectáculo *Siudy: Entre Mundos (Siudy: Between Worlds)*. En palabras de la propia Siudy:

Es una historia sobre los sentimientos más básicos del hombre. El mundo está en su peor momento y se han formado tribus que luchan por el control, pero al final hay una integración... El mensaje que quiero dar es que mundos aislados y diferentes pueden llegar a convivir en un mismo espacio (Gómez A. eluniversal.com. 2008)

También comenta la bailaora que por primera vez unirá géneros como el hip hop, el breakdance y el funk con el flamenco. Según el bailar español Antonio Canales, quien en el 2014 interpretó al protagonista de la pieza:

Entre Mundos cuenta una historia de amor prohibido que se desarrolla en un mundo apocalíptico "en el cual se necesita el amor por encima de todas las cosas", aunque, por el contrario, las tribus que lo habitan entran en guerra. (eluniversal.com. 2014)

Entre Mundos cuenta con la participación del colectivo dancístico *De La Funky y Primate*, quienes realizan percusión con objetos no convencionales.

La idea original, el guión, la dirección artística y la dirección general de este espectáculo es de Siudy Garrido y de Pablo Croce. La coreografía es creación de la joven bailaora, conjuntamente con Jesús Orta y la asesoría artística de Candy Machado. La música original de la pieza es de Diego Franco, Roberto Castillo, Leo Castillo y Ernesto Briceño, quien realizó el tema original de la obra en Barcelona, España, con la voz del cantautor "El Duende". El diseño de vestuario es de la artista junto a su madre y también bailaora, Siudy Quintero. (Gómez A. eluniversal.com, 2008)

“Una mezcla de Stomp, Rent y Riverdance con un toquecito de West Side Story, pero con esencia propia.” Así lo definió el diario norteamericano *The Examiner*.

En el 2010, de la mano de Magno Producciones, *Cabaret*²¹ da un vuelco a la escena teatral musical del país, ya que es una de las piezas más vistas y montadas no sólo en Nueva York, sino también en el mundo, y hasta llegar a Venezuela. Según César Sierra, “*Cabaret* se ha convertido en el montaje más impresionante que se ha hecho en Venezuela”. Contó con la participación de actores como Natalia Martínez, Luis Fernández y Cayito

²¹ Estrenada en 1966. Libreto de Joe Masteroff, música de John Kander y letras de Fred Ebb.

Aponte. Bajo la tutela del maestro Armando Lovera, estaban músicos de la talla de Gustavo Aranguren y Mercedes Delgado, todos dirigidos bajo la mano de César Sierra.

Inspirada en la novela *Adiós a Berlín* del escritor inglés Christopher Isherwood, y basada en el clásico de Broadway de Joe Masteroff (1996), en *Cabaret* se narran dos historias de amor en tiempos de la represión nazi y como todo un pueblo trata de disfrutar de la vida a pesar de la situación en la que se encuentran.

En el 2011, a los escenarios del teatro Teresa Carreño, llega la más aclamada historia de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II, *La Novicia Rebelde*. Showcenter junto con la productora Escena Plus, traen a los venezolanos esta historia, protagonizada por Mariaca Semprún y Rolando Padilla junto a los actores Gustavo Rodríguez, Lucy Ferrero y Julio Alcázar. Un total de treinta y cinco actores recorrieron el escenario de la sala Ríos Reyna bajo la dirección general de Vicente Albarracín y la música a cargo de la directora titular de la Orquesta Sinfónica Gran Mariscal de Ayacucho, Elisa Vegas.

En este mismo año, en Venezuela se crean dos espectáculos que describen el sentir de nuestra tierra. *Venezuela Viva* y *Orinoco*. Ambos

presentados en el Teatro Teresa Carreño. El espectáculo *Venezuela Viva*, fue dirigido por Carolina Lizárraga, César Orozco como director musical y Daniela Tugues como directora de danza.

Se trata de un fastuoso espectáculo dancístico-musical que narra la historia del mestizaje combinando la modernidad con los instrumentos más típicos de nuestras regiones: arpa, cuatro, maracas, bandola, violín, teclados, bajo, batería, tambores y caja flamenca. Más de 30 exuberantes bailarinas representantes de la belleza venezolana se fusionan en esta experiencia cargada de ritmos musicales que van desde el flamenco, la música árabe, los ritmos afrovenezolanos (Gaita de tambora, Chimbánguele, San Millán, Caraballeda), el joropo (pajarillo, zumba que zumba, seis por derecho, tonada, gavián, periquera, pasaje llanero), la salsa, el jazz y el calipso. (analítica.com)

Venezuela Viva nos deja la historia de nuestro país a través de hermosas danzas y canciones, con un alto contenido de valores y sentimiento nacional; un show para toda la familia. “Estos artistas llevan al mundo un espectáculo fascinante”, publicó la revista *Selecciones de Reader’s Digest*. (analítica.com)

Presentado en países como Alemania, Holanda, Suiza, Reino Unido, Luxemburgo, y Estados Unidos, *Venezuela Viva* es uno de los musicales más aplaudidos alrededor del mundo, en el cual el orgullo nacional y la

belleza de nuestro país es el tema principal. “Te provoca tomar el primer avión a Venezuela” reseñó el diario The Independent en Londres. (analítica.com)

Después del éxito de *Venezuela Viva*, la organización se lanza al ruedo con *Orinoco*. Es un musical basado en la novela del escritor venezolano Rómulo Gallegos, *Doña Barbára*. Canto, baile y una armoniosa fusión de jazz, joropo y flamenco, le dan vida a Santos Luzardo, Marisela, Doña Bárbara y Pajarote con un despliegue técnico de más de cuarenta actores en escena y pantallas que transmiten escenas de nuestros llanos.

Un talentoso equipo multidisciplinario ha robustecido esta innovadora propuesta escénica con su talento y visión. Así, el pianista César Orozco compuso gran parte de la música, mientras que el arpista Carlos "Metralleta" Orozco se encargó de los temas llaneros, el poeta Francisco Octavio escribió la mayor parte de las letras, el cantante Alejandro Zavala ejecutó los arreglos corales, la bailaora Daniela Tugues montó las coreografías y performance dancísticos, y Daniel Cabrera estuvo a cargo de las coreografías llaneras. El vestuario es una creación del recordado diseñador Justo Gómez, quien lamentablemente falleció en 2010 en plena etapa de preproducción del musical. “El reconocido arquitecto Edwin Erminy en la escenografía y el premiado director de teatro Vicente Albarracín, quien participó en la

adaptación del libreto, estuvo a cargo de la dirección actoral, completan el equipo creativo.” (eluniversal.com, 2012)

Ya en el 2012, el Teatro Teresa Carreño vuelve a ser sede de otro musical. En Venezuela Orlando Arocha junto a 50 actores, 30 músicos y 20 bailarines, tenía conformado el elenco de *Annie*, bajo la producción general de Heli Berti y la dirección musical de Vladimir Pérez; de nuevo la música estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica Gran Mariscal de Ayacucho.

Escrita por Thomas Meehan y con canciones de Martin Charnin, *Annie* nos cuenta la historia de una pequeña niña huérfana quien es maltratada, junto al resto de las niñas del orfanato, por la directora del mismo, Miss Hannigan, interpretada por la primera actriz Alicia Plaza. Annie corre con la suerte de ser adoptada por el millonario Oliver Warbucks (Miguel Ferrari), quien encantado con la niña, decide llevársela con él a pasar navidades y ayudarla a buscar a sus verdaderos padres. La malvada directora Miss Hannigan sólo persigue el dinero de Annie y, utilizando a su primo Rooster Hannigan (Carlos Arraiz) y a Lili St. Regis (Elaiza Gil) para que se hagan pasar por los padres de la niña, planea obtener la fortuna de ésta.

En 1979 Horacio Peterson dirigió *Annie* en el Teatro la Campiña. Fue una producción de Elisa Soteldo y contó con la participación de Las Voces Blancas de Venezuela y más de veinte músicos en escena. Cabe acotar que esta obra estuvo dos años en cartelera, siendo uno de los primeros

musicales de tal magnitud en el país. Venezuela fue el primer país hispanoparlante en montar dicho musical después de haber sido producido en Broadway.

En septiembre de 2012, en el Teatro de Chacao, Magno Producciones y su Escuela de Teatro Musical presentan *Clap! El Musical*. Una producción que abarca fragmentos de los musicales más famosos de Broadway y que cuenta con la participación de 45 jóvenes actores, todos pertenecientes a la escuela de Magno Producciones.

Después de la producción *Cabaret*, muchos jóvenes se acercaron a nosotros interesados por el teatro musical, -cuenta César Sierra, director del espectáculo y profesor de los chicos-. Nos dimos cuenta de que no había una escuela de teatro musical. Comenzamos a impartir los Talleres Integrales de Teatro Musical. Se ha obviado el segmento juvenil en el teatro. Por eso decidimos reunirlos. (Falcón D. eluniversal.com. 2012)

Estos jóvenes recibieron dentro de la Escuela de Teatro Musical clases de actuación, baile, vocalización y canto. Según Sierra, los jóvenes iniciaron serias investigaciones con respecto a los musicales, y entre los musicales clásicos y los que tratan temas más juveniles, estos prefirieron los segundos. Es por ello que *Clap! El Musical*, toca temas

como el primer amor, la rebeldía adolescente, la amistad, el despertar sexual etc. Entre los números musicales que forman parte de *Clap!* se encuentran: *Rent*²², *Hairspray*²³, *Avenue Q*²⁴, *Spring Awakening*, *Saturday Night Fever*²⁵, *Footloose*²⁶ y *Hair*²⁷, entre otros.

Es un compendio de musicales que han sido muy famosos acerca de los problemas que enfrenta la gente joven, versionados a nuestro contexto. Cada uno tiene una duración de 15 minutos, como un pequeño resumen de lo que puede ocurrir una noche en Nueva York. “Tenemos un collage de varios musicales,” explica César Sierra. (Falcón D. eluniversal.com. 2012)

El momento para brillar de *Chicago* es en el 2013. Evenpro junto a Lazo Producciones se alían para llevar a cabo, en el Teatro Teresa Carreño, la producción musical con letras de Fred Ebb, música de John Kander y libreto de Ebb y Bob Fosse. Una puesta en escena que involucra más de sesenta

²² Estrenada en 1994. Libreto, música y letras de Jonathan Larson.

²³ Musical estrenado en teatro en el año 2002, basado en la película de 1988. Libreto de Mark O'Donnell y Thomas Meehan, música de Marc Shaiman y letras de Marc Shaiman y Scott Wittman

²⁴ Música de Stephen Oremus, letras de Jeff Marx y Robert López. Libreto de Jeeff Whitty. Pieza estrenada en 2004

²⁵ Estrenada en 1998. Libreto de Nan Knighton, con las canciones de los Bee Gees. Musical basado de la versión cinematográfica de mismo nombre del año 1977.

²⁶ Musical basado en la película no musical de mismo nombre del año 1984 y estrenado en Broadway en el año 1998. Libreto de Dean Pitchford y Walker Bobbie, con música de Tom Snow y letras de Dean Pitchford.

²⁷ Estrenado en 1967. Libreto de Galt MacDermont, Gerome Ragni y James Rado. Música de MacDermont, letras de Ragni y Rado.

artistas entre cantantes, actores, bailarines y músicos. Luis Fernández dirige la pieza e interpreta al abogado Billy Flynn; Nathalia Martínez es Velma Kelly y Judy Buendía es Roxie Hart, Basilio Álvarez es Amos Hart, Mirtha Pérez es Mama Morton, el director escénico César Sierra y Mimi Lazo, productora y actriz con un rol especial. Gabriela Martínez participó como productora artística. Todos acompañados por la Simón Bolívar Big Band Jazz dirigida por Eduardo Marturet.

Chicago es la historia de dos mujeres: Roxie Hart y Velma Kelly, que se hacen famosas por asesinatos y por las artimañas de las que se valen para estar siempre en las primeras planas de la prensa.

Velma Kelly es la reina del vodevil. Lamentablemente no salta a la fama por su talento artístico sino por un asesinato, aunque... ¿quién dijo que el crimen no es un show? El abogado Billy Flynn es irresistible para las mujeres y para las cámaras, todo lo que toca lo convierte en un espectáculo, y es eso precisamente lo que quieren los medios y el público... pan y circo pues. Pero la reina será destronada por la joven Roxie Hart, quien viene a robarle abogado y "fama". (eluniversal.com. 2013)

El taller de la Compañía Lily Álvarez Sierra, bajo la dirección de César Sierra, gradúa a su 1ra promoción de artistas integrales a finales del 2013 con *Pippin el Musical*. Con música de Stephen Schwartz y libreto de Roger

O. Hirson, fue coreografiado por Bob Fosse y remontado en el 2013 por Diane Palaus en Broadway.

Esta comedia cuenta la historia de una compañía de circo que decide narrar la vida de Pippin, el hijo mayor del Emperador Romano Carlo Magno. La dueña del circo, y narradora de la historia, inicia la función prometiéndole al público maravillosos actos de magia y reparte, entre sus actores y acróbatas, los personajes de esta épica aventura. El joven Príncipe está convencido de que su vida tiene un propósito extraordinario, y mientras busca desesperadamente su “esquina en el cielo”, prueba sin demasiadas satisfacciones la guerra, el poder, la vida en el campo y el amor. Para cerrar, Pippin es encausado hacia el gran final, un truco suicida que dejará maravillado a su público. (diariolavoz.net 2014)

Cabe acotar, que *Pippin el Musical*, es la primera versión en español autorizada por Music Theatre International.

Despertar de Primavera es el musical que abre el 2015. Dirigido por Luis Fernández y de la mano de Lazo Producciones, llega a la sala de conciertos del B.O.D esta obra escrita por el dramaturgo alemán *Frank Wedekind* en 1891 y cuenta con la música y la letra de Steven Sater.

Originalmente esta obra fue presentada por primera vez como un drama teatral que generó revuelo en una Alemania que, para entonces, profesaba una enseñanza con técnicas estrictas y valores morales férreos. Ya había llegado a Venezuela en los años 90, cuando el dramaturgo Carlos Giménez realizó el montaje sobre las tablas caraqueñas. Fue posteriormente cuando cambió de aires al ser adaptada al modelo de musical en Broadway (donde se hizo merecedora de ocho premios Tonys). Ahora inicia temporada en el país de la mano de Mimí Lazo Producciones en un tiempo en el que, si bien el argumento no sorprende del todo, da muestra de que el país es capaz de generar apuestas ambiciosas en sus tablas. (eluniversal.com. 2015)

Despertar de Primavera plantea la historia de un grupo de adolescentes que deben lidiar con su despertar sexual y las dudas propias de la edad. Habla de temas como la diversidad sexual, la violencia escolar, el consumo de drogas, el aborto, el suicidio, entre otros, mientras tratan de sobrellevar los obstáculos impuestos por la sociedad, llena de valores acartonados y moralismos. La obra en su época fue víctima de la censura por exponer tan abiertamente estos temas dentro de una sociedad represiva.

Wendla, hija de una católica fundamentalista, conoce a Melchior, el ateo que la hará poner en duda todos los dogmas que le inculcó su madre. Ambos estudian en un colegio católico junto con personajes como Morritz, el hiperactivo; Gregor, el obsesivo; Ernst, el homosexual; Hanssen, el adicto

sexual; Martha, la abusada sexual; y Thea, la discriminada racial. Son tantas historias en paralelo que algunos personajes solo quedan como referencia en la trama principal. Todos deberán luchar por cumplir con los estándares sociales para ganar un cupo en el colegio el año siguiente, pues habrá 40 vacantes para 41 estudiantes. “Una víctima tiene que haber”, se vuelve el lema de todos. (Zambrano I. el-nacional.com 2015)

Esta versión musical de la obra de Wedekind, contó con 12 actores en escena, junto a la banda *Majarete Sound Machine* cuyos temas varían entre el rock, pop y baladas. Las coreografías estuvieron a cargo de Vittorio Marson y la escenografía se movió entre dos bancos de madera que hacen de gradas, camas, hasta de cruz, y una pizarra que representa la psique de estos jóvenes, en la que se ven anotados pensamientos de los mismos. En Venezuela, en 1992, el grupo *Rajatabla* presentó esta obra, dirigida por *Carlos Jiménez* y protagonizada por *Erich Wildpret* y *Nathalia Martínez*.

CAPÍTULO II

2.1 Proceso de elaboración de un musical

Un musical surge de la conjunción de diferentes áreas del teatro. La dirección, la producción y los lenguajes que conviven en escena, tales como la actuación, la danza y el canto. Sin embargo, además de estas disciplinas, debemos incluir a la orquesta, elemento primordial para el teatro musical. Podríamos decir que, en el musical, convergen tres directores: el coreógrafo, el director musical y el director general. Ángels Marcer y Ester Bartomeu (2009), nos recuerdan que el trabajo de estos departamentos debe estar en total sincronía (P. 25).

Para las autoras, todo empieza con la selección de la obra, seguida de un casting y (luego de la selección que resulta de este) los ensayos. Al iniciar el proceso de montaje, los lenguajes escénicos que componen el musical deben ensayarse por separado y, evidentemente, con el encargado del área en cuestión. Es decir, el baile con el coreógrafo, el canto con el director musical y la actuación, el montaje de escenas y los desplazamientos en el escenario con el director (Ibídem, P. 41). Posteriormente, cuando los actores tengan montada la coreografía, la planta de movimiento y las canciones correspondientes, los ensayos se unificarán paulatinamente. Marcer y Bartomeu (2009), aseguran que:

Normalmente se empieza por la parte de canto. Se ensaya la parte musical con todos los intérpretes de la compañía y el director musical. Seguidamente, y cuando esta parte está clara, se empiezan los ensayos de coreografía y texto, donde la parte musical para a un segundo término hasta empezar los ensayos conjuntos, en los que el director musical hará un recordatorio del trabajo hecho al principio (P. 42).

Consideran, además, que “para empezar a trabajar los ensayos conjuntos es importante haber memorizado todo el material” y luego agregan que la obra se trabajará “con todo lo que el guión incluye: texto, canciones y coreografía montada”. La finalidad es lograr la fluidez que la pieza requiere (Ibídem, P. 76). Los ensayos en conjunto también permiten solucionar los detalles pendientes del montaje, las transiciones del texto hablado al canto y la incorporación del baile. Lo importante, en este caso, es lograr que el enlace sea armónico, “debe ser un enlace orgánico” para que los espectadores lo vean con naturalidad (Ibídem). De igual modo, los ensayos conjuntos permiten al intérprete acostumbrarse a la exigencia física que representa el musical.

Gabriela Martínez, productora de la Compañía Lily Álvarez Sierra y quien trabajó en diferentes musicales, comenta el trabajo realizado por la productora Palo de Agua, a propósito de los espectáculos musicales realizados en el país. Asegura que la productora de eventos como *Jesucristo*

Superestrella, El violinista sobre el tejado y Los Productores, realizaban un casting para sus elencos y, luego de la selección, los actores se convertían en alumnos de la empresa en cuestión. Palo de Agua preparaba a sus actores con clases de canto, baile y actuación para el musical en cuestión. (Entrevista realizada a Martínez, Enero 19, 2015).

Los detalles de la producción ejecutiva y artística poco varían entre lo que es un musical y una obra no correspondiente al género. Los musicales hacen todo en una dimensión distinta, hay más cambios de vestuarios, las escenografías son más complicadas y el elenco es más numeroso. Hay que considerar también los ensayos técnicos, ya que, en el musical, el sonido y la iluminación son centrales. El texto y las canciones requieren micrófonos, ya que el sonido de la orquesta suele opacar la voz del actor y los teatros donde suelen presentarse las obras son muy grandes. Así mismo, la iluminación es propia del género, muy elaborada. Durante la prueba de sonido (antes de la función y en el ensayo técnico), los actores deben proyectar “la voz para no engañar al técnico” (Marcer A., Bartomeu E., 2009, P. 79).

La elaboración de un musical está sustentada especialmente en el trabajo del director y del productor, son las figuras bases del proyecto. A su vez, el director puede apoyarse en el coreógrafo y en el director musical, sin embargo, estos últimos están a merced del director general de la obra.

Evidentemente, el trabajo del actor es de suma importancia en el teatro musical. Así mismo, el trabajo de producción debe cumplir con requisitos que hagan más cómodo el trabajo del actor, por ejemplo, ensayos divididos por disciplina (canto, baile) y ensayos en conjunto. Marcer y Bartomeu aconsejan al director no escatimar tiempo para la creación de personajes, el trabajo de mesa y el análisis de la obra. (P. 25). De igual modo, Trevor Nunn, director de *South Pacific*, en la versión estrenada en Londres en 2001, afirma que, para la elaboración de los personajes, el trabajo de exploración duró varios días , con una técnica quizás poco común para el género.

En el montaje de *South Pacific* del RNT –que podía enfocarse como un musical estándar de Broadway que requería técnicas comunes- cohesioné la compañía por medio de la improvisación, investigando la situación de una pequeña isla del pacífico en el año 1943. Pasamos varios días buscando sensaciones: aclimatarse a temperaturas superiores a los cuarenta grados, estar hombres y mujeres segregados, los rituales militares diarios, la disciplina de letrinas y zonas de aseo, el limitado calendario social y, por supuesto, las tradiciones y las prácticas de la vida isleña. El momento culminante se produjo cuando cada actor fue capaz de improvisar veinticuatro horas de la vida de su personaje antes de haber cantado una nota o bailado un paso. (Irvin, P., 2009, P. 105).

En este ejemplo podemos apreciar la importancia del actor y de la interpretación para algunos directores en el teatro musical, y lo importante que es ceder tiempo al trabajo de mesa y la exploración. La elaboración de un musical no sería posible sin director, productor, actores, bailarines, coreógrafo y demás creadores. Pero tampoco sería posible sin una adecuada relación entre ellos. La esencia del teatro musical es la interpretación en cada una de sus áreas escénicas (canto, baile y actuación), y los actores deben trabajar el engranaje de las áreas, lidiar con el baile y el canto al mismo tiempo, sin dejar de lado la actuación.

2.2 El intérprete en el teatro musical

En esta sección fundiremos dos aproximaciones: la teórica, con fundamento bibliográfico, y la de campo, a través de entrevistas a dos intérpretes cuyos procesos de formación ejemplifican lo que los estudiosos del tema han formulado como principios básicos en el proceso de formación dentro del Teatro Musical. Relacionaremos estas entrevistas, además de las que utilizamos a lo largo de todo el trabajo con directores y productores experimentados en el género, con el material bibliográfico, para obtener una visión, digamos, tridimensional del problema. Las intérpretes son Mariana Marval y Mariaca Semprún, ambas actrices de teatro musical, y el desarrollo

de la información obtenida de ellas justificará su selección como sujetos representativos en este caso.

Mariana Marval se inició en el Teatro Musical con la Compañía de la empresa Palo de Agua, con quienes participó en diversos montajes: *Jesucristo Superestrella*, *Los Productores* y *El Violinista sobre el tejado*. Tras la salida del país de la productora, decide formarse fuera del país, en *Trinity College of Music*²⁸, ubicado en Londres. Luego de 3 años de estudios, obtuvo el título *BA in Musical Theatre Performance* que pudiésemos traducir como Intérprete de teatro musical. Por su parte, Mariaca Semprún estudió en el colegio Emil Friedman, en Caracas, donde, desde muy temprano, inició sus estudios de violín y fue parte del coro. Posteriormente estudiaría Canto Lírico, carrera de la cual es egresada. Así mismo, completó su formación con los talleres de actuación que había en la ciudad, y el baile lo estudió con Anita vivas, en el Paraíso, durante 3 años. Semprún destaca que cuando ella se formó, no había cursos ni talleres enfocados hacia el teatro musical. Su preparación en Venezuela fue un tanto complicada porque las diferentes disciplinas no se estudiaban en un solo lugar, sino que se aprendían por separado. Marval y Semprún coinciden laboralmente en algunas de las producciones de Palo de Agua.

²⁸ Esta universidad se fusionó con otro instituto y actualmente se llama: *Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance*.

El principio básico, en lo que se refiere al intérprete, es que debe ser un artista integral, que pueda dominar el canto, el baile y la actuación al mismo tiempo.

Marcer y Bartomeu (2009) destacan que la mezcla del musical “requiere una preparación física (para) evitar el cansancio físico, puesto que es inevitable” (Pág. 53). César Sierra, director de *Cabaret*²⁹, considera que el trabajo del actor se trata de resistencia física y considera vital que el intérprete pueda estar “dos horas cantando, bailando y actuando con la energía siempre arriba” (Sierra, 2015). En el mismo orden de ideas, Mariaca Semprún considera vital la preparación física del intérprete. Según su experiencia, uno de los mayores retos que tiene el actor del teatro musical es poder representar toda la pieza sin que se vea el agotamiento que sufre.

Normalmente siempre estás haciendo algo en el escenario, especialmente si tienes un personaje con cierta relevancia dentro de la obra. Es necesario estar preparado para eso, al principio es difícil dominar el baile, cantar y no perder la técnica vocal. Es decir, lograr que aire te alcance para la canción y el resto de la obra. Todo esto, sin perder el personaje (Semprún M. 2015).

²⁹ Musical estrenado en Venezuela, en Noviembre de 2010. Producido por Magno Producciones.

Para Mariana Marval, la formación del intérprete se basa en la disciplina. Según su experiencia, el teatro musical se basa en el actor y afirma que “la actuación es el corazón del teatro musical” (Entrevista realizada a Marval, abril 16, 2015). Hay que destacar que Mariana Marval es la creadora de La Escuela de Teatro Musical de Caracas, que tiene como sede el Centro Cultural Chacao y que es producido por *Clas Producciones*. Marval afirma que intenta:

(...) Erradicar la concepción de que el teatro musical es solo escarcha. Un buen actor de teatro musical es aquel que logra transmitir lo que se transmitiría en una película, pero en un formato que incluye canto y baile. Uno debe estar conectado con el personaje que está interpretando, por ejemplo, Glinda en *Wicked*. Es un personaje caricaturesco y se podría pensar que ahí no hay actuación, cuando la realidad es todo lo contrario. Es un personaje con muchas capas, el actor de teatro musical (debe) hacer el (mismo) trabajo de un actor de texto hablado, es exactamente el mismo trabajo, incluso es el triple. Porque además debes meterle realidad a lo que cantas y bailas. Debes llevar todas las herramientas de la actuación al canto y al baile. El texto solo no es suficiente para la interpretación y por eso se canta y se baila. Se cambia de formato porque no es suficiente para transmitir el mensaje. (Ibídem)

El trabajo en la Escuela de Teatro Musical de Caracas es, por supuesto, pedagógico. Para Marval y su socia, Claudia Salazar, lo más importante es

que los estudiantes aprendan las disciplinas y el engranaje de las mismas. Una de las ideas es introducir al alumno al medio laboral, a través de un showcase. Está dirigido a personalidades del medio artístico y es un evento privado. Como estudiante y ahora como profesora, Marval destaca lo difícil y complicado del entrenamiento del actor, y resalta especialmente la dificultad de dominar las tres áreas.

Suele pasar que los actores tienen el fuerte en dos de las tres disciplinas, y un actor de teatro musical debe trabajar en esa área donde tiene la pata coja. Particularmente, tuve que aprender ballet, que es lo más básico. Además, tuve que aprender música, para cantar sólo con la partitura. Es aprender otro lenguaje, literal. Es una educación muy integral, es necesario poder integrar las tres áreas, que a su vez tienen una gama de materias y especialidades. (Ibidem).

La experiencia y formación de Mariaca Semprún fue diferente. Al salir del colegio, trabajó con la Compañía Lily Álvarez Sierra e inició su formación actoral. Mientras tanto, asistía a las clases del conservatorio y a las de baile. Sin un movimiento de teatro musical, la Compañía Lily Álvarez Sierra se acercaba al género, ya que se actuaba, se bailaba y, aunque no se cantaba en vivo, en el caso de Semprún, grababa todas sus voces y además colaboraba en la producción musical. Semprún afirma que “la formación fue

por mi cuenta. Fue doblemente difícil no tener un sólo lugar para formarme, debía saltar por la ciudad para hacerlo, un día el Paraíso, otro Altamira, Santa Mónica, la Boyera, etc.” (Semprún, 2015).

En la formación de Mariaca Semprún la experiencia³⁰ ha sido un factor importante, ya que eso le ha servido para jugar con su voz y hacer de ella una intérprete maleable, que se adapta a diferentes personajes y registros. En ese sentido afirma que “Hay que jugar completo, si vas a cantar rock tienes que cantarlo de verdad, no como Mariaca, porque si no, no tiene sentido”. (Ibídem).

Mariaca Semprún resalta que además de la preparación física, la formación del intérprete debe incluir un proceso que permita adaptar su voz al personaje que le toque realizar. En esta etapa es importante entrenar la voz diariamente y realizar ejercicios de vocalización. El trabajo de la voz se asemeja un poco a lo que es el trabajo de mesa para el actor. El intérprete debe ir buscando la tesitura del personaje y llevar su voz en esa dirección. Al igual que Marval, considera importante descansar lo suficiente y alimentarse bien.

Para Semprún, el trabajo del actor nunca termina y, respecto al actor de teatro musical, considera que practicar constantemente es fundamental. El baile requiere de elasticidad, y los músculos deben estar entrenados para

³⁰ Diferentes empleos tales como cantante en bandas de bodas, en famasloop, en grupos infantiles que participaban en cumpleaños y diferentes ensambles musicales.

soportar el trabajo físico, así mismo, la voz también es un músculo que debe estar en constante entrenamiento y práctica.

La diferencia esencial en la educación entre Marval y Semprún radica en el tiempo que se le puede dedicar diariamente; mientras en Inglaterra el trabajo es intensivo, todo el día, todos los días, en Venezuela, por diferentes razones, la formación dependerá de lo que el actor desee y de los talleres de turno. Además, no contar con un movimiento de teatro musical, aunque hay varias propuestas en la cartelera nacional desde hace algunos años. Semprún destaca el incremento en el número de producciones de teatro, especialmente del teatro musical, debido a la situación que vive el país. De igual modo, cree que el auge de musicales se debe, también, a una demanda del público por este tipo de espectáculos. Considera que abren espacios para la formación de personas interesadas en el teatro musical. (Ibídem)

César Sierra asegura que las disciplinas que conforman el teatro musical pueden aprenderse por separado, sin embargo, para los fines de la formación del intérprete, es necesario que haya un proceso que permita la relación entre las mismas (Sierra, 2015) que capacite al intérprete para desenvolverse en el escenario, para así lograr dominar el baile mientras canta sin perder la interpretación. La simbiosis debe practicarse hasta lograr el dominio de las áreas en cuestión. Por esa razón hay escuelas de teatro musical en el mundo.

La formación del intérprete de teatro musical depende de muchos factores, uno de esos factores es el lugar donde decide formarse. Como hemos apreciado en las líneas anteriores, la formación de Mariana Marval, en Londres, requiere de una disciplina similar a la que tienen los soldados. No estamos hablando sólo del entrenamiento físico, que como hemos dicho, es de suma importancia para el artista involucrado en el teatro musical. La disciplina a la que nos referimos se basa en una pedagogía abrumadora, ya que los factores que la componen van a más allá de recibir una clase. El proceso de formación en Londres, al menos en el caso de Marval, estuvo condicionado por la cantidad de espectáculos que había en cartelera, sin mencionar los diferentes elencos que podía tener un mismo show. Además de poder apreciar y admirar el trabajo de otros intérpretes del teatro musical, Marval tuvo la oportunidad de asistir a audiciones y participar en proyectos. Ahora bien, por su parte, la formación de Mariaca Semprún en Venezuela estuvo marcada por lo que en su momento era una meta y no un destino laboral. Semprún también fue una alumna disciplinada en su formación como intérprete de teatro musical. Pero era una disciplina impuesta por ella misma y no por un contexto o un lugar en específico. Sin embargo, la escasa oferta de espectáculos relacionados con el género complicaba la formación de Semprún y demás personas con el mismo anhelo de formarse como intérprete de teatro musical. Sin duda alguna, uno de los mayores factores que influyen al momento de decidir estudiar y formarse en el teatro musical es el lugar donde se decida hacerlo.

Por su parte, el material bibliográfico coincide en la importancia de la preparación del actor, el buen estado físico y lo disciplinado. Para Claudia Romero, autora del libro *Audiciones para teatro musical* (2009), estar preparado es lo más importante y esencial para el actor de teatro musical, y afirma que:

Un actor de teatro musical es la supermarioneta de la que hablaba el teórico teatral Gordon Craig, es el actor de ópera que buscaba Wagner; es el que canta, baila y actúa, las tres cosas en el más alto grado de perfección. Es la triple amenaza (Pág.12)

De igual modo, agrega que la preparación consiste en dominar la “técnica para respirar, emitir la voz, cantar; montar canciones, analizarlas, saber en qué contexto están, quién las canta y por qué” (Pág. 13). Como vemos, se trata de un trabajo amplio y complejo. El trabajo del intérprete en el teatro musical es también conocer los actores, intérpretes, directores, productores y demás artistas y creadores que están involucrados con el género. Es, también, un trabajo que demanda tiempo, atención y disciplina. Para Romero, el talento no basta para formar parte del teatro musical. Evidentemente, el talento es la base, el primer paso, pero debe ser cultivado, desarrollado y sobre todo, perfeccionado por aquel que desea formar parte del género. “El talento es la materia prima, la *conditio sine qua non*, pero

nada más” (Pág. 13). Para ser un profesional del teatro musical se “requiere una disciplina constante” (Ibídem).

En las líneas anteriores, pudimos apreciar la opinión de Mariana Marval y Mariaca Semprún. Ambas son actrices del teatro musical, la primera se formó en Londres, en una institución, mientras que la segunda en Caracas, en diferentes lugares, distintos profesores y una variedad de pedagogías. Por su parte, el material bibliográfico que hemos citado pertenece a Claudia Romero, radicada en México y el libro de Marcer & Bartomeu, que viven en Barcelona, España.

A lo largo de este apartado, hemos hablado de Marval, Semprún, Romero y Marcer & Bartomeu, de sus opiniones en entrevistas y en los libros según correspondan. Sin embargo, no sólo se ha comentado y citado sus opiniones personales y académicas sobre la formación del intérprete en el teatro musical. Sin saberlo, también hemos involucrado una visión que corresponde a una ciudad: Londres, Caracas, Ciudad de México y Barcelona. Cuatro visiones de lo que debe ser el teatro musical y a pesar de las diferencias, hemos podido encontrar puntos en común, acuerdos que parecen tangibles en lo relacionado a la formación de intérpretes en el teatro musical. Tanto los autores como los entrevistados coinciden en la importancia de la preparación física y académica del intérprete, en la formación práctica y teórica del género; así como del estudio, la investigación y la lectura. Conocer los musicales que existen, los actores, intérpretes,

bailarines y demás creadores que forman parte del teatro musical. También coinciden en la importancia de saber conectar esas áreas, que va más allá de dominar el canto, el baile y la actuación. Se trata de la interpretación constante, tanto en el baile como en la danza y, especialmente, de la transición de una disciplina a otra. Sin embargo, las coincidencias también confluyen en el intérprete, en lo disciplinado que debe ser, en las ganas que le ponga, en la pasión con la que interpreta, en superar sus propios límites y lograr un lenguaje nuevo en escena. Se trata, especialmente, de empaparse del tema, llenarse de teatro musical, entregarse y asumirlo como una profesión y no como un hobby.

2.2.1 Canto en el teatro musical

El musical exige al intérprete destreza física y vocal, debido a que debe asumir los riesgos de la pieza que interpretará. Por ello ha estado siempre en búsqueda constante de técnicas de destreza vocal, técnicas que le permitan modificar la coloratura vocal, por ejemplo, sin que esto modifique lo que se está interpretando actoralmente: ni el estado de ánimo del personaje ni la coreografía de la obra. Esta habilidad para el canto que exige el teatro musical es un conocimiento heredado desde el siglo XVII y XVIII. Parias (2009) afirma:

La expresividad y habilidad de ornamentar requerida para el canto en el teatro musical es un conocimiento heredado del canto del siglo XVII y XVIII, específicamente, de las arias da capo, como método de improvisación que los cantantes realizaban al momento de la repetición, permitiéndoles mostrar sus destrezas vocales como improvisadores y su control vocal. Las arias da capo abrieron las puertas a la práctica de nuevas variaciones artísticas que generalmente estarían compuestas por repeticiones melódicas fuertemente elaboradas y cadencias intercambiadas en los momentos claves de la obra.

En el Teatro Musical, el canto está dirigido hacia la actuación y el teatro, así que usualmente la vocalización debe ser exagerada y, paradójicamente, debe parecer a la vez natural, como la voz hablada, para que el texto le resulte comprensible al público. En el canto lírico, la vocalización es más “pesada”, y las vocales son más homogéneas dentro de un mismo gesto vocal. En el teatro musical, el intérprete debe tener flexibilidad y un dominio total de su voz, ya que debe manejar enfoques vocales de pecho, cabeza, *belting* y *mix voice*, términos estos que explicaremos a continuación:

El Belting es una técnica vocal muy específica en la que el cantante debe mezclar e interpretar de forma muy cuidadosa y acorde con la obra, y extender

el registro de pecho a uno más alto, lo que solo se puede realizar cantando fuerte. Esta técnica puede ser, en ocasiones, confundida con mix voice. La técnica del Belting requiere un muy buen manejo de la laringe y del paladar blando para adquirir el color adecuado para el Teatro Musical. (Paria C. 2009 p.11)

Por otro lado, para ampliar el registro vocal y darle mayor movilidad a la coloratura de la voz, se utiliza el *Mix voice*, que consiste en variar con agilidad la voz de cabeza a la voz de pecho para hacer mucho más fácil ubicar la voz en el registro medio y lograr así que se funda con la voz hablada del intérprete.

Otra herramienta importante para tomar en cuenta es el *vibrato*, que permite al ejecutante hacer cambios cortos y rápidos de tono para obtener una mayor expresividad durante la interpretación del tema. Paria (2009) afirma:

En el teatro musical se maneja el vibrato igual a como se maneja en la música popular (pop, rock y jazz entre otros). Al mantener el estilo popular, las notas largas deben mantenerse sin vibrato y al final sí se aplica la técnica.

Además de esto, Paria (2009) también recalca que:

En adición al manejo vocal que los cantantes deben tener, es importante que éstos tengan control sobre otros aspectos estructurales y corporales, como el alineamiento del cuerpo que obliga al cantante a tomar conciencia del apoyo, la respiración y la energía que se tiene y se requiere para cantar; el rango vocal, como metodología para educar al instrumento, y ampliar y dominar un gran registro vocal; la resonancia ayuda a los colores, dinámicas y manejo del vibrato para poder diferenciar con mayor claridad los estilos, la articulación y pronunciación; y finalmente, la conexión, que le da coherencia al estilo y a la historia, como elementos centrales de la obra, para mantener cada vez que se canta la atención y la tensión requerida.

El canto y las diferentes técnicas vocales dentro del teatro musical han crecido a medida que se ha desarrollado el género, logrando que sus artistas consigan herramientas tales como el alineamiento, la respiración, la resonancia y una buena vocalización e interpretación, lo que les permite conseguir un buen sonido y una buena postura para sentirse cómodos en el escenario.

2.2.2 Danza en el teatro musical

Junto a la actuación y al canto dentro del teatro musical, es importante resaltar el papel que juega la danza dentro de esta ecuación. Se combina el

movimiento del cuerpo al compás de la música para comunicar sentimientos y emociones.

A través del tiempo, la danza ha ido evolucionando desde simples movimientos con fines rituales, hasta lo que hoy en día conocemos. Según Chávez Á. y Rosas S.:

La danza ha estado ligada a la historia de la humanidad desde la antigüedad, evidencia de su gran importancia se refleja en culturas como la egipcia, en la que por ejemplo, la danza era utilizada para llevar a cabo ceremonias a sus dioses en sus manifestaciones teatrales antiguas, por su parte en Grecia, la danza junto a la música jugaban un papel importante para la realización de celebraciones y en lo que respecta a la civilización romana, la danza era incorporada a procesiones, festivales y celebraciones. En este sentido, la danza alude al arte de bailar mediante ciertos movimientos y haciendo que la música y el cuerpo vayan al compás. (p. 18-19)

Ahora bien, dentro del teatro musical, la danza fue un elemento que poco a poco fue evolucionando. En los primeros números musicales, la danza era apenas importante para el desarrollo de la trama, no existía una integración con el resto del espectáculo. Era casi una pieza aislada de todo el rompecabezas. Más adelante, con la combinación de ritmos como el jazz y el rock and roll, la danza pasó a ser un elemento fundamental dentro del teatro musical y a integrarse íntimamente con la actuación y el canto en la

escena. Al igual que el canto y la música, es una pieza esencial dentro del teatro musical. Involucra la conjunción de distintos elementos como lo son la expresión corporal, sentido del espacio y ritmo. Estos elementos permiten al actor dominar las técnicas necesarias para demostrar sus habilidades en el escenario.

Dentro del teatro musical podemos apreciar diferentes tipos de danza como danza clásica o ballet, el jazz, el blues, el rock entre otros.

Según Balthazar de Beaujoyeux se entiende como ballet, “una mezcla geométrica de personas que bailan juntas, acompañadas por varios instrumentos musicales”. Sin embargo, Bastiano di Rossi logró darle una mejor definición, y dijo que el ballet es “una pantomima con música y danza”.³

A finales del siglo XIX, el movimiento romántico fue cediendo y dando paso a los ballets clásicos. Comenzaron a incluirse danzas folklóricas dentro de las coreografías. Uno de los principales promotores de esto fue Arthur St-Leon, sucesor de Perrot. Por otro lado, en Rusia, Marius Petipa, maestro de baile del Ballet Imperial ruso ofrecía a la corte y al mundo un baile lleno de virtuosismo y técnica con piezas complicadas que cerraban con un *pas de deux* entre los protagonistas.

Durante el siglo XIX, surge la danza moderna, impulsada por Isadora Duncan, quien llenó la danza de movimientos más naturales, libertad y comodidad. Según Bilbao (2009 p.10):

...Isadora Duncan, una mujer que, cansada del ballet y de tratar de verse y

sentirse como un hada de los cuentos, decidió empezar a bailar libremente otra vez, sin el rigor que la belleza y la técnica le imponían a la danza. Ella no quiso bailar siendo una princesa encantada o un espíritu de las flores como lo requería el ballet. Ella quiso bailar descalza, sin la tortura de los zapatos de punta, representándose a sí misma: una mujer feliz de bailar, y así lo hizo. Bailó en muchos países de Europa y en los Estados Unidos.” (Chávez Á. y Rosas S. p.22)

Es primordial señalar la labor del jazz y el rock and roll, como bailes, dentro del teatro musical. El jazz, un estilo de música originado en los cantos nativos de los negros, que trabajaban en las plantaciones de tabaco y algodón en los Estados Unidos a mediados del siglo XIX, a medida que fue incorporándose al teatro musical, introdujo un nuevo estilo de baile, el ballet jazz. Era una mezcla de pasos de danza moderna con ballet clásico y claqué. Tiene como características:

- Un trabajo de piernas rápido y preciso.
- Movimientos sincopados y rítmicamente complejos
- Exageración de los movimientos de ciertas partes del cuerpo, en especial los de los hombros, la cabeza y la cadera.
- Ejercicios de aislamiento del movimiento en distintas partes del cuerpo.
- Acentúa la línea corporal y la movilidad del torso.

- Uso de rodillas en semiflexión.

La primera vez que se vio esta manera de baile fue al final de los años 30, en la obra "Slaughter on tenth Avenue" (En la décima Avenida), primer trabajo creado en un teatro americano por el célebre coreógrafo ruso George Balanchine. (Delgado M. 1996 p.30)

A partir de este momento, en el teatro musical se desarrolla este nuevo estilo de baile cargado de una técnica impecable y además, la acción ya no se detiene para darle paso al número de danza, sino que está integrado al conjunto en general.

Por otro lado, hacia finales de los años 50's, nace el rock and roll. Se caracteriza por un ritmo impetuoso y por su audacia y energía.

Es considerada una música de baile surgida de las músicas de blues y soul negros, de las que, por eliminación de su carga agresiva y reivindicativa, se dejó únicamente su componente rítmico, haciéndolas aceptables para el blanco y explotables comercialmente. Este tipo de música

dio el pie al nacimiento de una nueva forma del teatro musical, la Comedia Musical Rock. (Delgado M. 1996 p.31)

Los adolescentes no querían bailar como sus padres, por lo que inventaron una amplia gama de pasos y estilos de baile, influenciados por el fuerte ritmo del rock. Unos les llamaban jitterbug, swing, otros Lindy, rock'n'roll, boogie-woogie o Bop (La palabra Be Bop era nueva, por lo que casi todo era llamado "Be Bop"). Lo cierto es que nace desde la más pura rebeldía adolescente, cansada de la constante desaprobación de sus padres a su estilo de vida.

La forma de bailarlo es ligeramente inclinado hacia la pareja y con un pequeño movimiento de caderas. El rock and roll es un baile alegre y rápido caracterizado por movimientos de alta precisión a mucha velocidad, combinando el baile y la acrobacia. La característica más obvia del rock and roll son sus patadas en el aire al bailar y elementos básicos como elevaciones, saltos, lanzamientos y saltos acrobáticos.

A medida que la tecnología fue avanzando, y con la influencia cada vez más marcada de la radio y la televisión dentro del colectivo social, las modas de bailen se fueron modificando creando estilos nuevos cuyos orígenes parten todos de estos estilos fundamentales. El teatro musical, ha sabido

aprovechar a su favor la expansión de todas estas modas de bailes emergidas de estas dos anteriores en pro de su desarrollo, para brindarle al espectador una experiencia cada vez más auténtica.

2.2.3 Actuación en el teatro musical: Cómo se prepara un actor para un musical

Dentro del teatro musical, la actuación es una pieza fundamental de todo el rompecabezas, ya que, asociada al canto y al baile dentro de la pieza, logra que el espectador sea conmovido con lo que ve en escena. Sin embargo, para que el espectador pueda conmoverse con lo que está apreciando en el escenario, el actor allí parado cumple con una serie de pasos durante el proceso de ensayo y montaje de la obra.

Según Joe Deer y Rocco Dal Vera (p.34-35), *la actuación es un arte pero también es una técnica que puede ser aprendida*³¹, e incluso un actor, por muy bueno que sea, si no domina las técnicas básicas para desarrollarse dentro de la gama de disciplinas que implica el teatro musical, está perdiendo su tiempo. Teniendo conciencia de esto, se procederá a exponer de manera concisa, cómo se prepara un actor para enfrentarse ante un espectáculo de teatro musical.

³¹ Todas las traducciones son traducciones libres hechas por los autores.

Un actor que se está preparando para realizar un espectáculo musical debe cumplir una serie de normas casi ritualistas para forjar la disciplina necesaria que requiere un trabajo tan arduo como este. Los autores de *Acting in Musical Theatre* (Actuando en Teatro Musical) sugieren que:

Si estás trabajando con un grupo, puedes escoger un show específico para que lo trabajen juntos o también estudiar una variedad de roles de varios espectáculos. Si por el contrario estás trabajando solo, puedes explorar el rol que más te interese. También deberías trabajar por lo menos dos canciones contrastantes y ayudará si tienes grabaciones que acompañen a esas dos canciones. Es importante que llegues a clase a tiempo, habiendo calentado vocal y físicamente y listo para trabajar. Usa ropa con la que sea fácil moverte y que no te impida respirar bien. También es válido usar ropa que le vaya bien al personaje, es decir, si el personaje utiliza zapatos de vestir, un sombrero, un abrigo y una corbata, o un vestido largo y tacones, date la ventaja de trabajar con esos accesorios desde el principio. Si tienes el cabello largo, recógelo y quítalo de tu cara y por último no uses ningún tipo de accesorios innecesarios como piercings y joyería. (Deer J. & Dal Vera R. 2008, P.35)

Deer J. y Dal Vera R. consideran que, como actor, es importante saber dar y recibir críticas, ya que en un medio tan competitivo es necesario poder apreciar las críticas constructivas que nuestros compañeros de escena, profesores, directores, o algún espectador en general nos dan, puesto que es

posible que estas nos ayuden en la elaboración de nuestro personaje y en hacerlo crecer dentro de las tablas; del mismo modo, es importante saberlas dar puesto que, si con éstas hacemos que crezca el trabajo de un compañero, el trabajo de todos dentro del montaje crecerá.

Los autores señalan que al momento de recibir críticas, tomemos en consideración que el público nunca se equivoca, que si la audiencia no percibe lo que como actor querías comunicar, quien está fallando eres tú. Así lo expresan Deer J. y Dal Vera R:

Cuando recibas respuestas a tu trabajo, recuerda que lo que el público entiende es todo lo que importa no importa. Lo que querías comunicar, lo que la otra persona entendió o sintió, lo que ellos percibieron, es lo que hiciste. Si no te gusta la respuesta, intenta hacer algo distinto hasta que obtengas la reacción que quieres. (P.36)

Es importante como actor saber agradecer las críticas que te ofrecen, no siempre serán positivas, y algunas serán mal intencionadas; pero dentro del proceso para prepararte como actor, no sólo de musicales, es importante tener en cuenta esto, ya que durante toda nuestra carrera de actuación nos enfrentaremos a este proceso. Por último y no menos importante, es elemental nunca tratar de explicar o defender nuestro trabajo ante los señalamientos del director, profesores o compañeros. Aunque queramos

hacerlo, lo más adecuado es aceptar y continuar mejorando nuestro trabajo; cuando nos enfrentemos al público real, en la sala de teatro, no podremos explicarles qué significaba nuestra interpretación.

Ahora bien, al momento de dar críticas, es necesario que digas lo que viste y sentiste, no lo que esperaste ver o sentir. Los actores necesitan saber cómo van con su proceso y no ayuda que digas lo que deseaste ver. Sé siempre claro y conciso al momento de dar críticas al compañero y siempre en pro de ayudarlo a desarrollarse. Nunca intentes a través de tus críticas dirigir a tu compañero, ya hay una figura que se encarga de fungir como director y sólo él tiene la autoridad para dirigir. Todos los demás en la sala se acatan a su palabra. Los autores lo expresan así:

Los comentarios sobre interpretación que vengan de muchas fuentes pueden confundir al actor, y pueden hacer que el rol se vaya en una dirección que es contraria a lo que el director quiere. Asimismo, si te enfocas en el trabajo de un colega de esa forma, no puedes estar viviendo subjetivamente tu propio rol. (Deer J. y Dal Vera R, P.37-38)

Según Deer J. y Dal Vera R., ser un actor de teatro musical implica muchos retos, por lo cual es una carrera que puede ser tan desesperante como gratificante. Por ello nos ofrecen herramientas a la hora de acercarnos al teatro musical.

La primera es el *Sí Mágico* del maestro Konstantin Stanislavski.: ¿Qué haría yo *Si* estuviera en esta situación? ¿Cómo actuaría *Si...*? Los autores lo resumen de esta manera:

La mayor parte de la teoría de la actuación contemporánea está basada en esta idea, porque nos hace pretender que somos alguien más con especificidad, sensibilidad y compromiso. La prueba de tus decisiones como actor frecuentemente va a reposar en esa pregunta. Si lo que has elegido hacer ayuda a responder verdaderamente a las circunstancias imaginarias de tu personaje, entonces probablemente no es una buena decisión. (Ibídem, P.41)

Otra cosa que debemos tomar en cuenta es que son dos cosas muy diferentes una actuación “real” a una actuación “creíble” o “verdadera”. Puesto que el teatro es de hecho un artificio en el cual como actores pretendemos ser otra persona, el término real no se adapta a las circunstancias; a diferencia de los términos verdadero y/o creíble.

Parte de la credibilidad tiene que ver con nuestro sentido de la veracidad del actor en un momento dado. Verdad en la actuación es la alineación de la realidad del personaje y la realidad del actor. Aunque hay mucho de teatro que es artificial, una actuación veraz parece ser sin artificios. (Ibídem)

Los autores sugieren atender siempre la credibilidad y la verdad, aspectos fundamentales a la hora de actuar.

Como actores, buscamos vivir nuestro rol a cabalidad, reaccionando a todos los estímulos que recibimos de los actores con quienes interactuamos en el escenario, el mundo imaginario de los escritores, el contexto histórico de la pieza y de nuestra propia imaginación. Tener credibilidad y verdad es fundamental para el lograr este objetivo. (Ibídem)

Otra de las sugerencias que nos hacen Dal Vera R. y Deer J. para actuar dentro del teatro musical es pretender que lo que estamos interpretando está pasando por primera vez. Esto significa que absolutamente todo lo que el actor haga en escena debe parecer como si acabara de ocurrirle. También sugieren que el actor debe acostumbrarse a la exposición y a la soledad pública. Es decir, el actor debe enfrentarse siempre a exponer sus momentos emocionales más íntimos frente a una audiencia que prefiere ver en vivo y a través del actor todas aquellas experiencias que no podrían o se atreverían a vivir.

Los autores de *Acting in Musical Theatre* consideran que es importante que un actor de musicales conozca la diferencia entre actuación e interpretación. Señalan que hay una gran diferencia entre actuar para

satisfacerse a uno mismo y actuar para satisfacer las necesidades del personaje a interpretar.

(...) mientras vayas desarrollando tu entrenamiento actoral, probablemente descubras que la emoción de la pura interpretación se reemplaza y aumenta con otro tipo de emoción: involucrarse con un texto musical de forma tan completa que realmente te imaginas a ti mismo en este mundo y encuentras gran libertad en ello. Tendrás la emoción de interpretar mientras vives verdaderamente las circunstancias imaginarias de tu personaje. Pero, eso ya no será el objetivo principal. Esta transición de necesitar la atención del público a buscar servirle al momento dramático es sello de los grandes actores. Esa es la diferencia entre ser un intérprete y ser un actor. (Ibídem, P.42)

Aunque el proceso de montaje de un musical pueda ser divertido, debe prevalecer el hecho de que es un trabajo serio y arduo, en el cual, si no hay disciplina, no funcionará toda la maquinaria. También se destaca la importancia de tener teatralidad dentro del espectáculo musical. Toda representación teatral implica cierto grado de teatralidad, es por ello que, cuando vemos a un gran actor en escena, nos dejamos atrapar por su carácter, el dominio de su técnica y por cuán interesante es su actuación. El teatro musical puede ser difícil para algunos actores puesto que incluye retos

actorales y físicos que dependen mucho de la teatralidad. Muchas personas dirían que una buena actuación debe verse completamente natural; pero cuando se es un actor de musicales, la actuación debe ser igual de creíble a pesar de que nadie anda en la vida real interrumpiendo situaciones para enfatizarlas con un complejo número de baile y entonar una canción. Esta es la magia del musical.

Finalmente ambos escritores puntualizan que hay dos maneras de conseguir –efectivamente- desarrollar un personaje. La primera es de adentro hacia afuera. El intérprete se vale de medios emocionales y psicológicos que externalicen y le den cuerpo al personaje. El segundo método es de afuera hacia adentro. En este caso el actor se vale de estímulos externos que le afecten, y a través de ellos conseguir modificarse.

Ambos autores señalan que no importa cuál sea el método que utilices, lo importante es seguir perfeccionando tu técnica y saber que todos somos diferentes y que lo que funciona para unos no necesariamente tiene que servir para otros.

CAPÍTULO III

3.1 Proceso de formación en el taller de teatro musical de la Compañía Lily Álvarez Sierra

Hemos dicho que el taller de teatro musical inició sus actividades en el 2011, con la producción de Magno Producciones y en asociación con la Compañía Lily Álvarez Sierra. La necesidad de formar intérpretes para el teatro musical nace después de *Cabaret*³², a finales del 2010, también producido por Magno Producciones. La compañía Lily Álvarez Sierra trabajó activamente en la elaboración del musical, por ejemplo, César Sierra estuvo a cargo de la dirección del espectáculo, Gabriela Martínez se encargó de la producción artística y Nathalia Martínez interpretó a Sally Bowles. Cuando el taller comenzó, las clases eran de baile, canto, percusión y una master class en la que se montaban las canciones y las armonías. Los encargados de dictar las materias eran Vittorio Marson, Domingo Balducci, Roberto Castillo y Armando Lovera, respectivamente. César Sierra también participaba activamente en el taller, cada cierto tiempo dictaba una clase sobre la historia del teatro musical y su importancia; la primera temporada del taller de teatro

³² Musical estrenado en Venezuela en noviembre de 2010. Ver página 54, donde aparecen los datos de la versión estrenada en el Teatro Teresa Carreño

musical terminó con una presentación en el Colegio Don Bosco³³, en la cual se demostró todo lo que se aprendió y trabajó en el taller.

Es importante destacar el sistema de audiciones que desarrolló la escuela. Cada vez que se culminaba una etapa del taller se realizaba una presentación al público. El alumno interesado en las clases de teatro musical no podía ingresar a mitad del curso, debía esperar a las audiciones para poder ingresar en el taller siguiente.

El casting estaba dividido en dos partes, primero se cantaba y luego se bailaba. El participante debía llevar la canción preparada y se interpretaba *a capella*. El día de la audición se montaba una coreografía, con los participantes. La intención era apreciar las condiciones del alumno y observar cómo se desenvolvía en el escenario en las disciplinas antes mencionadas. Por tratarse de una escuela (o un taller realizado con la intención de llegar a crear una escuela), la mayoría de los participantes son aceptados, ya que la intención es formar nuevos intérpretes.

En septiembre de 2011 ingresó la nueva camada de alumnos, a través del antes mencionado sistema de audiciones. Mientras los alumnos regulares estaban en la clase de canto, el nuevo ingreso se encontraba en la clase de danza. Los alumnos fueron divididos en principiantes e intermedio. Esta fase del taller terminó con una pequeña presentación en el primer trimestre del año 2012. En abril de ese mismo año se repite el proceso para el ingreso de

³³ Las clases del taller de teatro musical eran dictadas en el teatro del Colegio Don Bosco en Altamira, Caracas.

un nuevo grupo de principiantes, permitiendo así que el resto de los grupos subieran un escalón para lograr los tres equipos, divididos en principiantes, intermedio y avanzados. Sin embargo, por diferentes motivos, la dirección del taller tomó la decisión de unificar al grupo intermedio con el avanzado. Esta etapa terminó con la primera presentación a gran escala del taller del teatro musical *Clap! El Musical*³⁴ que tuvo lugar en el Teatro de Chacao, en septiembre de 2012. En el espectáculo, los alumnos pudieron demostrar sus aptitudes en cada disciplina impartida en el taller. En *Clap!* se incluyeron canciones pertenecientes a los musicales *Hairspray*, *Rent*, *Hair*, *Spring Awakening*, *Avenue Q*³⁵, entre otros. Adicionalmente, se incluyó una canción inédita creada para dicho espectáculo. Al finalizar esta etapa, los representantes de Magno Producciones se retiran del país y, por esa razón, ceden a la Compañía Lily Álvarez Sierra la administración del taller de teatro musical.

Luego de una pequeña pausa, debido al cambio de gerencia y ligeras modificaciones en el pensum, el taller de teatro musical reinicia su trabajo a principios de 2013. En esta oportunidad, Las clases están organizadas de la siguiente manera: Interpretación³⁶, Coreografía, Canto, Coral y Actuación. Las mismas eran impartidas por Nathalia Martínez, Vittorio Marson, Rafael Lara, Jorge Salazar y Marisol Martínez, respectivamente.

³⁴ Revisar página 58 para más información sobre este musical.

³⁵ Revisar página 59 para más información sobre los musicales aquí nombrados.

³⁶ En esta clase coincidían la actuación, el canto y el baile. Se trataba del montaje de una canción correspondiente a una obra musical. Esto será explicado más adelante.

El taller se hacía los días martes y jueves, en un horario comprendido desde las 5pm hasta 9pm, así como los sábados de 10am a 1pm. Los días sábados eran destinados únicamente a montar nuevas coreografías y corregir las ya existentes. Por su parte, los días martes las clases que se impartían eran Canto (Rafael Lara), Interpretación (Nathalia Martínez) y Coreografía (Vittorio Marson). Mientras que los jueves se compartían con Coral (Jorge Salazar), Actuación (Marisol Martínez) y Coreografía. Los ajustes que se realizaron consistieron en crear un pensum más completo y ordenado que el anterior, que le permitiera al estudiante desarrollarse mejor en todas las disciplinas que complementan el teatro musical.

Como se dijo anteriormente, los días sábados eran dedicados a coreografías, al montaje de nuevas puestas en escena y al repaso de bailes ya montados (limpiar movimientos e incluir cambios). Este espacio también permitía detenerse en detalles que resultaban difíciles de explicar para poder practicarlos con calma, ya que las clases semanales eran relativamente breves.

La producción y dirección del taller de teatro musical de la Compañía Lily Álvarez Sierra quedó en manos de Gabriela Martínez y César Sierra, respectivamente. Ellos fueron los responsables de coordinar el horario de las clases, la sede y todos los detalles del montaje de las clases y posibles espectáculos. De igual modo, eran responsables del aspecto administrativo, pagos y cobros. En esta oportunidad, Sierra no dictó ninguna clase, estuvo

dedicado exclusivamente a la dirección del taller, especialmente desde el ingreso de los nuevos alumnos en el 2013 (luego del cambio de gerencia).

Ya bajo la dirección de Sierra, en el mes de noviembre del 2013, se presentó *Pippin, El Musical*³⁷, en el teatro Santa Fe, trabajo de graduación del grupo avanzado. Además de esa primera temporada, el espectáculo del taller de teatro musical de la Compañía Lily Álvarez Sierra realizó una segunda temporada, en el mismo teatro, esta vez en enero y febrero del 2014. Sin embargo, por la situación vivida en el país en esa época, la temporada se vio interrumpida. A pesar de eso, se hicieron audiciones en el mes de enero, con lo cual hubo una nueva generación de alumnos para el grupo inicial.

La situación del país no sólo afectó la temporada de la obra de teatro, también el taller tuvo algunas complicaciones que estaban ligadas a las protestas del 2014. El Colegio Don Bosco está ubicado a unas cuantas cuadras de la Plaza Francia en Altamira y esa zona fue el punto de encuentro para muchas manifestaciones y protestas, por lo cual aquellos alumnos que se dirigían a pie o en transporte público al taller encontraban difícil el acceso a la zona, sin contar con que el horario de clases comprendido entre las 5pm y las 9pm complicaba aun más la situación, por lo que varios alumnos –nuevos y antiguos- abandonaron el taller (que además debió iniciar sus actividades un mes después de lo pautado). Esta etapa del

³⁷ Revisar página 61 para mayor información sobre esta versión.

taller es la que será estudiada en este capítulo, la cual finalizó con doble presentación pública en el teatro Don Bosco, el 24 y el 30 de julio. El primer día se mostró el trabajo realizado en la clase de actuación y el segundo día, el de Interpretación.

Respecto al inicio del taller, César Sierra comenta que, luego de *Cabaret*, mucha gente se acercó a los integrantes de la compañía (conocidos, entre otras cosas, por tener experiencia en dictar talleres), preguntando por algún curso o taller en el área. (Entrevista realizada a Sierra, enero 19, 2015). De ahí la necesidad de crear una escuela de teatro musical, ya que era un espacio baldío o en sus propias palabras: “un bache en el país, algo que no existía”. A pesar de haber buenas escuelas en las diferentes disciplinas que conforman el teatro musical, Sierra considera que:

Para el teatro musical no solamente es importante estar formado en las tres áreas sino que hay un proceso que las aglutina. No basta con saber cantar, tienes que saber que cuando estás cantando hay un trabajo corporal y que al mismo tiempo, estás actuando. Esa simultaneidad se da solamente en el teatro musical. (Sierra C. 2015)

El objetivo principal de la escuela es poder preparar alumnos capaces de desenvolverse en las disciplinas que componen el teatro musical, aunque

esto no signifique que al terminar el ciclo del taller sean intérpretes del teatro musical. La meta de la Compañía Lily Álvarez Sierra es:

Tener una escuela formal de teatro musical, una escuela donde exista realmente un pensum con estudios anuales, donde la gente reciba clases todos los días e incluso, que sea un lugar que le permita al egresado asistir para ensayar y practicar, porque de nada sirve estudiar (teatro musical) durante cinco años si después no puedes ponerlo en práctica. (Ibídem).

Sierra resalta que la formación en el teatro musical no es asunto de meses, sino que requiere mucho tiempo y mucha práctica. El proceso de formación con la Compañía Lily Álvarez Sierra implica una confrontación del actor con el público. Él cree que esa confrontación ayuda a que el trabajo del alumno mejore e influye positivamente en el desarrollo de los ensayos y las clases. También aclara que la compañía es enemiga del taller montaje y que ese nunca ha sido el objetivo, pero teniendo como referencia la pedagogía de su abuela, considera que el trabajo del actor debe ser práctico y, especialmente, en escena. De igual modo, Sierra también considera que la preparación de un actor en el teatro musical debe ser continua, preferiblemente diaria. (Ibídem)

El taller de teatro musical de la Compañía Lily Álvarez Sierra tiene la intención de llevar a los alumnos al estudio de sus personajes, por esa razón

se les pide que investiguen sobre musicales, para que puedan seleccionar un personaje que esté dentro del perfil del alumno y que implique un reto (actoral o vocal). Ejemplo de ello es la metodología y pedagogía de las clases, por ejemplo, en la clase de Interpretación, el trabajo de selección del personaje y creación del mismo depende del alumno. Nathalia Martínez, profesora de la materia, lo que hace es agregar nuevos elementos, especificar acciones y dirigir la escena para que esta crezca desde el punto de vista actoral. En canto, los profesores se encargan de montar las canciones y los arreglos vocales. Con la actuación, la situación es similar, Marisol Martínez, profesora del área, se encarga de guiar al actor hacia un trabajo más orgánico y honesto según los objetivos del personaje. Esto será ampliado más adelante.

Al iniciar el 2014, la compañía empezó con lo que sería la segunda temporada del musical presentado en el 2013, *Pippin, El Musical*. La idea inicial era que, una vez finalizada la temporada, iniciaran las clases del taller. En el montaje participaban los alumnos de los grupos principiante, intermedio y avanzado. Este capítulo del trabajo de grado está enfocado en el trabajo realizado por la Compañía Lily Álvarez Sierra en el 2014 con la formación de intérpretes para el teatro musical. Así mismo, sólo se concentrará en el grupo de los avanzados y en los ejercicios realizados por ellos.

3.1.1 Clases de actuación

La clase de actuación era dictada por Marisol Martínez. A pesar de tratarse de un taller de teatro musical, esta clase estaba enfocada, exclusivamente, en el trabajo actoral. No se trabajaba la actuación en el musical, sino en general, sin géneros. El acercamiento de Marisol Martínez al trabajo del actor se basa en el juego.

La clase buscaba proveer herramientas que el actor podía usar en otros trabajos, independientemente de si era un musical o una obra de otro tipo. Para Martínez el estudio del personaje a través de la exploración e improvisación era un elemento sustancial en el proceso de formación del alumno, así como conocer los objetivos, los obstáculos y los verbos que definen el personaje y, especialmente, lo que dice y lo quiere decir el personaje. El carácter lúdico de la clase lograba captar la atención del participante y, además, lo comprometía con la situación que se estuviese trabajando.

Las clases de Marisol Martínez empezaban con una relajación que poco a poco se convertía en un calentamiento. Orlando Alfonzo era el preparador de las clases y, en algunas ocasiones, el monitor encargado.

A continuación, algunos de los ejercicios:

- **Relax**

El objetivo era despejar la mente del actor de cualquier pensamiento que lo vinculara con las actividades que realizaba en su cotidianidad y colocarlo en la disposición adecuada para realizar la clase. El alumno debía concientizar dos elementos fundamentales para el trabajo actoral: el cuerpo y la respiración. Los estudiantes se acostaban en el suelo, boca arriba, con los ojos cerrados, los pies paralelos a la cadera y las palmas de las manos hacia el suelo. Se buscaba el mayor contacto de la columna vertebral con el suelo. A través de la respiración y de la conciencia de la misma, el alumno iba relajando cada parte de su cuerpo, empezando por los pies y terminando en la cabeza. La idea era que sintiera cómo el peso de cada zona corporal caía completamente y entraba en contacto con el suelo. Con cada inhalación, el estudiante debía imaginar “una luz verde, cálida y agradable que iluminaba su cuerpo”. Al igual que el ejercicio anterior, se iniciaba por los pies y finalizaba en la cabeza. Una vez que el cuerpo estaba totalmente iluminado, cada inhalación provocaba (en la imaginación del estudiante) que su cuerpo brillara cada vez más y con más poder. Para finalizar, se realizaba el proceso contrario, la luz se iba apagando desde los pies hasta la cabeza. Al finalizar, cada estudiante debía incorporarse (levantarse) al ritmo que deseaba. La incorporación se realizaba vértebra por vértebra, permitiendo que la cabeza se incorporara de última.

- **Proyección y bases sólidas**

Una vez de pie, se procedía a la realización del ejercicio que pretendía alinear el cuerpo, la mirada y la voz del estudiante, procurando una disposición escénica que le permitía proyectar potentemente su energía hacia el espacio. Los alumnos se ponían de pie, con los pies paralelos, orientados hacia el frente, las piernas abiertas según el ancho de sus caderas y los brazos libres a los lados (un poco separados del cuerpo). El plexo solar debía estar abierto y proyectado hacia adelante, al igual que la cabeza, pero orientando la barbilla perpendicularmente con el resto del cuerpo. La mirada fija en un punto, preferiblemente a lo lejos. Las piernas y glúteos apretados dándole firmeza al cuerpo, el torso llevado levemente hacia adelante por su propio peso, sin arquear la espalda y cerrando las costillas. Con esta postura se realizaban ejercicios de respiración inhalando y exhalando en diez, ocho, cinco o cuatro tiempos, imaginando que con cada exhalación el cuerpo crecía hacia el techo. Luego de la exhalación se incluían las vocales para continuar con el calentamiento de la voz, sin perder el punto fijo, las bases apretadas y el peso hacia adelante.

- **Las caminatas**

El objetivo de esta actividad era calentar el cuerpo, activar los sentidos del actor, trabajar el foco en escena y concientizar el espacio y el contacto con sus compañeros. Los estudiantes caminaban por el espacio con dos premisas: ubicar un punto fijo y dirigirse hacia él, una vez que llegaba, debía ubicar otro punto hasta que el monitor diese la orden contraria, es decir, este ejercicio se realizaba sin pausas. El segundo objetivo era llenar los espacios vacíos del escenario a través de la caminata. El facilitador iba variando las instrucciones, entre las siguientes opciones:

- Caminar a uno o dos metros de distancia de sus compañeros
- Juntarse en grupos de dos, tres o cuatro personas.
- Dirigir la atención hacia el público, independientemente de la postura en la que se encuentre el alumno

Nota: En las clases de actuación, durante los ejercicios, se utilizaba un tambor que solía marcar el momento de ejecutar la acción. Las instrucciones que hemos presentado se debían realizar una vez que el tambor sonara.

Durante el ejercicio, también se establecían cuatro acciones distintas, cada una asociada a un número del 1 al 4. Cuando el facilitador menciona

uno de esos números, los participantes debían ejecutar esa acción. Por ejemplo:

1. El estudiante debía acostarse en el piso y rodar por el escenario como si fuese un tronco
2. El alumno debía saltar.
3. El participante realizaba un giro sobre su propio eje.
4. Pronunciar un texto. (Al inicio del taller, podía ser una frase cualquiera. Sin embargo, una vez asignados los personajes, el texto debía pertenecer a la obra).

Las instrucciones se iban alternando para trabajar la concentración del estudiante. Durante las caminatas era primordial mantener la mirada periférica. En algún momento, se podía cambiar la premisa de buscar un punto fijo y seguirlo, para que conectaran con la mirada de los compañeros. En caso de encontrarse de frente con un compañero, debían realizar un giro sin dejar de verse y continuar caminando. Así mismo, el monitor también podía solicitar que los alumnos se rozaran los brazos o que se tocaran con alguna parte del cuerpo para estimular lo sensorial.

- **Reconocimiento del impulso**

El objetivo era reconocer los impulsos en escena y accionar en respuesta a ellos. Los estudiantes se dividían en dos grupos y cada equipo armaba una diagonal en puntos contrarios al escenario. Al tocar el tambor, el primero de cada diagonal corría al centro del escenario y se encontraba con un compañero, con el cual debía accionar en función de lo que su cuerpo le pedía en ese momento (un beso, un abrazo, un grito, un pellizco, lo que sea). Lo importante era no llegar al centro con la acción preestablecida sino accionar según lo que el encuentro generaba. Luego de accionar, pasaban a la diagonal contraria y se colocaban de últimos, hasta que todos pasaban y repetían el ejercicio.

- **Energía.**

Este ejercicio consistía en imaginar que la energía se pasaba de un alumno a otro. Se realizaban dos líneas de alumnos, todos los alumnos se veían cara a cara. El alumno que empezaba la actividad debía estirar sus brazos hacia el compañero que estuviese frente a él y pronunciar la sílaba “JA”. El que recibía la energía debía recibirla corporalmente y, luego de una breve pausa, enviarla a otro compañero. El alumno que recibía podía cambiar la intención con la que había recibido la energía. Los encargados del ejercicio solían

acotar que usarían todo el cuerpo en cada movimiento, tanto recibiendo la energía como enviándola. Esta actividad también se realizó con un palo de escoba, para trabajar la concentración de los participantes.

- **Animales**

El ejercicio de los animales no era tan frecuente en las clases de actuación. Sin embargo, fue un ejercicio que evolucionó y se incluyó en la presentación final de la clase. El ejercicio comenzaba como una relajación, los alumnos estaban en el piso, con los ojos cerrados y la mente en blanco. Eventualmente, el moderador solicitaba que imaginaran un animal, que lo estudiaran y que se acercarán a él (imaginariamente). Luego solicitaba a los alumnos que abrieran los ojos y lentamente se incorporarán como el animal. Al estar todos los alumnos de pie, el monitor del ejercicio pedía que exploraran el espacio escénico, caminando en total soledad sin involucrarse con los demás. Paulatinamente, el ejercicio iba evolucionando y los animales podían explorar, jugar o pelear con otros animales y emitir sonidos. El ejercicio finalizaba con los alumnos abandonando el animal, poco a poco el alumno iba convirtiéndose en persona. Sin embargo, se debía escoger un gesto, movimiento o sonido para trabajar. La característica seleccionada debía incorporarse al personaje que estuviesen

trabajando.

- **Ejercicios con el tambor**

Las clases de actuación estaban marcadas por algunos ejercicios realizados con un pequeño tambor. La premisa era simple, se trataba de unas caminatas (como las explicadas anteriormente), pero con la particularidad de que cada vez que el tambor sonara, los participantes debían pararse en el lugar en el que se encontraran, detener la acción que estaban realizando y mirar al público, hacer contacto visual. El ejercicio evolucionaba y luego de la mirada venía un movimiento, luego un sonido, después una palabra y posteriormente una frase que correspondiera al personaje que se estaba trabajando.

- **Ejercicio sin nombre**

Esta actividad sólo se realizó en una oportunidad. El ejercicio consistía en que un alumno se paraba frente a sus compañeros y debía imaginar algo: un lugar, una persona, una imagen, etc. El alumno que estaba realizando el ejercicio no podía hablar, sólo podía emitir sonidos guturales y trabajar con su cuerpo. La profesora conducía el ejercicio e iba presionando, preguntando y solicitando información sobre lo que el alumno veía. Eventualmente, luego de un rato presionando, se le permitía al alumno decir una palabra para contribuir

con la explicación. El ejercicio se terminaba una vez que el resto de los alumnos adivinaba o cuando el alumno que estaba realizando el ejercicio se quebraba. Este ejercicio ayuda a comprender la urgencia del personaje, la desesperación y la importancia de los objetivos. También permite concientizar que no todo está en la palabra, ayuda a trabajar y concientizar la corporalidad en diferentes momentos, ya que la corporalidad dependerá del estado de ánimo del personaje: está urgido, desesperado, aburrido, triste, alegre, etc.

A mediados de mayo, se empezó a trabajar con la creación de personajes y con la obra que se trabajaría en la clase de actuación. La idea inicial del taller de teatro musical para el grupo avanzado, era realizar un musical basado/inspirado en la obra *Jacobo o la sumisión* de Eugene Ionesco. Sin embargo, por motivos económicos no se logró llevar el proyecto a cabo.

Marisol Martínez trabajó con el texto de *Jacobo o la sumisión* de Eugene Ionesco, el cual fue escrito en el año 1950. El primer acercamiento con la obra se dio al finalizar uno de los tantos ejercicios mencionados anteriormente. Martínez solicitó a los alumnos que se sentarán en círculo, entregó algunos ejemplares de la obra y agrupó a los alumnos en tres o cuatro por ejemplar. La profesora solicitó un voluntario para que empezara a leer. Mientras la lectura iba avanzando, Martínez iba incluyendo al resto de los alumnos en la lectura. De igual modo, iba rotando a los alumnos de

personajes, por ejemplo, el personaje de Jacobo, fue leído por 4 ó 5 alumnos. Esta acción, permitió que los participantes pudiesen conocer el texto a través del juego, así como jugar con el texto y con los diferentes personajes que iban interpretando, jugar con los matices y la versatilidad de cada uno. Al finalizar la lectura, Marisol Martínez preguntó “¿De qué trata esta obra?, ¿Qué es lo que quiere decir Ionesco con este texto y qué nos dice a nosotros en el 2014?”. Cada uno de los participantes iba respondiendo y comentando sobre la obra, sus primeras opiniones sobre la pieza, los personajes y situaciones. La respuesta a la que se llegó en consenso, fue que se trataba de una obra sobre la lucha de una persona (Jacobo), ante las costumbres familiares y sociales. También se dijo que era la lucha de un joven por revelarse, un joven que buscaba un cambio. Al finalizar la discusión, Martínez solicitó que para la próxima clase los alumnos seleccionaran un personaje para trabajarlo, así como un parlamento del personaje seleccionado, que posteriormente debía ser aprendido.

En el encuentro posterior a la lectura y previo a iniciar el calentamiento y los ejercicios rutinarios de la clase, Martínez solicitó a los estudiantes que dijeran en voz alta los personajes que habían seleccionado. En esta oportunidad, los ejercicios realizados en clase, estaban enfocados en los personajes. Es decir, en la exploración de los personajes. Ejercicios como las caminatas, el reconocimiento del impulso, ejercicios con el tambor y el trabajo de los animales, estuvieron enfocados desde la perspectiva del

personaje y no del actor. Es importante aclarar que estos ejercicios se realizaron a lo largo de un mes, en diferentes encuentros. Este proceso, permitió a los estudiantes explorar a sus personajes desde la improvisación, desde el juego y el instinto. Por ejemplo, al ejercicio del animal se le dedicó una clase completa:

- **Ejercicio del animal con personajes**

Inicialmente se realizaba una relajación, la cual es explicada al inicio de este subcapítulo. Al terminar la relación, se procedía a comenzar un ejercicio de imaginación, el cual consistía en que el actor se encontraba con su personaje en una playa. En esta etapa, el actor veía como era su personaje, como iba vestido, la forma en la que caminaba y su forma de hablar. El actor iba creando a partir de la imaginación y de los comentarios del monitor. Luego de cerrar este ciclo, pero en el mismo orden de ideas, el actor (imaginariamente) se encontraba con un animal. Para la selección de este animal, se acotó que debía ser un animal que no fuera de agua y que esté relacionado al personaje escogido. Una vez que se producía el encuentro, el actor debía prestar atención al caminar del animal, a sus movimientos, la mirada, etc. Poco a poco el actor se convertía, imaginariamente, en el animal seleccionado. Ahí empezaba la exploración individual por el espacio y posteriormente la exploración grupal, en la que los alumnos

podían interactuar entre ellos, este ejercicio fue monitoreado por el preparador de la clase: Orlando Alfonso.

La pedagogía de Martínez era un proceso paulatino pero eficaz, ya que el alumno recordaba las cualidades de su personaje, la corporalidad, el tono de voz y otros elementos que componían al personaje. Una vez terminada la etapa de los ejercicios, se le empezó a dar forma a los personajes, para ello, Martínez solicitó que cada actor llevara la ropa con la cual imaginaba al personaje. El ejercicio era simple, los actores debían colocar la ropa del personaje en el escenario y luego debían entrar y cambiarse la ropa, quitarse la ropa de trabajo y colocarse el vestuario. Este ejercicio se realizaba al mismo tiempo, es decir, los actores entraban juntos y cada uno se enfocaba en su ejercicio, al colocarse la última prenda de vestir, el actor debía convertirse en su personaje. La realización de este ejercicio resultaba interesante para los actores, ya que se iban transformando en sus personajes con sólo cambiarse la ropa. Además, ayudaba a concientizar los elementos, el cuerpo, la voz y la gestualidad. El siguiente ejercicio se basaba en la interacción del personaje con un objeto, el ejercicio debía ser realizado desde el personaje seleccionado y, además, debía incluir al animal que habían trabajado anteriormente. Para dar una idea más amplia de cómo era el ejercicio, ejemplificaremos dos casos a continuación:

- El primer caso, correspondía al alumno Luis Campos, quien trabajó el personaje de Jacobo, eligió como animal a una perezosa y decidió trabajar cómo su personaje se vestía. Luis entraba al escenario en interiores, era el primero de la fila y, por ende, el primero pasar. Arrastraba sus pies, caminaba lentamente y sus hombros estaban caídos, su mirada estaba en un punto. Finalmente llegaba a la silla donde estaba ubicada su ropa, empezaba explorando las medias, las olía, las probaba y se las colocaba lentamente. Seguidamente se colocaba el pantalón y luego la camisa, la cual abotonaba lentamente.
- El segundo caso correspondía al alumno Carlos Enrique Pérez, quien también seleccionó el personaje de Jacobo, pero eligió un perro como animal. La entrada de Carlos Pérez al escenario, era dinámica, iba jugando, daba vueltas sobre su propio eje, saltaba y buscaba atención e interacción en sus compañeros. A diferencia de Campos, Pérez iba sobrevestido, tenía un pantalón, unas botas, una camisa, una chaqueta de invierno, guantes y un pasamontañas. Pérez optó por trabajar la concentración en un objeto, un envase de agua de medio litro vacío. El objeto desaparecía eventualmente y su personaje hacía un esfuerzo por buscarlo y encontrarlo, una vez que lo encontraba, jugaba con él y volvía a desaparecer.

El ejercicio de los animales ayudó a definir la personalidad de los personajes, en los casos anteriormente nombrados, observamos que un mismo personaje puede tener dos animales distintos y cada uno funciona para el trabajo del actor. La propuesta de Campos y Pérez, a pesar de estar basados en el mismo personaje, resultaba diferente para el espectador. Se pudiese decir que parecían dos personajes distintos. El proceso creativo de cada actor era fundamental para la creación del personaje, la pedagogía de Marisol Martínez parte de lo que el actor propone. Es decir, un actor proactivo que indaga en los objetivos y necesidades de su personaje. De igual modo, Martínez cree en el proceso del actor, en el descubrimiento del personaje a través de la exploración y de las decisiones tomadas por el actor. Lo que más resulta interesante del trabajo de Martínez es como respeta el trabajo del actor, el acto creador, la propuesta del personaje, de la caracterización e interpretación.

Para la presentación final, se incluyó el ejercicio de los animales y además, se realizó un pequeño montaje con las frases seleccionada por los actores para cada personaje. La misma ocurría en una cena entre la familia de Jacobo y la de Roberta. Para el montaje de la escena, se realizó un ensayo en el que los alumnos debían llevar una comida preparada. Cada actor, desde su personaje, exploró como comería, la forma de agarrar los cubiertos, masticar, los sabores, etc. Martínez iba solicitando y acotando acciones a los actores, por ejemplo, en algún momento del ensayo, solicitó a

una actriz que le hablara a su compañero con la boca llena de comida. A otro alumno, le solicitó que comiera sin cubiertos. Todo esto como parte del proceso exploratorio. Mientras las acciones iban sucediendo, Martínez seleccionaba un participante y le solicitaba que recitara su texto. La escena terminaba con Jacobo y la frase “me gustan las patatas con tocino” (Ionesco E, P.8), en ese momento, el resto de los personajes repetían el texto mientras salían del escenario y con la misma intención retiraban los platos, cubiertos y vasos.

La presentación terminaba con dos actrices que interpretaban a Roberta I y Roberta II, la entrada de estos personajes era desde el público, la imagen evocaba a la entrada de las novias a la iglesia (ambas actrices estaban vestidas de novia). Una vez que llegaban al escenario, cada una tomaba una posición en la mesa (donde antes habían estado los platos) y los personajes hombres entraban a escena con tenedores y cuchillos en la mano para degustar ese plato. Cada actriz tenía su monólogo, sin embargo, la acción que los actores realizaban (comerse a las actrices con cubiertos) tomaba otra dimensión con el monólogo que cerraba este ciclo, el mismo corresponde a Roberta II y era interpretado por Patricia Ramírez.

ROBERTA II: Ven... no temas... Estoy húmeda... Tengo un collar de barro, mis senos se funden, mi pelvis está blanda, tengo agua en mis grietas. Me sumerjo. Mi verdadero nombre es Elisa. En mi vientre hay estanques,

pantanos... Tengo una casa de arcilla. Tengo siempre frío. Hay musgo, moscas gordas, cucarachas, cochinillas, sapos. Bajo colchas mojadas hacemos el amor... y se hincha de dicha. Yo te enlace con mis brazos que son como culebras; con mis muslos blandos... Tú te hundes y derrites... en mis cabellos que llueven, llueven. Mi boca mana, manan mis piernas, mis hombros desnudos manan, mis cabellos manan, todo mana, fluye, todo mana; el cielo mana, las estrellas manan, manan, manan... (Ibídem, P. 26)

Paulatinamente, los actores en escena se iban convirtiendo en los animales que habían trabajado, daban una vuelta por el escenario y posteriormente salían. Al final, de la escena, la actriz quedaba parada en un pie sobre la mesa y a su alrededor, uno de los actores, cuyo animal era una ardilla.

El trabajo de Marisol Martínez en la clase de actuación estuvo fundamentado en la creación de personajes, en la búsqueda de subtextos, de juegos y herramientas que le sirvieran a los participantes para todo tipo de trabajo actoral. Martínez daba muchas acotaciones, le gustaba explorar, ver a los actores explorando y sobretodo concentrados en los objetivos, en los verbos e intenciones de cada personaje. De igual modo, se puede calificar a Martínez como una observadora, ya que la mayoría de sus comentarios estaban sustentados en lo que veía. El trabajo en esta clase servía para poder dar forma al resto de las clases, ya que complementaba el trabajo de los demás. Por ejemplo, en la clase de canto, el trabajo actoral servía para

delimitar los límites del personaje que se interpretaba, eso también le daba forma al canto. Algo similar pasaba en la clase de coral, pero esta vez era comprender que se formaba parte de un grupo, de un coro y por ende, había que buscar una armonía musical, un ensamble. En la clase de coreografía, ayudaba a la interpretación, comprender como bailarían ese personaje, como haría una secuencia de movimientos y, finalmente, en la clase de interpretación aportaba equilibrio y dinamismo a la creación del personaje.

Es importante aclarar, que hemos omitido los comentarios y acotaciones de Martínez por considerarlos muy específicos y concretos. Las acotaciones que solía usar, estaban relacionadas a la propuesta del actor y a lo que estaba ocurriendo en ese momento. Por ejemplo, una de las indicaciones de Martínez estaba dirigida hacia el texto, marcar una palabra, hacer énfasis en otra, buscar verbos a las situaciones, hacer pausas, etc. Como se dijo anteriormente, por tratarse de un taller con intenciones de formar y educar, Martínez respetaba la propuesta del alumno, la creación del personaje y proceso creativo.

3.2.1 Clases de canto y música

Las clases de canto y música se impartían dos veces a la semana con diferentes profesores, los días martes Rafael Lara dictaba la materia,

mientras que los jueves correspondían a Jorge Salazar. La clase de profesor Lara estaba fundamentada en los principios del trabajo, básicamente su trabajo consistía en guiar al alumno hacia una interpretación afinada. El enfoque de la clase estaba sustentado en el conocimiento del instrumento vocal y cómo funcionaba el mismo: la respiración, el diafragma, las cuerdas vocales y la afinación; así como la comprensión de lo que sucedía corporalmente a la hora de cantar. La clase de Salazar, estaba dedicada al conocimiento de trabajo coral, la creación de armonías en una canción y en la preparación del ensamble, es decir, que el trabajo de Salazar estaba dirigido hacia la parte grupal, el trabajo vocal de un grupo y los arreglos corales para que el conjunto se escuchara afinado y armónico. Por su parte, el trabajo de Lara apuntaba hacia el trabajo individual, al conocimiento propio del instrumento vocal y de las posibilidades personales de cada alumno.

Independientemente del profesor, las clases comenzaban con un calentamiento. Aunque los ejercicios no eran iguales -debido a la pedagogía de cada profesor y la finalidad de cada clase- las premisas y los objetivos coincidían independientemente del ejercicio que usara el profesor. Por ejemplo, para calentar la voz se podía hacer de dos maneras, una de ellas emitiendo el sonido que hacen los caballos (el sonido se ejecutaba con los labios cerrados y soplando, de modo que el movimiento de los labios, provoque el sonido) y la otra, es pronunciando la letra "M" con los labios

cerrados. A continuación, presentamos una selección³⁸ de los ejercicios vistos en las clases de Lara y Salazar:

- **Respiración**

El primer ejercicio del calentamiento vocal comenzaba respirando profundamente. Se inhalaba aire en cinco cuentas, se aguantaba el aire en cinco y se expulsaba en cinco cuentas más. El procedimiento se repetía dos o tres veces y se aumentaba la cuenta a diez, quince, veinte, veinticinco y treinta. El aire se inhalaba por la nariz y era expulsado por la boca. La manera correcta de ejecutar el ejercicio consistía en que al momento de inhalar el aire, éste debía llevarse primero al diafragma y luego expandirlo a los costados, provocando que las costillas se abrieran un poco sin llevar el aire a los pulmones. Este ejercicio ayudaba a crear resistencia en el intérprete. La resistencia es necesaria en el escenario para poder lograr las notas de la canción, para cantar mientras se baila y evitar el agotamiento.

- **Ejercicios de respiración con letras**

Al finalizar las respiraciones, el ejercicio evolucionaba y se incluían letras. El cambio principal era en el momento de expulsar el aire,

³⁸ La selección está fundamentada en las similitudes entre los ejercicios de cada clase y en lo que se quiere con cada ejercicio. Algunos corresponden a la clase de Lara y otros a los de Salazar, sin embargo, ambos realizaban ejercicios similares. Los ejercicios seleccionados y presentados tienen en común el principio básico y la finalidad es la misma.

entonces se realizaba con diferentes letras, tales como S, SH, F, A, E, I, O, U, R.

- **Ejercicios con S**

Siguiendo los parámetros del primer ejercicio de respiración, se realizaba el ejercicio pero con la letras S. Es decir, se exhalaba el aire pronunciando la letra en cuestión. La duración dependía de la cuenta en la que se hiciera, por esa razón era de suma importancia controlar la expulsión del aire.

- **Ejercicios con SH, F y S**

Estos ejercicios tenían como finalidad ejercitar el diafragma y, a su vez, crear resistencia. Conserva los elementos principales del primer ejercicio de respiración, pero se incluye un cambio a la hora de expulsar el aire. El sonido de las letras no se realizaba de manera continua como en el ejercicio anterior, en este caso, se pronunciaba una letra, se hacía una pequeña pausa, se pronunciaba la segunda y la tercera de igual manera. Para la correcta ejecución de este ejercicio, debía sentirse el movimiento en el diafragma, es decir, pequeñas contracciones en la zona abdominal (provocado por quien lo ejecuta).

- **Ejercicio con la letra R**

La finalidad de este ejercicio era trabajar el diafragma, el apoyo y sobre todo la colocación de la voz. El mismo consistía en repetir la letra R constantemente. En caso de no poder realizarlo, se recomendaba juntar los labios y soplar. El aire que salía de la boca, movía los labios y el sonido saliente imitaba el sonido de los caballos.

- **Ejercicios con la letra M**

Con los labios cerrados, se colocaba la mandíbula como si se fuese a bostezar y se ejecutaba el sonido de la letra "M". También se realizaba en cuentas y en diferentes tonos, esto último para calentar la voz. Al igual que el ejercicio anterior, tenía como finalidad el apoyo, la colocación de la voz y trabajar el diafragma. Para corroborar si el ejercicio se realizaba de manera correcta, bastaba con acercar las manos a la nariz y sentir la vibración que emitía, de igual modo podía sentirse en los labios. Si la vibración no se sentía, el ejercicio no se estaba realizando de manera correcta.

- **Ejercicios con vocales**

Este ejercicio mantiene la premisa de los ejercicios anteriores, cambiando únicamente al final, al momento de expulsar el aire. En esta ocasión se pronunciaban las vocales en una sola respiración. Era

importante graduar el aire, ya que mientras más cuentas se hacían, más difícil y compleja era la ejecución de la actividad. El ejercicio se realizaba subiendo y bajando en la escala de notas, por lo que era necesario afinar. Además era fundamental para trabajar la afinación, el tempo y la respiración. También se podían comprobar los ejercicios anteriores, ya que se involucraba la colocación de la voz y la resistencia.

- **Staccato**

Los ejercicios denominados Staccato se realizan para trabajar la voz “picadita” para dar el mismo efecto que en la notación musical se produce al acortar el tiempo entre una nota y otra. Este ejercicio se realizaba utilizando la palabra “Zio”, y la idea es que se pronuncie de la siguiente manera: Zi-o-o-o. La finalidad de este ejercicio es trabajar el diafragma, evitando trabajar con la garganta. Es decir, que el sonido no salga de la garganta, sino que provenga del diafragma.

Es importante destacar la importancia y relevancia de estos ejercicios. El canto como materia, puede resultar rígida y compleja. Estamos hablando de una materia, cuando en realidad, el estudio profesional para los cantantes puede llevarles años, como mínimo un lustro. También estamos hablando de un sistema complejo, es decir, el cantante sólo tiene su voz y su respiración

para poder lograr emitir notas que sean afinadas. Así mismo, según las palabras del profesor Lara, el cuerpo entero forma parte del aparato fonador, la boca, el bostezo, las diferentes vibraciones en el cuerpo al emitir la nota, etc. Por esa razón puede resultar complejo acotar a los alumnos, porque es introducirse en otro lenguaje, en uno nuevo, diferente. En las clases era normal escuchar frases como “cuando venga el agudo, aprietas”, “en esa nota debes bostezar”, “no lo bajes, súbelo”. La traducción podría ser la siguiente:

1. En el primer caso, cuando mencionan la palabra “apretar”, se refiere al diafragma. Es decir, el intérprete debe apretar el diafragma cuando venga el agudo.
2. En el segundo caso, no se refiere a un bostezo, sino a la posición de la boca que debe emular la forma en la que se bosteza. En otras palabras, debe abrir la boca para que la garganta también se expanda y que la nota salga afinada y armónica.
3. Las palabras “subir” y “bajar”, hacen referencia a la escala de notas.

Por las razones anteriormente explicadas, este subcapítulo, está enfocado en los ejercicios realizados (la técnica), porque es la base del canto y fue la base del trabajo con Lara y Salazar, el conocimiento de la técnica y el dominio del instrumento.

Parece prudente comentar el ejemplo del bostezo, porque era una acotación que Lara solía repetir en la mayoría de las clases y a la mayoría de los alumnos. A continuación, explicaremos en qué consistía el mismo:

- **El bostezo**

Esta acotación se realizó en varios alumnos, cuyo problema principal era una nota a la que no llegaban vocalmente o desafinaban al cantar una estrofa. Rafael Lara le pedía al estudiante que cerrara los ojos, que respirara y que moviera el cuello, para aligerar la tensión en el participante. Luego solicitaba al alumno que bostezara y al hacerlo, que abriera la boca lo más grande que pudiese. El bostezo se repetía varias veces. Posteriormente se repasaba la frase, nota o fragmento de la canción y se repetía con la acotación de abrir la boca, pensando y copiando la forma de la boca durante el bostezo. El resultado era que la garganta se abría y el aire que provenía del diafragma rozaba las cuerdas vocales y salía en forma de nota, armónica y afinada. Lara también explicaba que la boca no podía estar muy abierta porque si no la nota se podía disipar, por esa razón solicitaba a los alumnos que colocaran sus labios en forma de “O”, para direccionar el aire y la nota

hacia afuera, dirigidos a los labios. Esto mejoraba la colocación de la voz³⁹.

La clase de canto y música fue la que menos variaciones tuvo a lo largo del taller. Normalmente se trabajaban los mismos ejercicios en todas las clases, variando la intensidad y las cuentas. A veces, era común pasar más tiempo en ejercicios de afinación que de calentamiento.

Durante los ejercicios, el profesor Lara hacía pasar individualmente a los alumnos para corregir el ejercicio que estuvieran realizando. Después del calentamiento vocal y los ejercicios realizados, Lara ensayaba, individualmente, la canción seleccionada para la clase de Interpretación. Para poder participar en esta dinámica, el alumno debía llevar la partitura de la canción a la clase

. El profesor Rafael Lara recalcaba la importancia de la partitura y el estudio de la música para los intérpretes del teatro musical; la lectura de la partitura por parte de un actor, es sin duda, uno de los mayores consejos y aprendizajes que Lara logró inculcar en sus alumnos, porque como se dijo

³⁹ La correcta colocación o impostación de la voz consiste en hacer un buen uso del sistema resonador para amplificar el sonido de la voz humana y de esta manera evitar tensión en el área de la laringe. Una buena colocación te permite obtener un timbre rico en armónicos, así como elevar notablemente la potencia en tu voz.
(Página web: <https://sites.google.com/site/zonicstudio/canto/3-colocacion-de-la-voz>)

anteriormente, se trata de un lenguaje nuevo que debe ser aprendido por los intérpretes del teatro musical. Una vez que terminaban los ensayos de las canciones individuales, se procedía al repaso de las canciones montadas con el profesor Jorge Salazar. Así mismo, Lara se encargaba de corregir la afinación, detalles de respiración y aportaba algunos consejos que servían para el trabajo vocal y coral.

El trabajo realizado por Rafael Lara consistía en la comprensión del aparato fonador, el uso de las cuerdas vocales, la respiración, el diafragma, las notas y la afinación. Normalmente, los alumnos eran divididos en grupos para el calentamiento vocal. Los hombres estaban divididos en altos y tenores, mientras que las mujeres se dividían en bajos, sopranos y mezzosopranos.

El montaje de las canciones individuales y el repaso de las canciones grupales también variaban. En el primer caso, dependía del trabajo de cada alumno y del progreso del mismo. Es necesario aclarar que este fragmento de la clase servía de apoyo a las clases de Nathalia Martínez, en la que los alumnos interpretaban canciones en solitario o en dúo. En el segundo caso, las canciones grupales, se repasaba lo montado.

El proceso del repaso de las canciones corales siempre fue el mismo: se escuchaba la canción original que se iba a montar, Lara ensayaba las notas en el piano y hacía el repaso, haciendo énfasis en la afinación y el tempo. También era común que Lara realizara pequeños montajes y cambios

en la canción que se estaba trabajando. El montaje se realizaba por estrofas, una vez montada la primera estrofa se ensayaba y se continuaba con el montaje de las demás.

El trabajo de Salazar, era el montaje completo de la canción, especialmente, a través de la creación de armonías. Salazar estaba encargado de las canciones grupales y no se involucraba con las canciones individuales. Por ejemplo, en la canción que se estaba trabajando se incluían in crescendos, fade in, fade out y arreglos corales que se lograban a través de la mezcla de sonidos emitidos por los tenores, altos, bajos, sopranos y mezzosopranos. Las clases de Jorge Salazar estaban enfocadas en lo coral, más hacia lo grupal que lo individual. Por este motivo, las clases solían buscar la unidad grupal, la afinación general y el trabajo del audio para la comprensión del trabajo coral, especialmente en el teatro musical. Las canciones trabajadas en el ciclo del taller de teatro musical fueron *Hasa Diga Eebowai* del musical *The Book of Mormon*⁴⁰ de Trey Parker, Matt Stone y Robert Lopez; *Blue Moon* de Lorenz Hart (compuesta por Richard Rodgers e interpretada por Frank Sinatra) y una versión de *Makin Whoopee* compuesta por Walter Donaldson y escrita por Gus Khan. Las tres canciones fueron traducidas y trabajadas en español.

⁴⁰ Musical estrenado en el año 2011. Libreto y letras de Trey Parker, Matt Stone y Robert López. Música de Larry Hochman y Stephen Oremus.

3.1.3 Clases de interpretación

Nathalia Martínez es la encargada de la clase de Interpretación. Esta clase se trata de la actuación en el musical, a través de una canción. Es el espacio donde convergen las tres disciplinas en escena. La pedagogía de Martínez está sustentada en su aprendizaje en el *Lee Strasberg Institute*, ubicado en la ciudad de New York.

Estas clases siempre comenzaban con una relajación en una silla, el monitor iba guiando a los alumnos sobre lo que debía pasar. Generalmente, se solicitaba a los estudiantes que moviesen sus extremidades y articulaciones para precisar el punto de tensión y, una vez encontrado, proceder a la relajación de esa tensión en específico. Por ejemplo, en las clases se solicitaba que empezaran con los brazos, luego las piernas, el cuello, los tobillos, las muñecas, la espalda, etc. Solían pedir que alzaran los brazos y luego que los dejaran caer completamente, sin frenar la caída. También era común escuchar que movieran los brazos de cualquier manera, que buscaran más allá del movimiento lógico y común para encontrar la tensión en el cuerpo. La forma de liberar la tensión es a través de un sonido, en este caso se usaba la sílaba “JA”. El participante debía mover aquella zona del cuerpo en la cual sentía tensión, y mientras realizaba esa acción, debía emitir el sonido en cuestión. El movimiento y el sonido debían realizarse al mismo tiempo. Sin embargo, la acción era corta y precisa, mientras que el sonido debía estar de la mano con la acción, y este último

también debía ser concreto. Imaginemos que subimos el brazo a la altura del hombro, giramos la muñeca y, mientras realizamos este último movimiento decimos “JA”, con fuerza y claridad. Pensando que el sonido libera la tensión y relaja el músculo.

En el libro, *Un sueño de pasión*, de Lee Strasberg, se describe el proceso de la siguiente manera:

Todas las sesiones de ejercitación y preparación comienzan con un período de relajación. El actor trata de descubrir y entrar en contacto con las zonas de su cuerpo que se encuentran tensas. (...) La tensión es energía innecesaria o excesiva que inhibe el flujo del pensamiento o la sensibilidad a la zona en cuestión. (...) El actor debe aprender a dominarla para que no inhiba las órdenes que da a su cuerpo. La relajación del cuerpo es el equivalente de la afinación del violín o el piano. (Strasberg L., s.f, P. 151-152).

Strasberg comienza a describir el ejercicio de la siguiente manera:

Para llegar a la relajación, el actor debe seguir una serie de pasos sencillos. Primero se sienta en una posición que le brinde algo de comodidad y sostén a su cuerpo. Dada la necesidad de relajarse en muchas condiciones distintas, preferimos que elija una silla que no sea demasiado cómoda, pero en la cual podría quedar dormido, como una butaca de ómnibus, tren o avión.

El actor debe adquirir conciencia de lo que puede hacer con cada zona de su cuerpo para acomodarse en la silla a fin de poder sentirse cómodo y a la vez relajado. En segundo lugar, el actor controla todas las zonas de su cuerpo, una por una, en busca de focos de tensión. En general adopta una posición estática y cree que podrá relajarse con solo pensar en ello. Alentamos al actor a que mueva cada parte de su cuerpo para verificar su estado y luego le indique al músculo o nervio en cuestión que se relaje. El objeto del movimiento es conectar el cerebro con las distintas partes del cuerpo, ya que luego deberá obedecer la orden sobre el escenario y sin efectuar movimiento alguno. (Por ejemplo) Le indicamos al actor que flexione el cuello hacia los costados y en redondo a fin de tomar contacto con los focos de tensión. Una vez que el individuo lo ha localizado, el proceso de ordenar su relajación se vuelve bastante sencillo. (Ibíd, P. 153, 154, 156).

Strasberg también diferencia la tensión mental de la física y, en el libro anteriormente nombrado, divide en cuatro focos la tensión corporal. El primer punto de tensión física lo encontramos en las venas azules de las sienes, el segundo está ubicado en el caballete de la nariz entre los párpados, el tercero se encuentra en los gruesos músculos que bajan de los costados de la nariz a la boca y el mentón. Mientras que el cuarto foco de tensión física es también un foco de tensión mental. Strasberg afirma que es el punto más importante de todos y está ubicado en la nuca.

En las clases del taller de teatro musical, por no poseer de suficiente tiempo, la relajación duraba escasos minutos. Por esta razón, el alumno

debía concentrarse en el ejercicio para lograr que la relajación hiciera efecto y además, debía trabajar con cierta presión por el tiempo. Sin embargo, por tratarse del grupo avanzado, los estudiantes ya tenían un conocimiento del ejercicio, ya que lo habían realizado en otras ocasiones con la misma profesora. Al terminar este ejercicio, Martínez daba algunas acotaciones que pudiesen servir para una mayor comprensión del trabajo realizado. Esto permitiría encaminar al alumno a realizar el ejercicio correctamente o mejorarlo.

Según Lee Strasberg, los ejercicios de relajación provocan una emoción en el estudiante. Esa emoción debe ser expresada a través de un sonido. “El actor, sin esforzarse, emite un sonido llano desde el pecho: ¡Ahhhhhh! Se permite que la emoción se exprese mediante este sonido”. (Ibídem, P. 157).

El autor también aclara que el ejercicio debe continuar, porque si no se hace, el efecto podría ser contraproducente. Expresar la emoción se convertiría en un alivio (momentáneo) y no en una liberación. Si esto último sucediera, la relajación no tendría efecto, de hecho, el ejercicio se anularía por completo. Si, por el contrario, el sonido no ayuda a liberar la tensión e impide la relación, el actor deberá emitir un sonido brusco, fuerte y explosivo desde el pecho: ¡JA! Esto permite expresar una emoción más fuerte. (Ibídem). De igual modo, considera que el ejercicio debe ser guiado por un maestro y que no debería hacerse sin monitor. Esto se debe a que el

maestro tiene la capacidad de diferenciar comodidad, relajación y tensión. (Ibídem).

Luego de la relajación, se procedía a la realización de unos ejercicios de concentración e imaginación. “La relajación es un prelude para abordar el problema central del actor: la necesidad de concentrarse”. (Ibídem, P. 158). Estos ejercicios consistían en realizar una actividad que el alumno llevara a cabo diariamente, por ejemplo: cepillarse los dientes. Sin embargo, no había ningún objeto, ni espejo, ni agua en el que pudiese apoyarse. Una vez que el alumno lograba esta actividad, según el criterio del profesor, pasaba a realizar una nueva. Por ejemplo, tomar café, afeitarse (para los hombres) o maquillarse (para las mujeres). Antes de comenzar, la profesora indicaba las pautas del ejercicio, que no podía ser actuado ni recreado. Los alumnos debían eliminar el “como si estuviera haciendo”. Lo que se pedía era que lo hicieran, que actuaran y recrearan con imaginación la ausencia de objetos. El monitor también señalaba que si el participante se desconcentraba o se juzgaba, el ejercicio perdía valor y debía comenzar de nuevo. En este sentido, señalaba la importancia de la honestidad del estudiante. Saber reconocer cuando estaba involucrado y cuando se juzgaba. A pesar de las indicaciones previas, a medida que el ejercicio iba avanzando, la profesora iba modificando y corrigiendo el ejercicio según lo que veía. Esta práctica la realiza todo el grupo, al mismo tiempo y en el mismo espacio escénico. Pero cada uno está en un lugar, de modo que los movimientos no perjudiquen al

compañero. En este trabajo, es importante trabajar el peso del cepillo, la sensación del agua, el peso del agua sobre el cepillo, la tensión en el brazo y los movimientos realizados. Una vez que se realiza el ejercicio por primera vez, el alumno comienza a tomar conciencia de esta actividad rutinaria y, en casa, cuando llega el momento, estudia minuciosamente cada movimiento realizado, el peso de la pasta dental, el peso del cepillo, como lo agarra, entre otros detalles.

Strasberg refleja esta actividad de la siguiente manera en *Un sueño de pasión*:

En el primer ejercicio se emplea la bebida que el actor toma en el desayuno: café, té, leche, jugo de naranja. El estudiante usa el objeto real para tratar de definir los elementos que lo llevan a decir 'esto es auténtico'. Comprueba el peso y la sensación al tacto de la taza o el vaso, la sensación del líquido en el contenedor, su temperatura tal y como la siente la mano al tomar la taza, etcétera. Cuando se lleva la taza a los labios, el peso se altera y afecta otras partes de su brazo. Explora el aroma y la temperatura de la bebida y finalmente el sabor. A continuación se realiza el ejercicio sin el objeto. En el segundo ejercicio, el actor realiza una tarea ante el espejo: él se afeita, ella se peina y se maquilla. El actor se ejercita mientras realiza la tarea real, en el hogar. Luego trata de repetir la realidad en ausencia de los objetos. No se trata de imitar la manera como realiza estas actividades habituales sino

de desarrollar la capacidad de recrear, mediante la memoria sensorial, los objetos con que se realizan estas tareas. (Strasberg L, s.f, P. 160-162)

Una vez que el actor aprobaba el segundo ejercicio, se realizaba uno más. Sin embargo, esta tercera actividad estaba marcada por un elemento nuevo. El alumno debía crear el calor o el frío. Corporalmente, debía hacer entender al resto de sus compañeros lo que les sucedía al sentir calor. El elemento es un factor externo que el estudiante no tiene posibilidad de evitar, se comporta como se comporta el cuerpo al sentir este factor. Para este ejercicio, Nathalia Martínez solicitó a cuatro alumnas que se quedaran en el espacio escénico, sentadas en sus respectivas sillas. Pidió que trabajaran el calor en el cuerpo sin emitir sonido ni imitar la sensación. El resto de los alumnos observaban a sus compañeras en silencio. A medida que iba pasando el ejercicio, Martínez iba acotando a cada estudiante lo que debían buscar. Algunas veces las acotaciones estaban dirigidas a la temperatura, aumentando el calor. Mientras las alumnas trabajaban el calor, la profesora se acercó a cada uno de los observadores y les dijo al oído: “Imagina que está en la sala de espera del ginecólogo”. En este sentido, el trabajo que estábamos viendo tomaba otro significado. Ya no se trataba de una simple actividad, en la que observábamos a nuestras compañeras sentir calor. Ahora, el ejercicio se tornaba diferente, interesante. Sin saberlo, cada una de ellas tenía una historia para el resto de los observadores. La forma en la que

cada una se acercaba al calor y la manera en que lo reflejaba corporalmente, provocaba en el espectador una historia diferente. Los estudiantes que observaban, al conocer el detalle del ginecólogo, crearon historias sobre la posible situación que cada una de las alumnas podrían estar enfrentando.

Patricia Ramírez, alumna del taller y quien además fue una de las cuatro participantes del ejercicio anteriormente mencionado, afirma que esta actividad es más que un ejercicio. Considera que es una herramienta de trabajo, ya que el estímulo puede venir de afuera, de algo tan común como lo es el calor. Trabajar la temperatura del cuerpo puede servir para muchas situaciones.

A veces sólo se debe trabajar el calor para transmitir la angustia y desesperación que el personaje experimenta. Este trabajo nos permitió entender que no necesariamente el estímulo tiene que venir de la memoria emocional, o de un hecho vivido. (Ramírez P. 2015).

En el libro *Un sueño de pasión*, este ejercicio es descrito de manera diferente, ya que el estudiante no trabaja el calor, ni el frío, sino que trabaja con el sol. “El actor no debe imitar las posiciones que toma cuando se encuentra al sol; por ejemplo, no se le permite tenderse en el suelo”. (Strasberg, s.f, P.164). El trabajo corporal está relacionado con lo que siente el cuerpo cuando toma sol, pero no necesariamente debe sentir calor.

Después de los ejercicios previos de relajación en la clase, el trabajo principal de la clase comenzaba. El alumno debía llevar una canción (de un musical) preparada. El primer día de clases, se asignó esta evaluación y se indicaron las pautas para el cumplimiento del ejercicio y de la clase.

Las reglas de la clase eran las siguientes:

- No usar el celular, por ningún motivo. (No mandar mensajes, ni hacer llamadas)
- No opinar sobre el trabajo del compañero, ni hacer recomendaciones. A menos, que la profesora solicite la opinión de algún estudiante.
- Queda prohibido grabar la clase. (Ni audio, ni filmado)
- Reflexionar sobre “¿cómo el actor llegó ahí?” y “¿cómo se transforma el trabajo del actor?”

Luego de haber seleccionado la canción, el alumno respondía una serie de preguntas sobre el musical, la canción y el personaje. El estudiante realizaba el trabajo de mesa en la casa y llegaba preparado para la representación de la canción. Una vez que el intérprete pasaba al frente, debía llegar con la mayor cantidad de implementos que fuese a necesitar para su trabajo. Nathalia Martínez hacía énfasis en que los elementos debían ser útiles para la escena.

Los ejercicios que debían llevarse a cabo, antes de subir al escenario, eran los siguientes:

- **Desglose de la letra de la canción**

Para esta actividad se recomendaba usar un cuaderno, que además servía para las anotaciones personales del actor sobre su trabajo en escena y los descubrimientos del personaje. El ejercicio consistía en desglosar por frases la letra de la canción. De ese modo, se escribía la frase de la canción en una línea, posteriormente se escribía lo que el personaje quería decir con esa frase (según la interpretación del actor) y luego, lo que el actor sentía, pensaba o imaginaba con esa frase; lo que quería decir y transmitir.

Con esto encontrábamos dos niveles de subtexto y un trabajo de mesa concreto para el intérprete del teatro musical, un ejercicio que soportaba y engrandecía el trabajo del actor en escena, ya que lo conectaba no sólo con la necesidad del personaje, sino que además, conectaba al actor con sus emociones y sentimientos. Si el trabajo estaba realizado correctamente, era posible apreciar el engranaje entre la canción, el personaje y el actor.

- **Trabajo de mesa (Responder preguntas sobre el musical, la canción y personaje que va a interpretar).**

El estudiante debía responder ciertas preguntas sobre la importancia de la canción que iba interpretar en el musical. A esto se le denomina “matriz de la canción”⁴¹. Adicionalmente, el actor respondía preguntas sobre el texto y el personaje⁴², narraba la historia en detalle, la trama en términos de las acciones físicas, selección de la frase clave de la escena, opinión del personaje sobre sí mismo y de los otros y por último, se hacía preguntas biográficas:⁴³ ¿Quién soy?, ¿Dónde estoy?, ¿Qué hora es?, ¿Qué objetos me rodean?, ¿Qué quiero?, etc.

Martínez también recomendaba leer todo el material de la obra varias veces y con detenimiento, luego se podía proceder al trabajo de mesa. Así mismo, sugería al estudiante realizar improvisaciones con sus compañeros, para crearle una historia al personaje y a la situación que mostraban en clases.

⁴¹ Imagen 1 y 2.

⁴² Imagen 3.

⁴³ Imagen 4.

MATRIZ DE UNA CANCIÓN EN UN MUSICAL (BÁSICA)

NOMBRE DEL MUSICAL: _____

NOMBRE ORIGINAL:
(EN CASO DE ESTAR TRADUCIDO A UN IDIOMA DIFERENTE AL ORIGINARIO)

AUTORES: _____

NACIONALIDAD: _____

FECHA ESTRENO: _____

NOMBRE DE LA CANCIÓN: _____

ESTILO DE LA CANCIÓN:
(POP) (ROCK) (SINFÓNICO) (JAZZ)(CLÁSICO)(LATINO)

INTENCIÓN DE LA CANCIÓN:
(COMEDIA) (DRAMA) (SÁTIRA) (BIOGRAFÍA) (CONCIERTO) (HOMENAJE)

FORMA DE LA CANCIÓN:
(SOLO) (SOLOLOQUIO) (DÚO) (CORAL) (CONCERTANTE) (INSTRUMENTAL) (ETC)

LUGAR DE LA CANCIÓN EN EL MUSICAL:
(APERTURA) (CIERRE) (NÚCLEO DRAMÁTICO) (PRIMER ACTO) (ETC)

TEMA PRINCIPAL: _____

TEMAS SECUNDARIOS: _____

ARGUMENTO: _____

1

¿QUÉ LLEVA AL (LOS) PERSONAJE (S) A CANTAR ESTA CANCIÓN?

¿A QUIÉN CANTA EL (LOS) PERSONAJE (S) LA CANCIÓN?

¿QUÉ CAMBIO GENERAL LA CANCIÓN EN EL (LOS) PERSONAJE (S)?

¿QUÉ GENERA LA CANCIÓN EN EL DESARROLLO DE LA OBRA?

¿QUÉ APORTA LA CANCIÓN QUE NO ESTÉ EN EL RESTO DE LA OBRA?

¿SE REPITE LA CANCIÓN EN TOTALIDAD O FRAGMENTOS? ¿CUÁNDO? ¿POR QUÉ?

2

SUGERENCIAS PARA TRABAJAR SOBRE UNA ESCENA

- 1 - Lea todo el material. (No solamente la escena)
¿De qué trata?
Cuenta la trama en términos generales.
- 2 - Escribe la secuencia de los hechos, y su conexión en términos de acciones.
- 3 - Actúe la escena sólo con las acciones físicas (Por ejemplo, Entrar a la habitación, (Ud. Debe saber de dónde viene, adónde va, y porqué). Las respuestas que no están dadas por el texto, debe inventarlas, siempre acorde con la lógica y el espíritu de la obra. Mientras trabaja, en este ejercicio, pregúntate constantemente: " ¿Qué hasta yo si estuviera aquí, hoy, en este instante, si me encontrara en una situación análoga a la planteada por la escena?" (Siempre refiérete al personaje, no a ti mismo)
- 4 - Busque material que te inspire, cosas que te empanen del personaje y de la atmósfera de la obra: Fotografías, poemas, música, escultura, etc. También busca material informativo que tenga que ver con el personaje, su psicología, su mundo espiritual o igualmente material relacionado con la época en que transcurre la acción etc.
- 5 - Trabaja IMPROVISACIONES, con tu compañero de escena, que se relacionen con el pasado y el futuro del momento en que transcurre la acción.
"¿De dónde vengo?"
"¿Adónde voy?"
"¿Qué paso, con mi personaje, en otros momentos que no aparecen en la obra?"

TRABAJO DE IMPROVISACIÓN PARA LA ESCENA

- 1 - Toma tres palabras relacionadas de alguna manera con la historia y crea una Improvisación.
- 2 - Crea una escena, relacionada con la obra, a partir de un poema, una pintura o de una pieza musical instrumental.
- 3 - Actúa la escena utilizando un Idioma ininteligible (GIBBERISH).

SOBRE EL TEXTO Y EL PERSONAJE:

- Cuenta la historia en detalle. La trama en términos de las acciones físicas.
- Elige la frase clave de la escena.
- ¿Qué opinan los personajes de sí mismos y de los otros?

3

PREGUNTAS BIOGRÁFICAS: (SOBRE EL PERSONAJE)

- ¿Quién soy? (El personaje)
- ¿Por qué estoy aquí?
- ¿Qué hora es?
- ¿Dónde estoy?
- ¿Cómo es el ambiente del lugar dónde me encuentro?
- ¿Qué objetos me rodean?
- ¿Cómo es el clima del lugar?
- ¿Qué quiero? (Objetivo)
- ¿Cómo obtengo lo que quiero?
- ¿Cuales son las diferencias y semejanzas entre mí mismo(El actor), y el personaje que interpreto?
- ¿Cómo son o eran mis padres? (del personaje). Características esenciales, datos generales de su pasado, Status social, y su relación de pareja.
- ¿Cómo es o fue mi relación con mi madre y mi padre? ¿Cómo me afecta en la actualidad?
- ¿Están vivos?, si la respuesta es negativa, explicar cómo murieron.
- ¿Cómo fue mi infancia?, ¿Dónde crecí?
- ¿Cuál era mi sueño, cuando niño?
- ¿Qué creo que mis padres esperaban de mí? ¿He cumplido sus expectativas?
- ¿Qué pienso del personaje central de la historia, o del personaje con quien más me relaciono en la obra. (Desde el punto de vista de mi personaje)
- ¿Cómo conocí a esa persona?
- ¿Qué es lo que más me agrada y me desagrada de esa persona?
- ¿Cuál es mi relación con esa persona?
- Hazene las mismas preguntas acerca de otros personajes de la historia.
- ¿En donde vivo en el presente?, ¿Cuál es mi situación económica?
- ¿Dónde trabajo? (Describir el lugar)
- ¿Como me visto, y dónde obtengo mi ropa?
- ¿Qué es lo que me gusta comer, y por qué?
- ¿Como me divertí?
- ¿Cuales son las características esenciales que le han permitido a mi personaje, llegar al lugar donde está, para el momento en que comienza la historia?
- ¿Qué aspectos del personaje son desafiados o movlizados con los eventos de la historia?
- ¿Cuál es el mayor obstáculo de mi personaje, ¿Qué cosas le impiden el logro de su objetivo? Pierdo o gano al final de la obra, soy el débil o el fuerte.
- ¿Que siento que me depara el futuro después de la obra? (Al personaje)

4

- **Ensayar la canción**

El ensayo de la canción se realizaba después que el alumno o los alumnos (algunas canciones eran en pareja) habían elaborado el trabajo de mesa. Así mismo, debían tener la letra aprendida y haber trabajado la parte vocal en casa o con algún profesor de la escuela que ayudara a comprender el tempo, ritmo y armonía de la canción. Es muy importante resaltar el trabajo vocal del profesor Rafael Lara con los alumnos, ya que, en muchas ocasiones, los estudiantes no sabían cómo enfrentarse a una nota, como pasar de una nota alta a una baja en segundos. Lara solicitaba en sus clases que llevaran la canción preparada, así como la partitura de la canción, para poder trabajarla individualmente. Ahora bien, el ensayo de la canción también debía hacerse con la utilería y vestuario que se fuese a usar en la presentación de la clase. Esta solicitud se hacía para que el actor manejara los objetos de forma natural y así evitar inconvenientes en el escenario.

- **Exposición de la obra**

Una vez que el alumno pasaba al escenario, debía exponer la obra que iba a trabajar y la presentación debía representar una escena. Es decir, eran los personajes quienes explicaban y contaban la obra. La puesta en escena debía seguir el carácter de la obra y de los personajes que aparecerían en la canción que se iba a presentar. Era fundamental el estudio profundo de la pieza, así como conocer los detalles de la exposición:

sinopsis, creadores del musical, canciones más famosas, año de creación, lugar de estreno y otros datos que el alumno considerara relevantes. Con este ejercicio se apreciaba que tan preparado estaba el estudiante y cuanto había investigado sobre la obra. La realización de la escena era tarea de los alumnos, por eso se apreciaba la creatividad que tuvieran en el montaje y realización de la escena y la canción. Durante la exposición de la obra, surgían preguntas por parte de la profesora a las cuales el intérprete debía responder sin salir de su personaje. Una vez terminada la exposición, de manera orgánica se daba inicio a la canción. Recordemos que la idea de la exposición era que fuese una escena previa a la presentación. Una vez que se llegaba a esta parte de la clase, los alumnos debían estar preparados para asumir el reto y pasar al escenario con sus elementos y proceder a realizar el ejercicio. La idea era que pudiesen pasar la mayor cantidad de alumnos, sin embargo, en algunas ocasiones, era necesario quedarse más tiempo con un caso específico para así poder mejorar el trabajo del alumno.

Las acotaciones y ejercicios que se hacían para mejorar la escena variaban dependiendo de las necesidades del personaje y la experiencia del estudiante. Así mismo, las acotaciones de la profesora dependían de la propuesta del alumno, el desempeño en la presentación y el personaje que estaba interpretando (¿Estaba en casting?, ¿Era su registro vocal?, etc). Con todo esto, lo que se quiere decir, es que para lograr que el trabajo de los alumnos creciera, no había una metodología a seguir. Martínez apreciaba en

silencio la propuesta y a partir de lo que veía comentaba y modificaba. Es decir, los ejercicios no seguían un patrón ni un esquema específico. Se creó un patrón a raíz del trabajo de los estudiantes, los cuales podrían ser divididos en casos:

➤ **Caso 1**

El ejemplo que van a leer a continuación, es el trabajo realizado por uno de los alumnos en el taller de teatro musical, en la clase interpretación. Para cumplir con los objetivos de la clase, el alumno decidió trabajar la canción *My Girlfriend Lives in Canada* (Mi novia vive en Canadá), del musical *Avenue Q*⁴⁴. Las acotaciones realizadas fueron las siguientes:

- Caracterizar la voz del personaje.
- Jugar con lo masculino y lo femenino corporalmente.
- Señalar en el texto los momentos en los que el personaje puede hacer un gesto masculino y/o femenino.
- Usar los clichés corporalmente, ya que ayudan a la comedia. La refuerzan.
- Visualizar la imagen de la canción y lo que hay en juego.
- Encontrarle sentido y urgencia a la canción.

⁴⁴ Música de Stephen Oremus, letras de Jeff Marx y Robert López. Libreto de Jeeff Whitty.

Este primer caso podríamos definirlo como ‘acotaciones técnicas’, ya que las acotaciones estaban dirigidas hacia la profundización del trabajo vocal y actoral. El alumno debía indagar más en el personaje para poder explorar otro aspecto, debía probar con voces que permitieran crear matices dentro de la canción y que no fuese un trabajo plano. De hecho, Martínez dijo que debía estudiar la canción y encontrar momentos donde el personaje mantuviera una pose de “macho vernáculo”, así como encontrar momentos de la canción en los que “botara las plumas”. Esta canción se trata de un hombre que es gay y no lo asume públicamente, coloquialmente hablando es un personaje que está “enclosetado”. Antes de empezar la canción, otros personajes lo interpelan sobre su supuesta novia, la cual vive en Canadá. La canción es la respuesta del personaje, es también una mentira mal contada durante años, lo cual ocasiona que en algunos momentos el personaje tenga ciertas lagunas y confusiones en verbos. Para reforzar este trabajo y la comedia que esta canción necesita, Martínez solicitó a varios alumnos que se montaran en el escenario con el intérprete y que lo presionaran durante la canción. El actor debía convencer a sus compañeros de su sexualidad y, al mismo tiempo, trabajar los quiebres corporales.

En este caso, las tareas que tenía el intérprete eran: escuchar la versión original de la canción y cantar la letra en voz baja, para afinar. Además de corregir e incluir todas las acotaciones.

➤ **Caso 2**

Luis Campos trabajó el personaje Leaf y la canción *I'm not that smart* (Listo no soy) del musical *Speelling Bee*⁴⁵. El personaje seleccionado era un niño de colegio, quizás un joven entre los 10 y los 14 años. Para este trabajo, Martínez consideraba necesario la realización de una caracterización y un profundo trabajo de investigación, sustentado en la memoria emotiva. Cuando Leaf interpreta esta canción, se encuentra en un concurso de deletreo (populares en Norteamérica), antes de deletrear la palabra que le tocó, Leaf recuerda que su familia lo subestima y suelen llamarlo tonto. Para llegar a un sentimiento similar, Martínez le solicitó a Campos que indagara en un momento específico en el que se haya sentido criticado, juzgado y/o menospreciado por personas cercanas a él. El actor no reveló que recordó, ni qué momento de su pasado usó. Sin embargo, sirvió para la exploración del personaje, crearle una historia y conectar al actor con el personaje. En el mismo orden de ideas y continuando el trabajo con la memoria emotiva y la caracterización, Campos exploró a nivel corporal cómo hablaba ese niño, la forma de caminar, sus expresiones y el trabajo vocal. Para este trabajo,

Martínez solicitó a Campos que identificara un elemento que le recordara a su infancia. El actor introdujo a escena un peluche que tenía cuando era niño, este elemento fue usado como un “gatillo”, es decir, un disparador. Era el nexo entre el actor y el personaje. El resto de las

⁴⁵ Musical estrenado en el año 2005. Libreto de Rachel Sheinkin, música y letras de William Finn.

acotaciones que se le dieron a Campos estaban destinadas a la parte vocal, entrar a tiempo a la canción y la afinación, por ejemplo.

En esta oportunidad, las acotaciones estaban dirigidas más hacia la parte actoral, por esa razón, este caso puede ser llamado 'acotaciones actorales'. Martínez hizo hincapié en el trabajo actoral porque era lo más débil de la presentación de Campos y para lograr un buen trabajo era necesario profundizar en la parte actoral y caracterizar al personaje. Martínez también aconsejó a Campos en la selección del vestuario, camisas grandes y accesorios que lo hicieran ver más pequeño.

Las tareas para Campos era usar la letra de la canción para encontrar acciones, definir momentos musicales y trabajar la caracterización así como la memoria emotiva y el trabajo con el elemento incluido a escena.

➤ **Caso 3**

El tercer caso, corresponde al trabajo vocal. La alumna Johanna Centeno trabajó la canción *Waiting for life* (Mi vida quiero vivir)⁴⁶ del musical *Once on this Island*⁴⁷, por solicitud de la profesora Nathalia Martínez. El trabajo de Centeno cumplía con varios detalles, por ejemplo, tenía objetos en el escenario, acciones, intenciones y, además, estaba afinada. Sin embargo, algo faltaba en el trabajo de Centeno. Martínez consideraba que a pesar de

⁴⁶ El nombre y la letra de la canción fue traducida por la intérprete.

⁴⁷ Musical estrenado en Broadway en el año 1990. Libreto y letras de Lynn Ahrens, música de Stephen Flaherty.

estar perfectamente afinada, la intérprete debía matizar la voz, ya que las intenciones no eran sólo actorales, también había intenciones dentro la canción y era menester trabajarlas. Además de eso, Martínez creía que las acciones que Centeno realizaba en escena, debían tener un sentido, ser específicas y debían hacerse con verdad. Por ejemplo, guindar la ropa. Otro aspecto que Martínez destacó, fue el trabajo con los objetos, una vez en el escenario el objeto debía ser usado en cualquier momento que fuese oportuno y lógico. Adicional a estas acotaciones de montaje, Martínez destacó el trabajo vocal de Centeno, quien debía encontrar matices en la voz y en la canción. El profesor Lara, hizo énfasis en el trabajo del bostezo, especialmente en una nota que debía mantener al final de la canción. La tarea para Centeno era trabajar la letra de la canción como si fuese una escena, buscando intenciones, verbos y verdad en el canto.

La tarea en este caso, era precisar vocalmente lo dicho anteriormente y los objetivos del personaje a través de la canción. Es decir, ¿cómo podía trabajar el deseo de libertad que tiene este personaje, a través de esta letra y esta melodía?

➤ Caso 4

Este caso corresponde a la alumna Zlatka Rebolledo, quien trabajó la canción “*Oscura verdad*” del musical *Despertar de Primavera*⁴⁸. Durante la presentación de este trabajo, Rebolledo tuvo complicaciones con la afinación y el tiempo de la canción. Por ese motivo fue interrumpida por la profesora Martínez y el profesor Lara, quien se encontraba apoyando vocalmente. Luego de algunos ejercicios, Martínez decidió que Rebolledo no trabajaría esa canción, se le solicitó estudiar y trabajar la canción “*No llores por mí, Argentina*” de *Evita, el musical*⁴⁹. En palabras de Lara, el trabajo vocal de Rebolledo estaba mal ya que se estaba apoyando en la garganta y no en el diafragma.

Los ejercicios anteriormente nombrados fueron realizados en una clase magistral en la que participaron todos los alumnos del taller y fue dirigido por Nathalia Martínez y Rafael Lara. Luego de esta presentación, los alumnos siguieron trabajando en las canciones seleccionadas, así como en las acotaciones que daban los profesores, específicamente Martínez, la encargada de la clase. También es importante resaltar que los casos anteriormente expuestos están divididos en etapas, por ejemplo, el caso 1 corresponde a una etapa inicial al trabajo de la canción; el caso 2 a la parte media del trabajo, el intérprete enfrentándose a la canción y a la interpretación; y el tercer caso es lo que hay que pulir, los detalles finales de

⁴⁸ Libreto de Frank Wedekind. Música y letra de Steven Sater.

⁴⁹ Música de Andrew Lloyd Webber y letra de Tim Rice. Estrenado en 1978.

la interpretación. El trabajo realizado en esta clase se presentó al público el martes 29 de Julio de 2014, tuvo un total de 20 canciones, interpretadas por alumnos de todos los niveles. La puesta en escena y el orden de las canciones estuvo a cargo de la profesora Nathalia Martínez.

Podemos apreciar que, a pesar de no tener una serie de pasos a seguir, Martínez sabía lo que hacía; sus comentarios y consejos aportaban y sumaban al trabajo del alumno. Todas las indicaciones y ejercicios realizados en esta asignación pretendían motivar el estudio exhaustivo de la canción, el musical y la escena que se estaba trabajando. Los aportes de esta clase también servían para posteriores actuaciones fuera del taller de teatro musical, es decir, las clases aportaban herramientas a los alumnos que luego podían ser usadas en obras musicales y piezas que no lo son.

3.1.4 Clases de coreografía

Dentro de la Compañía Lily Álvarez Sierra, el encargado de dirigir el área coreográfica del taller es Vittorio Marson cuyos trabajos más destacados son *Cabaret* y *Despertar de primavera*, estrenados en el país en el 2010 y 2015, respectivamente⁵⁰.

Marson no egresó de una escuela, se formó con diferentes profesores y de cada uno tomó las herramientas que mejor le funcionaban, y creó, su

⁵⁰ Para mayor información de estas versiones, revisar las páginas 54 para *Cabaret* y 61-62 para *Despertar de primavera*.

propio estilo. Aunque su especialidad es el Jazz, debutó como coreógrafo en la pieza infantil *Chichón y su banda*. Este trabajo le hizo merecedor de su primer Premio TIN⁵¹. (Entrevista realizada en abril del 2015).

Vittorio Marson afirma que su fortaleza es trabajar con actores, enseñar a actores. De algún modo, el trabajo previo con la Compañía Lily Álvarez Sierra lo ha preparado para eso. Considera que el problema principal para dirigir coreográficamente a actores es que se suelen tratar como si fueran bailarines, a diferencia de un bailarín, que sí puede ser tratado como actor, porque su labor es trabajar con su cuerpo, debe interpretar con el mismo.

Para montar la coreografía, hay que estudiar a los personajes, la historia y al actor. La idea es que el baile se integre a la interpretación y no que se vean como dos elementos desligados entre sí. Marson resalta que en las coreografías (grupales o individuales) lo importante es destacar al actor y no al bailarín. En el musical, el actor es quien lleva la historia, por lo tanto, un buen coreógrafo aprovecha al actor y trabaja a su favor. (Ibídem).

Las clases que dictaba en el taller de teatro musical no eran diferentes de las que preparaba con bailarines profesionales. La clase en el taller, estaba diseñada para no ser tan fuerte como las que recibiría un bailarín profesional, pero presentaba la misma exigencia, al menos físicamente (calentamiento y ejercicios para estirar). Una vez que el alumno empieza a

⁵¹ Premio al Teatro Infantil Nacional (TIN).

mejorar, Marson sube la exigencia de la clase, con el fin de mejorar. (Ibídem).

Vittorio comenzaba su clase con un calentamiento en el que se mezclaban ejercicios que tienen como prioridad estirar los músculos con calistenia. La idea de estos ejercicios era que el intérprete conociera su cuerpo, sus límites y acondicionar al cuerpo para la demanda física que implicaba la coreografía. La importancia de conocer el cuerpo, era poder exigirles más a los alumnos en los estiramientos y ejercicios realizados en la clase. Posteriormente se trabajaban ejercicios de centro y/o diagonal, actividad que comúnmente hacen los bailarines durante su entrenamiento. Los ejercicios de centro y/o diagonal tenían como finalidad realizar giros sobre el propio eje, evitando irse de lado o apoyarse. Estos ejercicios se realizaban en el escenario, desplazándose en diagonal y pasando individualmente. Durante el ejercicio, se solicitaba a los estudiantes que, al momento de girar, mantuvieran la mirada en un solo lugar, eso ayudaba a que el desplazamiento se dirigiera en esa dirección, es decir, a donde la mirada apuntaba y, además, se evitaba el mareo. La acotación por parte del profesor era que la cabeza debía girar después del cuerpo. Los ejercicios de centro y/o diagonal también servían como un calentamiento para las piruetas, sin embargo este punto será ampliado más adelante. Finalmente se procedía al montaje y ensayo de la coreografía. En este último punto, entra en juego la técnica del bailarín y la interpretación del actor.

Vittorio Marson recordaba constantemente a sus alumnos la importancia de la respiración en el baile. Enfatizaba desde la primera clase cómo se debía respirar y, ordenaba a los estudiantes que durante los ensayos de las coreografías hablaran o cantaran. Esta solicitud se realizaba porque la respiración cambia dependiendo de la actividad. Por ejemplo, no es lo mismo cantar, que bailar y, mucho menos, bailar y cantar al mismo tiempo; por eso, Marson hacía especial énfasis en la respiración.

Para el profesor de baile, el engranaje de las áreas empezaba por la clase. Por esa razón ordenaba que hablaran, cantaran o tararearan la canción mientras bailaban, si no el trabajo no tenía sentido. Realizar este ejercicio era importante para los alumnos porque debían aprender a dosificar el aire para no cansarse tan rápido. “Era menester aprender a respirar por la nariz mientras se realizaba la coreografía, un trabajo que la mayoría de los alumnos realizaron desde cero”. (Marson, 2015).

Para el coreógrafo, es primordial (en un musical) que se siga contando la historia, que el baile no sea ajeno a la obra y que no esté divorciado de lo que sucede en escena. El coreógrafo debe trabajar al lado del director para que la actuación y la coreografía se empalmen de la manera más natural posible. Todas las preguntas que un actor responde para la construcción del personaje debe hacerlas también a la hora de bailar. El personaje no muere ni se interrumpe con la coreografía, el personaje hace la coreografía y el actor interpreta y debe responderse esas preguntas para cada baile: ¿por

qué se mueve así?, ¿qué lo lleva a desplazarse a ese lugar?, etc. “Se trata de mantener la misma información del personaje, pero bailando”. (Ibídem).

Marson considera también que los actores pueden mezclar muy bien la actuación y el baile, ya que están interpretando constantemente, no se trata de que una disciplina esté por encima de la otra. Se trata de cómo el engranaje de las disciplinas engrandece el espectáculo. Bajo esta premisa regía su clase de coreografía en el taller de teatro musical de la Compañía Lily Álvarez Sierra.

A continuación presentamos una pequeña muestra sobre los ejercicios realizado en esta clase:

- **Cabeza y cuello**

El calentamiento empezaba de arriba hacia abajo, es decir, de la cabeza a los pies. El primer ejercicio estaba enfocado en el cuello, se movía de derecha a izquierda en ocho tiempos, luego de arriba hacia abajo en la misma cantidad de tiempos. Posteriormente, se dejaba caer la cabeza por su propio peso hacia adelante (viendo al piso) y se movía del hombro derecho al izquierdo, luego se repetía la misma acción pero con la cabeza hacia atrás (viendo al techo). Para finalizar, se hacía un círculo con la cabeza, pasando por todos los lugares trabajados anteriormente, es decir, abajo, derecha, arriba, izquierda. Al finalizar, se realizaba en sentido contrario.

- **Torso y cadera**

Este ejercicio tenía el mismo principio que el anterior. Primero se trabajaban los lados (derecha, izquierda, adelante y atrás). Para finalizar, se realizaba un círculo con el torso o la cadera, dependiendo de cuál parte se esté trabajando. Es importante acotar que el torso y la cadera se trabajaban por separado. Así mismo, cuando se trabajaba uno de ellos, el otro debía permanecer inmóvil. Es decir, si se trabajaba el torso, la cadera no se movía, y viceversa. Cada uno de estos ejercicios se realizaba en ocho cuentas cada uno.

- **Piernas**

Estos ejercicios tenían dos objetivos: calentar y estirar el músculo. El estiramiento era paulatino y progresivo. Mientras más se avanzaba en el calentamiento, más exigentes eran los ejercicios relacionados con el estiramiento de los músculos. Para iniciar estos ejercicios, se solicitaba al estudiante que dejara caer el peso de la parte superior de su cuerpo hacia arriba, es decir, las manos tocaban el suelo y la cabeza quedaba entre las piernas apuntando hacia el piso. Las piernas debían estar estiradas, los pies separados según la anchura de la cadera de cada participante y las palmas de la mano debían tocar el suelo. En esa posición, el profesor realizaba cinco cuentas de ocho que se dividían en centro, derecha, centro, izquierda,

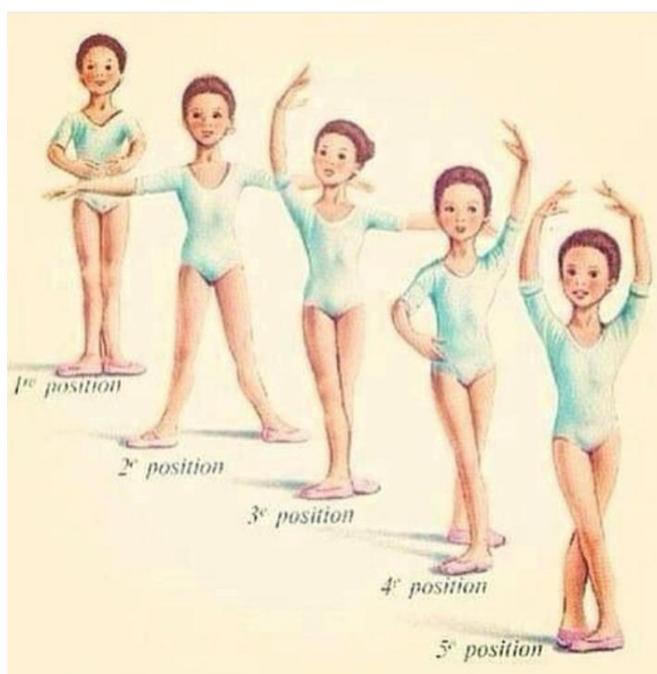
centro. El alumno, debía girar el torso al lado que indicara el moderador y permanecer ahí hasta finalizar la cuenta de ocho cuentas. Las manos pasaban del suelo a la pierna derecha o izquierda, según la orden del profesor, con la finalidad de sostenerse. Una vez en el centro, se realizaba un movimiento conocido como *demi-plié*⁵² y se regresaba a la posición de anterior, con las piernas estiradas. Sin perder esa posición, el estudiante, debía caminar con las manos hacia adelante, sin flexionar las rodillas y hacer el ademán de pasar por un túnel con su cuerpo (se sostiene con los dedos de los pies y los brazos) y en esa posición, debía echar la cabeza hacia atrás. Esto último se realizaba para poder estirar la espalda en su totalidad. Luego, debía regresar a la posición inicial, del mismo modo en que llegó a esa: con sus manos.

- **Relevé y estiramiento**

La posición para iniciar este ejercicio era similar a la cuarta posición del ballet (ver imagen 5 al final del texto para apreciar las 5 posiciones de ballet). Pero no es exactamente la cuarta posición, ya que durante el ejercicio los pies cambiaban de posición. Por ejemplo, al iniciar el estiramiento, el alumno alzaba los brazos, sin flexionarlos los colocaba a la altura de las orejas, mientras las manos apuntaban

⁵² El demi-plié es una flexión pequeña o media de las rodillas. En esta situación, sirve para relajar los músculos que han estado en tensión.

al techo. Desde esa posición, bajaba el torso hasta la mitad, de modo que la espalda quedaba recta y horizontal. Luego de realizar dos cuentas de ocho, el alumno bajaba hasta colocar las manos en el suelo. Para que el ejercicio funcionara, las rodillas no debían ser flexionadas. Luego de haber bajado, el estudiante se integraba, asumiendo la misma postura que realizó en el descenso. Una vez que se incorporaba debía hacer un *relevé*⁵³, los brazos van en “L”. Uno hacia adelante y otro al lado, a la altura del hombro. Este ejercicio se repetía, dependiendo del pie que haya estado adelante en la primera pasada.



5

⁵³ El relevé es la elevación, la misma se logra con en punta o media punta (sólo se apoyan los dedos del pie en el suelo y el resto del pie sube).

- **El estiramiento**

Luego de haber realizado este ejercicio, el alumno se sentaba en el piso sin apoyar las manos en el suelo, ni descendiendo bruscamente. Este simple movimiento podía carecer de sentido y utilidad, sin embargo, el estudiante estaba trabajando todos los músculos de su cuerpo, así como la resistencia de algunos músculos. El alumno debía realizar el movimiento lentamente. En algunas ocasiones, este movimiento no culminaba, sino que se convertía en ejercicio; ya que una vez sentados, el profesor podía dar la orden de que el alumno debía ponerse de pie nuevamente, repitiendo el ejercicio con las instrucciones anteriormente mencionadas. Ahora bien, una vez en el suelo, el alumno debía quitarse los zapatos y permanecer sentado con las rodillas flexionadas y las plantas de los pies juntas, esta posición también es conocida como la posición de indio. En esa posición se llevaba a cabo el ejercicio conocido como “mariposa”. La mano derecha sostiene el pie izquierdo y la mano izquierda, el pie derecho, las rodillas debían subir y bajar. El movimiento debe ser pequeño, corto. Lo importante era tratar que la rodilla tocara el piso. El ejercicio debía ser realizado con la espalda derecha y con los talones lo más cerca posible al cuerpo. En esa misma posición, el participante debía hacer presión con sus manos sobre las piernas y trabajar en que las rodillas tocaran el suelo. Mientras todos estos ejercicios iban ocurriendo, el profesor se

encargaba de ir revisando a cada alumno y ayudarlo o corregirlo, dependiendo del caso.

- **Flexiones**

Las flexiones se realizaban en dieciséis cuentas. Las mujeres debían apoyar las rodillas en el suelo, mientras que los hombres debían estar rectos, con los pies pegados y los codos cerrados, es decir que estuviesen cercanos al cuerpo durante la realización del ejercicio.

- **Abdominales**

Este ejercicio ayudaba a fortalecer la zona abdominal y lumbar. Ejercitar y fortalecer esta zona del cuerpo permitía al intérprete tener mayor control al momento de estar en el escenario. Esta parte del calentamiento solía ser de las más exigentes. Se iniciaba trabajando con los abdominales superiores. El alumno debía estar acostado en el suelo con las piernas flexionadas, las rodillas hacia el techo, y con las manos detrás del cuello. Luego se pasaba al trabajo de los abdominales inferiores. El estudiante debía permanecer acostado en el suelo con los brazos extendidos pegados al suelo, simulando la letra "T". (Marcer, A. & Bartomeu E. 2009, P.62-63). Se levantaban las piernas y se volvían a bajar, sin tocar el piso. Se repetía el

procedimiento. También se trabajaban los laterales del abdomen y realizaban planks⁵⁴. Este ejercicio, se realizaba durante ocho cuentas, teniendo algunas variaciones que lo hacían más completo y complejo. Por ejemplo, estando en esa posición, el alumno debía llevar las rodillas hacia pecho, hacia el codo opuesto o hacia los lados. Cada etapa estaba marcada por ocho tiempos y durante los intermedios entre cada ejercicio, el estudiante debía permanecer en la posición básica del plank. Cada ejercicio se realizaba dos veces, primero de un lado y luego del lado contrario, además cada uno de los ejercicios tenía una duración de ocho cuentas.

- **Flexores de las piernas**

El alumno debía estar sentado en el suelo con las piernas abiertas y los talones tocando el piso. El tronco debía bajar lo más cerca posible al piso, dependiendo de la elasticidad de cada participante. Este ejercicio debía realizarse con los pies en punta y en demi-plié⁵⁵. En esa misma posición, flexionaba una pierna llevando el talón hacia el muslo opuesto. Vale acotar que la pierna nunca se levantaba del suelo, sólo se flexionaba y desplazaba. La pierna contraria debía estar estirada, y con ambas manos, el alumno debía

⁵⁴ Plank: Un ejercicio de alta exigencia física, en el que se colocan los codos, antebrazos y dedos de los pies, apoyados en el suelo y se endereza la espalda de modo que quede completamente recta.

⁵⁵ Demi-plié: Con las rodillas semi flexionadas. Ej: Todos los pasos de elevación comienzan y terminan con un demi-plié.

sujetar el tobillo e inclinarse hacia adelante, desde la cadera, de modo que el pecho tocara la rodilla. Este ejercicio también se realiza con las piernas abiertas, es decir, sin flexionar ninguna de las dos, si no manteniéndolas estiradas.

Durante la realización del calentamiento y dependiendo del ejercicio, Marson solicitaba al estudiante que proyectara la cabeza hacia adelante y el coxis hacia arriba. Los ejercicios de estiramiento, se dividían en los siguientes:

- **Pirouette (Pirueta)**

Una pirouette es un giro o vuelta. Pueden hacerse con un pie en punta o demi-pointe. Las pirouettes requieren un perfecto balance. El alumno iniciaba este ejercicio en primera posición, después cuando el profesor lo solicitaba, el alumno debía pasar a segunda posición. En el tercer movimiento, uno de los brazos se movía hacia adelante, mientras el otro se movía al lado. Los brazos debían estar a la altura del hombro y estirados, sin flexionar. Los pies se encuentran en cuarta posición, en *demi-plié*. Marson acotaba en cada clase que el *demi-plié* era el resorte y el alumno debía imaginar eso antes de realizar la pirueta. También se le pedía al alumno que imaginara un hilo que lo sostenía de la cabeza. Esto era para que el estudiante se mantuviera

erguido y proyectara su energía hacia arriba. Además, se solicitaba que a la hora de girar, mantuviese la tensión en el cuerpo, especialmente en los glúteos y abdomen. Sin embargo, la tensión debía ser en esas partes del cuerpo y no debía extenderse a otros lados. En este sentido, la tensión es sólo muscular y sirve para sostener al cuerpo mientras se realiza el giro.

- **Battement grande**

Otro ejercicio que se realizaba con frecuencia, era el battement grande. Podríamos definirlo de la siguiente manera:

(Es) un ejercicio en el cual la pierna de trabajo se levanta en el aire con fuerza (sin mover las caderas) y vuelve a su posición original. El acento de este movimiento es hacia arriba con ambas rodillas estiradas. La función de los grands battements es aflojar los empalmes de la cadera. (Página Web)⁵⁶

Podríamos continuar la definición, agregando que además de aflojar los empalmes de la cadera, la función y finalidad de los grands battements es trabajar la elasticidad y crear conciencia de que las rodillas deben ir estiradas. Idealmente, la pierna debía subir 90 grados, mínimo. El ejercicio se realizaba en el escenario, se hacía una diagonal y se colocaban los alumnos en pareja. Los participantes

⁵⁶ <http://mundoballet.galeon.com/glosario.htm>

debían llegar al otro lado del escenario realizando los battement grand, cada paso era un battement. De esto modo, se trabajaban ambas piernas.

- **Tours en chaines**

El tour es definido como giros rápidos y encadenados, realizados en puntas o media punta, rectos en diagonal o en círculos. Eran ejercicios de centro y/o diagonal y, como se dijo anteriormente, estos ejercicios tenían como finalidad, realizar giros sobre el propio eje evitando irse de lado o apoyarse. Estos ejercicios se realizaban en el escenario, desplazándose en diagonal y pasando individualmente.

Durante el ejercicio, se solicitaba a los estudiantes que, al momento de girar, mantuvieran la mirada en un solo lugar, eso ayudaba a que el desplazamiento se dirigiera en esa dirección, es decir, a donde la mirada apuntaba y, además, se evitaba el mareo. La acotación por parte del profesor era que la cabeza debía girar después del cuerpo y debía antes.

Al igual que el canto, el apartado de coreografía estaba sustentado en la técnica y la práctica constante. Las indicaciones por parte de Marson estaban enfocadas en la parte rítmica y corporal. Por ejemplo, no entrar en el tiempo correcto, identificar el momento exacto en el que se debía girar,

estirar la pierna, preparar las piruetas, etc. Al momento de realizar el montaje, Marson escuchaba la estrofa que se iba a montar, abocetaba corporalmente algunos pasos y los montaba. Inicialmente, no había música y la secuencia de movimientos se realizaba en cuentas de ocho (8). El proceso de montaje y aprendizaje de los pasos se hacía lentamente, para que los alumnos pudiesen aprender los movimientos. Posteriormente se ensayaba el montaje con música, unas cuatro o cinco veces. Luego se repetía el mismo procedimiento hasta completar la canción. El montaje de una canción tomaba –aproximadamente- una semana, es decir, tres clases (martes, jueves y sábado). El montaje y repaso de la coreografía venía después del calentamiento y el estiramiento. Esta sección de la clase podía extenderse, dependiendo del tiempo que hubiera tomado el ejercicio inicial.

Para el profesor Vittorio Marson, la coreografía debía contar una historia, seguir el hilo de lo que se estaba narrando en escena. Por esta razón, el engranaje de las áreas resulta menester en el teatro musical, porque las herramientas de canto, actuación e interpretación mejoran el trabajo coreográfico.

Como se ha podido apreciar, la Compañía Lily Álvarez Sierra trabaja la formación del intérprete a través de tres áreas que inicialmente se ensayan separadamente, canto, baile y actuación. A su vez, el trabajo de la voz está dividido en dos materias: canto y coral; lo mismo sucede con la parte actoral,

que se divide en actuación e interpretación. Inicialmente, el taller iba a estar enfocado en la realización de un musical inspirado en el texto *Jacobo o la sumisión* de Eugene Ionesco, que tendría en su haber canciones de los años 50's. Por esa razón se estudió el texto de Ionesco en la clase de actuación y se trabajaron canciones como *Blue Moon* y *Whoopie*, en las clases de canto y coral. Así mismo, el profesor Marson realizó coreografías sobre el tema del musical, estaba ubicado en un hospital psiquiátrico. La materia de interpretación fue la excepción, ya que no trabajó nada relacionado con los años 50's, ni con el posible musical. Es importante acotar que este proyecto musical no se pudo realizar por la situación económica del taller y de la compañía, que no contaba con el capital suficiente para asumir la producción de un musical amateur.

A pesar de los obstáculos, se realizaron dos presentaciones finales, las cuales mostraron el trabajo realizado durante el taller en las disciplinas de actuación e interpretación, y ambas muestras tuvieron lugar en el teatro del colegio Don Bosco. En el caso de actuación, la presentación consistió en la muestra de algunos ejercicios que contribuyeron al trabajo del actor y la creación del personaje. Un pequeño montaje que fue creado y dirigido por Marisol Martínez, cuya intención era presentar una mezcla de los diferentes ejercicios vistos en clases, por ejemplo, el trabajo del animal y la exploración de personajes a través de improvisaciones creadas a partir de la pieza de Ionesco. Podríamos considerar esta presentación una clase abierta. En el

caso de Interpretación, Nathalia Martínez se encargó del orden de la presentación, de la idea que unificó el montaje y las transiciones entre las diferentes canciones. En esta oportunidad, cada alumno presentaba la canción que había estado trabajando y ensayando a lo largo del taller en la clase de Interpretación. Realizar la presentación era poder cerrar ese ciclo enfrentando al alumno con el público. En este proceso, al igual que el anterior, se trató de una clase abierta que enseñó el trabajo realizado en clases y que evidenció el crecimiento y el avance del alumno. Lamentablemente, por las razones expuestas anteriormente, durante el taller, no se tuvo la oportunidad de trabajar a fondo la integración de las áreas. El engranaje del canto, el baile y la actuación sucedería de forma paulatina durante los ensayos del musical de graduación, es decir, el musical inspirado en la obra de Ionesco. Posterior a la presentación de los trabajos de actuación e interpretación, se realizó una reunión con los alumnos y los profesores para evaluar el trabajo presentado por los intérpretes. Una especie de feedback en la que los docentes evaluaban individualmente a cada participante y resaltaban aspectos positivos y negativos del trabajo, puntos a favor del estudiante y otros que debían ser mejorados. El taller de teatro musical de la Compañía Lily Álvarez Sierra finalizó ese día, en un encuentro entre alumnos y profesores, en un ambiente de diálogo y camaradería.

CONCLUSIÓN

Hablar de teatro musical en Venezuela es hacer referencia a un evento que sucede –con suerte- una vez al año. En nuestro país no tenemos un movimiento de teatro musical consolidado, por las condiciones económicas, sociales y culturales. En el ámbito económico, por ejemplo, influyen los altos costos de producción y la inestabilidad económica. En el ámbito social, los pocos teatros que tienen la capacidad de acoger un espectáculo de esta magnitud están ubicados en lugares céntricos pero carecen de garantías y especialmente de seguridad, ya que al salir, los espectadores (y los que trabajan en la pieza) podrían ser víctimas de robos y/o secuestros. Todo esto nos lleva al ámbito cultural, donde confluyen las condiciones sociales y económicas. Uno de los aspectos que más llama nuestra atención es la cantidad de semanas que un musical permanece en cartelera, en nuestro país son dos semanas. Así mismo, el público pareciera ser cómplice de estas condiciones, ya que como espectadores no exigen calidad en los espectáculos que normalmente se presentan. Nuestra cartelera teatral está, lamentablemente, llena de desnudos, de comedia superficial y de producciones *low cost* en las que no se necesitan grandes dotes actorales, pero sí es necesario un buen físico.

Todo lo que hemos comentado anteriormente, nos conduce a la falta de intérpretes musicales y de artistas integrales capaces de cantar, bailar y actuar simultáneamente. Es por ese motivo que, para nosotros, hablar de la

formación de intérpretes musicales resulta tan importante. Porque es, quizás, el inicio de la consolidación del género musical en Venezuela. Así mismo, el público no está exento de este fenómeno, podríamos decir que hay un grupo de espectadores que pareciera estar interesado en ver más espectáculos musicales con intérpretes capacitados para este género. Ejemplo de ello es que en el año 2015 hubo dos musicales, *Despertar de primavera* y *Casi normal*, de producción nacional pero concebidos en otras tierras. Así mismo se presentaron obras musicales como *La Lupe*, *El club de los porfiados* y *Vivo, el musical* que fueron algunas de las piezas concebidas (desde la idea, la dramaturgia y la producción) en Venezuela.

Ahora bien, lo que hemos comentado anteriormente forma parte de las limitaciones que tiene el género musical en nuestro país. En ese contexto, se desarrolló el taller de teatro musical de la Compañía Lily Álvarez Sierra, quienes desde el 2011 están involucrados con la formación de intérpretes musicales. El taller de teatro musical de los hermanos Martínez ofrece una educación básica sobre el género. Sin embargo, para que la formación fuese especializada y completa, haría falta más tiempo en el horario de clases y profundizar en el trabajo de cada materia impartida en el taller. Por ejemplo, aprender a leer partituras, conocer los diferentes estilos de baile, indagar en los diferentes métodos actorales, son aspectos indispensables para una formación más completa en el teatro musical. Lamentablemente, el taller de

la Compañía Lily Álvarez Sierra no puede abarcar mucho más. El tema del horario se les escapa de las manos, si las clases son más largas, eso implicaría un aumento en la mensualidad del taller; de igual modo, el aumento de horario implicaría entrar más temprano al taller o salir más tarde, lo cual es poco positivo para los alumnos que tienen empleos con horario de oficina y para los alumnos que se movilizan en transporte público. Es realmente triste que, a pesar de las intenciones, no se pueda crear un espacio dedicado exclusivamente a la formación de intérpretes musicales.

El taller de teatro musical de la Compañía Lily Álvarez Sierra del 2014, el estudio del caso en el cual está basada nuestra investigación tuvo varios problemas para la continuidad de las clases. Empezando el año, las protestas del 2014 impidieron que las clases comenzaran en el tiempo pautado. Las clases empezaron un mes después, a pesar de que las protestas no habían cesado por completo. Este hecho social hizo que varios de los alumnos se retiraran del taller de teatro musical por miedo a que les pasara algo o los detuvieran por estar cerca de la zona en la que se disputaban las batallas entre la guardia nacional y los jóvenes que protestaban. Recordemos que las clases del taller de teatro musical se llevaban a cabo en el teatro Don Bosco y las protestas se iniciaron en Chacao, especialmente en la Plaza Francia. A pesar de los inconvenientes, la tarea de los hermanos Martínez era continuar con el taller de teatro musical con la mayor normalidad posible.

En estas líneas quisiéramos resaltar no sólo las limitaciones del teatro musical en Caracas, también queremos comentar el evidente interés que despierta en nuestro país. A pesar de las dificultades y la crisis económica, resulta importante reconocer el trabajo realizado por la Compañía Lily Álvarez Sierra en la formación de intérpretes musicales, así como a los alumnos, que sin ningún tipo de garantía, se aventuraron a aprender un oficio complejo y con pocas oportunidades de empleo para los novatos. También hay que reconocer a los que se atreven a producir e invertir en espectáculos de este tipo, aún cuando las condiciones no están del todo garantizadas.

De igual modo, quisiéramos que estas líneas también sirvieran como reflexión y autoevaluación de nuestro trabajo. Especialmente en lo referente a la metodología. En ese sentido, consideramos conveniente para futuros trabajos reunir más material visual y auditivo de las clases del taller, más allá de las notas y las entrevistas realizadas. Así mismo, notamos la ausencia de programas para las asignaturas que permitieran apreciar los objetivos de cada clase y hacer énfasis en el desarrollo gradual. Por los motivos comentados anteriormente, el taller no pudo concluir este ciclo con una obra musical y, por ende, no pudimos profundizar lo suficiente en el engranaje de las áreas. Aunque hemos reiterado en varias ocasiones la importancia de la integración de las áreas para que la formación del intérprete sea completa. Resulta interesante la idea de un espacio interno (el de las áreas) y uno externo, que no depende del intérprete sino del lugar en el que se

desenvuelve y que tenga las condiciones sociales, económicas y culturales necesarias para el desarrollo del género como industria y que permita que el intérprete sea, más que un alumno, un trabajador artístico del género musical.

FUENTES

BIBLIOGRÁFICAS:

- Chejov, M. (2011) *Sobre la técnica de la actuación*. Barcelona: Alba Editorial.
- Deer, J.; Dal Vera, R. (2008). *Acting in Musical Theatre. A Comprehensive Course*. Nueva York: Routledge.
- Eines, J. (2007) *Alegato a favor del actor*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Gorlero, P. (2013) *Teatro Musical I Broadway*. Buenos Aires: Emergentes Editorial.
- H. Hethmon, R. (2009). *El método del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Ionesco, E. (1990) *La cantante Calva*. Caracas: Editorial Panapo de Venezuela.
- Kenrick J. (2008) *Musical Theatre. A History*. New York: Continuum International Publishing Group Inc.
- Irvin, P. (2003) *Directores*. Barcelona: Editorial Océano.
- Marcer, A.; Bartomeu, E. (2009). *Taller de teatro musical*. Barcelona: Alba Editorial.

- Monasterios, R. (1975) *Un enfoque crítico del teatro Venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Naden C. (2011) *The Golden Age of American Musical Theatre 1943–1965*. United Kingdom: The Scarecrow Press, INC.
- Paria C. (2009) *El canto en el teatro musical*. Pontifica Universidad Javeriana, Facultad de Artes Departamento de Música. Bogotá, 2009. [Archivo PDF]
- Pavis, P. (1998) *Diccionario del teatro*. (traducción: Jaume Melendras) España: Paidós.
- Romero, C. (2009). *Audiciones para teatro musical*. México: OCESA.
- Rosenzvaig M. (2011) *Técnicas Actoriales Contemporáneas. Las propuestas de 16 grandes maestros*. Buenos Aires: Capital Intelectual
- Stanislavski, K. (1982) *Un actor se prepara*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Strasberg L. (S.f) *Un sueño de pasión*. Láudano Ediciones.

ELECTRÓNICAS:

- <http://www.analitica.com/entretenimiento/venezuela-viva-el-mas-grandioso-espectaculo-musical-de-nuestra-tierra/> (2010)

- <http://www.eluniversal.com/arte-y-entretenimiento/131116/las-asesinas-del-jazz-viven-en-chicago-imp> (2013)
- <http://www.eluniversal.com/arte-y-entretenimiento/cultura/120608/orinoco-regresa-al-aula-magna-para-su-tercera-temporada-imp> (2012)
- <http://www.eluniversal.com/arte-y-entretenimiento/cultura/140919/antonio-canales-patriarca-de-la-obra-entre-mundos-en-miami-imp> (2014)
- Falcón D. (2012) <http://www.eluniversal.com/arte-y-entretenimiento/120918/clap-un-collage-musical>
- Fernández M. (2015) <http://www.eluniversal.com/arte-y-entretenimiento/150117/la-primavera-no-trajo-sorpresas-en-el-bod>
- Gómez A. (2008) http://www.eluniversal.com/2008/05/29/til_art_el-apocalipsis-de-si_882171
- <http://www.love4musicals.com/> (Consultada en noviembre 2015)
- <http://mundoballet.galeon.com/glosario.htm> (Consultada en octubre 2015)
- <http://www.palodeagua.com/#!/jesucristo-superestrella/cvaw> (2007)
- <http://www.palodeagua.com/#!/undefined/c10tw> (2006)
- <http://www.rae.es/> (Consultada en enero 2015)
- <https://sites.google.com/site/zonicstudio/canto/3-colocacion-de-la-voz> (Consultada en octubre 2015)

- Zambrano I. (2015) http://www.el-nacional.com/escenas/tabues-sociales-quedan-topless_0_557344451.html

ENTREVISTAS:

- Campos L. Comunicación personal (mayo 2015)
- Marson V. Comunicación personal (mayo 2015)
- Martínez G. Comunicación personal (enero 19 de 2015)
- Marval M. Comunicación personal (abril 16 de 2015)
- Ramírez P. Comunicación vía telefónica (mayo 2015)
- Semprún M. Comunicación personal (abril 2015)
- Sierra C. Comunicación personal (enero 19 de 2015)

TESIS:

- Acevedo M.; Mejías M. (2013) *SIMÓN: El Musical*. Universidad Católica Andrés Bello UCAB. Septiembre 2013.
- Armas, J.; Ordaz, Á. (2007) *Registro del taller de formación actoral 2004-2006 del centro de creación actoral artística, taller experimental de teatro. Aproximación a una concepción pedagógica*. Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela.

- Castillo, S. (2007) *El proceso de formación actoral en el grupo actoral GA80: taller actoral*. Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela.
- Centeno Y.; Felce A.; Fernández M. (2009) *Cómo Saber si es Amor. El musical*. Universidad Católica Andrés Bello UCAB. Septiembre 2009.
- Chávez A.; Rosas S. (2011) *El desarrollo del teatro musical en Venezuela 1970-1990*. Universidad Nacional Experimental de las Artes UNEARTE. Octubre 2011
- Delgado, M. (1996) *Los inicios del teatro musical en Venezuela 1966-1972*. Instituto Universitario de Teatro IUDET. Octubre 1996.
- García, Y. (2000) *Enrique Porte, aproximación a un maestro venezolano de actuación*. Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela.
- Gutiérrez, A. (2001) *El estilo y la formación del actor en el grupo actoral 80*. Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela.
- Martínez C.; Martínez G. (1997) *Lily Álvarez Sierra pionera del teatro infantil en Venezuela*. Instituto Universitario de Teatro IUDET. Noviembre 1997.

