

**LA UNIDAD EN EL TEATRO MUSICAL: UNA
APROXIMACIÓN DESDE LA MÚSICA, EL TEATRO, LA
DANZA Y LA PRODUCCIÓN**

**UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES**

**LA UNIDAD EN EL TEATRO MUSICAL: UNA APROXIMACIÓN DESDE LA MÚSICA, EL
TEATRO, LA DANZA Y LA PRODUCCIÓN.**

CINDY CAROLINA TORRES BARRETO

CÓDIGO 20141098009

ÉNFASIS: COMPOSICIÓN Y ARREGLOS

TUTOR: LEONARDO PALACIOS ORTEGA

MODALIDAD: MONOGRAFÍA

BOGOTÁ D.C 2019

AGRADECIMIENTOS

A mi familia por todo el apoyo recibido a lo largo de esta carrera, a Leonardo Palacios y Misi Producciones por permitirme aprender y crecer como artista todos los días, a todas las personas que me he cruzado en este trayecto para dejarme aprendizajes y al Club Bmx Bogotá por ser el complemento perfecto para la integralidad que busca mi ser a diario.

RESUMEN

Este trabajo expone el lenguaje del teatro musical desde cuatro perspectivas: la música, el teatro, la danza y la producción. El cuerpo se divide en seis capítulos que se basan en diversos análisis de fragmentos de repertorio global propios del estilo. En el primer capítulo se hace un recorrido histórico que concluye en lo que hoy se conoce como teatro musical, el segundo abarca un análisis musical de fragmentos de distintas obras en orden de época iniciando con los años 50. El tercero es una comparación entre la escritura de libreto para teatro clásico (recitado) y el teatro musical (diálogos y canciones) mencionando temas como la creación de personajes e historias (trama). El cuarto hace referencia a la danza y coreografía y como estos elementos son necesarios para usar el cuerpo como medio narrativo para la historia. El quinto capítulo narra cómo se vive el teatro musical en Colombia y el capítulo final hace referencia al mundo de la producción evidenciando los procesos y el equipo humano que trabaja tras escena en la realización de un musical. Como acompañamiento al texto se anexan grabaciones de audio y video de distintas obras, así como partituras, entrevistas y letras traducidas del inglés al español con el fin de tener una buena comprensión del material a estudiar.

PALABRAS CLAVE: Teatro, musical, danza, producción, Colombia.

ABSTRACT

This work exposes the language of musical theater from four perspectives: music, theater, dance and production. The body is divided into five chapters that are based on analysis of fragments of global repertoire typical of the style. In the first chapter there is a historical tour that concludes in what is now known as musical theater, the second covers a musical analysis of fragments of different works in order of time beginning with the 50s. The third is a comparison between writing of libretto for classical theater (only spoken) and musical theater (spoken and sung) mentioning subjects such as the creation of characters and stories (plot). The fourth refers to dance and choreography and how these elements are necessary to use the body as a narrative medium for history. The fifth chapter tells how the musical theater in Colombia is lived and the final chapter refers to the world of production evidencing the processes and the human team that works behind the scenes in the realization of a musical. Accompanying the text are audio and video recordings of different works, as well as scores and lyrics translated from English to Spanish in order to have a good understanding of the material to be studied.

KEY WORDS: Theater, music, dance, production, Colombia.

TABLA DE CONTENIDOS

Introducción	7
Objetivos	7
Capítulo I. El teatro musical	9
1.1. Los inicios: El teatro griego.....	10
1.2. Los inicios: El teatro musical.....	11
1.3. Los precursores del musical	13
1.3.1. El Vodevil: el primer paso	13
1.3.2. El origen del teatro musical en la Bogotá del siglo XIX	13
1.3.3. La llegada de la Zarzuela a Colombia	16
1.3.4. La llegada de la Ópera a Colombia	17
Capítulo II. La música en el teatro musical	19
2.1 Estructura de un musical	19
2.2 Términos musicales propios del teatro musical	22
2.3. El leitmotiv y el Show theme.....	23
2.4 Analizando musicales. Algunos ejemplos:	28
2.4.1. Do Re Mi – The Sound of Music / La Novicia Rebelde	28
2.4.2. I’m Flying – Peter Pan	35
2.4.3. Cell Block Tango – Chicago	40
2.4.4. One Day More – Les Misérables / Los Miserables	45
2.4.5. Alexander Hamilton – Hamilton el musical	49
2.5. Walt Disney y los musicales	54
2.5.1. If i Can’t Love Her – Beauty and the Beast / La Bella y la Bestia.....	55
2.6. El músico en un contexto teatral	60
2.7. Referentes de compositores y orquestadores a tener en cuenta	61
2.8. Técnica vocal y teatro musical	63
Capítulo III. La actuación en el musical	66
3.1. La narrativa del musical : el Storytelling	69
3.2. Un libreto inmortal: Romeo y Julieta	74
3.3. La leyenda de María Barilla (2012)	76
3.4. Referentes de libretistas a tener en cuenta	77
Capítulo IV. La danza en el musical: Bailando a través de canción	79
4.1. El Tap	80

4.2. El Ballet	81
4.3. La Danza Jazz	81
4.4. Referentes de Coreógrafos a tener en cuenta	84
Capítulo V. El teatro musical colombiano.....	86
5.1. Casas productoras de teatro y teatro musical en Bogotá	88
5.2. Casas productoras de teatro musical en otras ciudades de Colombia	92
5.3. Personajes importantes para el desarrollo del teatro musical colombiano	93
5.4. Línea de tiempo – El teatro musical colombiano	94
5.5. Entrevista a Natalia Bedoya (María Barilla 2012).....	95
5.6. Referencias discográficas del teatro musical colombiano	95
5.7. Agenda Cultural	95
Capítulo VI. La producción en el teatro musical: Un reto de sincronización y trabajo colaborativo	97
6.1. El teatro	98
6.2. Convocatorias para financiar una propuesta en Colombia	101
Conclusiones	102
Bibliografía	103
Tabla de anexos	106
Anexos	107

INTRODUCCIÓN

Desde muy pequeña tuve contacto con la música. El canto fue una parte esencial de mi niñez y permitió que enfocara mi futuro hacia el arte. Al momento de ingresar a la academia fue difícil escoger un énfasis, pues sentía que el canto no era suficiente alimento para lo que mi artista interno deseaba, es por ello que decidí enfocarme en la composición y arreglos, una forma de aproximarme a todos los instrumentos musicales.

En algún punto fue necesario más, y comencé a interesarme en las otras artes y formas de expresión corporal como el deporte. Es en este punto donde me encuentro con la gran coyuntura artística (fragmentación de las artes que se expondrá a lo largo del documento) que da paso al nacimiento de este trabajo: una forma de mostrar la funcionalidad del arte íntegro y lo que produce no solo en quien lo observa, sino en quien lo interpreta.

El objetivo de este trabajo es crear un texto sobre el teatro musical en el que se expliquen generalidades y partes técnicas del oficio de ser un artista de este género para que tanto intérpretes, compositores y creadores de este puedan consultarlo y hacer uso de un material didáctico y de fácil entendimiento, permitiendo que cada vez más personas se interesen por el tema al encontrar material gratuito sobre el mismo. Así mismo, se plantean diversas formas de abordar el teatro musical para músicos, quienes suelen ser los artistas menos integrales en el ámbito académico, pues al ser el teatro un género de colaboración constante entre los diferentes artistas, la posición del músico creador es diferente a la de su quehacer tradicional. Ahora su trabajo individual será parte de un colectivo al servicio de un bien común: un espectáculo de teatro musical.

Este texto busca generar conciencia sobre la falta de integralidad en las artes actuales. Aunque los enfoques del estudio de la danza o las artes escénicas suelen complementarse con varias artes a la vez (por ejemplo, en artes escénicas es necesario el trabajo vocal y corporal o en arte danzario es necesario aprender a contar historias con el cuerpo) es necesario que las artes musicales, audiovisuales y demás sean integrales así como lo plantea el escritor Samuel Selden, quien se estudiará a lo largo del trabajo.

Este texto abarca una aproximación general del teatro musical partiendo en sus orígenes y realzando su presente. Un nuevo problema nace por la falta de bibliografía escrita en lenguaje español que contenga todos los aspectos a exponerse en este texto bajo un solo manuscrito. En la actualidad, el teatro musical ha ido evolucionando no solo en América del Norte y Europa, si no que ha permeado de manera rápida y evolutiva en América del Sur generando cada vez más interés y deseo de información en los estudiantes latinoamericanos que quieran conocer a mayor profundidad el tema de estudio. Para ello, este texto se enfoca en dos pilares necesarios y fundamentales para la realización de un musical: el *Performer* o actor y el equipo creativo, es decir quienes le dan vida al musical fuera del escenario. Aquí encontrarán información vital sobre la música, el teatro, la danza y la producción que permiten evidenciar el trabajo colaborativo que se implementa al momento de realizar un musical, pues vale la pena mencionar que en el escenario cada persona hace parte de un engranaje (al estilo de un rompecabezas), donde cada miembro de equipo es una ficha con un trabajo específico que complementa el de los demás para finalizar en la producción de un espectáculo.

El documento se encuentra dividido en cinco secciones, cuatro de ellas enfocadas en las distintas áreas que hacen posible el teatro musical: la música, el teatro, la danza y la producción. Para las tres primeras áreas encontramos diversos análisis que permiten ejemplificar los temas que se sugieren como estudio en cada una de las áreas. En la sección de producción se ahonda en el trabajo de las personas que hacen posible el musical desde el tras escena. Una quinta sección expone el teatro musical colombiano y sus diferencias con el teatro musical estudiado a lo largo del texto.

Este texto maneja un material de apoyo externo que se complementa junto a los anexos del documento. El cd de audios contiene 53 tracks con material que debe ser escuchado al ver este símbolo , el cuál tendrá el número de pista a escuchar y el nombre de la misma. Igualmente funciona con los videos  (que se encuentran en el cd de videos y cuenta con 31 archivos), los anexos de letras, entrevistas y traducciones  y los anexos de partituras . Todos los materiales se encuentran debidamente enumerados.

Finalmente, en el capítulo de conclusiones resaltamos los puntos clave de la relación entre cada uno de los capítulos expuestos, de manera que el performer (artista) y el equipo creativo pueda finiquitar los conocimientos aprendidos en este texto de manera acertada.

IMPORTANTE:

1. PARA LA VERSIÓN DIGITAL DE ESTE DOCUMENTO (RIUD) SE CAMBIARON LOS CD'S DE ANEXOS POR LINKS DE INTERNET QUE LLEVAN AL LECTOR DIRECTAMENTE A DOS CARPETAS QUE CONTIENEN LOS ARCHIVOS DE AUDIO O VIDEO. LOS ANEXOS DE LETRAS, ENTREVISTAS Y PARTITURAS SE ENCUENTRAN AL FINAL DEL DOCUMENTO.

SE RECOMIENDA AL LECTOR ABRIR LAS CARPETAS DE ANEXOS ANTES DE INICIAR LA LECTURA:

AUDIOS: <https://drive.google.com/open?id=18MqsNTtXMg6ZW6QMPvCoo3jGggU6quVZ>

VIDEOS: https://drive.google.com/open?id=1U4MxbgAJ-H_0aSKuhRKE7guj5iBSILu

2. LOS SIGUIENTES ANEXOS DE PARTITURA FUERON ELIMINADOS DE ESTA VERSIÓN DIGITAL PARA EVITAR PROBLEMAS CON DERECHOS DE AUTOR:
 - **ANEXO #1:** PARTITURA YOU NAUGHTY, NAUGHTY MEN – THE BLACK CROOK
 - **ANEXO #6 :** PARTITURA ONE DAY MORE – LES MISÉRABLES
 - **ANEXO #10 :** PARTITURA DO RE MI – THE SOUND OF MUSIC
 - **ANEXO #13 :** PARTITURA I'M FLYING – PETER PAN
 - **ANEXO #15:** PARTITURA CELL BLOCK TANGO – CHICAGO
 - **ANEXO #17:** PARTITURA ALEXANDER HAMILTON – HAMILTON EL MUSICAL
 - **ANEXO #29:** PARTITURA IF I CAN'T LOVE HER – BEAUTY AND THE BEAST

EL TEATRO MUSICAL



Timón y Pumba del musical "The Lion King" - "El rey León" en Broadway. Imagen extraída el 25 de julio de 2018 de <https://www.turismonuevayork.com/los-cinco-teatros-mas-representativos-de-broadway/>

El teatro musical se define como una puesta en escena que comunica su significado al público no solo mediante la actuación, sino con secciones cantadas y expresiones corporales usando la danza, haciendo posible un espectáculo el cual por lo general se enfoca a un público familiar, joven y actual. Según el diccionario Oxford, *musical* se traduce como:

"Película u obra teatral que incluye escenas cantadas o bailadas como parte esencial de la acción, generalmente con grandes recursos escénicos (decorados, vestuario, iluminación, etc.) y coreografías espectaculares y brillantes. *"West Side Story", "Cabaret" y "Grease" son algunos de los musicales cinematográficos más famosos"*

Oxford dictionaries

Según María Isabel Murillo (fundadora de MISI Producciones y "la mujer que consolidó el musical en Colombia"¹), el teatro musical se basa en *contar una historia en tres lenguajes: la música, la danza y el teatro*².

¹ Afirmación hecha por el periódico El Tiempo, extraída de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3332191> el 2 de agosto de 2018.

² En su libro *El escenario de mi vida. Un entretrejo de sueños, música, danza y teatro* Murillo ahonda sobre el significado del teatro musical mediante un recuento de su vida.

El teatro musical tiene su cuna principalmente en los Estados Unidos en la ciudad de Nueva York con su circuito de teatros de *Broadway*³ y en el Reino Unido se encuentra desarrollado paralelamente en Inglaterra especialmente en la ciudad de Londres en los teatros del *West End*⁴.

LOS INICIOS: EL TEATRO GRIEGO

Según Antonio Guzmán en su libro “Introducción al Teatro Griego”, éste se desarrolla entre los siglos VI a IV a.C en Atenas, una ciudad con múltiples entradas económicas que permitió dicho desarrollo y lo culturalizó a tal punto que hoy en día es reconocido como la base de teatro mundial. Las personas del común practicaban el teatro como una actividad cotidiana del día a día. La temática de estas obras teatrales solían ser de tipo religioso (adoraban a los dioses, especialmente a Dionisio y realizaban sacrificios en su honor) y se desarrollaban en un espacio redondo llamado *Orchestra*. En este espacio, el coro y el corifeo (director coral) cantaban y danzaban en base a su liturgia. Tras el crecimiento del teatro, se construyeron espacios adyacentes como graderías para el público y un escenario elevado para la representación teatral, reservando el uso de la *Orchestra* para el coro.

Este desarrollo permitió agregar desde 1 a 3 actores quienes interpretaban personajes mediante el uso de vestimentas y máscaras. A su vez, músicos como flautistas y citaristas acompañaban la puesta en escena.

En el Teatro Griego se representaban tragedias y comedias. Las primeras representaban personajes extraordinarios, como dioses o héroes que exponían sucesos grandiosos y se desarrollaba en espacios como templos o similares. Esquilo, Sófocles y Eurípides fueron grandes exponentes de la tragedia griega. En las segundas, representaban personas del común, con sucesos de la vida cotidiana y buscaban crear conciencia de los errores mediante la risa. El espacio en el que se desarrollaba este género del drama era en lugares cotidianos como tabernas o mercados. Aristófanes fue el mayor exponente de este género griego.

Como se nombraba anteriormente, el culto a los dioses permitió el nacimiento y desarrollo del teatro. Esta teatralidad de la mitología griega expuso varios componentes de la puesta en escena y enriqueció los mismos: mobiliario que intentaba acercarse a los grandes templos en los que habitan estos dioses, vestimentas dignas de los mismos e historias que daban a entender al público el origen de su cotidianidad, sus problemas y sus alegrías.

Una representación contemporánea de la teatralidad griega se ve en el número de apertura de la película animada de Disney: *Hércules*, donde las musas relatan el origen de la historia.



Video #1: El Olimpo Griego en Disney – Hércules

Según Sofía Villarreal en su artículo “La Función Social del Teatro”, este último es una manifestación y representación de la sociedad que lo interpretaba. Es allí donde se aloja su importancia social: mostrar al público sus errores cotidianos y sus respectivas consecuencias de no cambiarlos. Tras el nacimiento del

³ Avenida de Manhattan sobre la que se ubica un circuito de teatros famosos a nivel mundial.

⁴ Área urbana de la ciudad de Westminster en la que se ubican la mayoría de los teatros de Londres.

teatro romano, estos imitaron lo realizado por los griegos sin conocer el trasfondo religioso y ético que debía imprimirse sobre el público. De esta manera, el teatro romano mutó a representaciones totalmente diferentes que incluso representaban actos de violencia contra los cristianos.

Es por ello que Villarreal concluye que el teatro debe aprovechar la *recepción de información* a la que se somete el público para fomentar el pensamiento crítico.

LOS INICIOS: EL TEATRO MUSICAL

Conociendo ya los inicios de teatro, se hablará ahora de los inicios del teatro musical. Este se remonta al siglo XII en el que se enseñaba la liturgia mediante actuaciones de la misma, con intervenciones de cantos religiosos que enaltecían el significado de lo presentado en el acto. A mediados de 1700, la ópera se ramifica y explota de muchas maneras, permitiendo una evolución en la manera cómo se expresaba la misma y a su vez, unificándola con el teatro. En 1866 se estrena en Nueva York *“The Black Crook” (Chicas provocadoras)*⁵, obra teatral considerada *el primer musical moderno*, pues las tres artes (Música, teatro y danza) se implementan para la primera puesta en escena de larga duración: cinco horas y media.

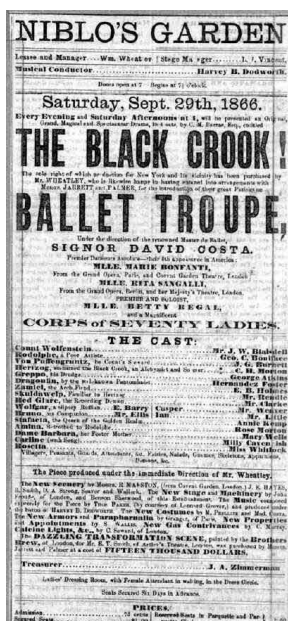


Ilustración 1

Ilustración 1: Programa de mano usado en el estreno de *“The Black Crook”*⁶

Los cambios de escenografía y vestuario eran tan complejos, que se crearon muchas canciones – entre ellas *“You Naughty, Naughty Men”* – (*Ustedes... los hombres*) – para dar el tiempo necesario en tras escena que necesitaban los actores para cambiarse de vestuario.

Según el reconocido director, compositor y pedagogo norteamericano Leonard Bernstein (nacido en 1918 – muerto en 1990) en su programa de televisión *Omnibus* (1952) *The black crook* es una mezcla de canciones de poca complejidad con música de danza simple citando allí el número *The march of the Amazonas*, el cuál cuenta con varios trémolos (ejecutados en el piano) heredados del cine mudo. Finalizando su programa, Bernstein define a este musical como un show variado dirigido a la clase alta y con una trama más bien simple.

A su vez, indica que el haber sido un éxito se le atribuye no a su música, sino a lo extravagante para la época: bailes eróticos con un vestuario poco común, drama, y gran escenografía cambiante.



Audio #1: You naughty, naughty men – The black crook.



Anexo #1: Partitura You naughty, naughty men – The black crook.

⁵ Traducción según Paula Fayolle en su libro *Los grandes musicales*, Barcelona. 2008.

⁶ Imagen extraída de <http://www.musicals101.com/1860to79.htm>, el 15 de junio de 2018.

Actualmente la evolución de la música, la danza y el teatro en el teatro musical es muy notoria. Esto se evidencia en musicales de la talla del Rey León: largometraje de la compañía Walt Disney que fue estrenado en cine en 1994 bajo la dirección de Rob Minkoff, guion de Linda Woolverton, música de Elton John y letras de Tim Rice. El señor Rice es muy conocido en el mundo del teatro musical por su trabajo como letrista en títulos de gran éxito como *Evita* o *“JesusChrist Superstar”* (Jesucristo Superestrella).

En 1997 *Disney Theatricals*⁷ realiza la adaptación teatral de la película del Rey León y se estrena en Broadway en el teatro *New Amsterdam*, generando un hit masivo que ha permanecido en cartelera 21 años consecutivos en la ciudad de Nueva York, con 8 funciones a la semana. Actualmente se encuentra en temporada en el teatro Minskoff y ya superó las 8000 funciones públicas. Su permanencia ha sido gracias a la manera en que la producción abordó la representación de los animales y la naturaleza complementando así el relato, la danza, y la música dando pie a galardones importantes tales como el premio Tony a mejor musical en el año 1998.



Video #2: Tráiler – The Lion King, Broadway.

Hablando ya del auge de las nuevas representaciones, nacen en 1947 los Premios Tony (*Tony Awards*) del *American Theatre Wing*, buscando otorgar un reconocimiento al teatro de la época. Su primera entrega se realizó en el hotel *Waldorf Astoria* en Nueva York y toman popularidad en 1956 cuando se transmiten por primera vez en televisión y *se convierten en el mejor programa de premios*⁸ en 1967 al transmitirse a nivel nacional. En las transmisiones anuales se pueden ver fragmentos en vivo a manera de gala (al estilo de los premios Oscar del cine) de los distintos musicales de la temporada de Broadway de ese año.

En el año en curso 2018, el premio a mejor obra teatral (*best play*) fue otorgado a *“Harry Potter and the cursed child, parts one and two”* (Harry Potter y el legado maldito partes uno y dos) basada en una historia original de J.K Rowling, con adaptación de Jack Thorne y dirección de John Tiffany, y el premio a mejor musical fue para *“The Band’s Visit”* (La visita de la banda), con dirección de David Cromer y música y letras de David Yazbek. A continuación, la sinopsis de este musical según Playbill.com:

“In an Israeli desert town where every day feels the same, something different is suddenly in the air. Dina, the local café owner, had long resigned her desires for romance to daydreaming about exotic films and music from her youth. When a band of Egyptian musicians shows up lost at her café, she and her fellow locals take them in for the night. Under the spell of the night sky, their lives intertwine in unexpected ways, and this once sleepy town begins to wake up.”

"En una ciudad del desierto israelí donde todos los días son iguales, algo diferente está en el aire. Dina, la dueña del café local, había renunciado por mucho tiempo a sus deseos de romance para soñar despierta con películas exóticas y música de su juventud. Cuando una banda de músicos egipcios aparece en su café, ella y

⁷ Ver información sobre *Disney Theatricals* en el capítulo II, sección “Walt Disney y los musicales”.

⁸ Información extraída de https://www.tonyawards.com/en_US/history/index.html el 27 de julio de 2018.

sus vecinos los llevan a pasar la noche. Bajo el hechizo del cielo nocturno, sus vidas se entrelazan de maneras inesperadas, y esta ciudad una vez adormilada comienza a despertar ".

Playbill.com⁹

LOS PRECURSORES DEL MUSICAL

EL VODEVIL: EL PRIMER PASO

En 1930, se da a conocer un nuevo género con elementos teatrales y musicales bajo el nombre de *Vodevil* (del francés *Vaudeville*), el cuál representa situaciones cotidianas de aspecto erótico o satírico, siendo estas poco convencionales en el teatro del momento. En este género se encuentran puestas en escena con personajes extravagantes como atletas o payasos, quienes a su vez usaban vestuario de alto impacto.

De la mano del Vodevil, el teatro musical se nutre de raíces europeas, tales como *El Burlesque* y sus distintas variaciones mediante las adaptaciones teatrales de distintos puntos geográficos a nivel mundial: El cabaret francés y la pantomima británica.

En la actualidad, el vodevil sigue presente en las diversas representaciones teatrales de temática “ligera”, buscando un momento de diversión y esparcimiento para el público. En España, adaptaciones de Juan Luis Iborra sobre la obra de Israel Horovitz, *Querida Matilde*, han mantenido el género vivo en la comunidad hispanoparlante, así como la obra *Marcos y la mujer pequeña*, escrita y dirigida por Luis Quinn en Argentina, en el año 2014. En Bogotá, nace en 2012 un espacio llamado El Vodevil, lugar que busca dar a su público puestas en escena con música, comedia y mucho teatro. Aparentemente el espacio se encuentra fuera de servicio desde el año 2016.

“El Vodevil nace de la necesidad de tener un espacio donde se puedan alternar las diferentes disciplinas, basado en el vaudeville francés en la época de los años 30 en la preguerra, donde los grandes teatros se cierran, y los artistas van a sitios pequeños y clandestinos a expresarse libremente. De ahí nace un poco la comedia. Quisimos rescatarlo para que semanalmente haya un show diferente y un artista distinto en estreno, para que la gente pueda ver cada vez algo diferente”

Germán Quintero – Director y gestor del proyecto¹⁰

A diferencia del Vodevil Francés de los años 30, el actual se basa más que otra cosa en la comedia, dejando un poco de lado el uso extravagante de maquillaje, piruetas y elementos poco comunes (como animales o fuego), también en parte por el hecho de que en la actualidad ya existen puestas en escena especializadas en estos actos singulares, siendo el ejemplo más claro, el circo.

EL ORIGEN DEL TEATRO MUSICAL EN LA BOGOTÁ DEL SIGLO XIX

⁹ Revista mensual estadounidense creada en 1884. En ella se muestra información sobre los eventos teatrales de Broadway.

¹⁰ Entrevista para el diario La República. Publicado el 7 de diciembre de 2012.

A continuación se exponen hechos históricos que incluyen el origen y la aproximación que tuvieron las artes al teatro musical en Bogotá. Se hará énfasis en lo que fue el teatro precursor del musical a como lo conocemos en el presente.

Situándose en el contexto colombiano, el teatro musical del siglo XIX se ligaba a producciones de carácter europeo, situación vista no solo en el teatro, pues la música interpretada por las élites del país se basaba en composiciones traídas de dicho continente: esto bajo el afán de contrarrestar el problema del país en cuanto a “poca civilización”, pues, según Lamus en su libro *Teatro siglo XIX. Compañías nacionales y viajeras*, se buscaba representar no solo obras teatrales, sino todo tipo de arte, bajo el concepto de evolución y humanización de Europa. A medida que los años transcurrían, el piano tomó fuerza en las casas de las familias de élite, en dónde las mujeres cultivaron un sinfín de repertorio clásico–romántico europeo y los músicos y compositores comenzaron la tarea de generar nuevos “aires musicales” a partir de los traídos internacionalmente, bajo la necesidad de mostrar aquél sentido nacionalista tan importante para la época. Lamus cita en su libro cinco géneros precursores del teatro musical a como lo conocemos hoy día, siendo éstos: Tonadilla, Revista, Opereta, Zarzuela y Ópera.

En el libro *Historia en la música en Santafé y Bogotá 1538-1938* de Egberto Bermúdez, se destacan varios detalles de la música en el teatro desde el siglo XVI. Lamus y Bermúdez conciernen en que **La Tonadilla** escénica (con su auge en el siglo XIX) se caracterizó por ser una representación corta, de un acto, satírica y cómica con letras cotidianas, generalmente evocando temas como el romance, e interpretadas con pocos instrumentos (guitarra o castañuelas), con música de origen hispano y versos escritos cantados para uno o dos intérpretes. Su función era la de entretener al público en intermedios escénicos o como cierre de alguna obra teatral. La popularidad de las mismas se esparció mediante sitios de recreo comunes para la sociedad que las escuchaba, divulgando algunas de ellas, permitiéndolas incluso en algunos casos, llegar a transformarse en óperas de gran contundencia para el público de la época.

En Estados Unidos se desarrolló el *Minstrel Show* (Siglo XIX) comedia en donde se ejemplificaba la música negra de la época en voz de blancos, quienes pintaban su rostro de negro representando a las personas de color. Al igual que la Tonadilla, era de poca duración y solo buscaba entretener al público. El *Minstrel Show* tuvo tal auge que las mismas personas de color comenzaron a interpretarlo, incluso, pintando su rostro de negro, de acuerdo a la tradición del show.

Algunos títulos de Tonadillas interpretadas en Bogotá y Minstrel Shows en los Estados Unidos son:

TONADILLAS EN BOGOTÁ ¹¹	MINSTREL SHOWS EN ESTADOS UNIDOS
<i>El músico y el poeta o El trípili trápala</i>	<i>The Scottsboro Boys</i> (Musical de Broadway - 2010)
<i>El marido de seis mujeres</i>	<i>The Jazz Singer</i> / El cantante de Jazz (Película de 1927)
<i>La monja</i>	<i>Everybody Sing</i> / Todos cantan (película de 1938)



Anexo #2: Letra original y traducción de la canción Everybody Sing - Judy Garland

¹¹ Lamus, Marina. 2010. *Teatro siglo XIX. Compañías nacionales y viajeras*. Medellín. Tragaluz Editores.

La revista se basó en representaciones políticas y críticas al gobierno y la policía, por lo que no tomó auge hasta el siglo XX, en el que la libre expresión no tenía tantas repercusiones como en el siglo anterior. Como muchas de las compañías teatrales de la época eran extranjeras, se vieron obligadas a recrear revistas con temáticas sobresalientes a los años inmediatamente anteriores, de manera que el público las reconociera de inmediato. *Santafé de Bogotá*, revista adaptada por Eduardo Echeverría y estrenada en el Teatro Municipal de Bogotá (hoy Teatro Jorge Eliécer Gaitán), en junio de 1899 por la compañía Zimmermann Ughetti,¹² fue una de las más aclamadas, pues mostraba la cotidianidad de la ciudad (los “emboladores”, los problemas con el sistema eléctrico reciente, el acueducto, entre otros) que fueron recibidos de buena manera por el público capitalino. En esta revista se intercalaban los fragmentos hablados y cantados por los actores. En la actualidad y ciñéndose al tipo de problemática que se criticaba en las revistas colombianas de 1899, se estrena en Broadway en el año 2001 *Urinetown - el musical*, basado en la siguiente trama:

“In a futuristic world, people must pay for the privilege to urinate. Heroic Bobby Strong leads the fight against this practice in a musical comedy that spoofs musical comedy — and musical drama.”

“En un mundo futurista, las personas deben pagar por el privilegio de orinar. El heroico y fuerte Bobby encabeza la lucha contra esta práctica en una parodia que tiene en balance la comedia y el drama musical.”

Playbill.com



Urinetown – The musical. Imagen extraída el 15 de junio de 2018 de <http://www.ciudadypoder.mx/llegara-urinetown-queretaro/>

El musical actual sigue incluyendo en sus temáticas las problemáticas sociales a nivel mundial que desde la Revista Musical Bogotana de 1899 estaban presentes. En el año 2015 se estrena en Broadway *Allegiance* (Lealtad) con música de Jay Kuo y libreto de Marc Acito, poniendo en escena un tema en particular: los campos de concentración de ciudadanos japoneses en EE.UU luego del ataque de la base Pearl Harbor en la segunda guerra mundial.

¹² Lamus, Marina. 2010. *Teatro siglo XIX. Compañías nacionales y viajeras*. Medellín. Tragaluz Editores.



Audio #2: 442 Victory Swing – Allegiance



Anexo #3: Letra original y traducción de la canción 442 Victory Swing – Allegiance

La opereta, nacida en Francia, llega con gran fuerza a los escenarios capitalinos, en los cuales se exigía la representación de operetas francesas o de gran auge en Europa. La música que caracterizaba éste género era la música de salón (en especial el vals) atrayendo a los teatros a las clases altas capitalinas que eran reacias a otro tipo de espectáculos, pues los consideraban de música *denigrante* e interpretaciones de *baja calidad*.

Una de las operetas representada a finales del siglo XIX en Bogotá fue *Boccaccio* (en español *El príncipe de Palermo*), con guion alemán de Camilo Walzel y Ricardo Geneé y música de Franz de Suppé, la cuál se estrenó en Viena en el año 1879. La obra cuenta con un solo acto en el que se interpretan 9 canciones en total. La recepción de la misma fue buena, ya que existían ciertas cláusulas que obligaban a las diferentes compañías colombianas de zarzuela a incluir en sus montajes repertorio escrito en Europa en países como Francia y España.

“El prestigio de la opereta francesa se ve reflejado en la acogida y éxito alcanzado por compañías de zarzuela que debutaban con ellas, y en los términos de alguna cláusula que el gobierno nacional insertaba en los contratos con los empresarios, cuando solicitaban el Teatro Colón. En dicha cláusula se puede apreciar la exigencia de representar operas francesas”

Marina Lamus, 2010

Entre los grandes exponentes de la opereta se encuentran Gilbert & Sullivan, una colaboración artística compuesta por W.S Gilbert como libretista y Arthur Sullivan como compositor. Realizaron 14 obras en conjunto, entre ellas *The Mikado* (El Mikado), una opereta estrenada en 1885 en Londres¹³ en la que se exponía la cultura japonesa realizando una sátira a la sociedad.

LA LLEGADA DE LA ZARZUELA A COLOMBIA

La zarzuela se presentó en Colombia a mediados del siglo XVIII y perdió popularidad rápidamente. Con la llegada de la nueva zarzuela en el siglo XIX, se dio una nueva oportunidad de reconocimiento a la misma, pues las generaciones de la época no conocían dicho género. A diferencia de la primera etapa de la zarzuela (nacida en España en la segunda mitad del siglo XVII) que solía contar con temáticas mitológicas, ésta segunda etapa (la cuál llegó a Colombia en el siglo XIX) mantiene el estilo vocal y musical lírico pero pone en escena imágenes cotidianas con textos intercalados entre lo hablado y lo cantado. Incluso llegaron a clasificar el tipo de Zarzuela dependiendo su duración: *La zarzuela grande (en dos actos, inclusive en tres)* y *el género chico (en un acto)*. El auge de éste género escénico musical generó el desarrollo de la industria por lo tanto se abrieron nuevos espacios laborales para músicos especializados, nuevos teatros, personal técnico, escritores, actores, bailarines y demás, marcando una etapa importante en cuanto a representaciones refiere (tanto musicales y/o teatrales)

¹³ Información extraída de https://elpais.com/diario/1981/01/04/cultura/347410801_850215.html el 11 de octubre de 2018.

La Zarzuela podría considerarse uno de los primeros precursores fieles del teatro musical actual, pues el mismo desarrolló el uso de bailes tradicionales (por lo general), con escenografía, utilería y vestuarios representativos de alto impacto, y sin duda el uso de las músicas populares o de tradición en la composición de la obra, empezando por la interpretación en español lo cual genera una comprensión mayor a lo que el público estaba acostumbrado a escuchar. En las composiciones de esta época se encuentra una restricción importante: por lo general los actores eran quienes tenían que cantar la línea vocal de los personajes, por lo tanto el rango y exigencia vocal al que tenían que someterse los compositores era un poco restringido, pues había una relevancia y protagonismo hacia los textos hablados (prosa). Dicho género trajo consigo nuevos públicos, pues innovaba en cuanto a todo lo que se encontraba en el “mercado” teatral. El género chico obtuvo mayor popularidad en las clases sociales no élites, pues su temática se enfocaba en la cotidianidad. Su popularización se debió en base a que las melodías podían ser cantadas por aficionados donde incluso la música usadas eran de tradición oral. Hacia finales del siglo XIX las repeticiones excesivas de las mismas zarzuelas hicieron que el género decayera.

Una de las zarzuelas españolas traídas a Bogotá a finales del siglo XIX fue *Mascota* (denominada así por Lamus) con nombre original *La hija de la mascota*, estrenada en Madrid en 1889, con letra de Salvador María Granés y música de Manuel Fernández Caballero. La misma hacía parte del género chico de la zarzuela, al tener solo un acto y contar con un coro de cantantes que hacían el papel de criados para apoyar vocalmente a los actores en escena.

En la actualidad la zarzuela sigue presente en Bogotá con diversas representaciones en grandes teatros de la ciudad. Las obras “Cecilia Valdés”¹⁴ y “Los Gavilanes”¹⁵ se presentaron entre los meses de septiembre y octubre del año en curso en el Teatro Colón.



Audio #3: Tango Po,po,po – Cecilia Valdés

LA LLEGADA DE LA ÓPERA A COLOMBIA

A finales del siglo XVII la ópera llegó a Colombia con *gran prestigio y entusiasmo*, siendo el “himno” de las clases sociales altas. Se consideraba culta en su totalidad y contaba con restricciones a la hora de ver alguna, pues el costo de la boletería era elevado. La ópera que se adoptó en el país fue la italiana, Marina Lamus cita a algunos ensayistas:

“Esta era una escuela pura y bien caracterizada, formada sobre bases indestructibles, con proporciones y fórmulas precisas así usara el vestido del Romanticismo o de otras escuelas literarias, igualmente esta escuela se distinguía por la dulzura de las melodías, la pureza del estilo, la poesía en la declamación, la sencillez y el candor, que hace prescindir de adornos superfluos (...)”.

¹⁴ Compuesta por el cubano Gonzalo Roig en el año 1931 con libreto de Agustín Rodríguez y José Sánchez Arcilla.

¹⁵ Compuesta por el español Jacinto Guerrero en el año 1923 con libreto de José Ramos Martín.

Para 1874, las compañías artísticas europeas no duraban lo deseado en la escena capitalina, pues muchos de los asistentes al teatro no se sentían identificados con dichas historias extranjeras. Bajo esta idea, José María Ponce de León y Rafael Pombo deciden realizar la que es considerada *la primera ópera escrita por un compositor colombiano*¹⁶ llamada *Ester*, una ópera bíblica en tres actos que se estrenó en el Coliseo Maldonado de Bogotá y que no volvió a ser reproducida sino hasta el 2007, año en el que el músico Rondy Torres encontró los manuscritos de la obra y decidió revivirla. Aunque la obra habla sobre un tema litúrgico y no especifica las problemáticas y vivencias de los capitalinos, fue de gran interés pues por primer vez se escucharía en la ciudad una ópera escrita por dos grandes artistas colombianos de la época.

La guerra de los mil días pausó por casi una década el trabajo operístico, volviendo en 1907 con el primer acto de *La Flauta Mágica* de W.A Mozart en el teatro Colón. Para mediados del siglo XX, la ópera y la zarzuela se transformaron en eventos socialmente obligados que contaban con espectáculos no solo musicales sino teatrales de alta estima y que no solo se encontraba en las clases élites de Bogotá permitiendo que el teatro Colón se convirtiera en el lugar por excelencia para este tipo de actividades.

Cabe resaltar la importancia que otorga Bermúdez a las compañías extranjeras que permitieron que estos dos géneros músico-teatrales evolucionaran hasta adaptarse a la verdadera esencia capitalina, mezclando como se ha nombrado con anterioridad, ritmos locales y extranjeros, así como el aprendizaje y perfeccionamiento de dichas puestas en escena a medida que los siglos avanzaban.

Finalizando su libro, Lamus anexa una lista con todas las interpretaciones teatrales puestas en escena en Colombia, a lo largo de los siglos XIX y XX, junto con la información del autor de la misma y su nacionalidad.¹⁷



Video #3: Realización de *Ester* en el año 2012 – Universidad de los Andes

¹⁶ Según un artículo en el portal web *Ediciones Uniandes*, sobre *Ester*:
<https://ediciones.uniandes.edu.co/Paginas/Noticias.aspx?nid=61>, extraído el 27 de agosto de 2018.

¹⁷ Lamus, Marina. 2010. *Teatro siglo XIX. Compañías nacionales y viajeras*. Medellín. Tragaluz Editores.

LA MÚSICA EN EL TEATRO MUSICAL



Annie la huerfanita. Teatro metropolitano José Gutiérrez Gómez, Marzo de 2018. Imagen extraída de <http://www.elcolombiano.com/cultura/annie-la-huerfanita-o-una-historia-que-se-canta-en-medellin-BD8324298> el 30 de agosto de 2018.

La música juega un papel fundamental en el teatro musical. Para realizar este género teatral, es necesaria la fusión del lenguaje musical y el lenguaje verbal, más el uso de la música incidental para acompañar secciones en las que se actúa de manera convencional. Para ello se desglosa la función de la música en este género la cual debe pintar un sinfín de emociones, situaciones, personajes y lugares que ocurren a lo largo del libreto. Pero que sería del lenguaje del teatro musical dentro de una puesta en escena sin entender su estructura base (macros):

ESTRUCTURA DE UN MUSICAL

El teatro musical cuenta con su propio tipo de narrativa. La estructura que expondremos a continuación es una versión estándar la cual es usada comúnmente en varios musicales. Lo anterior puede cambiar dependiendo del tipo de libreto o concepto que el equipo creativo, especialmente el libretista¹⁸, compositor y letrista decidan imprimirle a su nueva creación. Cabe destacar que la terminología se escribirá también en inglés, pues es en este idioma en el que se suele manejar normalmente.

¹⁸ En inglés *playwright*.

PRIMER ACTO:

- *Overture* (Obertura): Los musicales suelen iniciar con un número musical interpretado por la orquesta que suele ser netamente instrumental con la función de llamar la atención del espectador. En la obertura es común utilizar material melódico (leitmotiv) que se expondrá cantado por los personajes principales más adelante.



Audio #4: Obertura Cinderella (2013) – Rodgers & Hammerstein

- *Opening number* (Número de apertura): Este número (musical) presenta personajes, lugares, épocas, temáticas, situaciones y estilo(s) musical(es) entre otros, que estarán presentes a lo largo de la obra. Este número suele presentar el contexto dramático de la historia y empieza a mostrarnos cual será el conflicto al que se enfrentarán los personajes.



Audio #5: Número de apertura Cartas a Papá Noel - Misi Producciones

- Desarrollo de la historia: Sección que puede o no transcurrir con secciones cantadas. Es común el uso de *underscores*¹⁹ como base musical. En esta sección de la obra conoceremos los distintos personajes que entretejen el argumento y como ellos afectan al personaje principal.
- *Wanting song* (El deseo/meta del personaje): En este número, el personaje principal plantea lo que busca y necesita o quiere resolver a lo largo de la historia. La canción que se ubica en esta parte de la estructura del musical suele generar un fuerte impacto en el público, así como una facilidad a la hora de recordarlo, por lo que las melodías a usar aquí suelen presentar leitmotivs de personajes que se desarrollarán en el transcurso de la historia. (ver significado de *Leitmotiv* en el título 2.1 del capítulo II: *El Leitmotiv y el Show Theme*).



Audio #6: The Wizard And I – Wicked



Anexo #4: Fragmento Letra original y traducción de la canción The Wizard And I - Wicked

- Desarrollo de la historia: En este punto el protagonista se enfrenta a una nueva situación que cambia o afecta sustancialmente su viaje en la historia (encuentro con el villano, separación de su entorno, condena, nueva oportunidad, relación con la muerte en uno de los personajes que guían su travesía, entre otros)
- Cierre del primer acto: Este número debe impactar al público para que quede a la espera del segundo acto, es decir la historia toma un punto de giro. El cierre del primer acto suele ser una escena que vincula canto, danza y actuación y suele terminar con la indudable prevalencia del problema a desarrollarse. Por lo general el protagonista termina en una situación compleja. Baja telón.



Audio #7: One Day More – Les Misérables

¹⁹ Ver término en listado de términos del capítulo *La Música en el Teatro Musical*.



Anexo #5: Letra original y traducción de la canción One Day More – Les Misérables

FIN PRIMER ACTO

- Intermedio: Suele contar con una duración aproximada de 15 minutos. El público por lo general sale para hacer uso de la cafetería del teatro y los baños. En la tras escena (*backstage*)²⁰ se realizan cambios de vestuario, maquillaje y escenografía.

SEGUNDO ACTO:

- Entreacto: Con un fin muy similar al de la Obertura el entreacto hace un llamado al inicio de la segunda parte del espectáculo, suele ser interpretado solamente por la orquesta.



Audio #8: Entr'acte – An American In Paris

- *Opening act* (número de re-apertura): Su función es conectar nuevamente al espectador con el contexto de la historia, algunas veces ha pasado tiempo cronológico desde que termina la situación con la que termina el primer acto.



Video #4: Prince Ali – Aladdin



Anexo #7: Fragmento Letra original y traducción de la canción Prince Ali – Aladdin

- Desarrollo del conflicto: Los problemas del personaje y su relación con la historia suelen ser más tangibles y empiezan surtir efecto de manera eficaz. El personaje toma su decisión la cual llevará al desenlace de la historia.
- Cierre de Ciclo: Responde a la pregunta ¿Cómo va a terminar el personaje?. Este número suele ser una canción. Por lo general anticipa el final pero es interrumpido para hacer el cierre final. Por ejemplo una vez la tetera Mrs. Potts termina de cantar *Beauty and the Beast* (Bella y Bestia son) Bella le pide a la Bestia que le muestre a su padre en el espejo mágico, al verlo desolado y agredido debe regresar al pueblo.



Audio #9: Beauty and the Beast – From Beauty and the Beast



Anexo #8: Letra original y traducción de la canción Beauty and the Beast – Beauty and the Beast

- Coda: También conocido como la última batalla, es el momento en el cual todos los personajes encuentran su rumbo final. Por lo general el 100% de los personajes terminan su ciclo, unos se casan,

²⁰ “in the area behind the stage in a theatre, especially the rooms in which actors change their clothes or where equipment is kept” “Área detrás del escenario de un teatro, como las salas en las que los actores se cambian de ropa o donde se guarda el equipo y utilería a usarse”. Significado extraído de <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/backstage>.

otros mueren, otros abandonan el relato por viaje o huida entre muchas otras opciones. Suele ser un entretendido entre canciones y escenas.

- *Ending* (Final): Canción final, donde queda claro el mensaje del musical. Suele ser un llamado que invita al público a reflexionar sobre: ¿Qué aprendí al ver esta historia?



Video #5: Final La Novicia Rebelde – Misi Producciones

- *Bows* (Venias): Espacio para las venias de los actores. Siempre está acompañado de música, la cual puede mostrar el leitmotiv de los personajes principales al momento que estos pasan al frente a hacer su venia.
- *Exit Music* (Música de salida): Música instrumental que toca la orquesta con el telón cerrado. Acompaña al público mientras sale de la sala suele ser música alegre y con temas del musical.

TÉRMINOS MUSICALES PROPIOS DEL TEATRO MUSICAL

A continuación se presenta un listado de términos musicales propios del teatro musical usados normalmente en partituras del género y que suelen ser mencionados por los directores escénicos, musicales y actores en una producción. Por esta razón estarán presentes a lo largo de este documento:

- **Cue:** Señal que da el actor relacionada con música, gesto y texto que permite realizar una acción en el momento adecuado. El cue no es un termino meramente musical: en la parte de producción, los encargados de la tramoya tienen cues que les permite modificar el escenario, o los ingenieros de sonido cuentan con esta indicación para saber en que momento se encienden y se apagan los micrófonos. En música, ayudan al director musical a saber cuando salir de un vamp o cuando iniciar un número musical.
- **Dance break:** Momento netamente instrumental entre secciones de un número de producción que da espacio a la danza. De esta manera el número cuenta con mayor variedad y es nutrido visualmente.
- **Full Score:** Partitura del show usada por el director musical, en el que se incluye la orquesta, líneas vocales e indicaciones de entradas y salidas de los diferentes números musicales.
- **Director musical** (*En ingles “Musical director” que suelen llamar MD*): Es la persona encargada de acompañar el proceso desde las audiciones, durante todo el proceso de ensayos y dirige la banda u orquesta durante toda la temporada. Tiene conocimientos en pedagogía vocal, dirección coral, orquestal y piano.
- **Letrista:** En inglés “*lyrcist*” es la persona encargada de trabajar de la mano del compositor para poner las letras de todas las canciones. Sus conocimientos de la dramaturgia, la palabra y uso de rimas son fundamentales a la hora de escribir un musical. Es poco común encontrar un compositor de teatro musical que escriba música y letra, por lo general son duplas de trabajo.

- Número de producción: En inglés “*production number*” son los momentos del musical de mayor espectacularidad en los cuales está presente todo el elenco, hay danza y solos vocales. Por lo general el *Opening number* y el Cierre del primer acto son números de producción.
- Piano Conductor Score: Es la partitura en formato voz y piano con una línea adicional para mostrar la reducción de la orquesta. Esta versión la usan los directores musicales que dirigen el musical desde el piano.
- Play off: Música instrumental de corta duración, su misión es ser la cortinilla musical para que los actores que están en escena y terminan en una pose final después de un número de danza puedan salir del escenario.
- Reed players: Intérpretes especializados en los instrumentos de la familia de maderas, suelen tocar entre tres y seis instrumentos en una producción. Las orquestas de teatro musical suelen tener entre 7 y 18 instrumentistas máximo, por esta razón los *reeds* suelen ser de alta demanda en la industria.
- Reprise: Repetición corta de una balada que varía en cambios en el texto, armonía, ritmo o forma. Puede ser cantada por un personaje diferente al que la cantó por primera vez.
- Safety: Sección musical que se repite indefinidamente hasta una señal que indica que se debe continuar. Suele tener entre uno y tres compases. Su uso depende de las acciones físicas que involucran escenografía y/o utilería que ocurren en escena.
- Underscore: Música instrumental que acompaña una escena hablada.
- Vamp: Sección musical que se repite indefinidamente hasta una señal que indica que se debe continuar. Suele tener entre uno y tres compases y siempre ocurre sobre secciones habladas. El cue es el que permitirá “salir del Vamp” y continuar con la música. A diferencia del Safety, el Vamp siempre se debe llevar a cabo, el Safety se hace solo si es necesario pues depende de elementos escenográficos.
- Vocal Score: Partitura en formato voz y piano que se le entrega al elenco de actores para llevar a cabo el montaje musical del espectáculo.

EL LEITMOTIV Y EL SHOW THEME

El leitmotiv como recurso compositivo para la caracterización y representación de cualquier personaje de la obra, tomó un valor importante en el momento en el que Wagner lo desarrolló en su carrera compositiva. Para los compositores de musicales, ha sido un elemento valioso a la hora de buscar identidad sonora del espectáculo al que se enfrentan, pues si bien la historia cuenta con varios contrastes, es esencial que la música cuente con un lenguaje estable para el oyente. Según la RAE, se entiende la palabra *Leitmotiv* como un *tema musical dominante y recurrente en una composición* o un *motivo central o asunto que se repite, especialmente de una obra literaria o cinematográfica*. En el teatro musical se implementan leitmotiv de distintas maneras, algunas veces como un motivo musical, otras como canción completa o al tener el espacio teatral este puede ser un gesto físico o un elemento escenográfico. En el caso del musical *Annie* (compuesto por Charles Strouse y letra de Martin Charnin), el leitmotiv general del musical está basado en la canción *Tomorrow*, la cual aparece en dos escenas. Este tema se utiliza después como underscore en distintos momentos del espectáculo y es lo primero que escucha la audiencia en la obertura, interpretado por la trompeta en solo.

1

Tpt 1 - solo

mf

1 2 3 4

Tbn 1 - solo

mf

5 6 7 8

9 10 11 12

f

+Strs, Gtr, SD, Timp

(Flute, Clar, Picc 8va)

Ilustración 2

Ilustración 2. Obertura de Annie, la trompeta 1 muestra el leitmotiv del personaje encerrado en color amarillo. El mismo se constituye de dos frases, la segunda conclusiva y variada para conectar con lo consecuente en el número musical (encerrada en morado). El trombón 1 realiza una contra melodía a manera de respuesta contrapuntística con elementos extraídos de la melodía principal.



Audio #10: Ilustración 2 – Leitmotiv Annie La Huerfanita

76

(Tpt 1)

mf

(Flute, Clar, Strs, Bells)

(Saxons)

76 77 78 79 80 81 82 83

f

Ilustración 3

ANNIE: I'll take care of you. And everything's gonna be fine for the both of us. If not today, well ...

(ANNIE)

The

(Gtr solo)

p

(Clars)

1 (Cello)

2

3

sun - ll come out - to - mor - row, Bet your bot - tom dol - lar that to - mor - row - There'll be

(Clars, Muted Tpt)

(Bass Clar, Cello)

3 4 5

sun! Just think - in' a - bout - to - mor - row clears a - way the cob - webs and the

6 7 8

sor - row - 'til there's none!

9 10

Ilustración 4

Ilustración 3. Corresponde a los compases 76 a 83 de la obertura, en la que la melodía anteriormente anexada se encuentra orquestada, dando la línea principal a las trompetas y la base armónica a las maderas. Permanece la misma configuración formal de la melodía inicial, maximizando el reconocimiento de la misma para el oyente.



Audio #11: Ilustración 3 – Leitmotiv Annie La Huerfanita.

En la ilustración 4 se aprecia la canción de la cuál se extrae esta melodía: *Tomorrow* (Mañana) la cuál es la sexta canción del musical y es el *wanting song* del personaje principal: Annie, una huérfana de 10 años. A diferencia de las anteriores, la segunda frase no es conclusiva, pues es una repetición de la primera para dar paso a la parte B (pre coro).



Audio #12: Ilustración 4 – Leitmotiv Annie La Huerfanita.

ROOSEVELT: No, that's all right.
Go ahead, my dear. It's still a free country.

(ANNIE)
Just think - in' a - bout to - mor - row clears a - way the cob - webs and the

(Clar solo)

1 2

4 *a tempo*
not - now - - - - - 'til there's none.

(Clarin)

(Cello, Bass)

3 4

Ilustración 52

En la ilustración 5 se observa un reprise de la canción llamada *Cabinet - Tomorrow* (Gabinete - Mañana), en la que el leitmotiv, esta vez en Gb se expone sin variación alguna para la cantante la cuál es acompañada por un clarinete solista a manera de respuesta .

Dramáticamente, esta sección es justificada pues Annie al estar presente en la Casa Blanca con el presidente Roosevelt y su gabinete y ver la difícil situación por la que están discutiendo, decide cantar el tema principal.



Audio #13: Ilustración 5 – Leitmotiv Annie La Huerfanita.

Ligado al leitmotiv encontramos el Show theme (*Tema del show*) el cuál genera identidad. A diferencia del primero (una melodía que se utiliza en una canción y que se desarrolla a forma de reprise o underscores) el *show theme* es una tema musical que suele ser un poco más extenso y del cual se puede derivar una pieza musical completa , como se decía en primera instancia, genera identidad de no solo un personaje, si no un show en general.

Para relacionar lo anterior con repertorios más conocidos y que cumplen una función similar se presentan a continuación tres de los show themes más representativos de la industria del cine y la televisión los cuales no se relacionan con el teatro musical. Estos son:

1. Show theme de Superman: Compuesto por John Williams en 1978, cuenta principalmente con una melodía sencilla de dos frases. La primera sección cuenta con intervalo característico de una 5ta

justa ascendente en la cual se busca resaltar la nota sol. La segunda frase tiene una amplitud de 8va y cuenta con saltos de 7M que resuelve hacia la tónica. Ver ilustración 6.



Ilustración 6



Audio #14: Ilustración 6 – Show Theme Superman.

Dato curioso: en 1966 se estrena en Broadway el musical *“It’s a bird... it’s a plane... it’s Superman”* con música de Charles Strouse, el mismo compositor de Annie. Musicalmente no tiene relación alguna con la música de John Williams.

2. Show theme de Star Wars: Se compone de una estructura melódica dividida en dos partes: A y B. Al igual que el show theme anterior, fue compuesto por John Williams en 1977 y el uso rítmico del tresillo es fundamental para el desarrollo de la melodía en su parte A (Ilustración 7). A diferencia del anterior, las conformaciones y resoluciones melódicas se realizan mediante saltos que permiten abarcar un rango de más de una octava de registro:



Ilustración 7 – Parte A



Ilustración 8

En la parte B, la melodía contrasta mediante el uso de notas de paso, y se ubica en la sección media de la masa sonora. Aparece un nuevo recurso rítmico que se refleja en la ilustración 8 y le da un carácter marcial. En la ilustración 9 se encuentra un fragmento de dicha sección B.



Ilustración 9 – Parte B



Audio #15: Ilustración 7 – Show Theme Star Wars.



Audio #16: Ilustración 9 – Show Theme Star Wars.

3. Show theme de Los Simpson: Compuesto por Danny Elfman en 1989 , está conformado por una melodía de tres compases que se presenta varias veces entre secciones rítmico - melódicas que se intercalan con la principal. La variación melódica depende de re-orquestaciones y desarrollos de la melodía principal a lo largo de la pieza.

En la ilustración 10 se encuentra el motorritmo que hace parte fundamental el acompañamiento el cual cuanta con un acorde de do mayor con 11 sostenida. En la ilustración 11 se encuentra la melodía del *show theme*.



Ilustración 10



Ilustración 11



Audio #17 Ilustración 10 – Show Theme Los Simpson.



Audio #18: Ilustración 11 – Show Theme Los Simpson.

La serie cuenta además con una sección llamada “*Couch gag*” (chiste del sofá), pequeñas secuencias visuales en el final del opening que varían según el capítulo y la temporada. Estos *chistes* permiten que la presentación de la melodía cambie en esta sección de manera sustancial en cuanto a ritmo, orquestación y armonía o cambie totalmente si hace referencia a un agente externo musical.

Uno de los ejemplos más conocidos de estos gags es el intro del capítulo 10 de la temporada 4, llamado “La primera palabra de Maggie”, en el que la melodía es re-orquestada para acompañar la escena tipo cabaret.).



Video #6: Couch Gag – Capítulo 10 Temporada 4 Los Simpson.

Volviendo al teatro musical, a continuación se mostrarán ejemplos de la representación musical de una situación teatral presente en distintos musicales, el análisis se enfocará en los elementos melódicos, rítmicos armónicos y orquestales para el enriquecimiento de la trama.

ANALIZANDO MUSICALES. ALGUNOS EJEMPLOS

DO RE MI – THE SOUND OF MUSIC / LA NOVICIA REBELDE



Audio #19: Do Re Mi – The Sound of Music



Anexo #9: Letra original y traducción (por María Isabel Murillo) de la canción Do Re Mi – The Sound of Music

MÚSICA	LETRAS	ESTRENO
Richard Rodgers	Oscar Hammerstein II	Noviembre de 1959. Broadway

“*The Sound of Music*” es un musical emblemático de Broadway. El mismo se basa en un libro escrito en 1949: *The Story of the Trapp Family Singers*, en el que se narra la vida de una familia de cantores austriacos durante la segunda guerra mundial. María, la esposa del capitán Von Trapp, es la encargada de relatar este best seller que 10 años después, en 1959, llegaría a los escenarios de Broadway bajo el nombre de *The sound of music*. En el periodo histórico denominado “Tercer reich” o tercer imperio alemán (1933 - 1945) una familia austriaca conformada por el capitán Georg Von Trapp y sus siete hijos conocen a María, una novicia que llega a la familia como niñera. En el camino, María se enamora de los niños y el capitán, para luego huir a través de las montañas hacia Suiza (en la historia real, realizan una gira musical, la cual usan como excusa para migrar a EE.UU), fuera del imperio de Hitler, con el cuál no compartían ideales:

“An Austrian maiden must choose between secular and religious life when her convent sends her to act as nanny to the seven children of a stern navy captain . She falls in love with them, and with him, as Nazi storm clouds gather over her country.”

“Una novicia austríaca debe elegir entre la vida secular y religiosa cuando su convento la envía como niñera de los siete hijos de un capitán de la marina. Ella se enamora de ellos, y de él, mientras la amenaza Nazi se apodera su país.”

Playbill.com



Imagen extraída de http://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2015/03/150301_sociedad_la_real_familia_von_trapp_amv el 7 de julio de 2018

Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II conocidos como “*Rodgers & Hammerstein*” fueron los encargados de la música y letra de este importante musical que ganó el premio Tony a mejor musical en 1960, lo que permitió una versión en película en el año 1965 (titulada *Sonrisas y lágrimas* en España y *La novicia rebelde* en Hispanoamérica) el cuál ganaría posteriormente el premio Oscar a mejor película del año.

A continuación se analizará la escena de la película en la que María enseña a los niños a cantar. Se usará como referencia la versión de la película protagonizada por Julie Andrews en el año 1965.

En primera instancia cabe recordar de qué escena se viene, en base al libreto de la película: los niños han dado su voto de confianza a María luego de que ésta les cantara en la noche de lluvia, para calmarlos.

En el siguiente escenario, se encuentran jugando en un prado grande, con las montañas de fondo. Para demostrar tal acto de libertad expresada en los pequeños (el hecho de aprender a cantar para ser libres de sus propios miedos) ubicamos la escena en la locación que será símbolo de libertad a lo largo del musical: Las montañas.

A su vez, la ropa alegre hecha con las cortinas de la habitación de María (es la primera vez que se presenta a estos personajes con un atuendo no familiarizado a lo militar) es un recordatorio de lo que son estos personajes: niños, y les devuelve lo que se les ha robado desde su primera aparición: su niñez.

María quien cuenta con instinto totalmente musical decide hacer un juego que se convierta en lección: cantar la escala diatónica de Do Mayor (tonalidad de la canción), por lo que inventa un juego de palabras simple usando la escala como parte de la letra de la canción infantil.

Musicalmente este leitmotiv se verá nutrido por distintos elementos musicales que serán ingredientes esenciales en la construcción de una escena memorable e icónica del teatro musical, he aquí algunos de ellos:

- Orquestación: Variaciones rítmicas y de color pues al ser un tema repetitivo y corto para sostener casi 5 minutos de música este aspecto es altamente destacable. La curva inicia con una guitarra sola que termina en una orquesta sinfónica.

- Textura: una vez inician los niños a cantar con María un arreglo vocal simple pero presente y emotivo son esenciales en la construcción del discurso musical.
- Puesta en escena: Cada una de las notas de la escala tendrá un movimiento y al ritmo de la música la coreografía tendrá un desarrollo a la par de la música.

En cuanto a la armonía la canción gravita sobre la tónica y el quinto grado de la escala, siendo la última en ocasiones con agregación de 7ma de dominante y novena, una secuencia bastante simple y precisa para una canción infantil. El acompañamiento (que en principio es solo con guitarra tocada por María) se ciñe de manera simple al grado tonal empleado en el momento, realzando la importancia de la letra cantada y el significado de la misma en la historia. Ver ilustración 12.

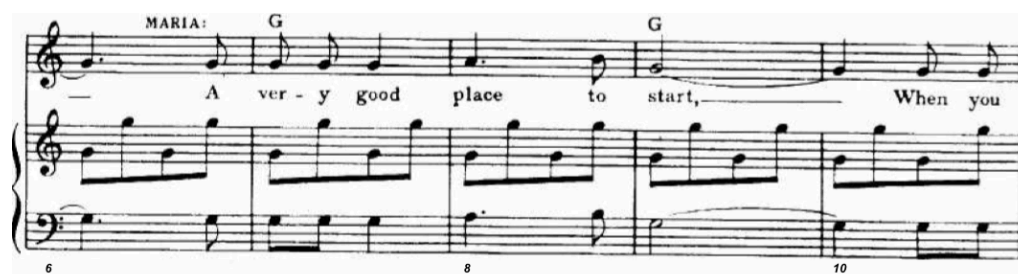


Ilustración 12



Audio #20: Ilustración 12 – Do Re Mi

Mientras María, quien ve a los niños un poco confundidos con su idea piensa en cómo explicarles algo nuevo y especial. Por esta razón la pausa en el compás 33 (ilustración 13) donde dice en diálogo “Esta bien lo haré más fácil”



Ilustración 13

En el compás 35 (Ilustración 13) se observa una entrada en dominante que da paso al tema principal (ilustración 14).

36 C I G7 V7 G9 V9 G7 V7
Do es dón - de, em - pe - za - ré Re y lo re - pe - ti - ré

44 C I G9 V9 C I
Mi pues mi can - ción se - rá Fa muy fá - cil de can - tar Sol pues

53 C7 V7/IV F IV D7 V7/V G V E7 V7/Vi
el sol bri - lla - rá La de la fe - li - ci - dad Si can -

61 Am Vi C7 V7/IV F Dm7 G7 V7 C I G V
ta - mos la can - ción y vol - ve - mos luc - go, al Do oh oh oh

Ilustración 14



Audio #21: Ilustración 14 – Do Re Mi

- Armónicamente: El uso de tónica y dominante es altamente presente, vale la pena mencionar el uso de dominantes secundarias en los compases 53 a 54, 56 a 58, 60 a 62 y 63 a 64 (Ilustración 14) en los que se usa el gesto melódico cada vez con una lírica nueva. Vale la pena destacar que la frase musical que inicia en el compas 48 y se refiere a la nota F se armoniza con el V9 de la tonalidad, lo cual ratifica la intención armónica del compositor de mantenerse en el quinto grado pues es una frase que podría haber sido armonizada sobre el cuarto grado, ejemplificado en la Ilustración 15.

G9 G9
Fa Muy fá - cil de can - tar

Ilustración 15



Audio #22: Ilustración 15 – Do Re Mi

- Melódicamente: Comportamiento melódico por grados conjuntos y uso creativo de la palabra al corresponder cada nota real al texto cantado, por ejemplo: “Do” es **don**de empezaré, “Re” y lo **re**petiré etc.... en el primer caso usa la sílaba Do en la nota do, y así sucesivamente.



Ilustración 16

La cadencia final (ilustración 16) resalta lo dicho anteriormente: la búsqueda de una conducción sencilla y eficaz sobre la escala de Do, con la ayuda de una armonización conocida clásicamente:

I	V7/IV	IV	lim7	V7	I
T	D/SD	SD	SD	D	T



Audio #23: Ilustración 16 – Do Re Mi

Volviendo a la composición visual cabe destacar también la luz natural de la imagen, que resalta las facciones y expresión de libertad y júbilo de los niños, cautivando al espectador y buscando una apropiación de la historia. No es de extrañar que la canción se encuentre ubicada en la tonalidad “didáctica”, como se suele conocer a la tonalidad de Do mayor.

Los movimientos que componen a la puesta coreográfica de la escena, son pasos que abarcan la mayor cantidad de espacio temporal posible, como si intentaran asemejar la inmensidad de las montañas en el fondo de la imagen, a su vez, indicando la tan hablada libertad conseguida ya para este punto, por los pequeños personajes.

Una parte B de la canción se interpreta en la escena inmediatamente posterior, en la que los niños y María van en un carruaje. María les enseña un juego melódico en el que ya no interpretan la escala en orden ascendente o descendente, sino saltando por los grados armónicos ya vistos con anterioridad (Ilustración 17). En este caso la letra utilizada son los nombres literales de las notas.

Luego, la melodía se presenta disminuida rítmicamente (ilustración 18) para crear un quodlibet con una melodía propuesta por María inmediatamente después. En la ilustración 19 vemos la melodía propuesta por la protagonista quien la canta primero con notas y luego con letra. En la ilustración 20, se encuentra el quodlibet.



Ilustración 17



Ilustración 18

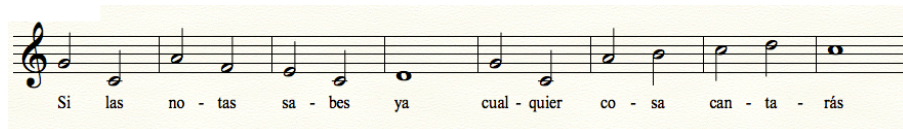


Ilustración 19

Ilustración 20



Audio #24: Ilustración 20 – Do Re Mi



Ilustración 21

Para el gran final María lleva los niños a caminar por las calles de Salzburgo y usa unas escaleras las cuales a manera de juego transforma en un piano que se integra de manera funcional a un instrumento diatónico, pues cada escalón corresponde a una nota musical (ilustración 21). Aquí observamos un juego de armonías sencillas en función de la melodía principal interpretada por María.



Video #7: Escaleras a manera de piano – The Sound of Music

Para terminar vemos en este ejemplo la labor del compositor en el teatro musical pues además de escribir una melodía memorable logra:

1. Avanzar en la trama (los niños quieren más a María)
2. Se adapta al tipo de personaje y situación (una canción infantil a manera de ronda)
3. Genera lazos entre los personajes (se conoce más a los niños y el desarrollo de su relación con su nueva institutriz)

4. Usar en su totalidad el material existente, son 7 niños y la escala cuenta con 7 notas.
5. Un buen uso del *show theme* que en este caso no representa a un solo personaje, sino a los niños de la historia.
6. Desarrollo eficiente del material motivico que genera movimiento melódico a lo largo de la pieza, sin necesidad de cambios mayores (pues solo altera la melodía principal y agrega aumentaciones o disminuciones rítmicas para el enriquecimiento de la pieza.

Existen dos reprise del número, el primero en la inauguración del Festival de Kaltzberg el cual es representando por un coro masculino de Nazis el cual canta al unísono en alemán la letra expuesta en la ilustración 22.



Video #8: Coro Nazi –The Sound of Music (Misi Producciones)

CORO MASCULINO:

DOE EIN REH EIN WEIBLICH REH
RAY EIN RUCKGANG VON DER SONNE
ME EIN NAME ICH NENNE MICH
WEIT EIN LANGER WEG ZU LAUF
ME EIN NAME, ME EIN NAME, ME EIN
NAME
ICH NENNE MICH

Ilustración 22

El segundo reprise es “The Concert” la escena en que la familia debe presentarse ante el público y mostrar su alto nivel musical (en la vida real, la familia era un coro profesional de canto que vivía de sus conciertos por el mundo²¹). Aquí el compositor hace una variación importante mostrando la destreza vocal de la Familia Von Trapp.



Video #9: The Concert – The Sound of Music (Misi Producciones)



Anexo #11: Letra traducida por María I. Murillo de The Concert – The Sound of Music (Misi Producciones)

²¹ Según la biografía de la familia encontrada en la siguiente página <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Trapp-Family.htm>. Información extraída el 13 de octubre de 2018.

I'M FLYING – PETER PAN



Video #10: I'm Flying – Peter Pan



Anexo #12: Letra original y traducción de la canción I'm Flying – Peter Pan

MÚSICA	LETRAS	ESTRENO
Jule Styne y Mark Charlap	Carolyn Leigh, Betty Comden y Adolph Green	Octubre de 1954. Broadway

Peter Pan nace como una obra teatral en manos del reconocido escritor escocés James Matthew Barrie, quien luego de una carrera exitosa como novelista, salta al campo del teatro en los inicios del siglo XX. En 1904 se realiza la primera puesta en escena de esta historia (ligada a varios problemas sociales del autor, según la Enciclopedia británica)²², la cual alcanza éxito inmediato, imprimiéndose en 1911 el libro con la historia denominada *Peter and Wendy*. Desde la primera aparición de la obra en escena, el papel de Peter Pan fue interpretado por una mujer: Nina Boucicalt, pues buscaban a una actriz con la experiencia interpretativa y el rango y color vocal de un niño. Disney produce la primera película animada de esta historia en 1953, y es la primera vez que Peter es doblado por un hombre.

Un año después se estrena Peter Pan en Broadway, con música de Mark Charlap y letras de Carolyn Leigh. Jule Styne²³, reconocido compositor del género escribe las canciones adicionales²⁴, entre ellas, *Neverland*, una de las canciones icónicas de este musical.

En la canción *I'm Flying* (compuesta por Mark Charlap) que ocurre en el primer acto cuando Peter le enseña a los hermanos Darling a volar nos encontramos con las siguientes situaciones:

- Una canción la cual se intercala de manera constante con *underscores*.
- La transformación de un tema que es presentado de manera cantada y luego será usado en el "Dance Break" a manera de solo instrumental.

A continuación se aprecia un fragmento del guion en el que se encuentra la escena previa a la canción I'm Flying y el inicio de esta (En color rojo). En el anexo #12 se localiza la letra en inglés y la respectiva traducción de la canción a analizar.

²² Información extraída de <https://www.britannica.com/biography/J-M-Barrie> el 15 de agosto de 2018.

²³ Compositor de la música en los musicales: *Gypsy* (1959) y música adicional para el musical *Fosse* (1999)

²⁴ Las Canciones adicionales son Piezas nuevas que se suman a un score previo. En este caso solicitadas por el director escénico Jerome Robins.

JOHN: ¿Realmente puedes volar?

PETER: ¡Puedo enseñarte!

WENDY: ¡Como amaría volar!

PETER: Les puedo enseñar a saltar en el viento

WENDY: Cuando duermes en tu tonta cama,
podrías estar volando conmigo y diciendo
cosas graciosas que..

MICHAEL: ¿Cómo lo haces?

PETER: ¡Solo debes pensar en cosas felices y
luego volar!

WENDY: ¡Oh, que dulce!

SINGING

PETER: ¡Estoy volando!

Hasta aquí, el número se basa en refuerzos rítmicos de la línea melódica en las diferentes secciones de la orquesta. La percusión resalta el pulso de negra del compás 4/4, y los pequeños fills²⁵ colorísticos están a cargo de los bronce, quienes toman la línea melódica vocal secundaria, siendo esta, cuando los niños responden a Peter (ilustración 23).

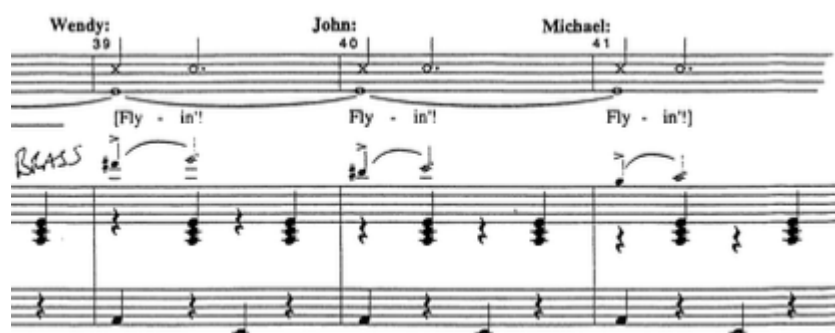
The image shows a musical score for the song 'I'm Flying'. It features three vocal staves at the top, labeled 'Wendy: 39', 'John: 40', and 'Michael: 41'. Each vocal staff has a single note with a fermata, and below each note is the text '[Fly - in!]' in brackets. Below the vocal staves is a brass section staff, labeled 'BRASS' in a handwritten style. The brass staff contains a series of notes, some with fermatas, and is accompanied by a piano accompaniment at the bottom. The piano accompaniment consists of a series of eighth notes and quarter notes.

Ilustración 23



Audio #25: Ilustración 23 – I'm Flying

En la ilustración anterior se encuentra la reducción orquestal, en la que los pulsos de negra se dividen entre bajo y acento y los bronce toman la rienda de la línea melódica *abandonada* por la lírica, pues el texto *flyin'!* se canta sin altura específica, lo que permite que ambas texturas (voces y bronce) coexistan y resalten de igual manera.

En el coro de la canción vale la pena resaltar el recurso de la octavación en la línea melódica de Peter por parte de las cuerdas. En las estrofas, el contraste de color se da por cortas octavaciones y contra melodías como fills entre espacios de lírica con los instrumentos de viento de la orquesta.

El final de esta sección cuenta con una cadenza cromática simulando el vuelo de Peter, para luego continuar en una escena hablada entre los personajes sobre un vamp (ilustración 24).

²⁵ Fill: Una figura corta, generalmente rítmica, que se usa en puntos de inactividad melódica (entre frases, coros o solos, o durante una nota sostenida). Los Fills o rellenos suelen ser adornos rítmicos. Definición extraída de la página <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049257> el 13 de octubre de 2018.

118 in!

122

137 Accent down best

In 4 [vamp til cue]

Ilustración 24

Audio #26: Ilustración 24 – I’m Flying

El bajo y el acento rítmico se mantienen estables, mientras la línea melódica instrumental desciende con puntos diatónicos y cromáticos doblándose a sí misma a distancia de 5ta justa. En el segundo sistema (compás 122 original o 137 escrito a mano sobre la partitura) hay una conducción de voces mediante terceras diatónicas, lo que a su vez, permite un cambio de ritmo en la escala descendente con el uso de los tresillos de negra generando así mayor actividad rítmica y vigor en la pieza.

Para el diálogo siguiente, vemos como los recursos de representación son ampliados sonoramente por la orquesta:

Dialogue over vamp:

PETER: Did you like that?

CHILDREN: Oh, yes!

PETER: Do you want to learn how to do that?

CHILDREN: Oh, teach us Peter, please!

PETER: Very well. But first I have to throw the fairy dust on you...

*NOTE: Fairy dust cues to harp**

En el compás 122 (137 escrito a mano) el cue para el arpa se encuentra escrito en el conductor score tal como se muestra en la ilustración 25. Peter lanza sobre los niños polvo de hada, y el gesto se realza sonoramente con ayuda de un glissando en el arpa.

Audio #27: Ilustración 25 – I’m Flying

122

137 Accent down best

In 4 [vamp til cue]

Dialogue over vamp:

Peter: Did you like that?
Children: Oh, yes!
Peter: Do you want to learn how to do that?
Children: Oh, teach us Peter, please!
Peter: Very well. But first I have to throw the fairy dust on you...

[Note: 3 "Fairy Dust" cues to harp/mark tree]

WATCH FOR FAIRY DUST!!

Ilustración 25

Esta canción tiene un objetivo importante para el desarrollo de la historia: Peter debe enseñarle a los niños Darling a volar, de lo contrario no podrán ir con él a visitar “El País de Nunca Jamás”. Más adelante y en un nuevo vamp, Michael va a volar por primer vez.

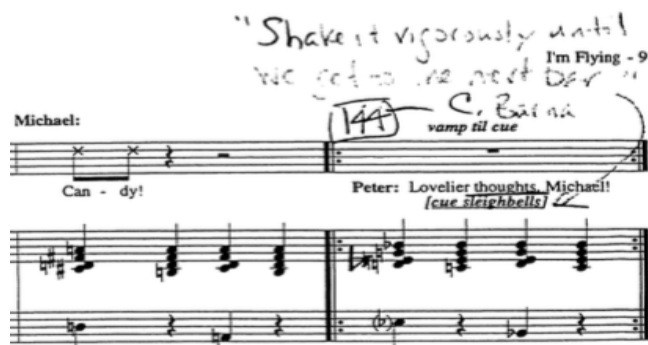


Ilustración 26

En la ilustración 26 Peter le pide a Michael que piense en cosas felices y mientras él piensa, los cascabeles en la orquesta crean una atmósfera de expectativa respecto a lo que viene, para que segundos después, Michael salga volando por los aires, este último gesto, resaltado por una melodía ascendente cromática. La ilustración 27 muestra esa alusión al vuelo.



Ilustración 27

 Ver video #10: I'm Flying – Peter Pan desde 1'48'' hasta 2'05'', sección que ejemplifica lo resaltado en las ilustraciones 26 y 27.

En la partitura original esta sección está indicada como fortísimo desde el inicio, una pequeña nota del director musical (a mano) sobre la partitura nos permite apreciar un cambio dinámico en la sección.

El Cue/ Michael: ¿Navidad? será el generador del gran crescendo que genera tensión y expectativa y conecta con una nueva sección musical: un dance break sobre la melodía icónica de la canción mientras los niños y Peter vuelan de manera acrobática sobre el escenario. La música está al servicio de la escena en acción.

En la ilustración 28 se ve un recurso de uso de texturas pues ahora el coro femenino (voces de Neverland) toma el tema principal en un arreglo coral a tres voces. Este recurso se utiliza como representación de la llegada de los personajes a su destino pues hay nuevas voces y materiales expuestos.

 Ver video #10: I'm Flying – Peter Pan desde 2'52'' hasta 3'08'', sección que ejemplifica lo resaltado en la ilustración 28.

No. 9 End of Flying

DRAFT

1208

Neverland Voices:

Ah... (sust.)

[vox bvb]

Transformación melódica hacia
melodía de I'm Flying

Ilustración 28

PARA TENER EN CUENTA:

1. Como se vio en el análisis anterior, el uso de temas melódicos y leitmotifs permiten enriquecer y crear una asociación directa con los personajes o las escenas en sí lo que asegura una mayor conexión del espectador con el musical.
2. Esta canción tiene un alto grado de responsabilidad: ser ícono del espectáculo, es sin duda uno de los momentos más esperados de la noche, como volarán los niños y Peter. Por ende todos los efectos y recursos presentados en las ilustraciones 23 y 24 son reflejo tangible de la atmósfera que la música debe representar en escena.

CELL BLOCK TANGO – CHICAGO



Audio #28: Cell Block Tango - Chicago



Anexo #14: Letra original y traducción de la canción Cell Block Tango - Chicago

MÚSICA	LETRAS	ESTRENO
John Kander	Fred Ebb	1979. West End

Chicago es un musical tipo Cabaret que recopila los manuscritos de la periodista americana Maurine Dallas Watkins²⁶ en base a dos casos de asesinato de su época citados a continuación:

1. El 11 de marzo de 1924, Belva Gartner (con apellido de soltera Boosinger) cantante de cabaret de Illinois, es acusada de disparar y asesinar a su amante: Walter Law. Gracias a la defensa del abogado William Scott Stewart, quién dijo que la víctima se había suicidado, Belva quedó en libertad y murió en 1965 por causas naturales.
2. El 3 de abril de 1924, Beulah Annan (con apellido de soltera May Sheriff) una contadora de una lavandería, asesinó a su amante Harry Kalstedt de un disparo en la espalda, luego de discutir. Aunque Beulah confesó haberlo asesinado tras un ataque de celos, el jurado fue comprado y la absolvió del crimen. Murió 4 años después de tuberculosis.

Los artículos escritos por la periodista Dallas, que parecen ficticios (siendo reales) cuentan con un carácter cercano al teatral que llevó a Maurine a escribir una comedia de teatro (*play*²⁷) llamada Chicago²⁸, estrenada en 1926 en el Music Box Theatre en la ciudad de Nueva York.

Cuarenta y nueve años después, en 1975, es adaptada por Bob Fosse, Fred Ebb y John Kander para consolidar una de las más grandes obras del teatro musical tras ser nominada a 11 premios Tony y ganar el premio Oscar a mejor película con su adaptación al cine en el 2002. Kander & Ebb formaron una de las duplas más prestigiosas del teatro musical. Ebb como letrista y Kander como compositor, fueron responsables de grandes éxitos de Broadway como Cabaret (1966) y Chicago.

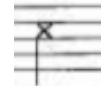
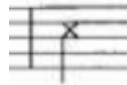
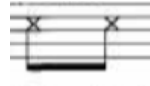
Se abordará la canción *Cell Block Tango* ubicada en la escena 3 del primer acto y la cual tiene forma de Rondó.

Situación: La convicta Roxie Hart (Beulah Annan en el caso de la vida real) quien es acusada de asesinar a su amante acaba de llegar a la cárcel y allí seis convictas le narran porqué fueron privadas de su libertad. Cada una de ellas se presenta con una figura rítmica hablada, en la cual no dicen su nombre sino una expresión que las representa.

²⁶ Nacida el 27 de julio de 1886. Muerta el 6 de agosto de 1969. Fue periodista en su juventud, para luego dedicarse a la dramaturgia en N.Y.

²⁷ Palabra en inglés que hace referencia al término obra de teatro.

²⁸ Llamado así por que Dallas trabajaba en el periódico *Chicago Tribune* en la época de los asesinatos.

PERSONAJE	FIGURA RÍTMICA
Liz odia que Bernie, su esposo, haga POP con el chicle que siempre masca. Un día llega irritada a casa y Bernie está sentado en el sofá, bebiendo cerveza y haciendo POP. Liz le dice: “Bernie, you pop that gum one more time...” - “Bernie, haces POP nuevamente...” y él lo hace. Así que Liz toma la escopeta de la pared y dispara dos tiros de advertencia <i>justo en su cabeza</i> .	 Pop
Annie conoce a Ezekial y tras ver que es soltero se va a vivir con él. Un día se entera de que no tiene una esposa, sino seis (SIX); así que decide hacerle una bebida <i>un poco inusual</i> . Finalizando el monólogo dice: “You know, some guys just can’t hold their arsenic” - “Tu sabes, algunas personas son intolerantes al arsénico”.	 Six
June se encuentra en la cocina cuando Wilbur, su esposo, la acusa de acostarse con el lechero. Wilbur se encuentra loco de celos y comienza a gritar, así que corre hacia el cuchillo que June sostiene en su mano: “He ran into my knife ten times” - “Corrió hacia mi cuchillo diez veces” (SQUISH / Salpicar).	 Squish
Hunyak no sabe por qué está en la cárcel. Ella amaba tener relaciones con su amante en la tina, mientras escuchaban música en la radio. Pero sin querer, pateó la radio dentro de la tina con agua y el murió electrocutado. JUNE: But did you do it? JUNE: ¿Pero lo hiciste? HUNYAK: UH UH , not guilty! HUNYAK: UH UH , No culpable	 Uh - uh
Velma (Belva en el caso de la vida real) estaba de gira con su hermana Verónica y su esposo Charlie. Luego de hacer veinte acrobacias seguidas en el escenario, fueron al hotel CICERO a beber. Salió de la habitación en busca de hielo y al volver, encontró a Verónica y a Charlie haciendo la acrobacia número siete: “The spread eagle” - “El águila extendida”. Entró en shock y solo recuerda encontrarse con las manos llenas de sangre y su hermana y su esposo muertos.	 Cic - er - o
Mona amaba a Alvin LIPSCHITZ más de lo que pude ser posible. Él era un artista, pintor y sensible, pero tenía un problema: le gustaba encontrarse a sí mismo. Y un día buscándose encontró a Ruth, Gladys, Rosemary e Irving. “... You can say we broke up because of artistic differences” - “Podrías decir que rompimos por diferencias artísticas”.	 Lip - shitz

Estas secciones habladas y rítmicas ocurren de manera continua en la introducción, y son el motivo principal sobre el cual está construido el número. A medida que avanzan los compases la secuencia inicial se mantiene intacta, sin embargo se presentan dos variaciones que se basan en la distancia entre cada una de las palabras la cual cada vez es menor, claramente el compositor allí genera una tensión buscando agilidad rítmica en el texto, el cual cuenta con un acelerando natural que genera expectativa antes del inicio de la

primera sección. La ilustración 29 representa lo mencionado anteriormente. La primera frase en color rojo corresponde a la secuencia inicial. En color verde la primera variación y en morado la segunda.

Moderate Tango

N.C.

LIZ: ANNE: JUNE: HUNYAK:

Pop Six Squish Uh - uh

(claves)

(bass drum)

1er y 3er pulso

VELMA: MONA:

Cic - er - o Lip - shitz

L: A: J: H:

Pop six Squish Uh - uh

INICIO

V: M:

Cic - er - o Lip - shitz

Fm L: A: J: H:

Pop Six Squish Uh - uh

1er y 3er pulso

Db6 C+

V: M:

Cic - er - o Lip - shitz

Audio #29: Ilustración 29 - Cell Block Tango

Ilustración 29

Una vez terminada la introducción se presenta el tema del Rondó el cual es interpretado al unísono por las convictas y se encuentra en registro medio que invita a la declamación. A continuación el texto en inglés con su respectiva adaptación al español:

He had it coming
He had it coming
He only had himself to blame

If you'd have been there
If you'd have seen it
I betcha you would have done the same!

se lo buscaba
se lo buscaba
fue culpa suya y de otro no

De haber estado
En mis zapatos
Hubieras hecho igual que yo



Audio #30: Tema Rondó - Cell Block Tango

El coro finaliza con la secuencia inicial presentada en la introducción (POP, SIX...). Musicalmente hablando, se cuenta con un bajo ostinato muy representativo del tango (ilustración 30) el cual es apoyado por los cobres, permitiendo resaltar la línea vocal. Los pequeños espacios en los que hay cortes de frase vocal, en los bronce se ubican fills característicos del jazz con técnicas basadas en el uso de sordinas o en efectos sonoros, como el squeeze (ilustración 31) entre otros.

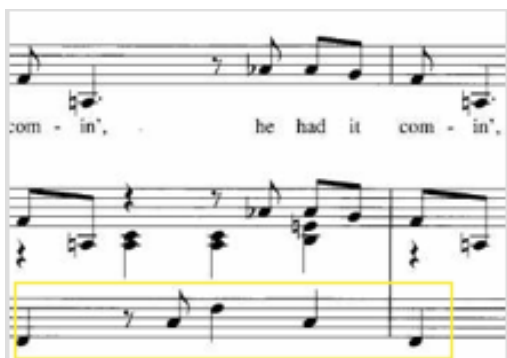


Ilustración 30

Una vez terminado el tema (haciendo referencia a la forma Rondó) cada reclusa hace un monólogo a manera de underscore, que es apoyado por el ensamble vocal con una orquestación más sutil. Al finalizar el primer monólogo, se regresa al tema que tendrá la misma orquestación que en su primera presentación.

Resumiendo, su forma es: Intro – A (tema) – B (monólogo 1) – A – C (monólogo 2)- A' – (monólogo 3) etc....

Para el regreso al tema (A) después del segundo monólogo, encontramos una versión variada del tema (A') donde se sobrepone al tema la secuencia inicial hablada de la introducción. Lo anterior será expuesto en la ilustración 32.

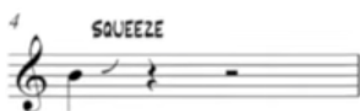


Ilustración 31



Ilustración 32

El monólogo número cuatro (a cargo de Hunyak, quien es Húngara) tiene una melodía y orquestación diferente, que evoca una atmósfera relacionada con su nacionalidad.



Audio #31: Monólogo Hunyak - Cell Block Tango

Entre el monólogo cuatro y cinco no hay espacio explícito para el coro, pero el mismo se encuentra en función a la escena nuevamente como underscore. Este punto de diferencia se da porque el monólogo cinco está a cargo de Velma, coprotagonista del musical.

El arreglo coral de penúltimo coro se muestra en canon respecto a la letra base del mismo (ilustración 33).

Ilustración 33



Audio #32: Ilustración 33 - Cell Block Tango

Para el final, en el que se sigue interpretando el coro con variaciones orquestales y corales, se modula el mismo para dar fin a la pieza con un decrescendo orquestal que muestra nuevamente el inicio: las seis palabras características de cada monólogo.

Como es común en el teatro musical, la canción cuenta con cues y vamps al servicio de las escenas habladas, a continuación algunos ejemplos:

Ilustración 34

Ilustración 35

Ilustración 34: En el momento en el que Hunyak termina su monólogo, se realiza un vamp para dar tiempo a la escena en acción, haciendo uso de la barra de repetición hasta que la actriz termine el diálogo y dé el *cue* para continuar.

Ilustración 35: Al llegar a esta segunda casilla en silencio en el final del monólogo de Annie, se espera en dicho calderón hasta que la actriz termine el texto completo y dé el *cue* para continuar.

PARA TENER EN CUENTA:

1. En esta canción predomina el uso del texto, pasando la música a un plano menor sin embargo con alta presencia en los temas (A). Todo está relacionado con lo que sucede en escena. Por ello, el uso de vamps y cues son indispensables para el correcto funcionamiento de la misma.
2. Optimización de recursos: el número esta construido bajo una base de Tango la cual es apoyada por la “secuencia inicial” (textos cortos hablados) que se repite en varias secciones y además la presencia del tema (A) es contundente y de fácil recordación.

ONE DAY MORE – LES MISÉRABLES / LOS MISERABLES



Audio #7: One Day More – Les Misérables



Anexo #5: Letra original y traducción de la canción One Day More – Les Misérables

MÚSICA	LETRAS	ESTRENO
Claude-Michel Schönberg	Alain Boublil	Septiembre de 1980. Palais des Sports (Palacio de los deportes de París)

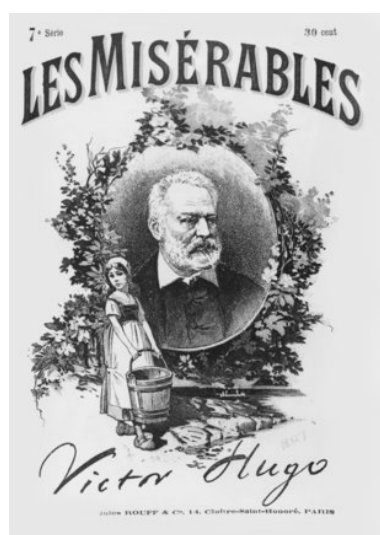


Ilustración 36

El musical *Los Miserables* se basa en el libro homónimo escrito por Víctor Hugo en 1862 (ilustración 36). El aclamado poeta y escritor francés del siglo XIX (nacido en 1802) fue parte activa de las batallas y la política de la Francia de su época. Dichos conflictos lo llevaron a desarrollar este texto de línea romántica que se engancha específicamente en la post revolución francesa. La historia es vista desde varios personajes que se encuentran unidos no solo por el conflicto armado, sino por amor, sueños y sacrificio que enmarcan a la misma en el romanticismo tan bien logrado por parte del escritor.

Esta novela que ha sido traducida a más de 20 idiomas²⁹ y que sigue publicando ediciones revisadas no podría quedarse sin su versión para teatro musical además de contar con mas de 15 versiones cinematográficas.

Curiosamente el musical no fue creado en los Estados Unidos o Inglaterra, sino en París 1980 que con su tradición operática decidió presentar una producción netamente cantada evocando las ideas de recitativo y aria. Los encargados: Claude-Michel Schönberg en la composición y Alain Boublil junto a Jean Marc Natel en las letras. El reconocido productor inglés Cameron MacKintosh descubre el material cinco años después y adapta la pieza al inglés estrenándola en el West End de Londres en 1985 (cinco años después de la original), y gracias a su gran acogida, llega a Broadway en el año 1987. Vale la pena mencionar que el musical los Miserables es de los éxitos más taquilleros del mundo, pues la producción inglesa sigue abierta en el mismo teatro después de 23 años ininterrumpidos de temporada.

La canción *One Day More* (traducida como “Sale el sol” en la versión de España) es la última canción del primer acto y es interpretada por todos los personajes del musical. En ella, expresan su deseo, meta o fin, lo que la clasifica en un *Wanting Song*. Aquí encontramos diferentes líneas melódicas que son presentadas de manera individual por personaje y que durante el desarrollo se superponen a manera de quodlibet pues todas cuentan con la misma armonía, lo que permite general un gran clímax y un final contundente y expresivo del primer acto.

Lo interesante de este tipo de números es el orden en el que aparecen los personajes, pues cantan juntos pero a nivel de historia (drama) cada uno está en un lugar diferente, reflexionando sobre su futuro. Allí el conflicto toma un papel fundamental y el contrapunto contribuye a la generación de tensiones con la superposición de melodías que son cantadas en distintos registros que sobresalen de acuerdo a la conducción de voces. Además todas las melodías presentadas en este momento ya fueron escuchadas en otro momento del musical, es decir hay un reprise constante que adicionalmente funciona de manera contrapuntística, lo que hace que este número sea analizado con detalle a continuación:

La melodía de Valjean, personaje principal, es la primera en aparecer. Se conforma de dos frases anacrúsicas, que ya se escucharon en su canción *Who Am I* por lo tanto tenemos un reprise con texto diferente. A continuación imágenes de ambos fragmentos: en la ilustración 37 *Who Am I* y en las ilustraciones 38 y 39 las dos frases de *One Day More*.

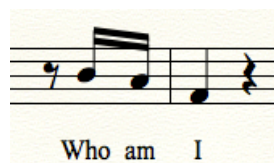


Ilustración 37

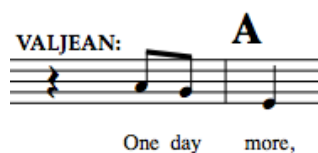


Ilustración 38

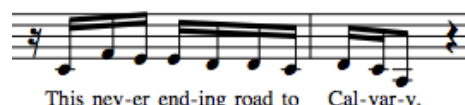


Ilustración 39

²⁹ Según la página <http://www.thecult.es/teatro/los-miserables-el-musical-de-boublil-y-schonberg.html>

El segundo personaje en aparecer es Marius, quien interpreta una melodía diferente a la de Valjean, de nuevo el recurso del reprise es utilizado pero esta vez con la canción *I dreamed a dreamed* que a diferencia del ejemplo anterior es cantada por otro personaje. La canción original le pertenece al personaje de Fantine (ilustración 40) y el reprise durante *One Day More* lo hace Marius (ilustración 41).



Ilustración 40



Ilustración 41

Cosette, la enamorada de Marius, canta a veces la misma melodía de este último (pues comparten la misma idea textual y dramática). Ver ilustración 42.



Ilustración 42

Le sigue la melodía de Eponine quien cantará en el segundo acto la canción *On My Own*. Esta es una primera aproximación a su sonoridad. En la ilustración 43 encontramos la melodía en *One Day More* y en la ilustración 44, la melodía en *On My Own*.

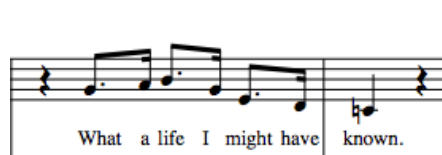


Ilustración 43

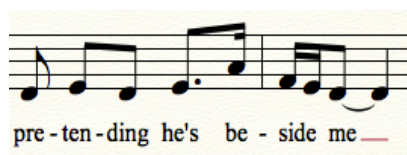


Ilustración 44

La cuarta idea musical es presentada por Enjolras, líder de la revolución quien hace un reprise de la melodía de Eponine (ilustración 45) pero esta vez con un concepto más marcial y militar

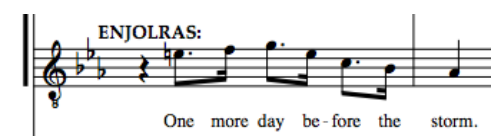


Ilustración 45

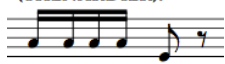


Ilustración 46

Seguido de Enjolras nos encontramos con Javert el antagonista de la historia quien presenta un nuevo tema en la ilustración 46.

Por último se presenta la melodía de los ladrones Thenardier, que tiene un carácter cómico y simple. Este es un reprise de su canción "Master of the House". En la ilustración 47 se ve el material original y en la ilustración 48 el reprise.

(THENARDIER):



Mas-ter of the house,

Ilustración 47



Here a lit - tle 'dip'.

Ilustración 48

54 **F** A Tempo $\text{♩} = 84-88$
EPONINE:

C Mayor Tónica

One more day all on my

I did not live un-til to day,

MARIUS:

I did not live un-til to day,

(VALJEAN):

more!

JAVERT:

I will join these peo - ple's her - oes, I will fol - low where they

THENARDIERS:

Watch 'em run a - muck, Catch 'em as they fall,

Ilustración 49

56 (EPONINE):

F Mayor y Variaciones Subdominante

own,

How can I live when we are part - ed?

(MARIUS):

How can I live — when we are part - ed?

(VALJEAN):

One day

(JAVERT):

go, I will learn their lit - tle se - crets I will know the things they

(THENARDIERS):

Here a lit - tle 'dip', There a lit - tle 'touch',

Ilustración 50

En las ilustraciones 49 y 50 se ve un ejemplo de la superposición de temas (el cuál tiene una duración total de 8 compases, entre el 54 y el 62) su armonía está sostenida en un bajo que desciende por grados conjuntos, como se mencionó anteriormente todos los temas funcionan de manera simultánea bajo el mismo soporte armónico. Dicho descenso se rige a la siguiente armonía: I – I2 – Vi – V – IV – iii – ii – V.



Audio #33: Ilustración 49 y 50 - One Day More

(VALJEAN):

To - mor-row we'll be far a-way, To-mor-row is the judge - ment day, To

(JAVERT):

bud: We'll be read - y for these school boys. To-mor-row is the judge-ment day. To

Ilustración 51

Esta sección conecta con el final mediante una melodía presentada en campana que es cantada en primera instancia por Valjean, luego por Javert (Ilustración 51) y en tercer lugar por el resto de personajes más el coro (Ilustración 52). Esta

pequeña coda es interpretada a unísono, asemejando la voz del pueblo en un grito de batalla a lo que acontecerá al día siguiente.



Audio #34: Ilustración 51 y 52 - One Day More

62 (EPONINE):
mor - row we'll dis - cov - er what our God in heav - en has in store,
(COSETTE):
mor - row we'll dis - cov - er what our God in heav - en has in store,
(MARIUS):
mor - row we'll dis - cov - er what our God in heav - en has in store,
(VALJEAN):
mor - row we'll dis - cov - er what our God in heav - en has in store,
(JAVERT):
mor - row we'll dis - cov - er what our God in heav - en has in store,
mor - row we'll dis - cov - er what our God in heav - en has in store,

Ilustración 52

A TENER EN CUENTA:

- Usar el material de cada personaje de manera eficiente y de fácil recordación.
- Ser recursivo en la armonía para no solo hacer melodías que se complementen entre sí, sino lograr una unidad armónica que le de identidad al musical en cuestión.
- Las escenas divididas donde los actores cantan de manera conjunta pero cada quien está en su propia situación es un recurso interesante y de alto impacto.
- Este es un ejemplo de final de primer acto contundente que cumple el objetivo de generar un cierre emocionante pero a la vez con incertidumbre del desenlace.

ALEXANDER HAMILTON – HAMILTON EL MUSICAL



Audio #35: Alexander Hamilton – Hamilton el Musical



Anexo #16: Letra original y traducción de la canción Alexander Hamilton – Hamilton el Musical

MÚSICA	LETRAS	ESTRENO
Lin – Manuel Miranda	Lin – Manuel Miranda	Agosto de 2015. Broadway

Hamilton el musical, se estrenó en el año 2015 en el teatro Richard Rodgers. Actualmente sigue abierto y ha realizado más de 1.300 funciones. La obra narra la vida de Alexander Hamilton³⁰ fue concebida por Lin-Manuel Miranda quién escribió el guion, la música y letras para el musical. A su vez interpretó el papel de Hamilton en la primera temporada del mismo, siendo inusual en el medio del teatro musical que el mismo escritor y compositor de la obra sea quien actúa. Cabe resaltar que Lin – Manuel Miranda realizó esta misma hazaña en el musical *In The Heights* (En las Alturas), donde trabajó como compositor y letrista y a su vez interpretó a Usnavi, personaje principal de la obra. El éxito y gran acogida de este musical se debe en gran parte al género musical que usa : el Hip-Hop, lo que atrajo a un público joven sin dejar de interesar al público de tradición.

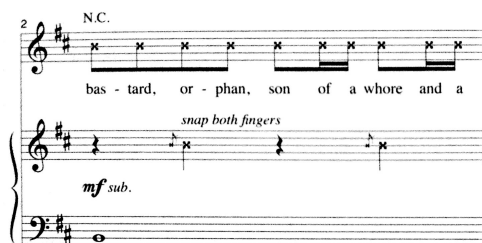
³⁰ Nacido en 1755/57 y muerto en 1804, fue un americano, autor principal de los documentos federalistas y primer secretario de la tesorería de los Estados Unidos de 1789 a 1795. Fue asesinado por Aaron Burr en un duelo, según la Enciclopedia Británica. Información extraída de <https://www.britannica.com/biography/Alexander-Hamilton-United-States-statesman>

Este musical no cuenta con una obertura pero con un contundente *Opening number*. La canción *Alexander Hamilton*, es la primera del musical y a su vez, es un *I am song*³¹ en la cuál interactúan y se presentan los personajes principales de la historia: todos hablan acerca de Alexander, haciendo un pequeño resumen de su vida y finalizan revelando el tipo de relación que tuvieron con él: amor, odio, amistad, muerte entre otras. Claramente se presenta la materia prima de la historia que dará vida al musical.

Para el posterior análisis se dividirá la canción en tres secciones:

1. Del compás 1 al 25, que incluye la primer estrofa y el primer coro.
2. Del compás 26 con ante compás al 33, la entrada del ensamble vocal.
3. Del compás 34 con ante compás al 65 (final), en el que la densidad instrumental y vocal cambia de manera contrastante.

La primera sección es una secuencia de distintas estrofas de rap cantada por los personajes (Burr, Laurens, Jefferson y Madison) mas su acompañamiento, interpretado en principio por el piano en una secuencia de acordes que son presentados en primea instancia solo por el bajo (mano izquierda). Además la sección cuenta con una marcación rítmica del segundo y cuarto tiempo del compás 4/4, mediante chasquidos de dedos (Ver ilustración 53).



Audio #36: Ilustración 53 – Alexander Hamilton

Ilustración 53

Cada personaje cuenta con 4 compases para la socialización de su idea, vale la pena resaltar el trabajo de rimas en el texto. Ejemplificando esto, el personaje John Laurens canta:

The ten dollar founding father without a father got a lot father
By working a lot harder
By being a lot smarter
By being a selfstarter
By fourteen
They placed him in charge of a trading charter

Como es notorio todas sus frases terminan con el fonema ER, el uso de rimas es una de las labores fundamentales de un letrista a la hora de escribir un musical pues le da unidad al estilo y genera una sonoridad homogénea para el oyente. Es interesante ver como el compositor Miranda mantiene esta

³¹ Canción en la que se expresa quien es un personaje, pudiendo ser en primera o tercera persona. Ver ejemplo en el capítulo III sub capítulo 3.1 *La Narrativa del Musical: El Storytelling*.

tradición pero introduce una nueva forma de escribir música para musical, el rap y los géneros urbanos los cuales no habían sido explorados en el teatro musical.

“Eso, para mí, es lo que hace grandioso a Nueva York, porque es todas estas cosas a la vez. Ese sentimiento de que puedes estar en el metro al lado tanto de un empresario de Wall Street como de las bandas de mariachi. Todos estamos en esto juntos”

Miranda sobre el Rap en el teatro musical
NY Times³²

A partir del compás 10 (tercera frase) se agrega una pequeña contra melodía (ilustración 54) sobre el bajo ya nombrado, que comienza a enriquecer y redirigir hacia un punto climático usando un crescendo y su densidad sonora y una disminución rítmica en la textura de la orquesta. (Ilustración 55).

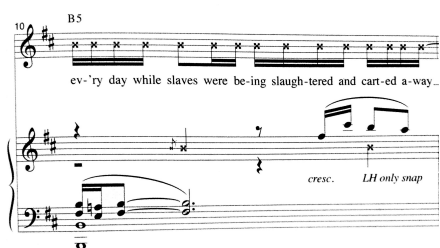


Ilustración 54

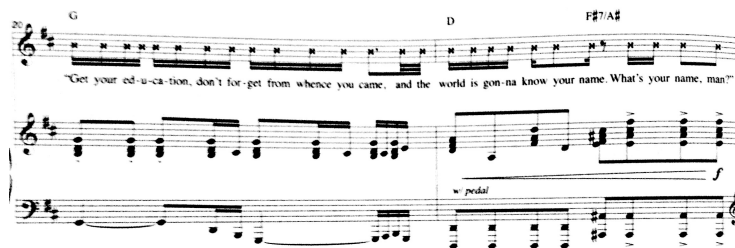


Ilustración 55



Audio #37: Ilustración 54 – Alexander Hamilton



Audio #38: Ilustración 55 – Alexander Hamilton

Uno de los contrastes más importantes de la sección es la entrada de Hamilton (sexta frase, compás 22) la cuál, a diferencia de las 5 anteriores, es cantada y no en rap. El ritmo armónico de la canción es por lo general de redonda y varía en el cuarto compás de cada frase. La progresión armónica usada es i – V – VI – III – V7 suelen y algunos acordes presentan agregaciones.

Lo anteriormente dicho respecto a la armonía aplica también para la segunda sección de la canción. Esta cuenta con dos frases y en cada una interviene el ensamble vocal. Aquí decrece nuevamente la densidad instrumental para que la contra melodía ya presentada pueda reaparecer en la segunda frase.

En el compás 33, que corresponde al final de la sección hay nuevamente una tensión rítmica en el acompañamiento que genera una sensación de link o unión entre un nuevo evento que se aproxima. Esto finaliza en el primer compás de la sección tres, en el que la densidad instrumental permanece pero se presenta únicamente en el primer pulso del compás. El contraste se da por la entrada de la batería quien suple el espacio rítmico que están dejando los instrumentos respecto a lo que venían interpretando en el final de la sección anterior (ver ilustración 56).

³² Cita extraída de <https://www.nytimes.com/es/2018/02/21/lin-manuel-miranda-nueva-york-entrevista/> el 14 de octubre de 2018.

34 Bm
would have been noth-in' left to do for some-one less as tute, he would-a been

[SYN HH and CLAP LOOP]

Ilustración 56

En la tercera sección las frases de cada personaje son irregulares (varían entre dos y seis compases. Antes siempre eran de cuatro). El ensamble vocal aparece mucho más que en las secciones anteriores y resalta partes específicas de la letra y las contra melodías usadas por la orquesta son variadas (ver ilustración 57).

Audio #39: Ilustraciones 56 y 57 – Alexander Hamilton

36 Bm
Scam-min' for ev-er-y book he can get his hands on, plan-nin' for the fu-ture, see him now as he stands on the

ENSEMBLE:
Scam-min'! Plan-nin'! Ooh...

mf

Ilustración 57

En la siguiente tabla se aborda el final de la canción donde se encuentra una relación entre la progresión armónica, el ritmo armónico y la letra desde el compás 42:

LETRA ³³	COMPASES	RITMO ARMÓNICO (4/4) Y PROGRESIÓN
In New York you can be a new man (X4) Just you wait. Alexander Hamilton We are waiting in the wings for you You could never back down You never learned to take your time	42 - 49	
Oh, Alexander Hamilton When America sings for you Will they know what you overcame? Will they know you rewrote your game? The world will never be the same, oh	50 - 55	

³³ Ver traducción en anexo #18: Letra original y traducción de la canción Alexander Hamilton – Hamilton el Musical

The ship is in the harbor now See if you can spot him Another immigrant comin' up from the bottom His enemies destroyed his rep America forgot him	56 - 58	
We fought with him Me, I died for him Me, I trusted him Me, I loved him, And me	59 - 60	
'm the damn fool that shot him There's a million things I haven't done, but just you wait What's your name, man? Alexander Hamilton	61 - 65	

Como se ve en la gráfica anterior el ritmo armónico va en aumento en función de las tensiones musicales en la última sección de la canción, con el fin de concluir la misma.

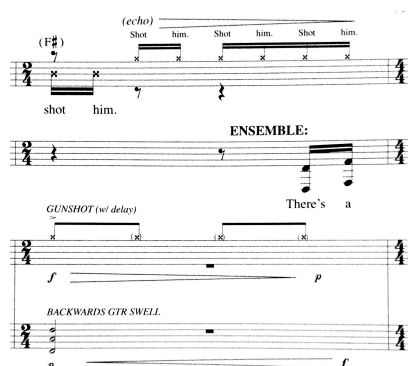


Ilustración 58

Para finalizar cabe destacar el recurso musical llamado “Eco” usado en el compás 62 junto a un decrescendo que resalta la frase *shot him* (dispárale) a manera de referenciar el subconsciente del personaje que canta la frase (Burr, quien en la historia real mató a Alexander en 1804). Ver ilustración 58.

La instrumentación usada en esta canción es piano, batería (más percusión chasquidos) bajo y cuerdas frotadas, conjunto similar al usado

en el *New School hip hop* (de los años 80)³⁴ caracterizado por patrones rítmicos recurrentes y el uso de instrumentos del rock. El orquestador Alex Lacamoire fue “una de las primeras personas en el mundo en experimentar la maravilla de Hamilton”³⁵ y trabajó en el proyecto de *Hamilton* como orquestador, arreglista, director musical, director de orquesta y teclista.



Audio #40: Ritmo armónico/progresión e ilustración 58 – Alexander Hamilton

³⁴ Información extraída de <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/historia-y-evolucion-del-hip-hop-141292> el 29 de septiembre de 2018.

³⁵ Información extraída de <http://www.vulture.com/2016/01/hamilton-alex-lacamoire-interview.html> el 14 de octubre de 2018.

WALT DISNEY Y LOS MUSICALES

Los ejemplos analizados en la sección anterior de este escrito son en su totalidad puestas en escena de teatro musical en vivo, algunos de ellos han sido producidos en cine pero su raíz y primera versión pública fue en el teatro. Sin embargo hay una rama fundamental que mencionar: Los *Movie Musicals* los musicales que se han llevado a la pantalla grande y que son fuente esencial para mantener vivo el género. Y que mejor que estudiar a uno de los pioneros en la industria del teatro musical para toda la familia: Disney. *Walt Disney Studios*, llamado en primera instancia *Disney Brothers Cartoon Studios* nace gracias a la distribución que se hizo de las breves comedias mudas sobre “Alicia en el País de las Maravillas”. Lo anterior ocurrió en 1923 en Nueva York, donde Walt Disney llega en busca de oportunidades laborales, socializando y dando a conocer sus primeros trabajos. La relación directa de Disney con el teatro musical es que la gran mayoría de sus producciones son *movie musicals* por esa razón ocupa un lugar importante en el desarrollo de la industria, el cual abarca estilos musicales muy variados, desde los clásicos americanos hasta el mariachi mexicano presente en “Coco”, su última producción.

El primer personaje del estudio fue Oswald el conejo, el cuál dejó de producirse tras 26 caricaturas luego de que Walt perdiera los derechos sobre el mismo. A cambio, inventó en 1928 al icónico ratón Mickey Mouse el cuál es hasta hoy el emblema del estudio. En paralelo al ratón el estudio desarrolló la serie animada *Silly Symphony* (Sinfonía tonta), la cuál ganó el premio Oscar a mejor caricatura en 1932.

En 1934 Walt Disney propone realizar su primer largometraje: Blanca Nieves y los Siete Enanitos³⁶. El trabajo tardó tres años en realizarse y fue la película más taquillera en su época. Tras la segunda guerra mundial Disney vuelve a la gloria con La Cenicienta³⁷ en 1950 y Peter Pan³⁸ en 1953. Por la misma época nace el primer parque de Disney llamado *Disneyland*, proyecto que crecería para ser reconocido a nivel mundial en la actualidad.

Antes de que los personajes animados cantaran, la música era un elemento presente en los cortos animados del estudio, incluso siendo la base de la serie nombrada con anterioridad *Silly Symphony*. Tal fue la importancia de inculcar y sembrar la música en el medio de la producción audiovisual que la compañía crea en 1956 el *Disney Music Group*, una filial de los estudios que se encarga de la producción, distribución y composición del nuevo material así como el legado de lo compuesto desde la fundación de la compañía 23 años atrás.



Video #11: Silly Symphony – Disney

En la actualidad, la compañía cuenta con una división encargada del teatro musical en vivo: Disney Theatricals Group. Esta nace en 1994 con el estreno del musical *Beauty and the Beast* (La Bella y la Bestia) en Broadway, permaneciendo en la ciudad de Nueva York por 13 años consecutivos. Lo interesante de este fenómeno es adaptar el material ya existente y llevar la pantalla del cine al escenario donde, por ejemplo, en una obra como la Bella y la Bestia se debe representar un castillo encantado con un reloj que habla y platos que bailan.

³⁶ Con música de Frank Churchill y guion de Ted Sears.

³⁷ Con música de Paul J. Smith y guion de Ken Anderson.

³⁸ Con música de Oliver Wallace y guion de Milt Banta.

Además en el mismo espacio se debe representar un pueblo francés con una taberna y hasta una biblioteca, por ende el reto visual es demandante y requiere de un equipo creativo astuto y eficaz. Musicalmente suelen componer material nuevo que incluye desde canciones completas hasta transiciones para cambio de escena. A continuación mencionaremos las películas de Disney que han sido adaptadas a teatro con sus respectivos años de estreno:

TÍTULO	ESTRENO PELÍCULA	ESTRENO EN TEATRO	COMPOSITOR Y LETRISTA (Versión de teatro)
La Bella y La Bestia	1991	1994 - Broadway	Alan Menken – Tim Rice
El Rey León	1994	1997 - Broadway	Elton John y Tim Rice
Tarzán	1999	2006 – Broadway	Phil Collins
La Sirenita	1989	2008 - Broadway	Alan Menken – Howard Ashman
Mary Poppins	1964	2004 – West End	Robert B. Sherman
Aladdin	1992	2001 - Seattle	Alan Menken – Howard Ashman
Frozen	2013	2018 - Broadway	Kristen Anderson López – Robert López
Newsies	1992	2012 - Broadway	Alan Menken – Jack Feldman
Pinocho	1940	2017 – West End ³⁹	Leigh Harline y Ned Washington
El Jorobado de Notre Dame	1996	1999 – Berlín	Alan Menken – Stephen Schwartz
Buscando a Nemo	2003	2007 – Disney World	Kristen Anderson López – Robert López
High School Musical	2006	2007 - Atlanta	Matthew Gerrard
Freaky Friday	2003	2016 - Virginia	Tom Kitt – Brian Yorkey

La creación de Disney Channel en 1983 facilitó la llegada de las películas del estudio a la televisión. A su vez ha permitido en la actualidad realizar pequeñas series infantiles/juveniles en las que la música está siempre presente. Esta compañía es una plataforma de intérpretes integrales que muchas veces terminan dedicando su vida al teatro musical, pues las series que se transmiten por el canal y que se realizan en sus estudios se crean en base a la actuación, el canto y el baile buscando generar mayor interés en las nuevas generaciones.

IF I CAN'T LOVE HER – BEAUTY AND THE BEAST / LA BELLA Y LA BESTIA



Audio #41: If I Can't Love Her – Beauty And The Beast



Anexo #18: Letra original y traducción (por María I. Murillo) de la canción If I Can't Love Her – Beauty And The Beast

MÚSICA	LETRAS	ESTRENO
Alan Menken	Howard Ashman y Tim Rice	Abril de 1994. Broadway

³⁹ Producido por el *Royal National Theatre* de Londres en conjunto con *Disney Theatrical Productions*.

Como se decía con anterioridad, la Bella y la Bestia fue el primer musical de Disney en llegar a Broadway. Para esta versión teatral, se tomaron la gran mayoría de las canciones de la película original de los estudios Disney producida en 1991 y muchas otras fueron escritas exclusivamente para la adaptación teatral, entre ellas *If i can't love her* (Si no puedo amarla).

La trama está basada en el cuento de la escritora francesa Jeanne Marie Leprince de Beaumont quien en 1756 abrevió un relato similar: La Belle et la Bête, de Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve publicado en 1740. La versión más conocida a nivel mundial es la de Beaumont.

La magia que caracteriza a la compañía se ve reflejada al momento de dar vida a los objetos del castillo (el reloj, el ropero y el candelabro, entre otros) elementos que no son originales del cuento.

La canción a analizar es un *wanting song* interpretado por la Bestia que ocurre en el cierre del primer acto. Durante el número, la Bestia enfrenta un cambio significativo: él ha peleado con Bella y luego de reconocer su error, entiende que no va a romper jamás su hechizo si no aprende a amarla. Ella es la posible salvadora de su destino:

Durante este monólogo el público reconoce el anhelo y transformación del personaje el cuál desemboca en un buen cierre de primer acto, la Bestia da un punto de giro y se conoce por primera vez su parte humana. Además, siembra en el espectador la expectativa de ¿qué vendrá? ¿se romperá el hechizo?.

Se iniciará el análisis con un cuadro formal de la canción:

INTRO		A	B	C	A'	B'	CODA
Parte 1	Parte 2	C.17 - 32	C. 33 - 50	C. 51 - 62	C. 63 - 70	C. 71 - 78	C. 87 - 89
C. 1-4	C. 5 - 16						

Musicalmente hablando, se puede resaltar las indicaciones de tiempo fluctuantes en base a la letra y necesidad del personaje. La pieza cuenta con un total de nueve cambios de tempo que reflejan la direccionalidad de la canción:

INTRODUCCIÓN:

- Parte 1: se presenta el tema en los metales a forma de underscore. Dicha presentación del tema se realiza en tonalidad mayor (C) y luego como respuesta, en tonalidad menor (Am) ejemplificando la esperanza y el reto que experimentará el personaje a lo largo de la canción. A su vez, la Bestia dice “Tu no entiendes. Queda tan poco de mi... tan poco...” frase que apoya los sentimientos que también se reflejan en este underscore.

- Parte 2: Entrada del cantante: Inicia en un *Angrily, Rubato* (con enojo, rubato) que da cierta libertad al solista para expresar (con la emoción especificada) lo que su personaje necesita transmitir en el monólogo, siendo esta la reafirmación del sentimiento de la Bestia respecto a quien es y la nula probabilidad de ser amado.

El cantante presenta el motivo que fue expuesto en la parte 1. En la ilustración 59 (en azul) se ve un claro ejemplo de lo aquí mencionado, adicionalmente la orquesta responde con la armonización del motivo. Vale la pena destacar el compás 8 (ilustración 59) que cuenta con una armonía de cuartas entre Am y D muy al servicio del drama, pues aquí el texto dice “Por la deformidad”, situación que necesita ser apoyada musicalmente con la armonía anteriormente nombrada.



Audio #42: Ilustración 59 - If I Can't Love Her



Audio #43: Ilustración 60 - If I Can't Love Her



Ilustración 60

SECCIÓN A:

Moderate (Moderato) que va de la mano con un cambio contrastante en el ritmo e intención de la canción: el ritmo melódico ahora es de blanca y la orquestación adopta el mismo, siendo ahora una masa sonora en función de una melodía principal que es doblada en primera instancia por las maderas, luego por las cuerdas, luego por los cobres y finalmente por la orquesta. Estos cambios suceden cada tres compases.

En el compás 24 parece que la melodía va a resolver (ilustración 61 en azul), pero nuevamente entra en tensión con dos acordes a distancia de tritono para apoyar el sentimiento del personaje en ese momento (su texto dice “solo”) (ilustración 61 en verde).

SECCIÓN B:

Con una función de “coro” en esta sección la melodía comienza una nueva activación rítmica y agrega tresillos de negra sobre su tercer y cuarto tiempo. La orquesta adopta el cambio mediante el uso de negras que acentúan cada tiempo que permiten crear un ritmo estable generando tensión y permitiendo que la melodía principal sea cantáble y el ritmo en general tome mayor presencia. Ahora la armonía cambia cada dos tiempos y la sonoridad en general se enfoca hacia los acordes mayores, mostrando un cambio importante en el carácter del personaje (Ver ilustración 62).

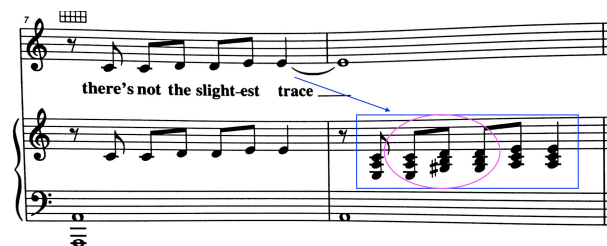


Ilustración 59

En el compás 11 la melodía modula a Eb (en busca de algo de esperanza) para ser presentada dos compases después con su tercer grado bemol (primera vez que se presenta la melodía en menor), jugando nuevamente con los contrastes sonoros entre la esperanza y tristeza del personaje. Ver ilustración 60.



Ilustración 61

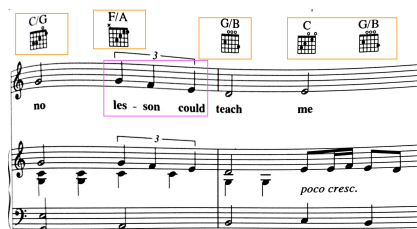


Ilustración 62



Ilustración 63

SECCIÓN C:

Como se conoce, uno de los íconos principales de la Bella y La Bestia es la Rosa, quien juega un papel importante en la historia. Esta tiene un leitmotiv propio y se presenta en el prólogo del musical (Ver ilustración 63), funcionando a su vez como underscore para el narrador. En la sección C se hace un reprise de este tema y por primera y única vez en el musical será cantado. Bestia tendrá el tema en el cual dice lo arrepentido que está de haber sido cruel y despiadado con Bella.



Audio #44: Sección C - If I Can't Love Her

Musicalmente hay una figuración rítmica en semicorcheas que evoca un arpa y genera un cambio abrupto en la textura mediante un link para la entrada del cantante. Los bajos de la orquesta responden a las frases cantadas en función de *statements* (punto y aparte) buscando una separación entre cada frase cantada.

SECCIÓN A':

En esta nueva sección se adoptan elementos ya vistos y escuchados con anterioridad (ver compases 17 a 32). En esta oportunidad el ritmo y notas de la melodía principal se mantienen intactos y se contrasta mediante la activación rítmica y de colores de orquestación destacando principalmente a los metales, con la intención de generar un carácter heroico en la pieza mencionada.

En la ilustración 65 se muestra el uso de la melodía principal en su contexto original (cantado) y en la ilustración 66, su variación de la sección A' (orquesta solo).



Ilustración 65



Ilustración 66

Para terminar, los últimos dos compases de la sección presentan una prolongación de dominante (IV-V-IV-V) que conectarán con la sección B' de manera expresiva y contundente.



Audio #45: Ilustración 65 - If I Can't Love Her



Audio #46: Ilustración 66 - If I Can't Love Her

SECCIÓN B':

Con la indicación Poco Maestoso (♩ = 106) en el que se expone nuevamente el coro de la canción ahora transportada se presenta una orquestación majestuosa (que sigue duplicando fielmente la melodía principal) durante este coro en Re Mayor es perceptible una dirección hacia un punto climático de mayor impacto e importancia: en el compás 79 *Moving Ahead* (Seguir adelante) (♩ = 110) encontramos una modulación directa a F mayor con la correspondiente transposición de la línea melódica y el clímax de la canción, al encontrar la nota más alta expuesta por el cantante y una orquestación llena de densidad y activación rítmica como no se había visto antes (ver ilustración 67). En esta parte la orquesta no duplica la línea principal, permitiendo que la misma resalte por contraste de color.

Ilustración 67



Audio #47: Sección B' - If I Can't Love Her

Ilustración 68

CODA:

En la Coda la densidad orquestal desciende y el ritmo melódico vuelve a ser de blancas y redondas. Para finalizar el primer acto, encontramos nuevamente la nota climática (Fa5) en la voz y el uso de trinos y densidad orquestal que resaltan el final de la pieza junto al uso de esforzandos, reguladores, pianos y fortes que enriquecen dicho final.

En el compas 94 reaparece el tema de la introducción esta vez re orquestado de manera triunfal y apoyando la nota final del cantante (ver ilustración 68).



Audio #48: Ilustración 68 - If I Can't Love Her

Dramáticamente el personaje cierra el primer acto transmitiendo un mensaje desolador: no pudo amar a Bella y su tiempo se agota. A su vez declara su amor profundo por la protagonista en la frase “y si no es para mi lo mejor será morir”.

En el compás 96 aparece un material musical que no había sido expuesto antes, se trata de una cita del tema del número de apertura “Belle”(ilustración 69) presentado con una aumentación del ritmo (ilustración 70). Siendo este un recurso compositivo muy interesante pues muestra a Bella quien esta presente de alguna manera con la Bestia.



Ilustración 69



Ilustración 70

EL MÚSICO EN UN CONTEXTO TEATRAL

Uno de los problemas principales que intenta abarcar este trabajo es la falta de integralidad del músico. Aunque es necesario que quien interpreta un instrumento musical lo haga a través de su cuerpo, el músico expresa historias mediante su instrumento, llegando a usarlo muchas veces como un escudo contra el público.

En la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital es común ver que le exijan al músico en clases que no son de su área común, el interpretar un rol actuado o bailado sencillo mientras interpretan su instrumento. También es común ver cómo se niegan rotundamente a esta posibilidad, siempre por pena. El verdadero rol del músico en el teatro musical es de tipo colaborativo, pues esta acción (colaborar) es la base del teatro musical. Es allí donde encaja la palabra integralidad, que ha sido y será nombrada varias veces en el cuerpo del trabajo.

En la actualidad del teatro musical global es común que la orquesta sea el elenco. El musical *Once* (Una vez) abierto al público el 18 de marzo del año 2012 en Londres narra una historia de amor entre un músico y una inmigrante. Este musical, que ganó el premio Tony 2012 a Mejor musical y mejor actor masculino entre muchos otros, es el perfecto ejemplo para demostrar al músico académico colombiano la oportunidad de aprender mediante el teatro y la danza, enriqueciendo en todos los casos la interpretación de cualquier instrumento musical.



Video #12: Once – Premios Tony 2012

Esta sección del trabajo busca crear conciencia en el músico sobre la necesidad de expresar el arte mediante todos los medios posibles, para no solo llegar de manera efectiva al espectador, si no realizar una verdadera colaboración artística con las demás personas que interfieren en una escena. El teatro, la danza, la música y las artes visuales en el teatro musical son usadas para expresar ideas, sentimientos o historias al público. Ya se ha dicho anteriormente que el artista expresa un sentimiento mediante el diálogo, si el sentimiento es demasiado fuerte, lo expresa mediante el baile y si no alcanza a abarcar dicho sentimiento en estas dos artes, utiliza el canto, pero para llegar a la verdadera exploración musical, le fue necesario expresar en primera instancia mediante la actuación y la danza.

Otros ejemplos de integralidad artística en músicos son *Les Luthiers*, grupo argentino que narra historias mediante la música y el humor o dos musicales de Misi Producciones: *30 Años de Navidad* (2017) en el que un joven clarinetista interpretaba una melodía sobre el escenario mientras varias mujeres y niñas danzaban como “palomas” al ritmo de música colombiana y *Ella Es Colombia* (2018) en donde tres músicos (acordeonista y percusionistas) interactuaban con el elenco durante las venias mientras interpretaban y cantaban música de las costas colombianas.

REFERENTES DE COMPOSITORES Y ORQUESTADORES A TENER EN CUENTA

A continuación se anexa un listado con los ganadores del premio Tony en las categorías *Best Score* (Mejor música original) y *Best orchestrations* (Mejor orquestación) en el transcurso de los últimos 10 años, con el fin de conocer sus nombres y así poder investigar a mayor profundidad sobre su música, estilo y aportes. Además del nombre de los autores se menciona la casa editorial y el año de publicación donde pueden ser consultadas las partituras y discos. Además de estas opciones se recomienda el uso de plataformas digitales donde el material está disponible.

MEJOR MÚSICA ORIGINAL

AÑO	COMPOSITOR	LETRISTA	MUSICAL	DISCOGRAFÍA	PARTITURAS
2008	Lin-Manuel Miranda	Lin-Manuel Miranda	In the Heights	Gostlight Records, 2008	Hal Leonard, 2008
2009	Tom Kitt	Brian Yorkey	Next to Normal	Gostlight Records, 2009	Alfred Music, 2009
2010	David Bryan	Joe DiPietro	Memphis	First Night Records 2010	Hal Leonard, 2010
2011	Trey Parker, Robert López y Matt Stone	Trey Parker, Robert López y Matt Stone	The Book of Mormon	Gostlight Records, 2011	Alfred Music, 2011
2012	Alan Menken	Jack Feldman	Newsies	Walt Disney Records 2012	Hal Leonard, 2012
2013	<u>Cyndi Lauper</u>	<u>Cyndi Lauper</u>	Kinky Boots	Sony Music Entertainment 2013	Alfred Music, 2013
2014	Jason Robert Brown	Jason Robert Brown	The Bridges of Madison County	Gostlight Records, 2014	Hal Leonard, 2014
2015	Jeanine Tesori	Lisa Kron	Fun Home	P.S Classics 2015	Samuel French, Inc. 2017
2016	Lin-Manuel Miranda	Lin-Manuel Miranda	Hamilton	Atlantic Recording Corporation 2016	Hal Leonard, 2016
2017	Benj Pasek, Justin Paul	Benj Pasek, Justin Paul	Dear Evan Hansen	Atlantic Recording Corporation 2017	Hal Leonard, 2017
2018	David Yazbek	David Yazbek	The Band’s Visit	Gostlight Records, 2018	Hal Leonard, 2018

MEJOR ORQUESTACIÓN

AÑO	ORQUESTADOR	MUSICAL	PÁGINA WEB
2008	Alex Lacamoire and Bill Sherman	In the Heights	https://www.berklee.edu/people/alex-lacamoire
2009	Martin Koch	Billy Elliot	http://www.mtishows.co.uk/people/martin-koch
2010	Daryl Waters & David Bryan	Memphis	http://www.davidbryan.com/
2011	Larry Hochman & Stephen Oremus	The Book of Mormon	http://www.larryhochman.net/
2012	Martin Lowe	Once	https://masterworksbroadway.com/artist/martin-lowe/
2013	Stephen Oremus	Kinky Boots	https://www.berklee.edu/berklee-today/spring-2015/stephen-oremus-echoing-across-broadway
2014	Jason Robert Brown	The Bridges of Madison County	http://jasonrobertbrown.com/
2015	Christopher Austin, Don Sebesky and Bill Elliot	An American in Paris	https://www.bbc.co.uk/music/artists/89973078-02a4-4057-9a63-ee5aeca1e12f
2016	Alex Lacamoire	Hamilton	https://www.berklee.edu/people/alex-lacamoire
2017	Alex Lacamoire	Dear Evan Hansen	https://www.berklee.edu/people/alex-lacamoire
2018	Jamshied Sharifi	The Band's Visit	http://news.mit.edu/2018/in-profile-jamshied-sharifi-tony-award-winner-0615

A continuación se citan fragmentos de entrevistas realizadas a los diferentes ganadores de este premio, en las que comparten como fue su experiencia al momento de componer u orquestar estos musicales:

“(…) I still like that human connection that you get from playing. But obviously, the world is moving in a digital direction, so finding ways to harness that [musically] is fantastic, because it sounds modern. It sounds hip and it sounds current.”

“(…) Todavía me gusta esa conexión humana que obtienes al tocar. Pero obviamente, el mundo se está moviendo en una dirección digital, así que encontrar maneras de aprovechar eso[musicalmente] es fantástico, porque suena moderno. Suena libre y suena actual.”

Alex Lacamoire sobre la música pregrabada en Hamilton
Revista Keyboard - 2017⁴⁰

“She (Cyndi Lauper) has an incredible ear for arranging and when it came to orchestrating the show, she pushed for simplicity and specificity. It was a lesson for me in making pop music. It wasn't just about shaping vocal performances by the actors; it was about shaping the overall sound of the full orchestration (…) We incorporated electronics and things with Ableton to put the more dance-oriented songs into the surround-sound speakers to complement the orchestration”

⁴⁰ Cita extraída de <https://www.keyboardmag.com/artists/interview-alex-lacamoire> el 12 de agosto de 2018.

Ella (Cyndi Lauper) tiene un oído increíble para los arreglos y cuando se trataba de orquestar el espectáculo, se esforzó por la simplicidad y la especificidad. Fue una lección para mí al hacer música pop. No se trataba sólo de dar forma a las interpretaciones vocales de los actores; se trataba de dar forma al sonido general de la orquestación completa (...) Incorporamos la electrónica y las cosas con Ableton⁴¹ para poner las canciones más orientadas a la danza en los altavoces de sonido envolvente para complementar la orquestación".

Stephen Oremus sobre Kinky Boots
Berklee. edu⁴²

"It's also hard obviously is we're architects, we can design where we want the song to go and how we want to get into this song and how we want the song to build and or all that but at the end of the day it's a credibly collaborative form you know and there's so many factors that will go into the building the based movie from the studio to special effects to the actors to so many other things that I hope at the end of the day it will be what we wanted to be"

"También es difícil, obviamente, somos arquitectos, podemos diseñar hacia dónde queremos que vaya la canción, cómo queremos entrar en esta canción y cómo queremos que se construya la canción y todo eso, pero al final del día es una forma de colaboración creíble y sabes que hay muchos factores que influirán en la construcción de la película basada en el estudio, los efectos especiales para los actores y tantas otras cosas que espero al final del día, sea lo que queríamos ver "

Alan Menken sobre Beauty and the Beast
Kristen Anderson López⁴³

TÉCNICA VOCAL Y TEATRO MUSICAL

El canto en el teatro musical usa técnicas vocales específicas según el género sobre el cual esté compuesto el musical a interpretar. Citando a Millie Taylor en su libro *Singing for musicals* una de las razones principales del porque el teatro musical usa técnicas diferentes de reproducción vocal, es porque se emplean para transmitir un mensaje al público a través de un personaje, incluso si el cantante no se dirige expresamente al espectador, sino a otro personaje.

Según Patricia Moncayo, directora del área de canto en Misi Escuela de Teatro Musical, la técnica vocal es una sola pero varía su configuración vocal dependiendo el género musical que se esté interpretando. La característica principal de la línea vocal en el teatro musical es cantar como si se estuviera hablando.

⁴¹ Secuenciador de audio y midi escrito en lenguaje C++ para los sistemas operativos Windows y macOS.

⁴² Cita Extraída de <https://www.berklee.edu/berklee-today/spring-2015/stephen-oremus-echoing-across-broadway> el 12 de agosto de 2018.

⁴³ Cita extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=QYthXY3yhn4> el 15 de octubre de 2018.

Según Marco Gualdrón, profesor de canto en la misma escuela que Moncayo, el canto ha ido evolucionando en base a las necesidades que han ido surgiendo a lo largo del tiempo. Con el nacimiento de la ópera en el siglo XVII se implementó un tipo de configuración del tracto vocal para suplir la necesidad que tenían los cantantes respecto al espacio en el que se presentaban. Es esto lo que conocemos hoy como canto lírico. A medida que el tiempo transcurrió y con el nacimiento y evolución de la tecnología, el uso de micrófonos permitió el cambio en la estructuración vocal para diversificar la forma de emitir sonido sin comprometer la salud y permitiendo que el público escuche todo lo propuesto por el cantante. Así es como se llega a la técnica vocal en el teatro musical.

A continuación se presenta una corta aproximación general a ciertas técnicas vocales usadas en el teatro musical (Legit, Belt, Mix) sin ahondar específicamente en ellas. Se incluyen en el documento por la importancia que tienen tanto para el compositor como para el intérprete.

En gran parte de la historia del teatro musical encontramos el uso del *Legit*. Esta se desprende del canto lírico y a diferencia del anterior, quita peso al sonido (gracias al uso de micrófonos ya no es necesario resonar como antes) y da ligereza al mismo, permitiendo una mayor comprensión del texto cantado. Los resonadores usados principalmente son los maxilofaciales, sin necesidad de que el sonido sea nasal. Para ejemplificar esta técnica podemos citar la canción *Wishing you where somehow here again* (Deseando que de alguna manera estés aquí de nuevo) del musical *The Phantom of the Opera* (El Fantasma de la Ópera) compuesto por Andrew Lloyd Webber en 1988, en la que el recurso vocal es claramente expuesto.



Audio #49: LEGIT: Wishing you where somehow here again - The Phantom of the Opera

Otra técnica usada en el teatro musical es el *Belt*. Según Taylor, se basa en la creación de espacio en la parte trasera de la garganta levantando el paladar blando, sintiendo como si se “sonriera con los músculos de la parte trasera de la garganta”. En esta técnica es clave pensar en que el cuello está estirado para crear un espacio de reproducción vocal más amplio. Taylor anexa en su libro diferentes ejercicios de ejecución de esta técnica para familiarizarse con la misma y obtener el mejor sonido posible. Esta permite dar volumen y color al estilo en el que se está interpretando. Para ejemplificar esta técnica se cita el final de la canción *Defying Gravity* (desafiando la gravedad) del musical *Wicked* (malvada).



Audio #50: BELT: final de la canción Defying Gravity - Wicked

Otra de las técnicas del teatro musical expuesta por Stark es la voz mixta, la cual mezcla de manera impecable la voz de cabeza (denominada por el autor como voz ligera o falsete) y la voz de pecho (sabiendo que entre ambas cambian los resonadores usados a la hora de fonar y la apertura del tracto vocal) con el fin de mejorar la transición en el *passaggio* y quitar peso a la sonoridad, pues el teatro musical cuenta con un repertorio que se acerca más a la música popular que a la académica vocal. Aunque el teatro musical descende de la ópera, la sonoridad emitida por el cantante ha mutado tras los años con el fin de mejorar problemas como la dicción y el entendimiento de lo cantado, y entrar en la zona de confort del público mediante géneros musicales cotidianos mezclados entre sí para dar paso a lo que finalmente es hoy el teatro musical. Ejemplificando esta técnica encontramos la canción *The Color of Your Eyes* (el color de sus ojos) del

musical *Daddy Long Legs* (papá piernas largas), en la que se hace uso de la técnica mezcla en las estrofas y de mezcla con predominancia de cabeza (como resonador) en las secciones agudas del coro.



Audio #51: Voz Mixta: The Color of Your Eyes - Daddy Long Legs

A continuación se mencionan algunos intérpretes de teatro musical clasificados mediante la técnica vocal usada al cantar más una corta bibliografía de este tipo de teatro para tener como referencia.

LEGIT		
NOMBRE	NACIMIENTO	BIBLIOGRAFÍA
Kelli O'hara	1976	Follies (2001) The Light in the Piazza (2005) The Bridges of Madison County (2014)
Audra McDonald	1970	Carousel (1994) Porgy and Bess (2012) Beauty and the Beast (2017)
Sarah Brightman	1960	The Phantom of the opera (1988) Aspects of Love (1990)
BELT		
Idina Menzel	1971	Wicked (2003) Enchanted (2007) Frozen (2013)
Cynthia Erivo	1987	Sister Act (2011) The Color Purple (2015) The Last Five Years (2016)
Jeremy Jordan	1984	Bonnie & Clyde (2010) Newsies (2011)
MIX		
Sierra Boggess	1982	The Little Mermaid (2007) School of Rock (2015)
Megan McGinnis	1978	Beauty and the Beast (1994) Les misérables (2006) Daddy Long Legs (2012)

A su vez, en el capítulo cinco llamado *El Teatro Musical en Colombia* se encuentra relacionada la discografía de diversos personajes importantes para el desarrollo de este teatro en el país.

LA ACTUACIÓN EN EL MUSICAL



Richard Beymer y Natalie Wood interpretando a Tony y María, en West Side Story, historia basada en la obra de Shakespeare: Romeo y Julieta. Foto extraída de <https://drafhhouse.com/show/west-side-story> el 27 de septiembre de 2017.

El guion es el esqueleto de toda obra a producirse (sea en pantalla o en teatro). Pau Navarro define el guion como un producto que podría ser arte, pero conlleva toda una vida de trabajo para una buena realización de este.⁴⁴ Según Syd Field en su libro *El libro del guion, fundamentos de la escritura de guiones*, todos los guiones deben evidenciar lo siguiente: un(os) personaje(s) en un lugar(es) realizando una acción(es). Para ello se genera un “paradigma”, una organización visual dividida en 3 etapas: un planteamiento, una conflicto y una resolución:

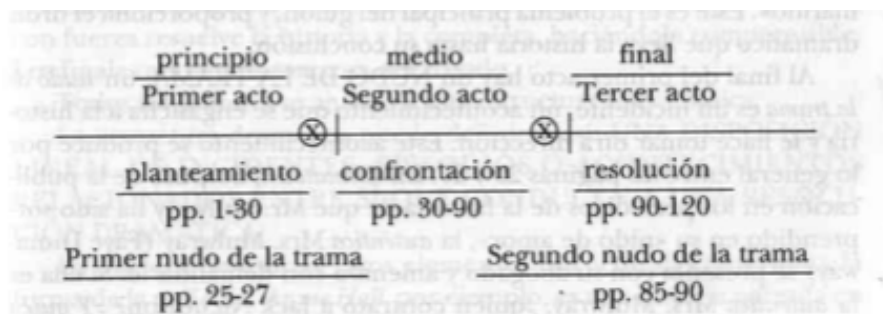


Ilustración 71

imagen extraída de *El libro del guion, fundamentos de la escritura de guiones*, de Syd Field.

⁴⁴ El libro rojo del guion, Pau Navarro. Editorial la plana (2007).

Luego de establecer un paradigma claro, se pone sobre la mesa un *tema*, el cual debe ir enfocado a las diferentes acciones a realizar por el/los personaje(s) de la historia, sabiendo que estas pueden ser físicas o emocionales y varían dependiendo de la necesidad de dicha acción en sí. Al momento de crear y escribir un nuevo personaje este debe ser planteado desde todo punto de vista, usando preguntas que abarquen generalidades y minucias, incluyendo: ¿quien es él/ella? ¿cuál es su edad? ¿qué le gusta? ¿qué le disgusta? ¿con quien vive? ¿cuál es su comida favorita? etc.

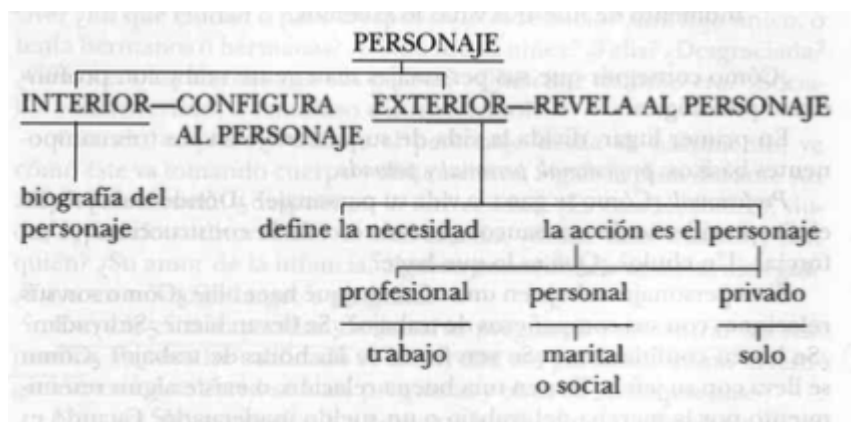


Ilustración 72

imagen extraída de *El libro del guion, fundamentos de la escritura de guiones*, de Syd Field.

Según el curso online de *playwriting* (dramaturgia) dictado por el National Theatre de Londres, se necesitan tres perspectivas fundamentales para crear un personaje: el aspecto fisiológico (edad, sexo, raza...), el social (estado civil, su desempeño laboral, escolar...) y el psicológico (todo lo que tenga que ver con la personalidad). Además, anexa a la estructura anterior tres elementos fundamentales: la historia, la trama y la estructura, los cuales se mueven de manera paralela para crear un buen guion: la historia son los eventos que transcurren en el tiempo, la trama el cómo se organizan dichos eventos y la estructura, la organización de los dos anteriores en una escena final.

Pau Navarro habla en su libro citado con anterioridad de las necesidades del guionista para vender o desarrollar un libreto/guion eficaz para el público:

“Se trata de vender algo antes de crearlo(...) Cuidado con el ego, esta es una de las causas principales por la que fracasan muchos guiones(...) Crear algo que el mercado requiera, es decir, adelantarse a las necesidades de las productoras (...)”

Para el National Theatre de Londres, existen tres tipos de estilos aplicables al libreto a la hora de concebirlo:

- El Naturalismo, en el que se busca implementar escenas, diálogos y argumentos realistas, siendo esta la escuela que prevalece en el teatro británico. Anton Chekhov es uno de los grandes dramaturgos exponentes de este estilo.

-El Expresionismo deja de lado la relación con el naturalismo para basarse en *imágenes discordantes y violentas*, enfocándose en *la difícil situación de la humanidad*. Ernst Toller es uno de los grandes exponentes de este estilo alemán.

- El Absurdismo mezcla la tragedia y la comedia con el fin de explorar acciones ilógicas y el cómo transcurre la vida humana actual sin propósitos. El National Theatre cita a Samuel Beckett y su obra *Waiting for Godot*, en la que los personajes esperan a tres personas que jamás llegan.

Navarro asegura que el éxito de la historia está ligado a la opción de ofrecerle al público más ideas emocionales que intelectuales, sin la necesidad de caer en el cliché. Esto se relaciona directamente a las teorías expuestas por Stanislavsky⁴⁵ en su vida como pedagogo de la actuación y a las afirmaciones aplicadas por Selden a continuación:

En su libro *La escena en acción* (1972) donde hace referencia a la negativa a la que se expone el actor al momento de concebir maneras eficaces para reproducir un buen drama con la naturalidad expuesta por Stanislavsky (descrito en su famoso *Método de las acciones físicas* de 1906). Una posible solución es la inclusión total de otras artes como la música y la danza, figura que aplica al género del teatro musical por su versatilidad y variedad de estilos que perimen la representación del drama,.

Según una encuesta citada en el libro de Selden, las personas asisten a eventos culturales relacionados con el teatro por entretenimiento, por necesidad de sentir un nuevo flujo de sentimientos, diferentes a los que se dejan de emitir por malos días o estancamiento en la rutina. Ir a teatro permite el acercamiento al *esclarecimiento*, a expensas de entender nuevos puntos de vista respecto a situaciones cotidianas que nos aquejan. Entonces, para producir un musical, necesitamos que la forma de representarlo sea entretenida y coherente, el desempeño del elenco sea altamente satisfactorio en las tres áreas (canto, danza y teatro) y la temática exponga temas de interés popular.

Según Stanislavsky, para una excelente interpretación actoral, se busca que quien actúa lo haga *natural*, y lo natural no puede ser compuesto. Por ello, la necesidad de expresión y traducción de los sentimientos propios y ajenos en escena para una alimentación propicia del personaje, es la clave de un excelente actor: actuar no es acerca de fingir, sino de sentir para que el público perciba un personaje real, así se trate de un animal que no habla, o de un árbol, y luego, poder abandonar dichos sentimientos sin que éstos perturben al actor en su vida cotidiana.

Dicho esto en palabras de Selden, es necesario equilibrar los aspectos humanos naturales que tendría el actor en su vida cotidiana, con cierto apoderamiento *de la realidad y que tiende a lo ideal*, atrapando así al espectador.

Ahora, ¿cómo logramos abstraer dicha realidad? El siguiente fragmento del libro del autor anteriormente nombrado nos indica que las dos formas de abstracción del teatro son la danza y el canto:

"Todo actor y todo director que busque efectos potentes en la escena debe saber usar estos medios apropiadamente, pues del uso de la danza y el canto depende la atmósfera de "poesía" en el teatro."

⁴⁵ Stanislavsky, K. (1863-1938), fue un actor y pedagogo teatral de origen ruso, conocido por su famoso texto *Método de las acciones físicas*, el cual se considera básico en el aprendizaje de la actuación del ahora.

A continuación se encuentra un extracto de una entrevista realizada por el National Theatre de Londres a la actriz Imelda Staunton, en la que dice el por qué le llama la atención el actuar musicales y, aún más, compuestos por Stephen Sondheim. El fragmento refuerza lo dicho respecto a la escritura de un buen guion más la importancia de las formas de la abstracción del teatro, en este caso, dando validez a la música:

“(...) but I think why I like the Sondheims is because they are they always seem to me to be plays with extremely troubled speeches which are set to music, which he writes, but even in *Gypsy*⁴⁶ were his lyrics without his music, but he writes for actors, I think it(...)”

“(...) pero creo que me gustan los de Sondheim porque siempre me parecen obras de teatro con discursos que tienen un trasfondo que realmente enaltece el conflicto, sobreponiéndose a la música que él escribe, incluso en *Gypsy* donde su labor fue solo como letrista (sin música) el conflicto está vivo, por eso creo que él escribe para actores (...)”

Teniendo en cuenta lo anterior, se explica a continuación el tipo de narrativa que usa el teatro musical para transmitir sus diversos relatos al público:

LA NARRATIVA DEL MUSICAL: EL STORYTELLING

Traducido literalmente como “contar una historia” el *Storytelling* genera la relación entre la voz cantada y el teatro nombrada con anterioridad. Con esta herramienta se busca que el público no pierda el hilo de la historia (argumento). El musical pretende la unión orgánica del diálogo, el canto y la danza sabiendo que cada uno de ellos debe ser usado de manera colectiva y al servicio de una historia que comunicar.

El trabajo del actor de teatro musical consiste en contar historias y una de las herramientas fundamentales para ello será actuar a través de la canción, el término *Acting through song* nos permite identificar la importante relación entre la voz cantada y la actuación mencionadas en el párrafo anterior. Actuar a través de la canción, como su nombre lo indica, hace referencia a la actuación específicamente de una parte del libreto en la que se canta. En el mundo del teatro musical existen diferentes formas de acercarse al *Acting through song*, la más conveniente es la ejecución y práctica constante del ejercicio mismo el cual puede ser acompañado mediante libros como “*Acting Through Song: Techniques and Exercises for Musical-Theatre Actors*”, una de las fuentes bibliográficas más reconocidas al respecto y escrita por Paul Harvard en el año 2013. Páginas web con artículos especializados en el tema como la página *Actors and performers*⁴⁷, que realiza una pequeña síntesis de lo que es esta técnica y diferentes formas de llevarla a cabo o clases y cátedras en las diferentes escuelas de esta disciplina a nivel mundial. En escuelas colombianas como Misi Escuela de Teatro Musical con su programa de Formación Integral, se incluye dicha clase a partir de quinto (5) semestre, la cuál tiene la capacidad de mutar cada dos semestres entre “actuando a través de la canción” y “bailando a través de la canción”, permitiendo que los estudiantes que cursan dichas materias integren no solo música y actuación, sino también la danza en el contexto del musical.

⁴⁶ Musical estrenado en 1959, en el cuál Sondheim estuvo a cargo de las letras de las canciones compuestas por Jule Styne.

⁴⁷ Información extraída de actorsandperformers.com

La danza y el canto siempre han tenido cierta relación con el teatro, solo que desde el inicio del teatro musical se ha encontrado una unidad total entre estas disciplinas artísticas, pues de alguna manera, las tres se convierten en una sola al servicio de la historia o libreto los cuales son el objetivo final. Esto se ve reflejado en la escena del musical *Annie, la huérfanita* (en el que una niña huérfana encuentra un hogar junto a un millonario de Nueva York durante “El Great Despression”⁴⁸, tras evadir los problemas que le crea su tutora del orfanato) cuando Annie llega a casa del señor Warbucks en la escena 5 del primer acto. De la mano de Grace, la secretaria del multimillonario, conoce la mansión y a quienes habitan allí. La escena se desarrolla en principio hablada, intercalando frases cortas entre todos los empleados de la mansión:

Drake: Buenas tardes, Srta. Grace

Grace: Buenas tardes a todos.

Todos: Buenas tardes Srta. Grace.

Grace: Ya llegó el Sr. Warbucks?

Drake: No, Srta. Informaron que su avión aterrizó a las 3 y media. Llega en cualquier momento.

Annie: Ustedes realmente viven aquí o esta es la estación de tren?

Grace: Realmente vivimos aquí. Srta. Green, pusieron la alfombra en el comedor?

Srta. Green: Sí, Srta.

Grace: Muy bien. Afinaron el piano?

Srta. Green: Sí, Srta.

Drake: Todo está en orden, Srta. La Sra. Puhg le preparó al Señor su plato favorito.

Grace: Muy bien

Sra. Puhg: Que suerte que llega el señor

Grace: Sí, seis semanas es mucho tiempo

Sra. Puhg: Sí, Srta.

Grace: Acérquense. Rápido, todos, todos. Les presento a Annie, que va a estar con nosotros 15 días para Navidad.

Sirvientes: Sí, Srta.

Grace: Annie, te presento a todos (los va nombrando de a uno)

Annie: Hola a todos

Drake: Me permite su abrigo, señorita?

Annie: Me lo devolverá?

Grace: Sí, querida por supuesto.

Annie: Es que realmente ADORO mi nuevo abrigo, Srta. Grace

Grace: Me alegro, querida, Ahora.. qué quieres hacer primero?

Annie: Los pisos... limpiaré los pisos, y luego las ventanas..

Grace: Annie, mientras estés aquí no tendrás que limpiar nada

Annie: No?

Grace: No, seguro que no. Eres nuestra invitada y en estos 15 días la pasarás de lo mejor.

⁴⁸ “fue una profunda recesión económica mundial que empezó a principios de 1929 y terminó en diferentes momentos de los años 30 o principios de los 40, según el país” Información extraída de <https://www.grandepresion.com/> el 15 de octubre de 2018.

La escena transcurre sin ningún tipo de problemática o situación difícil para los protagonistas de la misma. En el punto en el que la situación cambia (señalado en rojo) es cuando volvemos nuevamente a la realidad de la huérfana: jamás ha tenido ningún tipo de lujo y se ofrece a ser la sirvienta del lugar, algo cotidiano para ella. El momento en que Grace decide explicarle a la huérfana las condiciones bajo las que habitará la casa (incluyendo que no deberá limpiar nada), genera en ella una emoción que no puede expresarse solo hablando, y da paso a la canción llamada *I Tink I'm Gonna Like It Here* - (Yo creo que aquí me va a gustar).

A diferencia del *Wanting Song* explicado en el primer capítulo del texto, este tema se ubica como un *I am song*, canción en la que se expresa quien es un personaje, pudiendo ser en primera o tercera persona. Bob Fosse⁴⁹ fue el encargado de ratificar ambos tipos de canciones en las que, según él:

“(….)most songs fall into two categories: the "I Want Song and the I Am Song.”⁵⁰

“Annie La Huerfanita” fue producido por Misi Producciones en el año 2006 por primera vez y recientemente en 2017, a partir del punto de corte (sección en rojo) en el libreto anexado arriba, comienza una nueva canción que por su ritmo musical, permite un ajuste coreográfico de gran movimiento, atrayendo aún más la atención del público sobre una escena que tiene un contenido importante en cuanto a la historia que transcurre. El evento en sí es tan importante para la protagonista (dejará de ser huérfana por 15 días y estará acompañada por personas que solo buscan su comodidad y bienestar) que es necesario interpretarla mediante una puesta en escena diferente: no solo actuación, sino la suma de ésta más la música y la danza. La música transcurre en el mismo sentido en el que está escrito el libreto: diálogos entre Grace, Annie y los sirvientes de la mansión Warbucks, esto con la intención de no romper el esquema que se traía desde el principio de la misma, buscando unificar la actuación con el canto y el baile. En el anexo #22 se encuentra la canción traducida del inglés por María Isabel Murillo para la sección que se comenta.



Video #13: Yo Creo que Aquí me va a Gustar – Annie/Misi producciones



Anexo #20: Letra original y traducción (por María I. Murillo) de la canción *I Tink I'm Gonna Like It Here* – Annie

Comparando ahora diferentes versiones de este musical en la pantalla grande, en Annie de 1982 (producida por Columbia Pictures Rastar) vemos un guion representado coreográficamente mediante el uso de la utilería en pantalla y las emociones de las diferentes personas que intervienen la escena. En el momento en que empiezan a cantar, las emociones, las reacciones y los gestos son las dueñas de la representación respecto a lo que interactúa entre cantado y narrado. En el momento en el que termina el primer coro, la utilería de elementos varios que hacen parte de la mansión empieza a jugar un papel esencial en el cómo se transmite lo que al guion refiere. El uso de la tela roja contrasta enormemente con la paleta de colores en escena, lo que permite captar rápidamente el otro elemento a usar en ese momento: el metro. Vasijas, almohadas, sirvientes con elementos de aseo, y elementos graciosos (como la manera de tomar medidas a

⁴⁹ Coreógrafo nacido en 1927 y muerto en 1987. Ganador de ocho premios Tony a mejor coreografía por musicales como *The Pajama Game* (1955) y *Pippin* (1973).

⁵⁰ Extraído de <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/IAmSong> el 23 de junio de 2018.

Annie o la caída de los sirvientes que limpian el suelo) alimentan este dance break. La escena se divide en dos locaciones (el lobby y el segundo piso de la casa). En la segunda parte de la canción (segunda locación) utilizan la utilería ya nombrada en las partes cantadas e incluyen nuevos dance breaks que esta vez se nutren mediante una coreografía interpretada por el ensamble de baile. La coreografía de esta película estuvo a cargo de Arlene Phillips.



Video #14: Yo creo que aquí me va a gustar - Annie 1982

En Annie (película de 1999 y producida por Disney) la escena se ciñe a los parámetros de la versión original de Broadway (1977): Ritmo y melodía permanecen mayoritariamente iguales, y en escena encontramos la mansión llena de sirvientes (lo que permite que la misma sea más amena, pues se busca un ambiente reconfortante que nutra la nueva situación de la huérfana). Además, los pocos cambios de cámara que mantienen una unidad escenográfica permite una visión más cercana al teatro en vivo. En esta escena, nuevamente los elementos de utilería nutren la composición visual de la misma. A diferencia de la anterior, los colores en los elementos usados como componente visual contrastan mayoritariamente con el espacio y el vestuario. Los dance breaks de esta escena son coreografías que usan elementos del espacio, ubicándose en el lobby permitiendo que la toma sea general y se acentúe la unidad escenográfica nombrada anteriormente. La coreografía de esta película estuvo a cargo de su director Rob Marshall.



Video #15: Yo creo que aquí me va a gustar - Annie 1999

Quince años después es estrenada en la pantalla grande la tercera versión de Annie (2014) en la cual cambia sustancialmente la escena: la canción es interpretada solo por Annie y Grace y en escena no hay ensamble de baile conformado por los sirvientes de la casa que ahora es un apartamento con la última tecnología en la ciudad de Nueva York. Así mismo, por el público al cuál se dirige, la armonía y melodía de la misma cambia sustancialmente a las originales de Broadway, su sonoridad mucho más moderna y electrónica son una reinterpretación de la idea original. La coreografía de esta película estuvo a cargo de Zach Woodlee.



Video #16: Yo creo que aquí me va a gustar - Annie 2014

De las versiones de 1982 y 1999 podemos destacar la lírica de la canción versus el elemento del espacio que se usa para componer visualmente la escena. Esto se destacará en tres ejemplos específicos:

4. Cuando Grace inicia la canción con la frase *Cecille will pick out all your clothes* (Cecile tu ropa escogerá), aparece el personaje de Cecile el cuál toma medidas a la protagonista (versión de 1999)
5. Nuevamente Grace es quien dice *Annette comes in to make your bed* (Annette tu cama arreglará), y el cuadro se llena de sirvientes pasando con cobijas y almohadas, de la cuál Grace toma una para que Annie interactúe con la misma (versión de 1999)
6. En la versión de 1982 Annie dice *used to room in a tomb, where i'd sit and freeze* (yo solía dormir en un congelador) mientras recuerda dichos momentos en la comodidad de su nueva habitación.

Con lo anterior, nos damos cuenta de la necesidad de interrelacionar nuevamente las artes fragmentadas, que por naturaleza deben ir estrechamente de la mano. Por ello, es aquí donde podemos empezar a

entender uno de los pilares del teatro musical y qué se necesita para producirlo, pues es la mejor manera de atraer un público: creación de verdad sobre el escenario, expandida mediante el buen uso de los recursos de abstracción nombrados al momento de interactuar en la cotidianidad. Los empleados de la mansión en Annie son representados de una manera vivaz y con energía, lo cual llena de protagonismo la composición visual. Citando a Selden:

“(...) El protagonista realiza su papel más efectivamente cuando representa, no como el hombre común en el mundo diario, sino como un hacedor y conversador movido por el ritmo y por la música.”

La danza es un lenguaje fundamental para recrear la historia, cada uno de los pasos representados en la escena de la mansión tiene que ver con la algarabía y la alegría de recibir a una nueva huésped en casa. Probablemente este número fuera de contexto no tendría el mismo efecto que tiene al verse representado en la trama de la obra.

A través de su libro, Selden trae a coalición varios ejemplos del cambio que produce el éxtasis del baile en las personas que lo aplican, siendo los mismos desde tiempos lejanos: cuando los guerreros iban a batalla animados por la música y sus bailes, preparados totalmente para morir, *“danzando hasta la muerte”*, o en tribus indígenas estadounidenses en las que en muchos de sus ritos y ceremonias se bailaba por días completos sin otro sentimiento más que el placer del momento vivido.

Ahora hablando del canto y la relación con la escena, encontramos varios estudios psicológicos sobre la música y su influencia en quien la escucha. Según la investigación de Josefa Lacarcel Moreno en su trabajo *Psicología de la música y emoción musical*, el individuo responde a estímulos biológicos y psicológicos que alteran su respuesta en cuanto a su entorno. Las respuestas sensoriales a los estímulos musicales, se encuentran en cada hemisferio (cumpliendo cada uno con una función diferente) y las respuestas psicobiológicas en la corteza cerebral, la cuál actúa físicamente sobre que va a sentir el sujeto: las emociones.

Según el libro del National Theatre *All About Theatre* (todo acerca del teatro), se encuentra que hace más de 2000 años los griegos actuaban comedias en honor a su dios Dionisio, bajo la necesidad de “explorar la naturaleza humana”. Para el año 1400 D.C, las obras teatrales contaban historias sobre Dios y el diablo o pasajes de la biblia. Los primeros teatros de Londres “The Rose” y “The Curtain” (La Rosa y La Cortina), fueron creados 10 años antes de que Shakespeare escribiera su primer guion. Las mujeres empezaron a actuar cerca del año 1660 y en la actualidad, el teatro se ha desarrollado al punto de usar todo un equipo creativo (desde directores hasta diseñadores de luces) para realizar una puesta en escena en la que el público olvide que lo que está viendo es una representación actoral de un hecho ficticio o histórico, y se sienta como si lo visualizado fuera la realidad misma.

Al momento de realizar una pieza teatral, la misma puede tener una historia original, estar basada en un acontecimiento ubicado en algún punto de la historia de la humanidad o basarse en una obra ya instaurada, siendo la nueva, una adaptación de la primera. Escribir de esta manera se conoce como *Retelling a story*. Citando un ejemplo de la actualidad en las carteleras de teatro del West End, encontramos una historia basada en un best – seller mundial: Harry Potter y el legado maldito (en inglés *Harry Potter and the cursed child*) escrito por el dramaturgo británico Jack Thorne y basado en las novelas de la inglesa J.K Rowling del

universo de Harry Potter. El mismo se estrenó el 30 de julio de 2015 en el Palace Theatre y sigue actualmente abierto en el mismo sitio.⁵¹

UN LIBRETO INMORTAL: ROMEO Y JULIETA

Johannes Shakespeare (nombre con el que se bautizó el 26 de abril de 1564)⁵², considerado como uno de los mejores dramaturgos de todos los tiempos⁵³, escribe a sus 28 años *Romeo y Julieta*. Según Astrana en su libro *William Shakespeare. Obras completas*, *Romeo y Julieta* parte en dos la vida del escritor: antes de la misma, se considera *uno de los tantos escritores* en la época, y después, se le considera con nombre propio. Pese a ser su primera tragedia, la obra es uno de los hitos de la historia teatral y universal. Su obra fue inmediatamente reconocida, de manera que en las tres primeras ediciones, los impresores se encargaban de poner leyendas avivando la magnificencia de lo escrito en sus hojas. Según Astrana, Shakespeare basa su tragedia en un hecho acontecido en Verona en 1303 después que el escritor Adrián Sevin en Francia, en 1542 hubiese publicado un relato basado en la misma historia:

“No parece que Shakespeare conociera a estos predecesores”

Aunque esto último no le quita mérito al gran trabajo realizado por Shakespeare, la difusión de la tragedia gracias a su popularidad no solo en el medio teatral, a permitido que la misma se adapte a diferentes formas del arte:

“No sólo es una de las obras de teatro de William Shakespeare más representadas, sino que además ha servido de inspiración para trabajos escritos, óperas (las de Charles Gounod y de Vincenzo Bellini entre las más conocidas), ballets (como la versión de Sergéi Prokófiev), composiciones musicales (*La sinfonía* de Héctor Berlioz y la obra *Romeo y Julieta* de Piotr Ilich Chaikovski, por citar dos ejemplos) y películas (desde la versión de 1936 dirigida por George Cukor, pasando por la de Franco Zeffirelli de 1968, hasta la cinta *Romeo + Juliet* protagonizada por Leonardo DiCaprio en 1996).”

-Rómulo Parra.⁵⁴

Hablando ahora de un ejemplo concreto de *Retelling a story*, en 1957 debuta *West Side Story* en los teatros de Broadway y un año más tarde en el West End, bajo la dirección de Robert Wise y Jerome Robbins (a cargo también de la coreografía), libreto de Arthur Laurents, música de Leonard Bernstein y letra de Stephen Sondheim. El musical adaptó la tragedia de *Romeo y Julieta* y la ambientó en la Nueva York de los años 50.

⁵¹ Dato extraído de <http://www.playbill.com/production/harry-potter-and-the-cursed-child-coms-0000368673> el 23 de junio de 2018.

⁵² Extraído de <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20140426/54406219763/william-shakespeare-centenarios-aniversarios-dramaturgos.html> el 23 de junio de 2018.

⁵³ Mérito atribuido en <http://www.abc.es/cultura/libros/20140424/abci-verdadera-identidad-shakespeare-201404241002.html>, extraído el 27 de septiembre de 2017. Aunque, es fácil encontrarle por este término en casi cualquier texto sobre sus obras.

⁵⁴ Texto escrito por Rómulo Parra para la página *AboutEspañol*, bajo el título: *Romeo y Julieta, la popular obra de William Shakespeare, resumen y comentarios*, actualizada el 5 de abril de 2016. Extraída el 27 de septiembre de 2017 de <https://www.aboutespanol.com/romeo-y-julieta-la-popular-obra-de-william-shakespeare-resumen-y-comentarios-2174525>.

Para el 18 de octubre de 1961, se estrenaría la película musical bajo el mismo nombre y de la mano del mismo equipo de trabajo de Broadway. Tal fue el impacto de la película en el cine, que *elevó el musical a la categoría de clásico* según la nota “West Side Story”, el musical más exitoso de la historia, cumple 50 años” publicado en la página del diario El Mundo de España. Para los premios Oscar de ese mismo año, la película contó con 11 nominaciones a la estatuilla dorada, ganando 10 de éstas, entre ellas, a mejor película, mejor director, mejor música y mejor coreografía.

A continuación, se presentan los personajes originales y su adaptación en la película:

ROMEO Y JULIETA	WEST SIDE STORY
ROMEO, Hijo de Montesco	TONY, mejor amigo de Riff
JULIETA, Hija de Capuleto	MARÍA, Hermana de Bernardo
MONTESCO, Jefe de una de las casas rivales	RIFF, Jefe de los Jets. También cumple con el papel de Mercucio y Benvolio
MERCUCIO, Amigo de Romeo	
BENVOLIO, Amigo de Romeo	
LADY MONTESCO, Esposa de Montesco	GRAZIELLA, Novia de Riff
CAPULETO, Jefe de una de las casas rivales	BERNARDO, Jefe de los Sharks. También cumple con el papel de Teobaldo.
TEOBALDO, Primo de Julieta	
FRAY LORENZO, de la orden de San Francisco	ANITA, Novia de Bernardo, cuñada de María. Cumple la función de Lady Capuleto y de Fray Lorenzo.
LADY CAPULETO, Esposa de Capuleto	
PARIS, joven hidalgo, deudo del príncipe	CHINO, Primo de Bernardo. Pretendiente de María
SCALA, Príncipe de Verona (autoridad)	SCHRANK, Teniente de la policía

Los personajes originales son reducidos en cantidad para su adaptación a la película, esto con la intención de lograr eficacia y coherencia con el contexto al que se trae la historia. El final también está alterado, pues María no muere, quedando en la escena final junto al cuerpo de Tony luego de la riña.

A continuación analizaremos una escena del primer acto de *West side story*: la escena del balcón y la posterior interpretación de la canción Tonight, relacionándola con el acto II escena II de Romeo y Julieta (en el jardín de la casa Capuleto).



Anexo #21: Libreto Escena Balcón – West Side Story



Anexo #22: Libreto Escena Jardín de Capuleto – Romeo y Julieta

En el libreto de William Shakespeare, Romeo ingresa al jardín de los Capuleto con tan agradable sorpresa de ver a Julieta en su ventana. Ella se cuestiona el amor que Romeo siente por ella y su desdicha por ser de apellido enemigo. Romeo se deja ver y le dice que si es necesario cambiará su nombre para ser amado. Ambos se juran amor mutuo y Julieta es llamada por su nodriza (fuera de escena), mientras esto sucede, Julieta promete enviar a alguien a preguntarle a Romeo cuándo será la ceremonia de su unión. A su vez, entra y sale por la ventana varias veces, atendiendo el llamado de la Nodriza.

En *West side story* Tony encuentra a María en el balcón, sube por las escaleras y le dice lo que siente por ella. María le advierte del peligro de estar allí y su padre la llama fuera de escena (nodriza). La confesión de amor que realiza Shakespeare mediante tan intrincada poesía se ve aquí en la canción *Tonight* (esta noche), un dueto en el que expresan el amor que empezaron a sentir desde el momento en que se vieron y juran su amor leal por el resto de sus vidas (juramento hecho verbalmente en *Romeo y Julieta*). Al igual que en *Romeo y Julieta*, María sale de escena por el llamado de su padre y Tony queda solo en el balcón contando una sección de la canción. Al volver María, le pregunta si lo verá al otro día y pactan el sitio de encuentro. Para finalizar la escena, cantan juntos la frase “*Goodnight, goodnight, sleep well and when you dream, dream of me, tonight*” (buenas noches, buenas noches, duerme bien y cuando sueñes, sueña conmigo, esta noche).

A diferencia de *Romeo y Julieta*, en *West Side Story* existe contacto físico mientras la escena se realiza. Incluso en la versión de la película Tony le da un beso en la frente a María antes de irse. Por la época en la que se escribió *Romeo y Julieta* era tradición que el romance se viviera mediante largas y hermosas expresiones verbales, por lo que el contacto físico en este caso sería indecoroso. Además dicha situación permite palpar de manera más notable la tensión y necesidad que tienen de estar juntos.

En *West Side Story* el director decide representar la relación amorosa de los personajes mediante una canción (clásico del teatro musical), jugando con un texto sencillo en el que resalta una frase: esa noche es testigo del amor que acaba de nacer en ambos personajes. En *Romeo y Julieta*, Shakespeare da a cada personaje monólogos extensos que expresan diversos sentimientos, incluyendo sus miedos y el amor profundo que sienten el uno por el otro. Si se viera la escena de Shakespeare con términos del teatro musical, se clasificaría como un *Wanting Song*.

Concluyendo lo anterior, *West Side Story* se ciñe a las bases de la idea original en la escena comentada de *Romeo y Julieta*, pero agrega un ítem característico del teatro musical: el canto, supliendo el texto que usa Shakespeare para narrar el amor a cambio de gestos y música que son destacados sin necesidad de ahondar en los manuscritos originales escritos en el año 1597.

LA LEYENDA DE MARÍA BARILLA (2012)

El Festival Iberoamericano de Teatro del año 2012 se estrenó con esta obra: *La Leyenda de María Barilla*. De la mano del Teatro Nacional junto a Pedro Salazar como director general y Leonardo Gómez como director musical, la obra fue ganadora del premio Fanny Mikey en el año 2010. En ella, se narra la historia de María de los Ángeles Tapias (Barilla por su primer esposo), una bailarina de porro, bullerengue y fandango de principios del siglo XX que ayudó a rescatar el folclor musical y danzario de Córdoba, brindándole a este departamento un reconocimiento a nivel nacional.

“Fue empleada del servicio, al igual que su madre, pero se distinguió porque no dejó jamás de luchar por los derechos sindicales de la sociedad sinuana, así como por luchar contra la discriminación que se ejercía entonces y aún hoy contra las mujeres”

El elenco contó con Natalia Bedoya en el papel principal y varias cantadoras de la costa colombiana, que dieron seguridad y credibilidad a la puesta en escena musical de la obra.



Video #17: Trailer – La Leyenda de María Barilla

En el video anterior se muestran fragmentos de la obra en la que el elenco representa situaciones de su cotidianidad, problemas o fiestas del antiguo departamento del Sinú. Los músicos sobre escena, las cantadoras originarias de la costa, los vestuarios acertados para la obra y la voz de la actriz principal permiten al espectador el máximo imaginario de lo que sucedía en la época colombiana en la que se sitúa esta obra teatral.

Por otra parte, la escenografía y luces usadas para esta obra son sencillas. La primera, se basa solamente en el campo cordobense donde se cultivaba y trabajaba a diario. La segunda, no busca delegar un foco sobre ningún personaje, pues aunque la protagonista es Barilla, los números musicales que implican al elenco de baile en escena son un complemento para Natalia Bedoya, permitiendo no solo que esta resalte (por sus vestidos de colores diferentes y su voz) si no que se represente al público una gran homogeneidad visual.

REFERENTES DE LIBRETISTAS A TENER EN CUENTA

Al igual que en capítulo anterior, se anexa una tabla con los ganadores del premio Tony a mejor guion o “Best book of a musical”, con el fin de conocer los grandes exponentes de la industria en la actualidad:

AÑO	GUIONISTA	MUSICAL	LIBRETO PUBLICADO POR
2008	Stew	Passing Strange	Applause Theatre & Cinema Books, 2009
2009	Lee Hall	Billy Elliot	M.T.I Music Library, 2009
2010	Joe DiPrieto	Memphis	Applause Theatre & Cinema Books, 2010
2011	Trey Parker, Robert López y Matt Stone	The Book of Mormon	HarperCollins Publishers, 2011
2012	Enda Walsh	Once	M.T.I Music Library, 2012
2013	Dennis Kelly	Matilda the Musical	M.T.I Music Library, 2013
2014	Robert Freedman	A Gentleman’s Guide to Love and Murder	M.T.I Music Library, 2014
2015	Lisa Kron	Fun Home	HarperCollins Publishers, 2015
2016	Lin Manuel Miranda	Hamilton	Little, Brown, 2016
2017	Steven Levenson	Dear Evan Hansen	Theatre Communications, 2017
2018	Itamar Moses	The Band’s Visit	Nick Hern Books, 2018

A continuación se encuentran fragmentos de entrevistas de diferentes ganadores del premio, en las que comentan como fue su experiencia al momento de escribir estos libretos:

“(…) Tuve un consejo que me dio un escritor, John Weidman, autor de los libretos de muchos shows como Pacific Overtures y Assassins. Me dijo que empezara con los momentos que me inspiraban y que eso iba a formar su propia espina dorsal. Y eso fue lo que hice. Comencé escribiendo un concierto de 12 canciones que era como los puntos destacados de su vida, el escándalo sexual, las batallas con Jefferson, los grandes éxitos de su vida (la versión “Behind the Music”) y después me pregunté que más quería cubrir. Empecé con la inspiración de su vida”

Lin Manuel Miranda sobre Hamilton
Revista Bocas edición 55

“The most important thing to do first about musical is to figure out the story, figure out the characters, figure out where what their journey is gonna be and really have that written down so you have a good foundation to work from (…)”

“Lo más importante que se debe hacer respecto a un musical es descubrir la historia, descubrir los personajes, averiguar hacia dónde será su viaje y realmente tenerlo anotado para que obtengas una buena base para trabajar con ello (…)”

Joe DiPrieto sobre Memphis
Orpheum Memphis

“(…) So the people talk to each other in Arabic and we keep it in that language and we don’t translate it. We keep hidden languages hidden, but all the important cross-cultural conversations are in English. Can we never translate anything, but keep the audience in the story? Two people have an argument in Hebrew, but we don’t need to know anything more than these two people are mad at each other and we basically know why. And it basically worked.”

“(…) Entonces, las personas hablan entre sí en árabe y lo mantenemos en ese idioma y no lo traducimos. Mantenemos ocultos los idiomas ocultos, pero todas las conversaciones interculturales importantes están en inglés. ¿No podemos traducir nada, pero debemos mantener a la audiencia en la historia? Dos personas tienen una discusión en hebreo, pero no necesitamos saber nada más que estas dos personas están enojadas el uno con el otro y básicamente sabemos por qué. Y básicamente funcionó”

Itamar Moses sobre The Band’s Visit
Forward.com

Para finalizar, en el teatro musical el texto es indispensable, pues al fin y al cabo es teatro. El como se comunica el mensaje al espectador hace la diferencia entre un musical exitoso y un fracaso en taquilla. En el teatro musical es necesario hacer un análisis y estructuración del personaje y su entorno a la hora de construir el guion. Luego de que la historia esté escrita en forma básica, se marcan situaciones y momentos específicos que serán clave para algún personaje o la trama en general. Dichos puntos suelen musicalizarse y/o enriquecerse visualmente mediante la danza.

Es importante para el actor saber interpretar a su personaje en las escenas cantadas y/o bailadas, siendo esta la novedad en el teatro musical respecto al teatro puro.

LA DANZA EN EL MUSICAL: BAILANDO A TRAVÉS DE LA CANCIÓN



Billy Elliot el Musical. Imagen extraída de <http://www.theaterjones.com/ntx/reviews/20160731124659/2016-08-01/The-Firehouse-Theatre/Billy-Elliot-the-Musical> el 18 de septiembre de 2018

La danza permite narrar el texto o la historia con el cuerpo. Según Gustavo Wons, reconocido bailarín y coreógrafo Argentino quien actualmente se desempeña en Broadway “La función de la danza en un musical es contar una historia (...) bailo en función del musical que se esté haciendo y de la historia que se está contando”⁵⁵.

En Colombia una de las mayores expresiones culturales del país es la danza. En el capítulo número cinco llamado El Teatro Musical en Colombia se habla sobre diversas casas productoras como Delirio (salsa – Cali) o diversos carnavales en el país. Es por ello que en este capítulo se habla únicamente de las técnicas de danza americanas que integran el teatro musical extranjero: el ballet, el tap y el jazz.

En la actualidad la diversificación de los géneros musicales en el teatro han permeado el estilo de danza que se utiliza, encontrando ahora hip-hip o danzas latinoamericanas dependiendo el género del musical interpretado.

A continuación se hablará de los tres estilos de baile considerados la base dancística del teatro musical, ejemplificándolos con escenas de algunas producciones de Broadway y el West End.

⁵⁵ Entrevista hecha por la revista argentina Revol. Fragmento extraído de <http://revistarevol.com/ballet-estudio/gustavo-wons-la-danza-para-teatro-musical/> el 5 de octubre de 2018.

EL TAP

Según la Rae el *Claqué* (en español) es un “baile en el que se marca el ritmo con el tacón y la punta de los zapatos, reforzados con lámina de metal”. Según Rafael Pascual García en su libro *El Claqué: cómo intentar bailar como Fred Astaire: (los diferentes pasos y figuras, su técnica y entrenamiento, toda su práctica con coreografías diversos niveles)* el tap nace de Irlanda y de sus bailes con zuecos (zapatos de madera con los que percutían el suelo) esto entre los siglos VXII y VXIII. Al prohibírsele a los esclavos (de piel negra) de América el tocar instrumentos, comenzaron a improvisar percusiones con manos y pies, usando luego pedazos de aluminio en la base de los zapatos para crear diversas sonoridades. Del baile con zuecos se eliminó la postura rígida y se anexaron nuevos movimientos a este tipo de baile que comenzaba a evolucionar.

Su auge llegó en los años 30 junto con bailarines de la talla de Fred Astaire⁵⁶, quien según la enciclopedia británica, es considerado uno de los mejores bailarines del mundo. Este nutrió la danza del teatro musical en dicha época y junto a Ginger Rogers (su pareja en muchas películas) simplificaron y revolucionaron⁵⁷ el género estudiado en este texto.



Video #18: Swing time - Fred Astaire y Ginger Rogers.

Los zapatos de tap cuentan con dos pletinas (trozo metálico rectangular) livianas en la parte posterior e inferior de la base del zapato, exclusivas para esta danza que permiten al bailarín moverse con fluidez. Estas emiten un sonido nítido con el fin de que las complejas rítmicas sonoras puedan ser entendibles.

Los sonidos generados por el golpe del zapato contra la madera tienen nombres definidos que, al mezclarse con otros, generan nuevos pasos y resultantes sonoras. Aunque existen muchos pasos, la improvisación es una manera respetada de bailar tap.

Algunos de los números de tap representativos en el teatro musical son:

MUSICAL	CANCIÓN	COREÓGRAFO	AÑO
42nd Street	42nd Street	Gower Champion	1980
Newsies	King of New York	Christopher Gattelli	2012
Anything Goes	Anything Goes	Kathleen Marshall	2011
Something Rotten	A Musical	Casey Nicholaw	2015



Video #19: A Musical - Something Rotten



Video #20: Anything Goes - Anything Goes



Audio #52: 42nd Street - 42nd Street



Audio #53: King of New York – Newsies

⁵⁶ Nacido en Nebraska el 10 de mayo de 1899. Fallecido en California el 22 de junio de 1987, fue un bailarín, cantante y actor estadounidense.

⁵⁷ Información extraída de la Enciclopedia Británica online: <https://www.britannica.com/biography/Fred-Astaire> el 2 de octubre de 2018.

EL BALLET

Llamado también “danza clásica” es un tipo de baile que consta de posturas corporales antinaturales que en escena deben reflejar naturalidad, simetría y control. Esta danza nació en Italia durante el renacimiento y es en Francia donde se crea la primer escuela de baile: *Académie Royale de la danse* (Academia Real de la Danza) en el año 1661⁵⁸.

Posteriormente, el ballet se consolidó en varios países europeos dando origen a grandes escuelas y estilos de baile clásico. Entre ellos se destacan el estilo italiano, francés, ruso y americano que varían la velocidad y/o elementos externos usados (como la pantomima en la escuela italiana) para ejecutar la danza.

Para el siglo XVIII el uso de dicha pantomima para representar cotidianidades en el baile fue cada vez más popular, pues el público se sentía parte de la trama y se identificaba con la misma. Este fue el nacimiento de la danza en función de una narrativa. Bajo el reinado del Rey Sol (Luis XIV) Jean Baptiste Lully compuso diversos ballets, entre ellos el *Ballet Royal d'Alcidiane* en 1658 o El Burgués Gentil Hombre en 1670.

Según la licenciada Viviana Paola Taccone en su ponencia “El Ballet Clásico” expuesta en la Universidad Nacional de la Plata en el año 2016 “la técnica de ballet clásico es universalmente reconocida como una base sólida para la práctica de cualquier otra forma dancística. Los principios técnicos adquiridos con la práctica del ballet pueden ser aplicados a cualquier otra forma o estilo”. Es por ello que la base dancística en el teatro musical se extrae de dicha disciplina.

En el video #18 se observa una pieza de teatro musical que ejemplifica el uso del estilo corporal del ballet y a su vez se repara en cómo la danza clásica se permea de nuevos estilos dancísticos como el jazz o el tap.



Video #21: An American in Paris - Dance

LA DANZA JAZZ

Según Susan Yung en su artículo “Breve historia del Tap, el Jazz y el Hip – Hop”⁵⁹ publicado en el año 2013, la danza jazz nace junto al tap en el momento en el que los esclavos afrodescendientes en América deciden crear ritmos con su cuerpo luego de que se les prohibió usar instrumentos musicales. La danza jazz era un baile en pareja que se caracterizaba por la improvisación y los pasos libres. Esto se ejemplifica en el *Lindy Hop* un baile que se ramifica del swing y que nació en los inicios del siglo XX.



Video #22: El swing vuelve a estar de moda gracias al 'lindy hop' – Antena 3 Noticias

A medida que la industria del teatro musical comenzó a crecer, los coreógrafos variaron diversos pasos que nacían del ballet (como los pies en paralelo y no rotados) y se fue conformando un compendio de líneas corporales que se ajustan a lo que conocemos hoy como la danza jazz.

⁵⁸ Información extraída de <https://www.danzaballet.com/ballet/> el 5 de octubre de 2018.

⁵⁹ Artículo extraído de http://www.dancemotionusa.org/media/31235/28961_DMSUA_4_Letters_FINAL_ES_HIP-HOP_JAZZ.pdf el 5 de octubre de 2018.

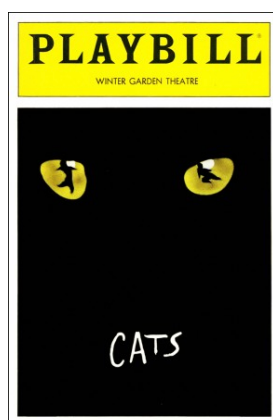
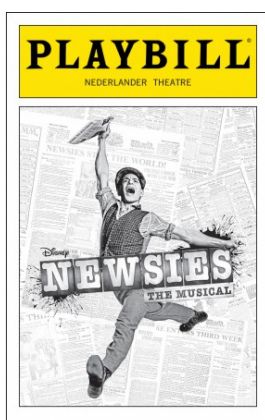
Es Bob Fosse quien implementa en la mitad del siglo XX “detalles” en el baile como el movimiento de cadera o el uso de las manos que hoy se han desarrollado y han definido esta danza.

Según Yung, de los coreógrafos de jazz en Broadway podemos destacar a Rob Marshall (nacido en 1960) quien fue co-director de coreografía del musical Cabaret estrenado en 1998 y Susan Stroman (nacida en 1954) quien fue directora de coreografía del *minstrel show* *Scottsboro Boys* en 2010.



Video #23: Mein Herr - Cabaret

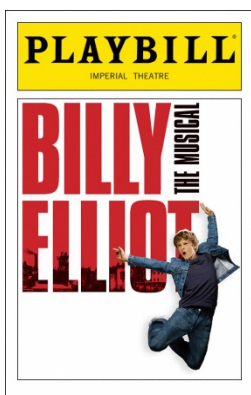
En la actualidad, el baile en el teatro musical es una compleja unión entre las danzas expuestas con anterioridad, teniendo predominancia un estilo sobre otro dependiendo de qué se necesita comunicar. A continuación se encuentran cuatro números de baile de diferentes musicales en el que se comentan los distintos estilos de dancísticos utilizados y la relación de estos con la trama del musical.



En el musical Newsies estrenado en el año 2012 (basada en la película homónima de 1992 producida por Disney) la danza es un elemento tan importante para la comunicación de la trama al público que su cartel es en base a la misma. Con coreografías de Christopher Gattelli, el musical habla sobre una huelga de jóvenes vendedores de periódicos inconformes con su vida y su trato laboral.

En el video #21 se observa la canción *Seize the Day* (Aprovecha el día) . En ella Jack y Davey incitan a los trabajadores a realizar una huelga.

Respecto a la danza, observamos que los giros y las piruetas se realizan en base a la técnica clásica (ballet) y las cortas secciones cantadas en las que los bailarines interactúan con los periódicos, se modifican las líneas corporales para dar paso a la danza jazz, que tras unos momentos vuelve a recurrir a elementos del clásico para crear una coreografía homogénea que no permite ver en dónde inicia el ballet ni dónde termina el jazz.



El musical *Cats* (Gatos) estrenado en Broadway en 1982 fue coreografiado por Gillian Lynne (nacida en 1926 y fallecida en el 2018) quien a su vez realizó la coreografía y la puesta en escena musical de *The Phantom of the Opera* (El Fantasma de la Ópera) estrenado en 1988. Ambos musicales han sido exitosos y El Fantasma de la Ópera aún sigue abierto tanto en Londres como en Nueva York durante 30 años ininterrumpidos. La canción *Jellicle Songs for Jellicle Cats* (Canciones

Jellicle para gatos Jellicle) es el número de apertura del musical y narra quienes son dichos gatos. La danza en esta canción se realiza en base a la personificación de los gatos del basurero. Así pues, la técnica clásica y el jazz se encuentran modificados para el enriquecimiento del personaje: las posiciones de las manos, piernas, cabeza y torso están al servicio del actor para ejemplificar a un gato en sentido literal. A diferencia de Newsies, los giros y piruetas de esta canción hacen parte de la técnica jazz y los saltos de la técnica clásica.



Video #24: Seize the Day - Newsies



Video #25: Jellicle songs For Jellicle Cats - Cats

El musical Billy Elliot (estrenado en Broadway en el año 2008) contó con el trabajo coreográfico de Peter Darling (nacido en 1950), quien también fue coreógrafo del musical Matilda en el año 2013. La historia narra la difícil situación de Billy, un niño de once años que quiere ser bailarín de ballet en contra de su padre. A su vez, se ambienta en el año 1984 durante la huelga de mineros en el gobierno de Margaret Thatcher en el Reino Unido. En el video #23 se muestra el cierre del primer acto con el baile *Angry Dance* (baile furioso). Dicha escena transcurre de la siguiente manera: el hermano mayor de Billy es arrestado el día que este tiene una audición importante de baile, lo que le impide ir a la misma. La maestra de ballet de Billy va a casa del niño y le recrimina a su padre la falta de apoyo hacia el pequeño. Tras una corta pelea verbal, Billy se siente molesto y expresa dicha emoción en el baile.

Dancísticamente, *Angry Dance* es un monólogo de danza, interpretado por Billy y es construido sobre una rutina de tap que incluye movimientos corporales contemporáneos extraídos del jazz y un poco de técnica clásica evidenciada en los giros o piruetas del personaje. La danza está relacionada con el entorno (donde se observa primero su habitación y después la policía y los huelguistas en la calle) y claramente está realizada en pos a lo que necesita narrar la trama. De manera general, las coreografías de este musical son de ballet, pues es parte de la trama, pero los elementos del jazz y el tap están siempre presentes en el momento en que Billy necesita expresar sus emociones.



Video #26: Angry Dance – Billy Elliot

El musical *The Lion King*⁶⁰ tiene un elemento extra que enriquece la puesta en escena musical y el baile: el vestuario. La coreografía a cargo de Garth Fagan (nacido en el año 1940) usa elementos de la danza clásica (postura de piernas y pies) para evocar la gracilidad y sutileza con la que se mueven los animales representados. Los movimientos del vestuario enriquecen la puesta en escena y junto con el movimiento de los bailarines, se crea una homogeneidad estilística para cada animal representado. A su vez, explora danzas regionales de África para ratificar el contexto en el que transcurre la trama.



Video #27: Circle of Life – The Lion King

Ahora, cabe resaltar que no es una obligación o regla cumplir con el requisito dancístico para que una obra sea considerada un musical. En *Into The Woods* (En el bosque) un panadero y su esposa viajan por un bosque en el que interactúan con varios personajes de cuentos de hadas. Compuesto por Stephen Sondheim y estrenado en 1987, la música está siempre presente pero la danza se limita a pequeños detalles de

⁶⁰ Ver información del musical en el capítulo I : *Los inicios*.

personajes específicos (como Caperucita saltando en vez de caminar o el Lobo haciendo un giro antes de aullar). Igualmente sucede en el musical *The Last Five Years* (los últimos cinco años). Compuesto por Jason Robert Brown y estrenado en el año 2001, cuenta la historia de dos jóvenes y el curso de su relación durante cinco años. El elenco se compone únicamente por los dos protagonistas y la danza se presenta exclusivamente en momentos climáticos de ciertas canciones. Estas intervenciones dancísticas son sencillas y acuden más a la gestualidad de la trama que al espectáculo en sí.

REFERENTES DE COREÓGRAFOS A TENER EN CUENTA

A continuación se presenta un listado con los ganadores del premio Tony a mejor coreografía (*Best Choreography*) en los últimos 10 años:

AÑO	MUSICAL	COREÓGRAFO	BIOGRAFÍA
2008	In The Heights	Andy Blankenbuehler	http://www.nycdance.com/Faculty/Bios/Andy_Blankenbuehler.aspx
2009	Billy Elliot	Peter Darling	https://www.billyelliott.es/equipo-creativo/
2010	Fela!	Bill T. Jones	https://www.britannica.com/biography/Bill-T-Jones
2011	Anything Goes	Kathleen Marshall	http://sdcweb.org/staff/kathleen-marshall/
2012	Newsies	Christopher Gattelli	http://www.broadwaydancecenter.com/faculty/christopher-gattelli
2013	Carousel	Justin Peck	https://www.justin-peck.com/
2014	After Midnight	Warren Carlyle	http://www.playbill.com/person/warren-carlyle-vault-0000005098
2015	An American in Paris	Christopher Wheeldon	http://www.roh.org.uk/people/christopher-wheeldon
2016	Hamilton	Andy Blankenbuehler	Ver Arriba
2017	Bandstand	Andy Blankenbuehler	
2018	Carousel	Justin Peck	Ver Arriba

Los siguientes fragmentos de entrevistas realizadas a diversos coreógrafos ganadores del premio Tony ponen sobre la mesa la labor del coreógrafo desde su propia perspectiva.

“Our dancers don’t have traditional dance backgrounds. We cast the show to be very much like a street show, so these dancers are very good at what they do (...) They’re not traditional musical theater dancers (...)I didn’t have a lot of experience choreographing hip-hop or salsa (...)The cast was great because I would do a step, and if the step wasn’t perfect, by the time they added their own things to it, it brought the show to life”

“Nuestros bailarines no tienen bases de danza tradicional. El musical es muy parecido a un espectáculo de calle, por lo que estos bailarines son muy buenos en lo que hacen (...) No son bailarines de teatro musical tradicionales (...) yo no tenía mucha experiencia en la coreografía de hip-hop o salsa (...) El elenco fue genial

porque yo daba un paso, y si el paso no era perfecto, para cuando le agregaron sus propias cosas, el show cobró vida”

Andy Blankenbuehler sobre In The Heights
Revista Movnt⁶¹

“Yes, it’s the story of a young boy who aspires to a career in ballet, which is why people are often surprised to discover the broad movement palette utilized by choreographer Peter Darling. The choreography encompasses tap, hip hop, jazz, acrobatics, and folk dancing; even a pedestrian activity such as walking – no pun intended – is used as a form of expression”

“Sí, es la historia de un niño que aspira a una carrera en el ballet, por lo que las personas a menudo se sorprenden al descubrir la amplia paleta de movimientos utilizada por el coreógrafo Peter Darling. La coreografía abarca el tap, el hip hop, el jazz, la acrobacia y el baile folclórico; incluso una actividad peatonal como caminar, sin juego de palabras, se usa como forma de expresión”

The Orpheum Theatre sobre Billy Elliot⁶²

⁶¹ Entrevista extraída de http://www.movmnt.com/intw-andy-blankenbuehler_001169.html en 5 de octubre de 2018.

⁶² Entrevista extraída de <http://mainandbeale.blogspot.com/2012/07/lets-dance-conversation-with-billy.html> el 5 de octubre de 2018.

EL TEATRO MUSICAL COLOMBIANO



El actor Diego León Hoyos y María Isabel Murillo (Misi), dos figuras icónicas en el teatro musical colombiano. Imagen extraída de <https://www.kienyke.com/kamara/obra-de-teatro-otello-de-shakespeare-en-bogota> el 2 de marzo de 2019.

Las artes integradas en Colombia siempre han estado presentes. Aunque el género *Teatro Musical* tiene pocas décadas de haber aterrizado en el país (la compañía con más experiencia en este género europeo tiene solo 30 años de trayectoria⁶³) todas las regiones colombianas exponen sus diversas culturas mediante la música, el canto, la danza y la teatralidad de la cotidianidad.

Así como ocurría en el teatro griego, en Colombia se han escrito y producido varias obras de teatro musical que muestran a personajes emblemáticos del país o la cultura del mismo. Claros ejemplos de esto son obras como *María Barilla* del año 2012, pieza teatral escrita por **Leonardo Gómez** y dirigida por **Pedro Salazar**, la cuál cuenta la historia de la bailadora cordobense del mismo nombre (obra en la cuál ahondaremos más adelante) o el musical *Ella Es Colombia* del año 2018 con idea original y producción de **María Isabel Murillo**

⁶³ Misi Producciones se define como la compañía de teatro musical con más trayectoria del país en sus redes sociales, contando con 31 años de funcionamiento al 2019.

(Misi), en el que se cuenta la historia fantástica de Aluna, hija del cielo y la laguna, y su misión para salvar al pueblo de Macondo, mientras atraviesa varias regiones colombianas representando así la diversa cultura del país.

Otro musical colombiano que relató un hecho histórico del país fue *Gaitán, el hombre a quien amé*, escrita y producida en el año 2008 por María Isabel Murillo y Arturo Tovar y realizada con la ayuda de **Gloria Gaitán**, hija del mandatario político Jorge Eliecer Gaitán, asesinado el 9 abril de 1948.

“Gaitán El Hombre A Quien Amé nació a partir de la inquietud de poner en escena, y en el lenguaje del teatro musical, algún tema que fuera nuestro y se adentrara en nuestras raíces como país, como conglomerado humano con sucesos propios, características únicas y líneas de pensamiento que nos distinguen de cualquier otro”⁶⁴.

El anterior fragmento demuestra claramente la necesidad que tienen las personas por teatralizar su historia, no solo con la necesidad de develar moralejas o enseñanzas al público, también para inmortalizar en el arte sucesos que marcaron, en este caso, la historia del país.



Ilustración 73

Ella es Colombia, el musical que mostraba la diversidad cultural del país. La imagen fue tomada durante la representación de la canción folclórica El Pescador de José Barros.

En la corta historia del teatro musical colombiano se han visto envueltos personajes clave y casas productoras de teatro nacional e internacional que permiten cada día el desarrollo y evolución de este género teatral en el país. Usaremos como epicentro a Bogotá, la capital en donde se ha llevado a cabo la mayor actividad cultural en cuanto al teatro musical refiere.

⁶⁴ Texto extraído de la página de Misi Producciones, en la ficha técnica del musical *Gaitán, el hombre a quien amé*.

CASAS PRODUCTORAS DE TEATRO Y TEATRO MUSICAL EN BOGOTÁ

Según **Andrés Chávez** (creador de la Fundación Teatro Musical Latinoamericano y “La Tienda Teatral”⁶⁵) en su blog sobre la historia del teatro musical en Latinoamérica⁶⁶, la llegada del *nuevo teatro* arribó al país en la década de 1960 con textos de Stanislavski o Brecht y espacios como la Casa de la Cultura de Bogotá (luego llamada Teatro La Candelaria). Finalizando la década de los 80, **Fanny Mikey** consolida el teatro comercial con la Fundación Teatro Nacional, trayendo al país la primer producción de teatro musical desde Broadway: *Sugar* (1989). Otros títulos producidos por esta fundación fueron: *Vereda tropical* (1991), *Cabaret* (2005) y *María Barilla* (2012) entre otros.

La argentina Fanny Mikey (nacionalizada colombiana) ayudó al desarrollo del teatro en Colombia desde 1958 hasta su muerte en Cali en el 2008. Fue *actriz, directora, gestora cultural*⁶⁷ y marcó la cultura no solo colombiana, pues permeó en el desarrollo iberoamericano del teatro.

Actualmente la Fundación Teatro Nacional cuenta con tres sedes: el Teatro Nacional Fanny Mikey ubicado cerca al Centro Comercial Avenida Chile, el Teatro Nacional La Castellana, ubicado en el barrio homónimo y la Casa del Teatro Nacional, ubicada en el barrio la Soledad. Cada uno de estos tres sitios cuenta con objetivos diferentes, mostrando diversos tipos de teatro clasificados de la siguiente manera: en el primero se da espacio al teatro de texto y sus dramaturgos. En el segundo, se aprovecha la sala más grande de la fundación para mostrar piezas comerciales a un público nocturno y en la tercera, el teatro experimental se abre cada vez más espacio en el público capitalino.

A su vez, la Fundación Teatro Nacional es un semillero en la que la carrera de actuación brinda a la comunidad individuos integrales con un trabajo técnico enfocado en el cuerpo, la voz y el entrenamiento en actuación⁶⁸.

Paralelo al trabajo realizado por el Teatro Nacional, **María Cecilia Botero** crea la Fundación Gente de Teatro en el año 1991 la cuál produjo musicales como *Peter Pan* en 1993 o *La Tiendita del Horror* en el 2008, esto con la necesidad de popularizar el teatro musical en Colombia. Paralelo a este trabajo, la Academia de artes escénicas Charlot, fundada en 1985 por **Jaime Botero**, y administrado ahora por su hija María Cecilia, *ha generado un aporte significativo para el medio cultural colombiano e iberoamericano*. Al igual que las productoras teatrales nombradas en este texto, los estudiantes de esta academia se forman de manera integral, pues, *cuenta con formación básica en artes, actuación, danza, música y medios audiovisuales*⁶⁹.

⁶⁵ La Fundación Mulato (Fundación Teatro Musical Latinoamericano) y su proyecto alterno “La Tienda Teatral” buscan brindar acceso a material de estudio sobre teatro, promover y divulgar las diferentes editoriales especializadas en el tema y crear nuevas herramientas para solventar las necesidades de quienes se interesen en el tema. Más información en <https://shop.tiendateatral.com/content/4-sobre-nosotros>

⁶⁶ Blog ubicado en la siguiente dirección: <http://musicallatino.blogspot.com/2013/04/colombia-y-el-musical-en-breve.html>

⁶⁷ ²³ Información extraída de <https://teatronacional.co> el 19 de enero de 2019.

⁶⁸ Actual gerente general en Misi Producciones. Cita extraída de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13278312> el 6 de agosto de 2018.

⁶⁹ Información extraída de <http://www.academiacharlot.co/info2.php?a=269> el 19 de enero de 2019.

Otra gran casa productora del país es la Fundación Teatro Libre, la cuál cuenta desde el 2007 con un convenio de estudio con la Universidad Central en la cuál se forman Maestros en Artes Dramáticas. Esta fundación nació en el año 1973 de la mano de **Ricardo Camacho** y ha aportado al país no solo actores de talla internacional, si no pedagogos que llevan *seminarios, funciones teatrales y talleres en ciudades capitales e intermedias y municipios de Boyacá, Santander, Norte de Santander, Cesar, Magdalena, Bolívar, Atlántico, Sucre, Córdoba, Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, Tolima, Valle del Cauca, Cauca, Nariño, Huila, Guaviare y Caquetá*.⁷⁰

Uno de sus grandes aportes al teatro musical colombiano fue Bila-Colombia, realizado en el año 2018 y producida por Felipe Saray, quien fue asistente de dirección musical en la compañía Cirque Du Soleil con el show “Luzia”.

“Espectáculo inspirado en la cultura del territorio colombiano, una visión que rescata la historia de las costumbres y tradiciones así como el espacio para mostrar del talento local. A partir de música, danza, teatro y circo se cuentan historias ancestrales, culturales, modernas y diversas de nuestra cultura patria en aproximadamente 90 minutos”.

*Sinopsis
Teatro Libre*



Video #28: Trailer Bila-Colombia

Casa Ensemble (también conocida como Casa E) fue fundada por **Alejandra Borrero** y **Katrin Nyfeler** en el año 2008. En ella, la representación de cuatro obras diferentes y simultaneas en una noche es el mayor atractivo del sitio. Recalcando nuevamente el teatro griego, vemos en Casa E la necesidad de mostrar al público reflexiones sobre conflictos actuales del país, esto reflejado en obras como *A la sombra del volcán* (2009) que narra situaciones de abuso sexual infantil o *Victus* (2016), interpretada por excombatientes de las Farc y paramilitares que buscaban entregar al público un mensaje de reconciliación.



Ilustración 74

Victus. Foto extraída de <https://www.semana.com/cultura/articulo/victus-la-obra-de-teatro-en-la-que-victimas-del-conflicto-armado-comparten-escenario/474108> el 19 de enero de 2019

⁷⁰ Información extraída de <http://teatrolibre.com/departamento-de-arte-dramatico/> el 19 de enero de 2019

Al igual que las fundaciones nombradas anteriormente, Casa Ensamble cuenta con una academia de actuación que busca egresados enfocados en el campo de las artes escénicas y la pedagogía. En cuanto a teatro musical, sus obras *A 2.50 la Cubalibre* y *Fallaste Corazón* buscan llegar al público teatralizando la cotidianidad con ayuda de la música, el teatro y la danza.

Similar a los semilleros de teatro nombrados con anterioridad, el Teatro Colón es uno de los espacios más emblemáticos para la consolidación del arte en el país:

“... El Teatro Colón busca convertirse en el principal centro de producción de las artes representativas y musicales del país. Sus objetivos son fomentar la creación, circulación y formación de los diversos lenguajes artísticos a través de espectáculos de excelente calidad para todo tipo de público. Danza, teatro, espectáculos infantiles, circo, música urbana y tradicional, ópera y música clásica, entre otros géneros, tienen cabida en este teatro...”

Definición del Teatro Colón
Teatrocolon.gov.co

Otros tres sitios semilleros del teatro capitalino y no menos importantes que los anteriores son la compañía y escuela de teatro Deca, la Fundación Teatro Quimera y la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. La primera cuenta con representaciones como *Todos Podemos Cantar-Colombia* (2016) una obra teatral que combina la actuación, la danza y la música del compositor colombiano Jairo Ojeda, *el padre de la música infantil colombiana* según MaguaRed. La Fundación teatro Quimera nació como un grupo de actores, músicos y malabaristas en el año 1985, buscando reconocimiento y desarrollo artístico y cultural en una época en la que estos triunfos eran escasos.

“Al comienzo, nos dimos a la tarea de aprender a tocar diferentes instrumentos musicales. Pasamos tardes enteras golpeando, con varillas, unas llantas viejas que recogimos en la calle. Luego adquirimos tambores, alegres, redoblantes, platillos, claves y fundamos el grupo de música folclórica Los Cachifos. Fueron más de seis años interpretando nuestros aires populares y realizando fusiones con música clásica.”

Jorge Prada Prada
Teatro Quimera / 30 años⁷¹

La fundación Gilberto Alzate Avendaño (1970) *se ha consolidado como uno de los centros artísticos y culturales más importantes de Bogotá, como escenario y promotor de las artes plásticas, visuales, escénicas, musicales, literarias y audiovisuales; así como de la participación y formación democrática a través de debates, foros, seminarios y cátedras*⁷².

⁷¹ Ministerio de cultura. 2015. Teatro Quimera / 30 años. Bogotá, Colombia. Mincultura.

⁷² Información extraída de <http://www.fgaa.gov.co/acerca-de-la-fundacion> el 19 de enero de 2019.

La fundación L'explose (1991) busca la promoción y desarrollo de las artes escénicas y danzarias mediante la dirección de **Tino Fernández**, español orientado hacia la danza contemporánea. Esta fundación ha sido reconocida con varios premios de danza nacionales e internacionales y es una de las principales embajadoras del arte colombiano en el exterior⁷³ gracias a sus variadas representaciones en el extranjero. Se ha visto vinculada en varios trabajos junto a Casa Ensemble, Natalia Bedoya y el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo.

Según Andrés Chávez (Fundación Mulato), la persona más influyente en el teatro musical actual colombiano fue María Isabel Murillo:

“(…) No solo ha aportado los espectáculos más profesionales, bellos y deslumbrantes del género en el país, sino que ha mantenido una labor constante y en avance continuo, creando un estilo propio y un equipo de colaboradores del mejor nivel, para acercarnos a lo que podemos llamar el aporte de Colombia al género”

Hoy Misi Producciones cuenta con una escuela que fomenta la formación de artistas infantiles y juveniles para el crecimiento exponencial del teatro musical en el país. A su vez, lleva 31 años realizando musicales para la época navideña de la ciudad:

“Misi siempre trabaja con mucha pasión y con un nivel de exigencia y calidad muy altos. Una de sus fortalezas es que no se contenta con lo mínimo; siempre quiere hacer algo más de lo que ya hizo. Esto ha llevado a que Misi, en Navidad, sea una tradición, como los buñuelos y la natilla”

Felipe Salazar⁷⁴

Actualmente, Misi cuenta con un convenio de profesionalización con la Universidad Del Rosario, que brindará el título de Maestro en Teatro Musical con dos énfasis a escoger: producción o pedagogía. Este convenio entrará en vigencia a mediados del año 2019.

También cabe resaltar el programa de pregrado en teatro musical abierto en el año 2018 por la universidad Sergio Arboleda, con registro calificado y la facilidad de proyectar y extender la información para aquellos que no conocen que el género puede estudiarse en la ciudad. Esto permitirá que el mercado del teatro musical se amplíe en los próximos años, generando una mayor cantidad de artistas enfocados en este género y la oportunidad de trabajo para los mismos.

El teatro integral también tiene su espacio en las universidades capitalinas. Al igual que la Universidad Central en convenio con el Teatro Libre y la Universidad del Rosario con Misi Producciones, la Facultad de Artes Asab de la Universidad Distrital cosecha en los estudiantes de artes escénicas y arte danzario la necesidad de expresar mediante el cuerpo y la voz un sin fin de sentimientos hacia el público. Más adelante

⁷³ Información extraída de https://www.lexplode.com/quienes_somos el 19 de enero de 2019.

⁷⁴ Gerente General de Misi Producciones. Información extraída de <https://m.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13278312> el 26 de noviembre de 2018.

se expondrá al músico en el contexto teatral y sus falencias o riquezas a la hora de buscar integralidad artística.

CASAS PRODUCTORAS DE TEATRO MUSICAL EN OTRAS CIUDADES DE COLOMBIA

Aunque en Bogotá se encuentran grandes fundaciones de Teatro (esto porque en los años 70's y 80's el arte colombiano migraba a la capital en busca de mayores recursos económicos y reconocimiento de un público), en ciudades como Cali y Medellín han nacido sitios que buscan fomentar la pluriculturalidad del país por medio de diferentes puestas en escena que abarcan todo tipo de arte. En el Valle del Cauca se encuentra la Fundación Delirio, fundada en el año 2006 bajo la necesidad de reivindicar la cultura caleña ante el mundo para así brindar un reconocimiento artístico y profesional a todo el que lo desee.



Ilustración 75

A través de los años, la Fundación Delirio ha desarrollado una iniciativa integral llamada *Paso Firme* la cuál busca formar a pedagogos capaces de intervenir en otras comunidades mediante el baile, el circo y la música para concientizar a la comunidad del pilar fundamental llamado arte, necesario para la renovación del tejido social.

En Medellín se encuentra el grupo Colombia Canta y Encanta, quienes tienen como misión *realizar programas de alto impacto a nivel nacional, como espacios educativos y recreativos que contribuyan a la vigencia y continuidad del patrimonio musical colombiano*⁷⁵. Entre sus producciones musicales se encuentran los discos *Músicas colombianas*, *Villancicos de Colombia y el mundo* y *Primero lo nuestro*, que buscan socializar a nivel internacional la música tradicional colombiana. Como la mayoría de las fundaciones artísticas del país, cuenta con una escuela para niños y jóvenes, incentivando al reconocimiento de la cultura colombiana mediante clases de danza folclórica, música y teoría musical.



Video #29: Colombia Canta y Encanta

Para finalizar esta sección, cabe resaltar la integralidad artística presente en los carnavales colombianos, en donde la música, la danza folclórica de cada región y el teatro se juntan para realizar puestas en escena reconocidas a nivel mundial.

⁷⁵ Información extraída de <https://www.colombiacanta.org/quienes-somos/> el 19 de enero de 2019.

PERSONAJES IMPORTANTES PARA EL DESARROLLO DEL TEATRO MUSICAL COLOMBIANO

Como se ha nombrado con anterioridad, muchos actores colombianos reconocidos a nivel internacional han fundado teatros que buscan la masificación y reconocimiento del teatro integral a nivel nacional e internacional. A continuación se detallan personalidades de este tipo que no han sido nombrados y son un pilar fundamental en el desarrollo del teatro colombiano.

María del Sol Peralta nació en México en el año 1961 y es considerada una de las pioneras en la música infantil colombiana⁷⁶. Lo más importante de su trabajo es el incentivar a la lectura infantil mediante la música, por lo que es la editora infantil y juvenil de la editorial Rondón Mouse Mondadori Colombia. Dirige la agrupación CantaClaro con quien fue premiada en el año 2002 por la *X Tribuna Musical de América Latina y el Caribe (TRIMALCA – UNESCO) por su aporte a la educación*. Dos de sus grandes producciones de teatro musical son *No te Vayas a Aburrir* y *Con...¡Cierto Animal!*.

“(No te Vayas a Aburrir) es un recital que combina la voz cantada, hablada y leída, con juegos, bailes e historias. Entre canciones de autoría propia del grupo y un repertorio tradicional...”

Sinopsis realizada por la página TdeTeatro.com



Video #30: Tap - No te Vayas a Aburrir

“(Con...¡Cierto Animal!) un musical para la familia que narra la historia de María Pimientas, quien vive obsesionada con el orden y la limpieza... Pero un día, como cualquier otro, comienzan a suceder cosas muy extrañas en ese hogar... ¡Los animales descubren que hay un intruso husmeando en el jardín, que les roba sus cosas y no los deja dormir!... Aquí hay personajes grandes, diminutos, valientes, engreídos, artistas, cocineros, cada uno con una historia por contar y una canción para cantar.”

Sinopsis realizada por la página TdeTeatro.com



Video #31: Con...¡Cierto Animal!1111

María del Rosario Acuña, conocida como Charito Acuña, es una pedagoga musical colombiana que creó en 1986 la Fundación Cultural Alonso Acuña (conocida como escuela Charito Acuña). Al igual que Peralta, Acuña busca difundir la música infantil que combina elementos de la música folclórica colombiana y latinoamericana. En su escuela se imparten conocimientos musicales a niños, jóvenes y adultos. Su fundación se creó de la mano con su coro: el Coro Acuña. Su fundadora dice que el coro tiene una razón social: busca llevar mensajes de paz y esperanza a todos los rincones colombianos. En 2011 nace Cantores de Colores, otra agrupación dirigida por Acuña que busca difundir la música infantil en diversos escenarios

⁷⁶ Información extraída de <https://maguared.gov.co/maria-del-sol-peralta-pescadora-de-libros-y-musica/> el 19 de enero de 2019.

colombianos. Esta agrupación cuenta con un formato de coro “Glee Club”⁷⁷, el cuál tiene una relación directa con el teatro musical.

Al igual que Misi Producciones, la Fundación Cultural Alonso Acuña cuenta con un espacio de sensibilización motora y musical para niños menores de 3 años, buscando el desarrollo de la creatividad y el movimiento en los más pequeños.

Diana Hernández, conocida como María Mulata, es una cantante colombiana que explora los ritmos colombianos y los junta con una gran puesta en escena. Un trabajo similar es el realizado por **Totó La Momposina** o **Petrona Martínez**, quienes entre sus ritmos suelen interpretar piezas de las cantaoras de las costas colombianas.

Al igual que las anteriores, **Jorge Robayo** es un joven compositor ganador del premio Mono Núñez en el año 2017 y experto compositor de teatro musical:

“Estaba escribiendo en el 2015 una obra de teatro musical. Tengo a mi haber alrededor de 12 obras de este género y en esta oportunidad quería hacerlo con esta música: guabina, bambucos, pasillos y un día por redes sociales publiqué una de las introducciones de una canción de este musical...”

Jorge Robayo sobre cómo llegó a participar al Mono Núñez
Lanoticiacultural.com

Este antioqueño radicado en Bogotá ha compuesto diversos musicales para colegios, entre ellos *Un Duende en Apuros* Representado en el Liceo del Caribe en el año 2016, que contó con la participación de más de 300 niños en escena y *La Tierra del Sabor*, representado en el Colegio San José en el año 2013, con libreto y música de este compositor.

Natalia Bedoya es una actriz de teatro que suele vincular su voz y la danza a sus puestas en escena. Entre sus obras más conocidas se encuentran *La Razón de las Ofelias* (2007) producida por L’explose, *María Barilla* (2012) en el rol principal de la cantaora, *Martini Blues Cabaret* (2012) producida por Casa Ensamble, *Ella es Colombia* (2018) en el rol principal de Aluna, *Aguanilé* (2018) obra situada en Cali en los años 70’s o *Fallaste Corazón* (2019) rol principal en el que se da al público una receta para la tusa mediante canciones.

Todas las fundaciones, escuelas y personajes nombrados con anterioridad se incluyen en este documento por su innegable integralidad artística: aunque su base sea el teatro (Casa E), la danza (Fundación Delirio) o la música (María Mulata), sus quehacer hacia el público se expresa mediante todas las artes, encontrando allí la integralidad nombrada.

LÍNEA DE TIEMPO - EL TEATRO MUSICAL COLOMBIANO

En el anexo número cuatro se encuentra una línea de tiempo que ubica el nacimiento de las diferentes entidades nombradas con anterioridad, los personajes influyentes en el teatro musical colombiano y las

⁷⁷ Tipo de coros que interpretan canciones populares de corta duración. En su puesta teatral es muy común encontrar coreografías.

fechas de diversas representaciones artísticas y culturales en el país que conciernen al tema tratado en este documento.



Anexo #23: Línea de tiempo - El Teatro Musical en Colombia y su Capital

ENTREVISTA A NATALIA BEDOYA (MARÍA BARILLA 2012)

A continuación se complementa la información impartida mediante una entrevista realizada a Natalia Bedoya, actriz presente en la escena del teatro musical colombiano actual. En esta se narra la opinión respecto a este género teatral y su crecimiento en el país.

Las preguntas realizadas en la entrevista intentaron develar datos como la definición del teatro musical desde la visión del personaje, qué significa hacer teatro musical en Colombia y consejos destinados a jóvenes creadores y realizadores de teatro musical en el país.

En el Anexo número 24 se encuentra la transcripción de dicha entrevista.



Anexo #24: Entrevistas a Personajes Influyentes en el Teatro Musical Colombiano

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS DEL TEATRO MUSICAL COLOMBIANO

A continuación se encuentran citados diversos discos musicales de personajes influyentes en el teatro musical colombiano.

ARTISTA	DISCO	AÑO
María Mulata	De Cantos y Vuelos	Nov 13, 2012
Natalia Bedoya	Martini Blues Band (En Vivo)	Jun 7, 2016
María del Sol Peralta	Así me lo contaron a mí y así te lo canto a ti	Ago 30, 2016
Charito Acuña	Mi cajita de música	Mar 22, 2014
Misi	Por siempre navidad	Dic 1, 2014
Petrona Martínez	Las Penas Alegres	Jun 20, 2010

AGENDA CULTURAL

En esta sección del trabajo se busca aproximar al lector al teatro musical capitalino, invitándolo a diversas puestas en escena que se realizarán durante el año 2019. A su vez, se relacionan diferentes páginas web y revistas para encontrar estas agendas culturales en años posteriores:

La revista Go (Guía del Ocio) es una completa agenda en la que se encuentran arte escénicas, literatura, gastronomía, música, cine y demás. Cuenta con una edición web ubicada en el siguiente sitio:

<https://goguiadelocio.com.co/> y una edición impresa mensual que en ocasiones se entrega de carácter gratuito para la comunidad.

La revista Dc muestra la actualidad artística del país en las mismas categorías de la revista Go. Al igual que la anterior, cuenta con una edición impresa mensual con un costo monetario para su suscripción. Su enlace web es el siguiente: <http://revistadc.com/>

El Kiosko Teatral es una página web que muestra al lector una cartelera teatral, cartelera familiar, festivales, talleres y convocatorias del ámbito teatral capitalino. Se encuentra ubicada en el siguiente enlace: <http://www.kioskoteatral.com/>

La página de la Fundación teatro Nacional <https://teatronacional.co/> permite ver las obras actuales en sus tres teatros y a su vez, permite comprar entradas de manera online a las funciones ofrecidas en la página.

El Teatro Colón <https://teatrocolon.gov.co/> también muestra su agenda cultural de forma detallada e interactiva mediante un calendario mensual.

Por lo general, las grandes fundaciones teatrales y salas de teatro del país cuenta con una página web de fácil acceso en la que se relacionan todas sus actividades culturales en el periodo inmediato de producción de las mismas.

A continuación se encuentra una tabla con eventos actuales en la ciudad en cuanto a teatro musical refiere:

NOMBRE	TEATRO	FECHA
Movimiento corporal, gestual y visceral (Exposición)	Centro Colombo americano	Del 1 al 22 de marzo de 2019
Microteatro (Teatro)	C.C Cafam Floresta	Marzo de 2019
La Bella y La Bestia (Teatro Musical)	Teatro Colsubsidio	Hasta abril 14 de 2019
Romeo y Julieta (Ballet)	Teatro Jorge Eliécer Gaitán	21 y 22 de Mayo de 2019
Pombo (Teatro)	Teatro Cafam	17 de marzo de 2019
Fallaste Corazón (Teatro Musical)	Casa E	Hasta el 28 de marzo de 2019
Hombres a la Plancha (Teatro Musical)	Teatro la Castellana	Hasta el 20 de marzo de 2019
Caliente Caliente (Teatro Musical)	Teatro Belarte	Hasta el 14 de abril de 2019
A 2.50 la CubaLibre (Teatro)	Casa E	Hasta el 30 de marzo de 2019
Robin Hood (Teatro)	Teatro La Castellana	Hasta el 16 de junio de 2019

LA PRODUCCIÓN EN EL TEATRO MUSICAL: UN RETO DE SINCRONIZACIÓN Y TRABAJO COLABORATIVO



Backstage de El Rey León en Madrid (2016). Imagen extraída de <http://confirmado.com.ve/el-rey-leon-cumple-cinco-anos-una-visita-al-backstage-del-musical-en-madrid-fotos/> el 18 de septiembre de 2018.

Para iniciar este capítulo se define a continuación la palabra *producción*. Según la RAE, producción significa *cosa producida*. Según el libro *Taller de teatro musical, una guía práctica y eficaz para montar paso a paso un musical* escrito por Àngels Marcer y Ester Bartomeu en el 2009, la producción en el teatro musical es “la parte que estudia y determina el coste de una obra”. En este capítulo no solo hablaremos del papel de la producción en el coste final del espectáculo, sino también de las personas encargadas de todo lo que ocurre tras escena.

Volviendo nuevamente al libro de Marcer, es indispensable decidir en primera instancia si el musical a realizarse será profesional o amateur. Ambas formas pueden realizarse con un espectáculo de medio-pequeño formato o de gran formato, esto permitirá variar el coste del mismo. Además de la cantidad de personas que actuarán o tocarán en la orquesta, es necesario establecer si hay que pagar derechos de autor por el musical, o pagar al dramaturgo que escribió la obra, el compositor musical, el coreógrafo, el director o los técnicos tras escena, entre otros.

Antes de hablar de las personas que trabajan en el *backstage* (tras escena) es necesario ver y explicar el espacio en el que se desempeñan cotidianamente.

EL TEATRO

El teatro es el lugar en el que ocurren los musicales en la cotidianidad. El mismo cuenta con un espacio amoblado para el público dividido en varios niveles: dependiendo del teatro podemos encontrar balcones o palcos que, resultando de su ubicación, por lo general varía el costo de la boleta de ingreso. En la ilustración 76 se ve una imagen del teatro Maipo ubicado en Argentina, en el que se observan las partes del teatro nombradas con anterioridad.

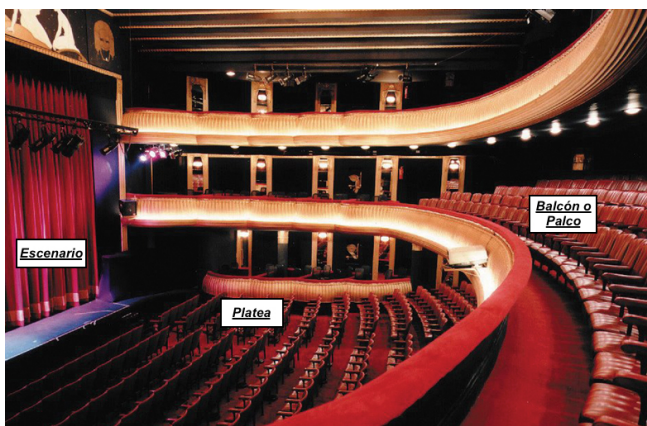


Ilustración 76

Tras el telón principal (denominado guillotina y normalmente de color rojo) encontramos el escenario y sus partes. A sus laterales suelen haber espacios denominados *Wings* o patas que permiten generar (normalmente) seis diferentes salidas/entradas para los actores. A parte de esta función, su distribución permite ocultar al público lo que ocurre en el backstage. Las patas suelen ser construidas en tela de color negro o pueden ser parte de la escenografía. En la ilustración 74 se ejemplifican las patas sencillas del teatro Sociale en Italia y en la 78 las patas que hacen parte de la

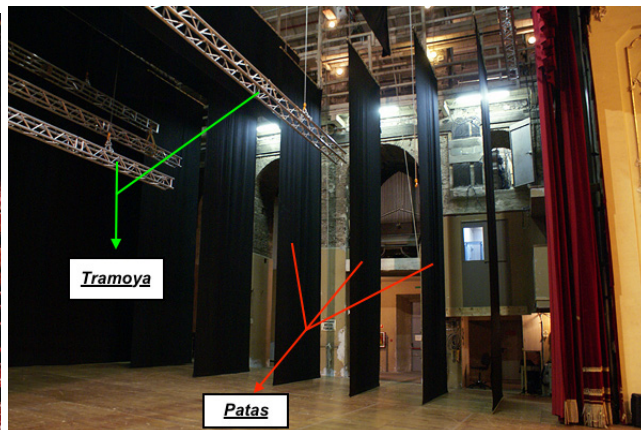


Ilustración 77

escenografía en el teatro Cafam de Bellas Artes en Bogotá.



Ilustración 78

En la parte posterior del escenario se encuentra la tramoya. Según la RAE esta se define como “conjunto de dispositivos manejados durante la representación teatral para realizar los cambios de decorado y los efectos escénicos”. De este mecanismo se cuelga parte de la escenografía o diferentes telones que se usarán en la función. En la ilustración 79 se observa una escenografía del musical Annie realizado en Colombia por Misi Producciones, diseño de Hernán Peñuela. De la tramoya se encuentran colgados los diferentes letreros con nombres de teatros de Nueva York. Al terminar el número, la tramoya sube y la escenografía queda nuevamente oculta para dar paso a una nueva escena.



Ilustración 79



Ilustración 80

Las luces suelen ubicarse en la parte posterior del escenario fuera del telón. A estas se le suman unas externas llamadas *seguidores* que son maniobradas por personal técnico desde la parrilla si se ubican sobre la platea, o desde los laterales si se ubican en los pasillos. Estas se usan para seguir a un objetivo específico. En la imagen 80 se ve el foso del teatro Cafam de Bellas Artes en Bogotá. Este espacio se ubica un nivel más abajo del escenario y en él se encuentra la orquesta que acompañará el musical. Cuando el foso es muy profundo, una cámara graba al director y se proyecta su imagen en una pantalla que suele ser colgada del balcón del teatro apuntando hacia el escenario desde el fondo de la platea, para que los actores puedan ver las indicaciones musicales dadas.

Ahora se hablará de las personas encargadas del backstage divididas de la siguiente manera:

- Producción musical
- Sonido
- Luces
- Escena
- Tramoya – Utilería
- Maquillaje y Vestuario

En la sección “Música” se encuentra la labor de los transcritores musicales, arreglistas, orquestadores y demás que, aunque no trabajan al momento de la reproducción del show, están presentes en el camino de la elaboración de partituras y cambios de último momento que se necesitan hacer a las mismas. La creación de un nuevo musical implica un compromiso arduo frente a la toma de decisiones de que se considera que aporta a la historia y que definitivamente deberá ser removido de ella. En este tipo de decisiones, la labor del equipo de producción musical es fundamental, pues serán ellos quienes tendrán que hacer los ajustes no solo en el score vocal, sino en las partes de orquesta.

En el sonido encontramos al diseñador de sonido, ingeniero de sonido e ingeniero de micrófonos. Es normal que el primero sea quien opere la consola al momento del espectáculo. El ingeniero de micrófonos se encuentra tras escena y es el encargado del buen funcionamiento de éstos. Cabe resaltar que entre sonido, luces, escena y tramoya siempre hay una comunicación directa mediante un intercomunicador que permite solucionar problemas que puedan surgir durante el transcurso de una función. En la ilustración 81 se observa

el libreto de la ingeniera de sonido Alejandra Bernal durante la temporada del musical Annie en Medellín (Marzo de 2018), el cual cuenta con cues escritos por ella misma para encender, apagar micrófonos o reproducir efectos de sonido desde la consola

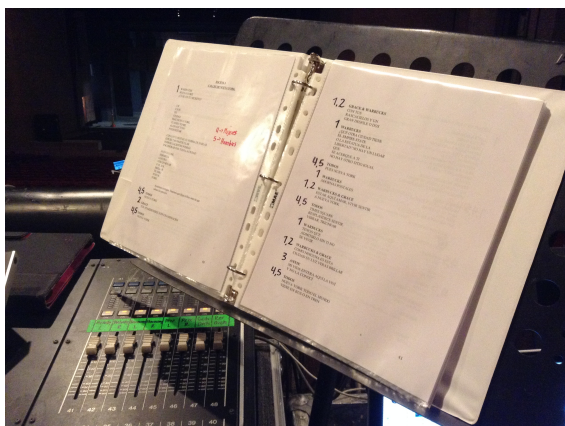


Ilustración 81

En las luces se encuentra el diseñador de luces, el ingeniero de luces y los operarios de las mismas. Es poco frecuente que el diseñador sea el mismo que opere en la consola noche tras noche en la temporada. Los seguidores se operan de manera manual por ingenieros u operarios del teatro. Al igual que en el sonido, el operario ejecuta las luces diseñadas mediante cues escritos sobre el libreto. Es posible que el ingeniero de luces decida guiarse por los cues nombrados por el jefe de

escena mediante el intercomunicador y no por su mediante el intercomunicador y no por su libreto.

A cargo del escenario se encuentra el jefe de escena que suele estar acompañado de un asistente de piso. El primero dirige a la tramoya, a los seguidores y a las luces. Mediante el intercomunicador “previene” los cambios mediante la siguiente frase: “prevenidos cue 20: tramoya 1 y 2, seguidor izquierdo y luces.... Va!”. El asistente de piso suele estar en el backstage ayudando a dirigir y solucionar problemas que surjan en el camino.

En la tramoya se encuentran los técnicos u operarios de la misma que mediante e intercomunicador, ejecutan los cues pedidos por el jefe de escena. Deben ser personas especializadas en la ejecución de la tramoya, para evitar accidentes al momento de cambiar o mover escenografía. A su vez, el jefe de utilería se encarga de coordinar el orden de los elementos a usarse en las diferentes escenas y de “setear” (del término en inglés *Preset*, que significa programar) los mismos en las ubicaciones necesarias para que el actor pueda utilizar los elementos en los momentos en los que sean requeridos.

Los vestuaristas y maquillistas suelen ser operarios diferentes a los diseñadores del espectáculo. Estos se encargan de ayudar a cambiar de vestuario a los actores y solucionar problemas que puedan surgir con el mismo. Los maquillistas retocan el maquillaje o maquillan nuevamente si el actor interpreta a un nuevo personaje.

En el backstage ocurren tantos eventos simultáneos que es necesario gestionar y llevar a cabo un “tráfico” determinado por el jefe de escena y ejecutado por su asistente. El tráfico es la manera de organizar y hacer entender a todos los actores y operarios que se encuentran en la tras escena por donde entrarán o saldrán partes de la escenografía, desde que punto saldrá el hielo seco, etc. Esto es con el fin de evitar accidentes y permitir que la función fluya de la manera esperada. Finalmente, el uso de la cinta adhesiva fluorescente

permite la ubicación de la escenografía y de los actores en los cambios de escena que ocurren sin luz, pues dicha cinta brilla en la oscuridad.

CONVOCATORIAS PARA FINANCIAR UNA PROPUESTA EN COLOMBIA

En la actualidad existen varias convocatorias por parte del Ministerio de Cultura, Idartes, teatros, residencias entre otras que invitan al creador, productor o intérprete de teatro (en este caso, pues las convocatorias son para todo tipo de arte) a realizar sus obras con diversos financiamientos. Muchas de estas convocatorias ofrecen una beca para realizar el proyecto y otras, un espacio para realizar de manera regular y con taquilla las producciones. A continuación se encuentra una lista con diversas convocatorias para el año 2019. La siguiente información se extrajo de la página del Kiosko Teatral en su sección *Convocatorias*, citada en el capítulo 5 *El Teatro Musical en Colombia*:

NOMBRE DE LA CONVOCATORIA	A CARGO DE	FECHA LÍMITE DE APLICACIÓN
Convocatoria nacional/internacional residencia de creación escénica	Corporación Cultural Marcapasos	25 de marzo de 2019
Convocatoria tercer festival de lecturas dramáticas	Leetrama	20 de marzo de 2019
Convocatoria primer festival de teatro Cabaret	FITCAB	28 de marzo de 2019
Convocatoria programación en Jugueteatro	Jugueteatro	2019
Convocatorias Mincultura	Mincultura	2019
Convocatorias Fuga	Fundación Gilberto Alzate	Hasta junio de 2019
Convocatorias Idartes	Idartes	2019
Convocatorias para salas concertadas	Idartes	2019
Convocatoria Iberescena	Fondo de ayudas para las artes escénicas iberoamericanas	2019

También es posible encontrar financiamiento en colegios capitalinos que buscan en las artes una educación integral para sus estudiantes. Ejemplo de estos son el Colegio Rochester, el cuál ha producido musicales como El Mago de Oz en el año 2016 y Aladdin en el año 2017, el Colegio Campo Alegre con producciones como El Rey León en el año 2012 o Los Miserables en el año 2014, el colegio Los Nogales con producciones como Wicked en el año 2016 o Alicia en el País de las Maravillas en el año 2018 y el Colegio la Montaña y el musical Into the Light (En la luz) en el año 2011. Estos son unos pocos colegios de los muchos que realizan producciones de gran magnitud de manera anual. Es importante resaltar que cada vez más colegios buscan realizar producciones artísticas como fomento al desarrollo cognitivo y creativo de sus estudiantes.

CONCLUSIONES

- El teatro musical ha permitido unificar aquellas artes ramificadas desde siglos pasados, música, teatro y danza para crear una manera de comunicación integral que puede llegar a ser comprendida por cualquier espectador. Al integrar las distintas áreas artísticas su intención como medio expresivo está totalmente comprometido con un solo producto final: el estreno de un nuevo musical.
- Con los diferentes análisis realizados a lo largo del trabajo se concluye que los musicales tienen diferentes aspectos que se desarrollan a lo largo del espectáculo mediante la música, el baile y la actuación: la trama debe permitir a los personajes tener un punto de quiebre en su historia pudiendo ser este una canción de tipo *Wanting Song* que puede cerrar el primer acto para concluir dicha parte del musical.
- El desarrollo del material motivico, rítmico y armónico de un personaje o situación, su posterior uso en otras canciones del musical al que pertenece y la optimización de recursos gestuales y textuales enriquecen y permiten unificar la puesta en escena de toda una producción musical.
- El uso de la rima al momento de cantar es esencial para obtener una mejor retentiva de la narración por parte del público.
- Todos los departamentos que trabajan en una producción de teatro musical deben ir de la mano, pues es imposible realizar una obra de teatro de este tipo sin un buen equipo de trabajo creativo. Tomando como ejemplo el musical *La Bella y La Bestia*, la música y los sentimientos que esta produce en el actor, el texto de una canción, los gestos, movimientos corporales o bailes que ejemplifican lo que el personaje siente en ese momento más elementos de tramoya como la iluminación, la utilería, el maquillaje y la escenografía componen una puesta en escena perfecta que permite transmitir una sensación específica al público.
- En el teatro musical ningún detalle se trabaja de manera individual. La producción de un musical es un gran rompecabezas con fichas específicas que al juntarse en su debido orden, plasman una obra de arte que puede ser percibida desde los cinco sentidos por quien la interpreta.
- En la facultad de artes Asab de la Universidad Distrital, específicamente en la carrera de música, se evidencia la fragmentación de las artes expuesta por Selden en el tercer capítulo del texto. Aunque se hacen esfuerzos por realizar talleres y espacios en los que las artes puedan convivir en conjunto, los estudiantes se niegan a permearse de las demás. Aunque existen posibilidades de estudio extracurricular mediante los créditos extrínsecos obligatorios, los estudiantes de música no exploran posibilidades corporales de expresión, escudándose en su zona de confort.
- Personalmente, he crecido artísticamente rodeada del teatro musical extranjero. Esta investigación me ayudó a comprender realmente la riqueza del país pluricultural que es Colombia y cómo nuestro quehacer cotidiano respira teatro musical, que no necesariamente tiene que ser el europeo.
- Todas las representaciones culturales que se encuentran en el país buscan llevar mensajes específicos hacia el público. Al igual que el teatro griego, buscan crear conciencia de errores o situaciones de la vida cotidiana.
- Este texto busca plantear las bases del teatro musical extranjero, con el fin de que quien entienda sus lineamientos, pueda modificarlos posteriormente para crear un nuevo lenguaje de teatro musical al fusionarlo con la cultura del país y enriquecer así el teatro colombiano.

BIBLIOGRAFÍA

Astrana, Luis. 1951. *William Shakespeare. Obras Completas*. Madrid. Aguilar, S.A.

Bermúdez, Egberto. 2000. *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938*. Bogotá. Música americana.

Bogoeva, Kalina. 2009. *Methods of movements in classical dance*. Bulgaria. Tip-Top Press publishing house.

Colomer, A. 2010. *La Flauta Mágica, una ópera política*. La porta clàssica. Francia.

Crawley, A. 1992. *Encyclopaedia of religion and ethics*. New York. Charles Scribner's Sons.

Diccionario de la Real Academia Española. *Didáctica*. Extraído el 27 de agosto de 2017, de <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=DhRTzsG>

Diccionario Oxford. *Musical*. Extraído el 30 de octubre de 2017 de <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/musical>

Ecured. 2010. *El teatro musical*. Extraído el 18 de febrero, 2017, de https://www.ecured.cu/Teatro_Musical

Enciclopedia Británica. *Víctor Hugo*. Extraído el 16 de agosto de 2018 de <https://www.britannica.com/biography/Victor-Hugo>

Enciclopedia Británica. *J.M.Barrie*. Extraído el 15 de agosto de 2018 de <https://www.britannica.com/biography/Victor-Hugo>

Fayolle, P. 2008. *Los Grandes Musicales*. Barcelona. Ediciones Robinbook.

Field, S. 2001. *El libro del guion: fundamentos de la escritura de guiones : una guía paso a paso, desde la primera idea hasta el guion acabado*. Madrid. Plot Ediciones.

Gómez, R. 1999. *La comedia de magia como precedente del espectáculo fílmico*. Madrid. Asociación española de historiadores de cine.

Guzmán, A. 2005. *Introducción al Teatro Griego*. Madrid. Alianza editorial.

Lacárcel, J. 2003. *Psicología de la música y emoción musical*. Espinardo. Universidad de Murcia. Extraído el 5 de abril de 2017 de <https://digitum.um.es/jspui/bitstream/10201/26704/1/Psicolog%C3%ADa%20de%20la%20m%C3%BAsica%20y%20emoci%C3%B3n%20musical.pdf>

- Lamus, Marina. 2010. *Teatro siglo XIX. Compañías nacionales y viajeras*. Medellín. Tragaluz Editores.
- Marcer, A. Bartomeu, E. 2009. *Taller de teatro musical. Una guía práctica y eficaz para montar, paso a paso, un musical*. Barcelona. Alba Editorial.
- Ministerio de cultura. 2015. *Teatro Quimera / 30 años*. Bogotá, Colombia. Mincultura.
- Miret, R. Balagué, C. 2009. *Películas clave del cine musical*. Barcelona. Ediciones Robinbook.
- Mozart Media. 2006. *Luces y sombras en el escenario y en la vida de Mozart*. Extraído el 13 de septiembre de 2017 de <http://www.mozart.com/es/timeline/obra/la-flauta-magica/>.
- Mozart. 1791. *The Flute Magic*. England. Novello and Company, Limited.
- Murillo Samper, M. 2017. *El escenario de mi vida. Un entretejido de sueños, música, danza y teatro*. Bogotá. Intermedio Editores.
- Navarro, P. 2007. *El libro rojo del guion*. España. Bubo Publishing.
- Theatre, National. 2015. *All about theatre*. Londres. Walker Books.
- Theatre, National. Curso online *playwriting*. Tomado en agosto de 2018.
- Parias, Camila. 2009. *El canto en el teatro musical*. Bogotá: inédito, Pontificia Universidad Javeriana
- Parra, R. 2016. *Romeo y Julieta, la popular obra de William Shakespeare, resumen y comentarios*. Actualizada el 5 de abril de 2016. Extraído el 27 de septiembre de 2017 de <https://www.aboutespanol.com/romeo-y-julieta-la-popular-obra-de-william-shakespeare-resumen-y-comentarios-2174525>.
- Ramos, Maya. 1995. *Teatro musical y danza en el México de la belle époque (1867-1910)*. México. Grupo Editorial Gaceta, S.A.
- Rojas, Mauricio. 2007. *Musicalización de las fábulas "Juan matachín", "El niño y la mariposa" "Los padres", "Las quejas", "El egoísta afortunado" y "Arrullo" de Rafael Pombo, para octeto vocal y trio de cuerdas andinas*. Bogotá: inédito, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Selden, Samuel. 1972. *La escena en acción*. Buenos Aires. EUDEBA
- Shakespeare, W. 1587. *Romeo y Julieta*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Editorial del Cardo. Extraído el 27 de septiembre de 2017 de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/88738.pdf>.

Villarreal, S. 2008. *La Función Social del Teatro*. Artículo extraído de <http://itzel.lag.uia.mx/publico/publicaciones/acequias/acequias44/A44lafuncion21.pdf> el 19 de febrero de 2019.

Von Trap,M. 1949. *The story of the Trapp family singers*. Filadelfia. J. B. Lippincott Company .

ANEXOS

Anexo #2: Letra original y traducida de la canción Everybody Sing - Judy Garland.....	1
Anexo #3: Letra original y traducida de la canción 442 Victory Swing – Allegiance.....	2
Anexo #4: Fragmento Letra original y traducida de la canción The Wizard And I - Wicked.....	3
Anexo #5: Letra original y traducida de la canción One Day More – Les Misérables.....	4
Anexo #7: Fragmento Letra original y traducida de la canción Prince Ali – Aladdin.....	6
Anexo #8: Letra original y traducida de la canción Beauty and the Beast – From Beauty and the Beast.....	7
Anexo #9: Letra original y traducción (por María Isabel Murillo) de la canción Do Re Mi – The Sound of Music.....	8
Anexo #11: Letra traducida por María I. Murillo de The Concert – The Sound of Music (Misi Producciones)	9
Anexo #12: Letra original y traducción de la canción I’m Flying – Peter Pan.....	10
Anexo #14: Letra original y traducción de la canción Cell Block Tango - Chicago.....	11
Anexo #16: Letra original y traducción de la canción Alexander Hamilton – Hamilton el Musical.....	13
Anexo #18: Letra original y traducción (por María I. Murillo) de la canción If I Can’t Love Her – Beauty And The Beast.....	16
Anexo #20: Letra original y traducción (por María I. Murillo) de la canción I Tink I’m Gonna Like It Here – Annie.....	17
Anexo #21 Libreto Escena Balcón – West Side Story.....	18
Anexo #22: Fragmento Libreto Escena Jardín de Capuleto – Romeo y Julieta.....	19
Anexo # 23: Línea de tiempo – el Teatro Musical en Colombia.....	20
Anexo # 24: Entrevistas a Natalia Bedoya (María Barilla 2012).....	23

2. Anexo #2: Letra original y traducida de la canción Everybody Sing - Judy Garland

When the whole world seems wrong
Just learn the words of a simple song,
Of blue skies above,
Be a troubadour and all is love.
When April showers stray
The silver lining will come they say,
And singin' in the rain's the thing
That those happy days again will bring.

So, everybody sing, everybody sing!
Let the sound of your voice turn winter to spring.

Everybody's gay, everybody's gay!
Oh, say can't you hear the orchestra play?
Everybody sing, everybody start!
You can't go wrong with a song in your heart.

Everybody sing, get into the swing,
Get happy, everybody sing.
Yeah, everybody sing, come on now, everybody
sing!
Let the sound of your voice turn winter to spring.

Everybody's gay, everybody's gay!
Oh, say can't you hear la-da-de-oo-de-lay-de-lay-
o?

Cuando todo el mundo parece mal.
justo aprendes las letras de una canción simple,
De cielos azules,
Se un trovador y todo es amor.
Cuando las lluvias de abril se pierden
El lado positivo vendrá, dicen
Y cantando bajo la lluvia, es la cosa
Que esos días felices vuelvan a traer.

Entonces, todos canten, todos canten!
Deja que el sonido de tu voz se convierta en
invierno a primavera.
Todo el mundo es feliz, todo el mundo es feliz.
Oh, ¿no puedes oír la ejecución de la orquesta?
Todos canten, todos empiecen!
No puedes equivocarte con una canción en tu
corazón.

Todo el mundo canta, entra en el swing,
Hazte feliz, todos canten.
Sí, todo el mundo canta, vamos, todo el mundo
canta!
Deja que el sonido de tu voz se convierta en
invierno a primavera.
Todo el mundo es feliz, todo el mundo es feliz.
Oh, digamos, ¿no puedes oír la-da-de-oo-de-lay-
de-lay-o?

3. Anexo #3: Letra original y traducida de la canción 442 Victory Swing – Allegiance

Victory
Swing with me
Victory

Victoria
Baila conmigo
Victoria

They're coming home from Germany, Manila and
France
Yankee soldiers who stood up to give freedom a
chance
And the Führer and the Emperor are out of the
way
So it's time to hand it over to the USA

Vienen a casa desde Alemania, Manila y Francia.

Soldados yanquis que se levantaron para darle
una oportunidad a la libertad.
Y el Führer y el Emperador están fuera del camino.
Así que es hora de entregarlo a los Estados
Unidos.

Now it's liberty and freedom, woo!
They fought for Uncle Sam and for me and you
Four and four and half a beat
It's the 4-4-2-count victory swing

Ahora es libertad y libertad, woo!
Lucharon por el tío Sam y por mí y por ti.
Cuatro y cuatro y medio tiempo.
Es el baile de la victoria 4-4-2

The J.A.C.L. applauds the government's decision to
allow Japanese Americans to return to civilian life.
Each evacuee will receive a bus ticket and \$25
We leave with high hopes for a bright
future, secure in the knowledge that we have
done our part for the war effort

El J.A.C.L. aplaude la decisión del gobierno de
permitir que los estadounidenses de origen
japonés vuelvan a la vida civil. Cada evacuado
recibirá un boleto de autobús y \$ 25.
Partimos con grandes esperanzas de un futuro
brillante, seguros de que hemos hecho nuestra
parte para el esfuerzo de guerra.

We dragged 'em out of camps, we built a special
crew:

Los sacamos de los campamentos, construimos un
equipo especial:

The decorated heroes of the 442
We thought you were the enemy, you proved us
wrong
Now just get back home where you belong

Los héroes decorados de los 442.
Pensamos que eras el enemigo, nos probaste mal
Ahora vuelve a casa donde perteneces.

That whole messy business, whoopsie doo!
You fought for Uncle Sam, wow! Good for you
Now your families get to sing with the 4-4-2-count
victory swing
Victory Victory
Victory Victory

Todo ese asunto desordenado, whoopsie doo!
Luchaste por el tío Sam, ¡guau! Bien por usted
Ahora sus familias pueden cantar con el baile de la
victoria de 4-4-2
Victoria, Victoria
Victoria, Victoria

4. Anexo #4: Fragmento Letra original y traducida de la canción The Wizard And I – Wicked

Oh, Miss Elphaba
Many years I have waited
For a gift like yours to appear
Why, I predict the Wizard could make you his
Magic grand vizier!
My Dear, my dear
I'll write at once to the Wizard
Tell him of you in advance
With a talent like yours, dear, there is a definish
chance
If you work as you should
You'll be making good

Did that really just happen?
Have I actually understood?
This weird quirk I've tried to suppress or hide

Is a talent that could help me meet the Wizard
If I make good
So I'll make good

When I meet the Wizard
Once I prove my worth
And then I meet the Wizard
What I've waited for since, since birth

And with all his Wizard wisdom
By my looks, he won't be blinded
Do you think the Wizard is dumb?
Or like Munchkins so small-minded?
No, he'll say to me I see who you truly are
A girl on whom I can rely
And that's how we'll begin
The Wizard and I

Oh señorita Elphaba
Muchos años he esperado
Para que aparezca un regalo como el tuyo.
¿Por qué, predigo que el mago podría hacerte
suya? Magia gran visir!
Mi querida mi querida
Voy a escribir de inmediato al Mago.
Dile de ti por adelantado
Con un talento como el tuyo, querida, hay una
posibilidad definitiva.
Si trabajas como debes
Estarás haciendo bien

Eso de verdad acaba de pasar?
¿Realmente he entendido?
Esta extraña peculiaridad que he tratado de
suprimir u ocultar.
Es un talento que podría ayudarme a conocer al
mago. Si hago bien
Así lo haré bien

Cuando me encuentro con el mago
Una vez que demuestro mi valía
Y luego me encuentro con el mago
Lo que he esperado desde entonces, desde su
nacimiento.
Y con toda su sabiduría mago.
Por mi aspecto, no será cegado.
¿Crees que el mago es tonto?
¿O como Munchkins es tan pequeño?
No, él me dirá que veo quién eres realmente.
Una chica en la que puedo confiar.
Y así es como empezaremos.
El mago y yo

5. Anexo #5: Letra original y traducida de la canción one Day More – Les Misérables

One day more
Another day, another destiny
This never-ending road to Calvary
These men who seem to know my crime
Will surely come a second time
One day more
I did not live until today
How can I live when we are parted?
One day more
Tomorrow you'll be worlds away
And yet with you, my world has started
One more day all on my own
Will we ever meet again?
One more day with him not caring
I was born to be with you
What a life I might have known
And I swear I will be true
But he never saw me there
One more day before the storm
Do I follow where she goes?
At the barricades of freedom
Shall I join my brothers there?
When our ranks begin to form
Do I stay and do I dare?
Will you take your place with me?
The time is now, the day is here
One day more
One day more to revolution
We will nip it in the bud
We'll be ready for these schoolboys
They will wet themselves with blood (one day more)

Un día más
Otro día, otro destino.
Este camino interminable al Calvario.
Estos hombres que parecen conocer mi crimen.
Seguramente vendrá una segunda vez
Un día más
No viví hasta hoy
¿Cómo puedo vivir cuando estamos separados?
Un día más
Mañana estarás a mundos de distancia.
Y sin embargo contigo, mi mundo ha comenzado.
Un día más, todo por mi cuenta.
¿Nos volveremos a encontrar?
Un día más con él sin importarle.
Nací para estar contigo
Que vida podría haber conocido
Y te juro que seré verdad.
Pero nunca me vio allí.
Un día más antes de la tormenta.
¿Sigo donde va ella?
En las barricadas de la libertad.
¿Me reuniré allí con mis hermanos?
Cuando nuestras filas comienzan a formarse
¿Me quedo y me atrevo?
¿Tomarás tu lugar conmigo?
El tiempo es ahora, el día está aquí.
Un día más
Un día más a la revolución.
Lo cortaremos de raíz.
Estaremos listos para estos colegiales.
Se mojarán con sangre (un día más)

Watch 'em run amuck
Catch 'em as they fall
Never know your luck
When there's a free for all
Here's a little 'dip'
There a little 'touch'
Most of them are goners
So they won't miss much
One day to a new beginning
Raise the flag of freedom high
Every man will be a king
Every man will be a king
There's a new world for the winning
There's a new world to be won
Do you hear the people sing?
My place is here, I fight's with you
One day more
I did not live until today (we will join these
people's heroes)
We will follow where they go
We will learn their little secrets (how can I live
when we are parted?)
I will know the things they know (one day more)
Tomorrow you'll be worlds away
We'll be waiting for this day
Tomorrow we'll be far away
Tomorrow is the judgement day
Tomorrow we'll discover
What our God in Heaven has in store
One more dawn
One more day
One day more

Míralos correr
Atrápalos mientras caen
Nunca conoces tu suerte
Cuando hay libertad para todos.
Aquí hay un pequeño 'chapuzón'
Hay un pequeño 'toque'
La mayoría de ellos son desahuciados
Para que no se pierdan mucho.
Un día para un nuevo comienzo.
Levanta la bandera de la libertad
Cada hombre será un rey
Cada hombre será un rey
Hay un nuevo mundo para el ganador.
Hay un nuevo mundo que ganar
¿Escuchas a la gente cantar?
Mi lugar esta aquí, peleo contigo
Un día más
No viví hasta hoy (nos uniremos a los héroes de
estas personas)
Seguiremos donde vayan
Aprenderemos sus pequeños secretos (¿cómo
puedo vivir cuando estamos separados?)
Sabré las cosas que ellos saben (un día más)
Mañana estarás a mundos de distancia.
Estaremos esperando este día.
Mañana estaremos lejos
Mañana es el día del juicio
Mañana descubriremos
Lo que nuestro Dios en el cielo tiene reservado
Un amanecer más
Un día mas
Un día más

7. Anexo #7: Fragmento Letra original y traducida de la canción Prince Ali – Aladdin

Make way for Prince Ali
Say hey! It's Prince Ali
Hey! Clear the way in the old Bazaar
Hey you!
Let us through!
It's a bright new star!
Oh Come!
Be the first on your block to meet his eye!
Make way!
Here he comes!
Ring bells! Bang the drums!
Are you gonna love this guy!
Prince Ali! Fabulous he!
Ali Ababwa
Genuflect, show some respect
Down on one knee!
Now, try your best to stay calm

Brush up your sunday salaam
The come and meet his spectacular coterie
Prince Ali!
Mighty is he!
Ali Ababwa
Strong as ten regular men, definitely!

He faced the galloping hordes
A hundred bad guys with swords
Who sent those goons to their lords?
Why, Prince Ali
He's got seventy-five golden camels
Purple peacocks
He's got fifty-three
When it comes to exotic-type mammals
Has he got a zoo?
I'm telling you, it's a world-class menagerie

Den paso al príncipe Ali
¡Di hola! Es el príncipe Ali
¡Oye! Despeja el camino en el antiguo Bazar
¡Eh, tú!
¡Déjanos pasar!
¡Es una nueva estrella!
¡Oh ven!
¡Sé el primero en tu bloque para conocer su ojo!
¡Cede el paso!
¡Ahí viene!
Timbres de campanas! ¡Golpea los tambores!
Te va a encantar este chico
Príncipe Ali Fabuloso el!
Ali Ababwa
Dobla la rodilla, muestra algo de respeto
¡Abajo en una rodilla!
Ahora, haz tu mejor esfuerzo para mantener la calma
Cepilla tu domingo salaam
Ven y conoce su espectacular camarilla.
Príncipe Ali
¡Poderoso es él!
Ali Ababwa
¡Fuerte como diez hombres normales, definitivamente!
Se enfrentó a las hordas al galope.
Cien chicos malos con espadas.
¿Quién envió a esos matones a sus señores?
Por que el príncipe Ali
Tiene setenta y cinco camellos de oro.
Pavos reales morados, tiene cincuenta y tres

Cuando se trata de mamíferos de tipo exótico.
¿Tiene un zoológico?
Te lo digo, es una colección de clase mundial.

8. Anexo #8: Letra original y traducida de la canción Beauty and the Beast – Beauty and the Beast

Tale as old as time
True as it can be
Barely even friends
Then somebody bends
Unexpectedly
Just a little change
Small to say the least
Both a little scared
Neither one prepared
Beauty and the beast
Ever just the same
Ever a surprise
Ever as before and ever just as sure as the sun will
rise
Ever just the same
Ever a surprise
Ever as before

Ever just as sure
As the sun will rise
Tale as old as time
Tune as old as song
Bittersweet and strange
Finding you can change
Learning you were wrong
Certain as the sun
Certain as the sun
Rising in the east
Tale as old as time
Song as old as rhyme
Beauty and the beast
Tale as old as time
Song as old as rhyme
Beauty and the beast
Beauty and the beast

Un cuento tan viejo como el tiempo
Tan cierto como puede ser
Apenas amigos
Entonces alguien se inclina
Inesperadamente
Solo un pequeño cambio
Pequeño para decir lo menos
Ambos un poco asustados
Ninguno de los dos preparado
La bella y la Bestia
Siempre igual
Siempre una sorpresa
Siempre como antes y tan seguro como el sol
saldrá
Siempre igual
Siempre una sorpresa
Como siempre

Tan seguro
Como el sol saldrá
Un cuento tan viejo como el tiempo
melodía tan vieja como la canción
Agridulce y extraño
Encontrar que puedes cambiar
Aprendiendo que estabas equivocado
Seguro como el sol
Seguro como el sol
Levantándose en el este
Un cuento tan viejo como el tiempo
Una canción tan antigua como la rima.
La bella y la Bestia
Un cuento tan viejo como el tiempo
Una canción tan antigua como la rima.
La bella y la Bestia
La bella y la Bestia

9. Anexo #9: Letra original y traducción (Por María I. Murillo) de Do Re Mi – The Sound Of Music

Do (do) re (re) mi (mi)
Fa (fa) so (so) la (la) ti (ti) do (do)
Do, re, mi, fa, so, la, ti, do!
doe, a deer, a female deer
(Re!) ray, a drop of golden sun
(Mi!) me, a name I call myself
(Fa!) far, a long, long way to run
(So!) sew, a needle pulling thread
(La!) la, a note to follow so
(Ti!) tea, a drink with jam and bread
That will bring us back to do oh oh oh

Do! (a deer, a female deer)
Re! (a drop of golden sun)
Mi! (a name I call myself)
Fa! (a long, long way to run)
So! (a needle pulling thread)
La! (a note to follow so)
Ti!(a drink with jam and bread)
That will bring us back to do

A deer, a female deer
Ray, a drop of golden sun
Me, a name I call myself
Far, a long, long way to run
Sew, a needle pulling thread
La, a note to follow so
Tea, a drink with jam and bread
That will bring us back to do
Do, re, mi, fa, so, la, ti, do!
Do, ti, la, so, fa, mi, re, do!
Do, re, mi, fa, so, la, ti, do!
So, do!

Do (do) re (re) mi (mi)
Fa (fa) sol (sol) la (la) si (si) do (do)

Do, re, mi, fa, sol, la, si, do!
Do es donde empezaré
Re, y lo repetiré
Mi, pues mi canción será
Fa, muy fácil de cantar
Sol, pues el sol brillará
La, de la felicidad
Si, cantamos la canción
Y volvemos luego al do, do ,do do

Do! (es donde empezaré)
Re (y lo repetiré)
Mi (pues mi canción será)
Fa (muy fácil de cantar)
Sol (pues el sol brillará)
La (de la felicidad)
Si (cantamos la canción)
Y volvemos luego al do

Do es donde empezaré
Re, y lo repetiré
Mi, pues mi canción será
Fa, muy fácil de cantar
Sol, pues el sol brillará
La, de la felicidad
Si, cantamos la canción
Y volvemos luego al do
Do, re, mi, fa, sol, la, si, do!
Do, si, la, sol, fa, mi, re, do!
Do, re, mi, fa, sol, la, si, do!
Sol, do!

11. Anexo #11: Letra traducida por María I. Murillo de The Concert – The Sound of Music

MARIA

SOL, PUES EL SOL BRILLARÁ
LA, DE LA FELICIDAD
SI, CANTAMOS LA CANCIÓN

NIÑOS

PUES EL SOL BRILLARÁ
DE LA FELICIDAD
CANTAMOS LA CANCIÓN

CAPITÁN: CANTAMOS LA CANCIÓN

MARIA – CAPITAN

NIÑOS 1

NIÑOS 2

CANTAMOS LA
CANCIÓN

LA CANCIÓN
EL SOL BRILLARÁ
BRILLARÁ

Y LA CANCIÓN
SI CANTAMOS LA
CANCIÓN

AL CANTAR, AL CANTAR
LA CANCIÓN

AL CANTAR AL CANTAR
LA CANCIÓN

AL CANTAR AL CANTAR
LA CANCIÓN
DO RE MI

AL CANTAR AL CANTAR
LA CANCIÓN

CANTAR

DO RE MI

CANTAR

DO RE MI

DO RE MI

DO RE MI FA SOL LA SI

DO RE MI FA SOL LA SI
Y LA CANCIÓN

CANTAR MUY BIEN

Y LA CANCIÓN

FA LA LA LA

FA LA LA LA

FA LA LA LA

TODOS:

Y CANTAR MUY BIEN
CANTAR MUY BIEN
CANTAR MUY BIEN
MUY BIEN

12. Anexo #12: Letra original y traducción de la canción I'm Flying – Peter Pan

I'm flying
(Flying, flying, flying)
Look at me way up high,
Suddenly here am I
I'm flying. I'm flying
(Flying, flying, flying)
I can soar, I can weave and what's more
I'm not even trying,
High up, and as light as I can be.
I must be a sight lovely to see. I'm flying.
(Flying, flying, flying)
Nothing will stop me now:
Higher still look at how
I can zoom around,
'Way up off the ground
I'm flying. I fly and I'm all over the place
You try and you fall flat on your face! I'm flying.
(Flying, flying, flying)
Over bed, over chair
Duck your head, clear the air
Oh, what lovely fun, Watch me everyone
Take a look at me, A see how easily it's done
I'm flying!
Heading far out of sight
Second star to the right
Now the way is clear
Never Land is near, Follow all the air
Cause I'm about to disappear
Wendy, Michael, John! Tinkerbell, c'mon! Hurry
up and follow me or soon I will be gone!. I'm
flying!

Estoy volando
(Volando, volando, volando)
Mírame muy alto,
De repente aquí estoy
Estoy volando estoy volando
(Volando, volando, volando)
Puedo volar, Puedo tejer y más
Ni siquiera estoy tratando
En lo alto, y tan ligero como pueda ser.
Debo ser una vista encantadora para ver. Estoy
volando.
(Volando, volando, volando)
Nada me detendrá ahora:
Más alto aún mira cómo
Puedo hacer zoom alrededor,
Muy arriba del suelo
Estoy volando. Vuelo y estoy por todo el lugar.
Lo intentas y te caes de bruces. Estoy volando.
(Volando, volando, volando)
Sobre la cama, sobre la silla
Agacha tu cabeza, despeja el aire
Oh, qué hermosa diversión
Mírame a todos
Échame un vistazo
A ver con qué facilidad se hace
¡Estoy volando!
Viendo fuera de la vista,
Segunda estrella a la derecha
Ahora el camino está despejado
Nunca la tierra está cerca, solo hay aire
Porque estoy a punto de desaparecer
Wendy, Michael, John! Tinkerbell, vamos!
¡Date prisa y sígueme o pronto me iré!
¡Estoy volando!

14. Anexo #14: Letra original y traducción de la canción Cell Block Tango - Chicago

Pop Six Squish

Uh uh Cicero Lipschitz!

He had it coming, He had it coming

He only had himself to blame

If you'd have been there, If you'd have seen it

I betcha you would have done the same!

Pop, six, squish, uh-uh, Cicero, Lipschitz

Pop, six, squish, uh-uh, Cicero, Lipschitz

MONÓLOGO

He had it coming, He had it coming

He only had himself to blame

If you'd have been there, If you'd have heard it

I betcha you would have done the same!

MONÓLOGO

He had it coming, He had it coming

He took a flower, In its prime

And then he used it, And he abused it

It was a murder, But not a crime!

MONÓLOGO

If you'd have been there

If you'd have seen it

I betcha you would have done the same!

2 MONÓLOGOS

They had it coming (they had it coming)

They had it coming (they had it coming)

They had it coming all along

I didn't do it, But if I'd done it

How could you tell me that I was wrong?

They had it coming (they had it coming)

They had it coming (they had it coming)

They had it coming all along (they took a flower in its prime)

I didn't do it (and then they used it)

But if I'd done it

How could you tell me ,That I was wrong?

Pop Six Squish

Uh uh Cicero Lipschitz!

Él se lo merecía, Él se lo merecía

El solo tuvo la culpa, Si hubieras estado ahí

Si lo hubieras visto

¡Apuesto que habrías hecho lo mismo!

Pop, seis, squish, uh-uh, Cicero, Lipschitz

Pop, seis, squish, uh-uh, Cicero, Lipschitz

MONÓLOGO

Él se lo merecía, Él se lo merecía

Solo se tuvo la culpa, Si hubieras estado ahí

Si lo hubieras escuchado

¡Apuesto que habrías hecho lo mismo!

MONÓLOGO

Él se lo merecía, Él se lo merecía

Tomó una flor, En su mejor momento

Y luego lo usó, Y lo maltrató.

Fue un asesinato, ¡Pero no un crimen!

MONÓLOGO

Si hubieras estado ahí

Si lo hubieras visto

¡Apuesto que habrías hecho lo mismo!

2 MONÓLOGOS

Lo veían venir (lo veían venir)

Lo veían venir (lo veían venir)

Lo vieron todo el tiempo

No lo hice, Pero si lo hubiera hecho

¿Cómo pudiste decirme que estaba equivocado?

Lo veían venir (lo veían venir)

Lo veían venir (lo veían venir)

Lo vieron todo el tiempo (tomaron una flor en su apogeo)

Yo no lo hice (y luego lo usaron)

Pero si lo hubiera hecho, Como me puedes decir

Que me equivoque

MONÓLOGO

The dirty bum, bum, bum, bum, bum
The dirty bum, bum, bum, bum, bum
They had it coming (they had it coming)
They had it coming (they had it coming)
They had it coming all along
'Cause if they used us ('cause if they used us)
And they abused us (and they abused us)
How could you tell us that we were wrong?
He had it coming (he had it coming)
He had it coming (he had it coming)
He only had himself to blame (he only had himself
to blame)
If you'd have been there (if you'd have been
there)
If you'd have seen it (if you'd have seen it)
I betcha you would have done the same!

Pop Six Squish

Uh uh Cicero Lipschitz!

MONÓLOGO

el muy cabrón
el muy cabrón
Lo veían venir (lo veían venir)
Lo veían venir (lo veían venir)
Lo vieron todo el tiempo
Porque si nos usaron (porque si nos usaron)
Y nos maltrataron (y nos maltrataron)
¿Cómo pudiste decirnos que estábamos
equivocadas?
Lo veían venir (lo veían venir)
Lo veían venir (lo veían venir)
Él solo se tenía que culpar a sí mismo (solo se
tenía a sí mismo a quien culpar)
Si hubieras estado allí (si hubieras estado allí)
Si lo hubieras visto (si lo hubieras visto)
¡Apuesto que habrías hecho lo mismo!

Pop Six Squish

Uh uh Cicero Lipschitz!

16. Anexo #16: Letra original y traducción de la canción Alexander Hamilton – Hamilton el Musical

How does a bastard, orphan, son of a whore and a
Scotsman, dropped in the middle of a forgotten
Spot in the Caribbean by providence,
impoverished, in squalor
Grow up to be a hero and a scholar?

The ten-dollar Founding Father without a father
Got a lot farther by working a lot harder
By being a lot smarter
By being a self-starter
By fourteen, they placed him in charge of a
trading charter

And every day while slaves were being
slaughtered and carted
Away across the waves, he struggled and kept his
guard up
Inside, he was longing for something to be a part
of
The brother was ready to beg, steal, borrow, or
barter

Then a hurricane came, and devastation reigned
Our man saw his future drip, dripping down the
drain
Put a pencil to his temple, connected it to his
brain
And he wrote his first refrain, a testament to his
pain

Well, the word got around, they said, "This kid is
insane, man"
Took up a collection just to send him to the
mainland
"Get your education, don't forget from whence
you came, and
The world's gonna know your name. What's your
name, man?"

Alexander Hamilton

¿Cómo hace un bastardo, huérfano, hijo de una
puta y un escocés, caído en medio del olvido.
Una vista en el Caribe por la providencia,
empobrecida, en la miseria.
¿Crecer para ser un héroe y un erudito?

El padre fundador del billete de diez dólares sin
padre. Mucho más lejos trabajando mucho más
duro. Al ser mucho más inteligente
Al ser un emprendedor
A los catorce años, lo pusieron a cargo de una
carta comercial.

Y todos los días mataban y transportaban a los
esclavos.
Alejándose de las olas, luchó y mantuvo la guardia
en alto.
En el interior, él anhelaba algo para ser parte de
El hermano estaba listo para mendigar, robar,
pedir prestado o intercambiar

Luego vino un huracán, y reinó la devastación.
Nuestro hombre vio gotear su futuro, goteando
por el desagüe.
Pone un lápiz en su sien, lo conecta a su cerebro.
Y escribió su primer estribillo, un testimonio de su
dolor.

Bueno, se corrió la voz, dijeron: "Este chico está
loco, hombre"
Tomó una colección sólo para enviarlo al
continente
"Obtenga su educación, no olvide de dónde vino,
y
El mundo sabrá tu nombre. ¿Cómo te llamas,
hombre?

Alexander Hamilton

My name is Alexander Hamilton
And there's a million things I haven't done
But just you wait, just you wait...

When he was ten his father split, full of it, debt-ridden
Two years later, see Alex and his mother bed-ridden
Half-dead sittin' in their own sick, the scent thick

And Alex got better but his mother went quick
Moved in with a cousin, the cousin committed suicide
Left him with nothin' but ruined pride, something new inside
A voice saying
"Alex, you gotta fend for yourself."
He started retreatin' and readin' every treatise on the shelf

There would have been nothin' left to do
For someone less astute
He woulda been dead or destitute
Without a cent of restitution
Started workin', clerkin' for his late mother's landlord
Tradin' sugar cane and rum and all the things he can't afford
Scammin' for every book he can get his hands on
Plannin' for the future see him now as he stands on (ooh)
The bow of a ship headed for a new land
In New York you can be a new man

In New York you can be a new man (Just you wait)
In New York you can be a new man (Just you wait)
In New York you can be a new man
In New York, New York
Just you wait!

Mi nombre es Alexander Hamilton
Y hay un millón de cosas que no he hecho.
Pero solo espera, solo espera ...

Cuando tenía diez años, su padre se fue, lleno de ello, cargado de deudas.
Dos años más tarde, ves a Alex y su madre en cama.
Medio muertos sentados y enfermos, el olor espeso
Y Alex se mejoró pero su madre se fue rápido.
Se mudó con un primo, el primo se suicidó.
Lo dejó con nada pero tuvo orgullo, algo nuevo por dentro.
Una voz diciendo
"Alex, tienes que valerte por ti mismo".
Comenzó a leer todos los tratados en el estante.

No habría quedado nada por hacer
Para alguien menos astuto.
Habría estado muerto o indigente
Sin un centavo de restitución.
Comenzó a trabajar, para el casero de su difunta madre
La caña de azúcar y el ron tradicionales y todas las cosas que no puede pagar
Estafador por cada libro que pueda tener en sus manos.
Planeando para el futuro, véalo ahora mientras se para (ooh)
La proa de un barco rumbo a una nueva tierra.
En Nueva York puedes ser un hombre nuevo.
En Nueva York puedes ser un hombre nuevo (solo espera)
En Nueva York puedes ser un hombre nuevo (solo espera)
En Nueva York puedes ser un hombre nuevo.
En nueva york, nueva york
¡Solo espera!

Alexander Hamilton (Alexander Hamilton)
We are waiting in the wings for you (waiting in the wings for you)
You could never back down
You never learned to take your time!
Oh, Alexander Hamilton (Alexander Hamilton)
When America sings for you
Will they know what you overcame?
Will they know you rewrote the game?
The world will never be the same, oh

The ship is in the harbor now
See if you can spot him
Just you wait
Another immigrant
Comin' up from the bottom
Just you wait
His enemies destroyed his rep
America forgot him

We fought with him

Me? I died for him

Me? I trusted him

Me? I loved him

And me? I'm the damn fool that shot him

There's a million things I haven't done
But just you wait!

What's your name, man?

Alexander Hamilton!

Alexander Hamilton (Alexander Hamilton)
Estamos esperando en las alas por ti (esperando en las alas por ti)
Nunca podrías dar marcha atrás
¡Nunca aprendiste a tomarte tu tiempo!
Oh, Alexander Hamilton (Alexander Hamilton)
Cuando América canta para ti
¿Sabrán lo que venciste?
¿Sabrán que reescribiste el juego?
El mundo nunca será el mismo, oh

El barco está en el puerto ahora.
Mira si puedes verlo
Solo espera
Otro inmigrante
Mira hacia arriba
Solo espera
Sus enemigos destruyeron su reputación.
América lo olvidó

Peleamos con el
¿Yo? Yo mori por el
¿Yo? Yo confiaba en el
¿Yo? Le amaba
¿Y yo? Soy el maldito tonto que le disparó

Hay un millón de cosas que no he hecho
Pero solo espera!

Como te llamas hombre

Alexander Hamilton!

18. Anexo #18: Letra original y traducción (por Maria I. Murillo) de la canción If I Can't Love Her – Beauty And The Beast

And in my twisted face
There's not the slightest trace
Of anything that even hints of kindness
And from my tortured shape
No comfort, no escape
I see, but deep within is utter blindness

Hopeless as my dream dies
As the time flies
Love, a lost illusion
Helpless Unforgiven
Cold and driven
To this sad conclusion

No beauty could move me
No goodness improve me
No power on earth
If I can't love her
No passion could reach me
No lesson could teach me
How I could have loved her
And make her love me too
If I can't love her, then who?
Long ago I should have seen
Long ago I should have seen
All the things I could have been
Careless and unthinking, I moved onward

No pain could be deeper
No life could be cheaper
No point anymore
If I can't love her
No spirit could win me
No hope left within me
Hope I could have loved her
And that she'd set me free
But it's not to be
If I can't love her
Let the world be done with me

Ni un rastro de bondad
Por la deformidad
Me queda en esta cara
Cruel destino, profunda soledad
Es ver, mas ciego estar
Por siempre en este monstruo, estoy perdido

Siento que mi sueño es
Imposible
Encontrar el amor
Solo y atrapado
Condenado
Para mi no hay perdón

Si no puedo amarla
No hay nada que valga
Todo inútil es
Si no puedo amarla
Si nada me mueve
No habrá quien me enseñe
Y quiero aprender
A amarla y ser feliz
Y también me ame a mi
¿Por qué nunca pude ver
que fui despiadado y cruel?
Ciego y sin pensar
Seguí adelante

Qué pena más grande
Mi vida no vale
No tiene ilusión
Si no puedo amarla
El tiempo se acaba
Con él la esperanza
De amarla y hacer
Que ella me ame a mi
Y si no es así
Si no es para mi
Lo mejor será morir

20. Anexo #20: Letra original y traducción (por Maria I. Murillo) de la canción I Tink I'm Gonna Like It Here – Annie

Cecille will pick out all your clothes
Your bath is drawn by Mrs. Greer
Annette comes in to make your bed

I think I'm gonna like it here!

The swimming pool is to the left
The tennis court is in the rear
Have an instructor here at noon

I think I'm gonna like it here

When you wake Ring for Drake
Drake will bring your tray
When you're through Mrs.Pugh
Comes and takes it away

No need to pick up any toys

No finger will you lift my dear

We have but one request
Please put us to the test

I know I'm gonna like it here
Used to room in a tomb
Where i'd sit and freeze
Get me now, holy cow
Could someone pinch me please

We've never had a little girl

We hope you understand Your wish is our
command

I know I'm gonna like it here
We know you're gonna like It here

Cecile tu ropa escogerá
Doña Gertrude te bañará
Annette tu cama arreglará

Yo creo que aquí me va a gustar

A la piscina puedes ir
También hay tennis hacia atrás
Un instructor aquí tendrás

Yo creo que aquí me va a gustar

Siempre al despertar
Solo has de llamar
Drake traerá el charol
Para desayunar

Juguetes nunca hay que ordenar

Un dedo nunca moverás

Te basta con pedir
Se te concederá

Yo creo que aquí me va a gustar
Yo solía dormir
En un congelador
Mírenme donde estoy
Imposible mejor

Jamás vivió una niña aquí
Jamás vivió una niña aquí
Jamás vivió una niña

Pues yo feliz de estar aquí

Y tus deseos son las ordenes de hoy
Feliz acá voy a estar
Feliz aquí tu vas a estar
Bienvenida

21. Anexo #21: Libreto Escena Balcón – West Side Story

TONY: María, María

MARIA: Shh!

TONY: María

MARIA: Quiet

TONY: Come down

MARIA: No

TONY: María...

MARIA: Please, if Bernardo..

TONY: He`s at the dance. Come down.

MARIA: He will soon bring Anita home.

TONY: Just for a minute

MARIA: [Smiles] A minute is not enough

TONY: [Smiles] For an hour then

MARIA: I cannot

TONY: Forever!

MARIA: Shh!

TONY: Then i`m coming up

WOMAN`S VOICE: Maria!

MARIA: Momentito mamá...

TONY: [Climbing up] María, María

MARIA: Cállate! Shh!

TONY: Shh!

MARIA: It is dangerous

TONY: I`m not "one of them"

MARIA: You are; but to me, you are not. Just as i am one of them

TONY: To me, you are all the -

MAN`S VOICE: Maruca!

MARIA: Sí, ya voy papá

TONY: Maruca?

MARIA: Hes pet name for me

TONY: I like him. He will like me

MARIA: No. He is like Bernardo: Afraid. Imagine being afraid of you!

TONY: You see?

MARIA: [Touching his face] I see you

TONY: See only me

[SINGING]

MARIA

Only you, you're the only thing

I'll see forever

In my eyes in my words and

in everything I do

Nothing else but you ever

TONY

And there's nothing for me but Maria

Every sight that I see is Maria

MARIA

Tony, Tony

TONY

Always you, every thought I'll ever know

Everywhere I go you'll be

TONY & MARIA

All the world is only you and me

MARIA

Tonight, tonight

It all began tonight

I saw you and the world went away

Tonight, tonight

There's only you tonight

What you are, what you do, what you say

TONY

Today, all day I had the feeling

A miracle would happen

I know now I was right

For here you are and what

was just a world is a starTonight

TONY & MARIA

Tonight, tonight

The world is full of light

With suns and moons all over the place

Tonight, tonight

The world is wild and bright

Going mad shooting sparks into space

Today, the world was just an address

A place for me to live in no better than all right but here you are

And what was just a world is a star

Tonight good night, good night

Sleep well and when you dream

Dream of me tonight.

22. Anexo #22: Fragmento del libreto Escena Jardín de Capuleto – Romeo y Julieta

(Jardín de la casa Capuleto)

(...)

JULIETA: No caeré en falta. De aquí allá van veinte años. He olvidado para qué te llamé.

ROMEO: Déjame permanecer aquí hasta que lo recuerdes.

JULIETA: Lo olvidaré para tenerte ahí siempre, recordando cuánto me place tu presencia.

ROMEO: Y yo de continuo estaré ante ti, para hacerte olvidar sin interrupción, olvidándome de todo otro hogar que éste.

JULIETA: Casi es de día. Quisiera que te hubieses ido; pero no más lejos de lo poco que una niña traviesa deja volar al pajarillo que tiene en la mano; infeliz cautivo de trenzadas ligaduras, al que así atrae de nuevo, recogiendo de golpe su hilo de seda. ¡Tanto es su amor enemigo de la libertad del prisionero!

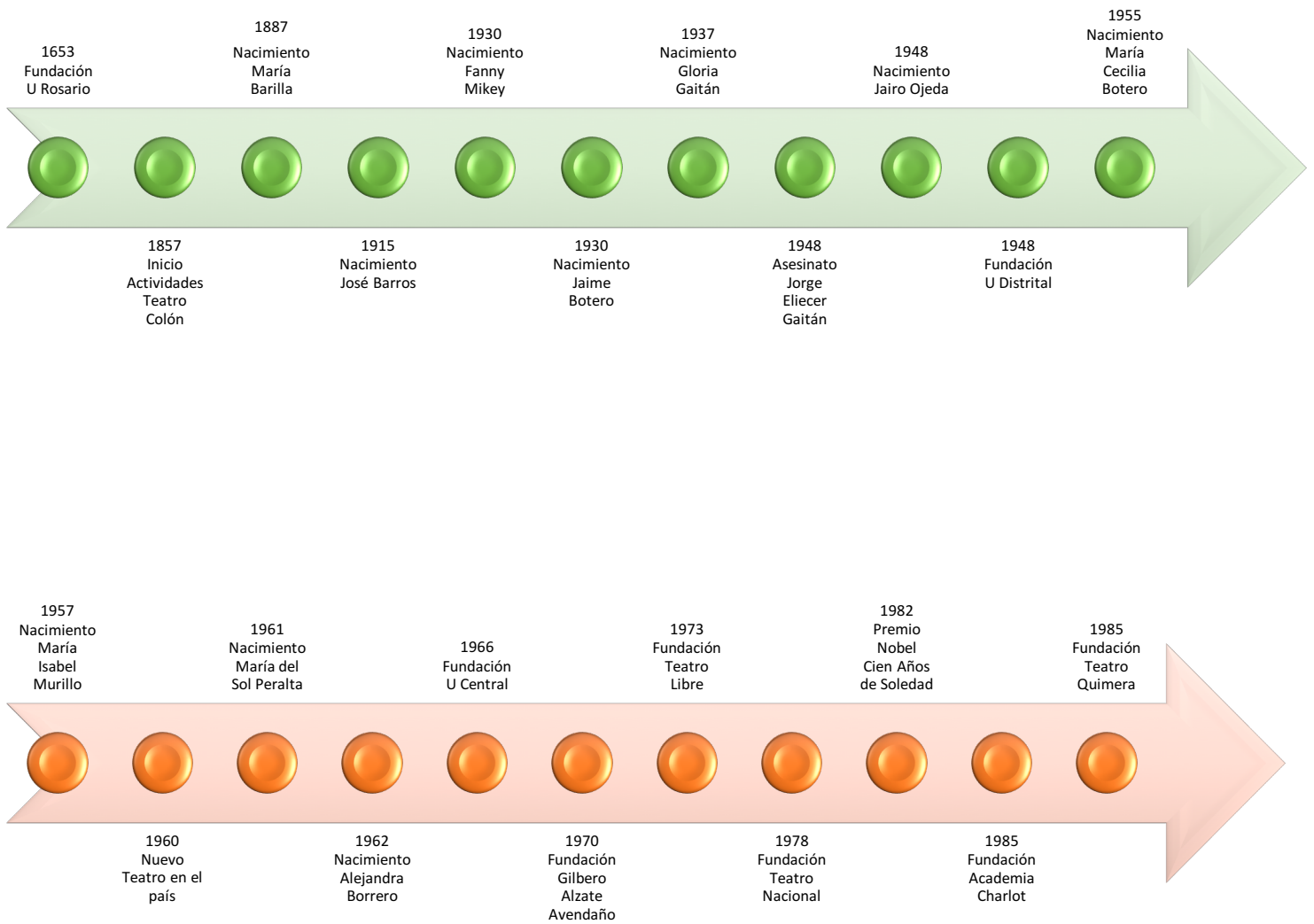
ROMEO: Yo quisiera ser tu pajarillo

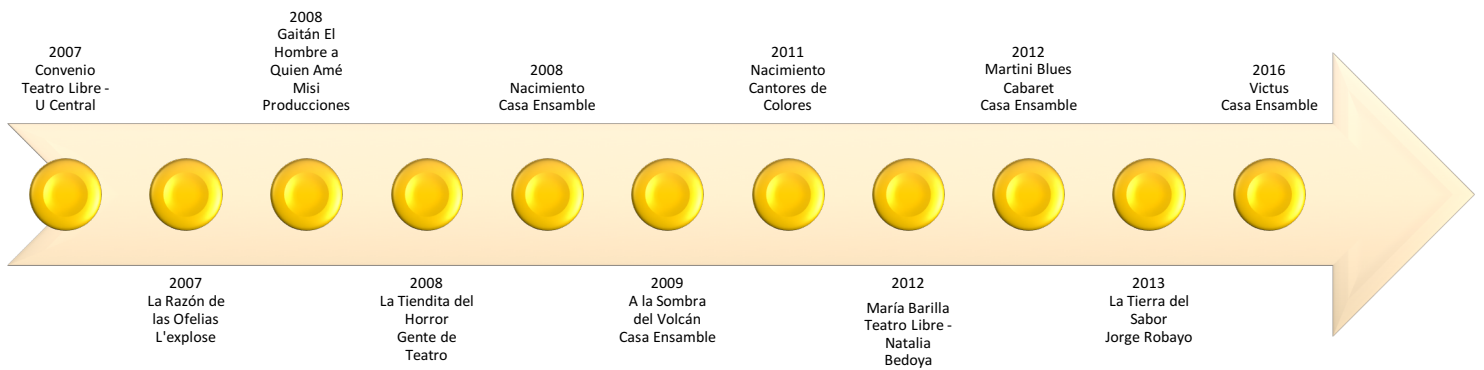
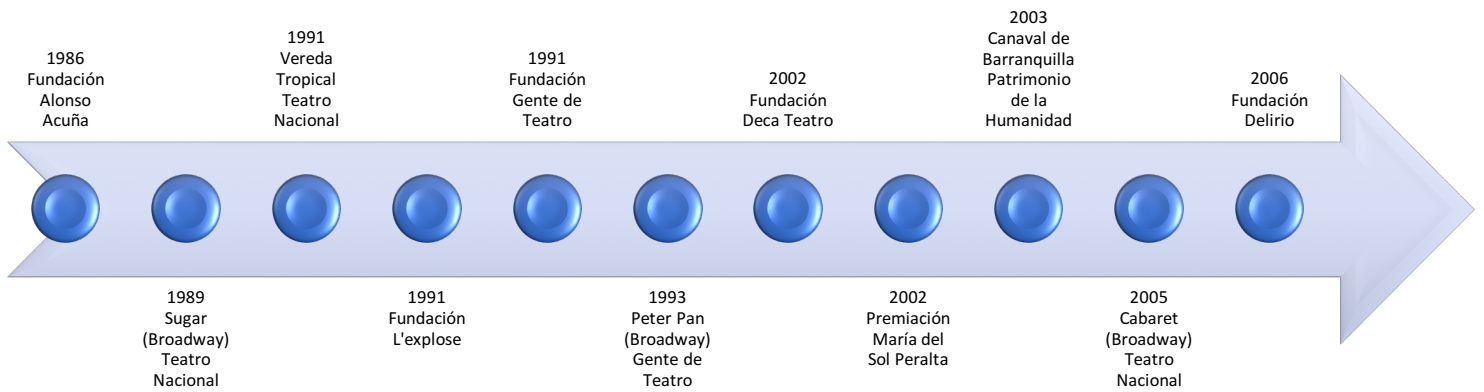
JULIETA: Yo también lo quisiera, dulce bien; pero te haría morir a fuerza de caricias. ¡Adiós! Despedirse es un pesar tan dulce, que adiós, adiós diría, diría hasta que apareciese la aurora.

(Se retira)

ROMEO: ¡Que el sueño se aposente en tus ojos y la paz en tu corazón!-¡Quisiera ser el sueño y la paz para tener tan dulce lecho! Me voy de aquí a la celda de mi padre espiritual, para implorar su asistencia y noticiarle mi dichosa fortuna.

23. Anexo #23: Línea de tiempo - El Teatro Musical Colombiano







24. Anexo #24: Entrevista - Natalia Bedoya (María Barilla 2012)

1. ¿Cuál es el panorama del teatro musical en Colombia?

Rta: “Me parece que tenemos una escena mucho más desarrollada que hace unos años. Tenemos público mucho más abierto a la idea de explorar y conocer nuevas estéticas escénicas y a nivel pedagógico se han abierto muchos más espacios, permitiendo que haya una circulación escénica con mucho más riesgo en nuevas generaciones. Sin embargo creo que hace falta un acercamiento un poco más místico al oficio, en el que sea realmente comprendido que un oficio de un artista escénico básicamente compromete la integridad como ser humano y como individuo, elevadas escalas de valores y mucha fortaleza mental y espiritual: es un camino que hay que saber andar y (saber) cómo educar cada día la sensibilidad que va floreciendo con el tiempo. Ser artista escénico es un riesgo no solo mental sino social e histórico, así que, la mística acerca del teatro musical es lo que creo que vale la pena fortalecer más desde todos los espacios y los nuevos intérpretes que están llegando”.

2. ¿Cómo llevaste la idea *Fallaste Corazón* a convertirla realidad?

Rta: “ Tiene que ver básicamente con una decisión de interpretar o decir algo especial. En mi caso, tiene que ver con lo que quiero contarle al mundo y como lo quiero expresar. A raíz de eso nace un impulso de un proyecto que solo se lleva adelante con mucho conocimiento, un gran equipo y mucho esfuerzo. Es algo para lo que hay que prepararse mucho y hay que comprender muy bien como es la arquitectura de todo eso que sostiene un espectáculo. Por eso desde siempre he acompañado mi carrera de una curiosidad muy específica acerca de cómo realmente se realizan los proyectos y como se logran llevar a escena.

Por otro lado, he contado con la suerte de que mis ideas son atractivas para distintos aliados y distintos espacios escénicos, por eso es posible sacarlas adelante, a partir de un camino que cuando comenzó fue como un riesgo propio. ¡Mucha pasión y mucho trabajo!”.

3. ¿Qué consejo le das a jóvenes creadores o productores que están interesados en llevar a cabo sus propuestas?

Rta: “ Dar consejos es bastante difícil porque esto es una aventura que no funciona de la misma manera para todo el mundo. Hacer teatro musical en Colombia es un camino que cada uno puede llegar a explorar desde sus fortalezas, independiente de cual sea su lenguaje principal, es decir, si su fortaleza es que es un gran director, productor o intérprete, identificar cuál es (la fortaleza) y a partir de ahí construir un estilo de realizar las cosas de manera auténtica. Nunca perder de vista la autenticidad”.