

**Los Aportes de la Practica Escénica del Teatro Musical al Desarrollo  
de las Capacidades Creativas y Expresivas del Actor en Formación**

**Sistematización de la experiencia en el montaje “El corazón de la navidad” de la  
compañía Teatro Musical de Colombia**

**Trabajo de grado para optar al título de Maestro en Arte Dramático**

**POR**

**Juan Pablo Naranjo Rodriguez**

**Asesor Temático**

**Jhony Alexander Restrepo Tobón, Maestro en Arte Dramático y Magister en  
Dramaturgia y Dirección de la Universidad de Antioquia**

**UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA**  
**Universidad de Antioquia**  
**Facultad de Artes**  
**Medellín**  
**1 8 0 3**  
**2021**

Este trabajo lo dedico a mi madre en forma de agradecimiento por todo su apoyo y dedicación.



UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA

1 8 0 3

## AGRADECIMIENTOS

Agradecimiento especial a la compañía Teatro Musical de Colombia por permitirme hacer parte de sus procesos artísticos, además de brindarme un gran apoyo en la realización de este proyecto. Quiero agradecer también a mi asesor temático Jhony Restrepo Tobón por su paciencia y acompañamiento. Por último, pero no menos importante, quisiera dar mis agradecimientos a todas las personas que de alguna forma u otra han sido parte de mi experiencia dentro del mundo artístico; de todos me he llevado un aprendizaje, un recuerdo o una amistad.

UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA  
1 8 0 3

## RESUMEN

A lo largo de la historia se han podido evidenciar constantes interacciones entre las diferentes disciplinas artísticas (teatro, música, danza y lenguajes visuales) las cuales han contribuido de manera significativa a la articulación en las expresiones de dichas artes.

En el teatro griego la danza y la música reforzaban el carácter ritual que caracterizaba el teatro de la época; además se pretendía inducir al espectador a estados de transe o catárticos para de alguna manera expurgar sus culpas. Posteriormente en la Edad Media las expresiones teatrales se vieron influenciadas por dos vertientes, teatro litúrgico, liderado por la iglesia, y teatro profano en el que se resalta la figura del juglar. La vertiente litúrgica permitió insertar diferentes elementos narratológicos en los actos sacramentales, mientras que de la mano de los juglares se desarrolló una forma de musicalización de los relatos para lograr una transmisión oral que llegara a las personas con menor acceso a la educación. De la mano del Renacimiento llega un importante avance de carácter político, social, económico y artístico que posibilita un distanciamiento del dogma religioso. Continuando con la cronología llega la modernidad que trae consigo la consolidación de la comedia del arte, además de ser el periodo histórico donde se originan diferentes géneros musico-teatrales como la ópera, la opereta, la zarzuela y el vaudeville; en estos géneros se comienza a percibir más abiertamente la articulación entre las artes. Pasando por los inicios de Broadway llega la consolidación del teatro musical y se reafirma la idea de industria del espectáculo. Llegando al contexto colombiano aparecen las expresiones musicales que se han visto fuertemente influenciadas por factores asociados a la tradición de la época colonial.

Al comprender las expresiones del teatro musical se hace evidente por qué dicho género se constituye como una de las herramientas creativas y pedagógicas más relevantes al momento de abordar la formación actoral, pues este contribuye al desarrollo de capacidades referentes al componente artístico, social y psicológico.

Por medio del análisis de la obra “El Corazón de la Navidad” se pretende comprender el enfoque transdisciplinar que caracteriza al teatro musical, haciendo un rastreo al proceso de montaje y sus contribuciones en los procesos formativos de los artistas implicados, enfocándose en el manejo del espacio, la asimilación de números musicales y coreográficos, además del reconocimiento de la concepción sonora y cómo esta contribuye a las capacidades interpretativas y expresivas del actor.

## ABSTRACT

Throughout history, constant interactions between different artistic disciplines (theater, music, dance and visual languages) have been evidenced, which have contributed significantly to the articulation in the expressions of said arts.

In Greek theater, dance and music reinforced the ritual character that characterized the theater of the time; In addition, it was intended to induce the viewer to transect or cathartic states to somehow expunge his guilt. Later in the Middle Ages, theatrical expressions were influenced by two aspects, liturgical theater, led by the church, and profane theater in which the figure of the minstrel stands out. The liturgical aspect allowed the insertion of different narratological elements in the sacramental acts, while the minstrels developed a form of musicalization of the stories to achieve an oral transmission that reached people with less access to education. From the hand of the Renaissance comes an important advance of a political, social, economic and artistic nature that makes possible a distancing from religious dogma. Continuing with the chronology comes the modernity that brings with it the consolidation of the comedy of art, in addition to being the historical period where different music-theater genres originate such as opera, operetta, zarzuela and vaudeville; in these genres the articulation between the arts is beginning to be perceived more openly. Going through the beginnings of Broadway, the consolidation of musical theater was achieved and the idea of the

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

entertainment industry was reaffirmed. Coming to the Colombian context, musical expressions appear that have been strongly influenced by factors associated with the tradition of the colonial era.

By understanding the expressions of musical theater, it becomes clear why this genre constitutes one of the most relevant creative and pedagogical tools when approaching acting training, since it contributes to the development of capacities related to the artistic, social and psychological component.

Through the analysis of the work "The Heart of Christmas" it is intended to understand the transdisciplinary approach that characterizes musical theater, tracing the montage process and its contributions in the formative processes of the artists involved, focusing on the management of the space, the assimilation of musical and choreographic numbers, in addition to the recognition of the sound conception and how it contributes to the interpretive and expressive capacities of the actor.

## Contenido

<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	3
<b>RESUMEN</b> .....	4
<b>ABSTRACT</b> .....	6
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	12
<b>MARCO TEÓRICO</b> .....	16
<b>HISTORIA DEL TEATRO MUSICAL</b> .....	17
<b>La comedia musical en la antigua Grecia</b> .....	18
<b>Manifestaciones del Teatro musical en la edad media</b> .....	29
<b>Desarrollo musical en el renacimiento y sus implicaciones en las artes escénicas</b> .....	38
<b>Teatro moderno y su influencia en el género Teatro-Musical</b> .....	44
<b>Broadway y sus inicios</b> .....	63
<b>Teatro musical en Colombia</b> .....	71
<b>TRANSDICIPLINARIEDAD Y SU IMPLICACIÓN EN EL TEATRO MUSICAL</b> .....	79
<b>APORTES DEL TEATRO MUSICAL A LA EDUCACIÓN</b> .....	84
<b>MARCO METODOLÓGICO</b> .....	90
<b>DE LA OBRA Y EL AUTOR:</b> .....	91
<b>Síntesis De La Obra</b> .....	92
<b>Autor: Samuel Rojas.</b> .....	93
<b>Compañía: Teatro Musical de Colombia</b> .....	94



<b>PROCESO DE MONTAJE ESCÉNICO .....</b>	<b>95</b>
<b>Etapla Inicial: acercamiento al texto y configuración psicofísica de los personajes.....</b>	<b>95</b>
<b>Ejercicio psicofísico para la construcción del personaje .....</b>	<b>115</b>
<b>Segunda etapa: Traslación escénica .....</b>	<b>116</b>
<b>Tercera etapa: proyección de la obra .....</b>	<b>124</b>
<b>CONCEPCIÓN SONORA DE LA OBRA.....</b>	<b>128</b>
<b>OBERTURA:.....</b>	<b>132</b>
<b>VÓRTICE:.....</b>	<b>136</b>
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>143</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>146</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>147</b>

**Tabla de ilustraciones**

Ilustración 1.Arquitectura del teatro griego	23
Ilustración 2. Teatro griego y sus partes	24
Ilustración 3. ruinas del teatro griego en la acrópolis de Atenas	24
Ilustración 4.vihuela de arco y vihuela de peñola en Cantigas de Santa Maria de Alfonso X el sabio	34
Ilustración 5.Anónimo alemán en un manuscrito iluminado del siglo XVI.	35
Ilustración 6. La ópera italiana en el Palazzo Doria Pamphilj (Roma, Italia)	46
Ilustración 7. Arlequín tocando la guitarra	49
Ilustración 8.danza de los personajes	49
Ilustración 9. L'ORFEO: Favola in Musica (Claudio Monteverdi) representación de Jordi Savall	56
Ilustración 10. Los cuentos de Hoffmann en homenaje a Kraus I Beckmesser por Francesco Squeglia	58
Ilustración 11. Qué es la opereta, historia de la opereta.	59
Ilustración 12. Bailarinas del cabaré " la buena sombra"/Casas i Galobardes	61
Ilustración 13. Inauguración del Teatro Apolo 1873	63
Ilustración 14. Ziegfeld Follies (1945) "Bring those beautiful girls!"	66
Ilustración 15.afiche publicitario "SHOW BOAT" (1936)	69
Ilustración 16.GUADALUPE AÑOS SIN CUENTA (SANTIAGO GARCÍA)	74
Ilustración 17. Imagen publicitaria de "Sugar" el musical	75
Ilustración 18. NOCHE DE NAVIDAD (MISI)	77
Ilustración 19.Personaje del alcalde Bjug en la obra "El corazón de la navidad"	96
Ilustración 20. KUGLA en el momento de la obertura	99
Ilustración 21. Combate entre ZIMA y el alcalde Bjug	100

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

Ilustración 22. Enfrentamiento entre ABETO Y LOS VEFELICES	102
Ilustración 23. Personajes de Rodolfo y Papá Noel	104
Ilustración 24. Personaje de ZIMA	105
Ilustración 25. Personaje BANDOLIER	107
Ilustración 26. Personaje CABEZOTAS	110
Ilustración 27. TATTE Y EL ALCAD E BJUG	111
Ilustración 28 Ilustración 29. Borusley, boruslay, Ronig y Gaj atrapando a Abeto	114
Ilustración 30. Función de la obra "El corazón de la navidad"	118
Ilustración 31. personajes de Burusley, Buruslay, Tatte, Zima y BJUG	118
Ilustración 32. Musical El Corazón de la Navidad	120
Ilustración 33. Número de obertura del Corazón de la navidad	123
Ilustración 34. Número musical de Obertura	135
Ilustración 35. Escena del Corazón de la Navidad (ZIMA malherida).	138
Ilustración 36. Zima se recupera	140
Ilustración 37. Escena del musical "El Corazón de la Navidad"	141

## INTRODUCCIÓN

El teatro musical se ha constituido como uno de los géneros teatrales más influyentes en la actualidad debido a la forma en la que ha integrado las diferentes disciplinas artísticas (Actuación, música, danza y artes visuales) para convertir sus espectáculos en experiencias multisensoriales que cautivan al espectador, ha marcado además un referente en lo que concierne a la industrialización artística gracias al trabajo ejecutado desde la producción y la gestión.

En diferentes culturas se ha implementado el teatro musical como una herramienta pedagógica para incentivar el trabajo grupal y la formación artística integral; en este último aspecto se centra la temática del siguiente trabajo investigativo, mediante el cual se pretende comprender mayormente cuales son las implicaciones de la práctica del teatro musical en los procesos formativos del actor.

Desde dicho enfoque surge el objetivo general de este trabajo monográfico: **evidenciar por medio de la sistematización de la obra “El Corazón de la Navidad” de la compañía Teatro Musical de Colombia cómo la práctica escénica del teatro musical contribuye al desarrollo de las habilidades creativas y expresivas del actor en formación.** De este objetivo general se desprenden unos específicos:

- Realizar una sistematización de la obra “El Corazón de la Navidad” en la que se dé cuenta del proceso de montaje y la concepción sonora del espectáculo.

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

- Concientizar al actor de la importancia de un enfoque transdisciplinar en sus procesos formativos.
- Remarcar la necesidad de implementar la práctica del teatro musical en los planes formativos de los centros de educación artística.

Este trabajo nace desde el gusto y la inquietud personal hacia el teatro musical, desde el reconocimiento de las potencialidades que este representa al integrarse en los procesos tanto creativos como formativos de un hacedor de la escena.

Los estudiantes de Arte Dramático al tener la oportunidad de vivir la experiencia de participar personalmente en un proceso de montaje de una obra musical evidencian un deseo por indagar en un género sobre el que no se hace mucho hincapié en los centros educativos a nivel local y que, sin embargo, representa una gran herramienta metodológica para brindar una educación integral.

Para apoyar este planteamiento y sustentar la investigación se toman como referentes otras indagaciones planteadas por importantes autores como *Étienne Decroux*, quien desde su técnica del mimo corporal dramático plantea una expresividad mediada por la música y la danza en la que se evidencian diferentes escalas corporales y variaciones en los dinámorritmos. Otro autor referencial es *Vsévolod Meyerhold*, que dentro de sus experimentaciones implementaba la música en pro del desarrollo expresivo e interpretativo del actor.

En el ámbito educativo se toma como referencia el trabajo desarrollado por el catedrático musical *John Paynter*, quien establece que la educación desde las artes contribuye a la formación integral desde el componente disciplinar hasta el psicoemocional. Además, se tienen en cuentas las

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

aserciones dadas por el psicólogo *Lev Vygotsky*, quien desde su enfoque sociocentrista afirma que la estimulación sensible contribuye a la organización de los procesos de pensamiento.

El trabajo monográfico se presenta de la siguiente manera: en una primera parte se encuentra un rastreo histórico de las diferentes manifestaciones del teatro musical, comenzando con el periodo clásico en el que, el Ditirambo (género teatral de la época) y la figura del coro marcan un precedente para el desarrollo del género musical; posteriormente se hace un recorrido por la Edad Media en la que los dramas litúrgicos y la figura del juglar darán evidencia de interacciones primarias entre la música, la danza y los lenguajes escénicos. También se presenta un estudio del cómo los movimientos dados a nivel social, político y cultural durante el renacimiento contribuyeron en el desarrollo de las artes y a la emancipación del dogma religioso. Continuando con el orden cronológico, se aborda el periodo moderno que trae consigo la consolidación de la comedia del arte y el concepto de compañía teatral. De este periodo también se reconoce la aparición de diferentes géneros musico-teatrales como la ópera, la Operetta, la zarzuela y el vaudeville. Siguiendo con la línea histórica aparece la consolidación del teatro musical en los inicios de Broadway; además, se habla de la complejización de las interacciones entre las diferentes disciplinas artísticas. Para enmarcar el contexto, se realiza un recorrido por las manifestaciones del teatro musical en Colombia y quienes han sido sus principales exponentes.

Abordar el concepto de transdisciplinariedad entendida como la eliminación de las divisiones paradigmáticas establecidas entre las diferentes áreas del conocimiento a lo largo de la historia, permitirá dimensionar el saber como una totalidad a la que se puede acceder desde cualquier enfoque.

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

En el desarrollo del trabajo investigativo se estudian las implicaciones de la práctica del teatro musical en los modelos educativos y como esta se constituye como una herramienta fundamental para lograr una formación integral, no sólo desde las artes sino además desde el ámbito psicosocial; allí además se definen conceptos claves como el trabajo cooperativo y trabajo colaborativo.

En la etapa metodológica se presenta la sistematización del proceso de montaje de la obra *“El Corazón de la Navidad”* de la compañía *Teatro Musical de Colombia*. Se analiza dentro de este proceso el trabajo ejecutado desde el acercamiento al texto, la construcción de los personajes, la asimilación de las premisas creativas dadas por el director, el manejo consiente del espacio, la interacción de los lenguajes escénicos y la potencialización de las habilidades expresivas y creativas de los integrantes de la obra musical; llegando a un análisis general y particular de la concepción sonora de la obra, hablando de cómo influye la música en las puestas escénicas, tocando temas relacionados a la generación de atmosferas de tiempo y lugar por medio de la música, marcación de transiciones, remarcación de los lineamientos dramáticos en escena, entre otros.

Con este proyecto de investigación se pretende hacer énfasis en el reconocimiento de las herramientas asociativas e interpretativas que la práctica escénica del teatro musical le brinda al actor le brinda al actor por medio de un enfoque transdisciplinar.

MARCO TEÓRICO



1 8 0 3



## HISTORIA DEL TEATRO MUSICAL

El teatro musical es una representación teatral donde convergen y dialogan diferentes disciplinas artísticas como la actuación, la música, la danza, el apoyo técnico y escenográfico; todas estas integradas como un solo elemento capaz de generar en los espectadores diferentes emociones como ira, alegría, tristeza, etc.

Los musicales, conocidos también como comedias musicales, presentan una estructura generalmente constituida por diez canciones en su primer acto, posteriormente cinco canciones en el segundo y algunas repeticiones de determinadas piezas musicales. Dichas piezas contribuyen a la generación de emociones en el espectador haciendo uso de determinados estilos musicales. Por ejemplo, una balada para generar tristeza, un ritmo estridente para generar agitación y el número final para dar lugar al regocijo. Al acompañar estas canciones con una danza la historia se dota de mucha más fuerza y belleza; todo esto, al estar mediado también por el vestuario, las luces y la escenografía, hacen de los musicales un espectáculo de sumo deleite a los sentidos.

El término conocido como “musical” aparece en la primera mitad del siglo XX tras el auge económico experimentado por Estados Unidos y todas las innovaciones tecnológicas que permitieron una mayor asequibilidad a los espectáculos; tales como la iluminación pública y la

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

inauguración de la estación del metro en *Times Square*. Sin embargo, sus orígenes se remontan a la fundación del teatro mismo en la antigua Grecia donde las danzas y los cantos eran de gran importancia en las representaciones mitológicas. Posteriormente, las manifestaciones teatrales primitivas en la edad media como los dramas litúrgicos y las coplas juglarescas dieron cuenta de la evolución del género musical. Por último, el surgimiento de diferentes géneros teatrales en el periodo renacentista y moderno en los que están incluidos la opereta, la ópera cómica, la pantomima, la comedia musical, el minstral, el vodevil y el género burlesco marcaron el precedente para la consolidación del teatro musical.

El “teatro musical” se remonta a los espectáculos populares de finales del siglo XX. En los que la música servía de acompañamiento a determinadas manifestaciones escénicas que luego evolucionaron en los espectáculos conocidos como “musicales”. Los musicales, sin embargo, se caracterizan por la existencia de una partitura y de un “libreto” en el que se desarrolla la acción dramática, y suelen combinar partes cantadas y partes dialogadas. (Clemente, 2013, pág. 30)

### La comedia musical en la antigua Grecia

La integración de diferentes herramientas narrativas como la utilización de diálogos, bailes y canciones fueron el antecedente del teatro musical en Europa. La interacción de estas herramientas se evidenciaba en las tragedias y comedias de la antigua Grecia durante el siglo V. En esta época la finalidad era honrar a los dioses mediante actuaciones corales, y fue precisamente debido a esta finalidad que surgieron los cimientos fundamentales para dar origen

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

al teatro occidental; siendo Dionisio<sup>1</sup>, según la cultura popular de la época, la deidad a quien se le atribuía dicho origen y al cual se le rendían cultos y se realizaban diferentes festividades que complejizaron la manifestación ritual mediante la recitación de un mito acompañado de una acción.

A tal práctica se le conoció como Dítirambo<sup>2</sup> y sustancialmente fue adquiriendo gran relevancia entre las manifestaciones artísticas tradicionales de la región, permitiendo el desarrollo y paso de los viejos ritos a fiestas nacionales sin perder su carácter religioso. Dichas fiestas eran actos sacramentales que se llevaban a cabo en teatros al aire libre, donde los espectadores tenían gran participación por medio de danzas que conducían al transe colectivo o a la purificación a través del sufrimiento generada por la “catarsis dramática”<sup>3</sup> tan presente en la tragedia; Todo esto con el objetivo de establecer una mayor relación entre religión, política y sociedad.

Las danzas de culto más antiguas a este dios son ejecutadas de tal forma que se bailaba en torno al *timele*, es decir, el altar colocado en el centro y donde se pondría la estatua

---

<sup>1</sup> Dioniso es uno de los dioses olímpicos, aunque no siempre fue considerado como tal. Una de las versiones más extendidas admite que nació fruto de la relación extraconyugal que mantuvieron **Zeus y Sémele**, una mortal hija del rey de Tebas.

<sup>2</sup> El dítirambo es una composición lírica griega dedicada al dios Dioniso; fuera de su contexto propio, se utiliza a veces con el sentido laxo de alabanza exagerada o encomio excesivo. Arión, en Corinto siglo VII a. C. Laso de Hermíone, Atenas, y en el 509 a. C. se convirtió en un elemento de competición en los festivales dedicados a Dioniso. Simónides, Píndaro y Baquílides escribieron dítirampos. (educalingo, 2020)

<sup>3</sup> La catarsis ha sido entendida de muchas maneras, algunos la conciben como un efecto moral y le asignan la función de equilibrar las pasiones y llevarlas a un término medio (Lessing), o la de procurar a los espectadores una educación moral (Schelling), mientras que otros la conciben ya sea como una cura de las emociones perturbadoras (J. Bernays) o como una clarificación intelectual que nos aporta una comprensión adecuada de las situaciones trágicas y la condición humana (L. Golden), o bien como una clarificación moral de nuestros valores prácticos (M.C. Nussbaum). (Trueba, 2004, pág. 45)

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

de adoración divina. En los tiempos del origen del teatro griego, el público acudía a participar en el espectáculo con coronas de vegetales sobre la cabeza, y bailaban hasta entrar en un estado de trance colectivo. La reproducción del baile y este trance colectivo serviría para liberarse de uno mismo y del furor, a modo de exorcismo. En ciertas ocasiones, estos rituales finalizarían con la ingesta de un animal crudo en el que suplicaban a Dionisos que descendiera para que al comerlo les poseyera. (Abreu, 2017)

Algunas de las festividades más importantes y de las cuales se tienen los primeros registros del teatro griego se ubican en el Ática; una región al sur de la península del Peloponeso, donde se encuentra Atenas. Allí se llevaban a cabo las fiestas Dionisiacas. Entre estas fiestas estaban las grandes dionisiacas; donde se celebraba el paso del invierno a la primavera y con su llegada, las emociones y pensamientos que traía el regreso de la fertilidad a la tierra. Además, era en dichas fiestas donde se realizaban tres concursos dramáticos a los que podían presentarse los grandes dramaturgos. En enero estaban las dionisiacas leneas; las cuales estaban destinadas exclusivamente a los ciudadanos atenienses, pero con la diferencia de que en ellas no había concursos dramáticos. Finalmente estaban las dionisiacas rurales que se celebraban en los poblados griegos, de los cuales sólo los más importantes contaban con concursos. Era por medio de celebraciones como estas que los griegos manifestaban su religiosidad y se daba el surgimiento de los dramas sacros al alcanzar cierta altura poética que posteriormente develarían lo que llegó a ser el género dramático.

Fue a partir de tales fiestas que el Teatro griego surgió en sus dos vertientes: tragedia y comedia; siendo la primera, en sus orígenes, una recopilación de viejos cantos dedicados a la conmemoración de la muerte y resurrección anual del dios Dionisio; mientras que la segunda

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

comprendía un amplio conjunto de versos en los que el autor exponía pensamientos propios o hacía ruegos a los jueces o al público, tomando como elementos principales lo obscuro y lo burlesco.

Tanto en los cantos como en los versos estaba presente la musicalidad ya que los integrantes de lo coro no sólo recitaban, sino que además cantaban. En ambas manifestaciones artísticas (himnos y poesía) se enfatizaba en la acentuación de las palabras mediante un ritmo recitativo conocido como pie métrico, en el cual cada nota correspondía a un número determinado de sílabas.

De entre los dioses del *Olimpo*, *Apolo* y *Dionisos* mantenían una estrecha relación con la música y, además, personificaban dos posturas, dos conceptos, dos esencias opuestas y eternas: el orden y el caos.

En el culto a *Apolo* - dios de la armonía, la poesía, las profecías y la medicina - la lira<sup>4</sup> era el instrumento característico, mientras que en el culto a *Dionisos* - dios del vino y del éxtasis - lo era el aulós<sup>5</sup>. (AB MÚSICA Y MÁS, 2010, pág. 1)

Los pies métricos tenían diferentes tipos y clasificaciones según el tipo o número de sílabas: ***Pirriquo, Yambo, Troqueo o Coreo y Espondeo*** (Pies de dos sílabas), ***Tríbaco, Dáctilo, Anapesto y Moloso*** (Pies de tres sílabas) y algunos de 4 sílabas como: ***Proceleusmático y***

<sup>4</sup> La lira - y su hermana mayor la kithara (cítara) - eran instrumentos de cuerda punteada que se utilizaban para acompañar el canto o el recitado y también como instrumentos solistas. (AB MÚSICA Y MÁS, 2010)

<sup>5</sup> El aulós, por su parte, era un instrumento de viento con doble tubo de caña, de sonido estridente y penetrante que se utilizaba vinculado a las danzas dionisiacas y al ***ditirambo*** - himno de alabanza a Dionisos que daría origen al teatro-. (AB MÚSICA Y MÁS, 2010)

**Corriambo**; todas las variaciones también estaban sujetas a la sucesión entre sílabas breves y largas: **Ascendentes o Crecientes y Descendentes o Decrecientes**, además de otra clasificación según su extensión (**Compuestos y Simples**).

Al comprender la influencia musical en la escritura de textos teatrales es importante resaltar el rol predominante de diferentes autores de la época, tales como: *Esquilo*, cuyos textos se caracterizaban por hacer un gran uso poético de la lengua e imprimir en ellos un fuerte carácter expresivo; además de plantear dos puntos de vista irreconciliables humanamente, llevando las situaciones hasta el límite de la desesperación pero que luego encontraban justificación en el plano de lo divino. Posteriormente, con la llegada de *Sófocles* se introdujo un segundo actor en la tragedia y apareció la figura heroica como ideal de comportamiento para el hombre. Paralelamente a este se encontraba *Eurípides*, quien presentaba a los hombres desde una naturaleza más real con el fin de desmitificar el dolor y acrecentarlo mediante la acentuación del "sufrimiento". Estos tres autores se enfocaron e influenciaron principalmente las obras de carácter trágico, mientras que en el lado cómico el exponente principal fue Aristófanes; quien a través de la figura satírica realizó fuertes críticas políticas e ideológicas a la sociedad de su época.

El origen del teatro griego está íntimamente ligado al culto que los griegos rendían a Dioniso y alcanza su plenitud durante el siglo V a.c. con las obras de *Eurípides*, *Sófocles*, *Esquilo* y *Aristófanes*. Pero el teatro evolucionó desde estos inicios, en los que el coro tenía un protagonismo absoluto.

El teatro desempeñó un importante papel en la vida de los griegos: la tragedia era un medio de purificación y a través de la comedia se realizaba una dura crítica de las costumbres y personajes del momento. (Perez, 2017, pág. 1)

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

Ya a finales del siglo V a.c el término “teatro” hacía alusión sólo a una de las partes que lo componían; al graderío o “*Koilon*”, el sitio destinado para el público. Sin embargo, existían varias piezas que componían la totalidad del edificio; como por ejemplo el pasillo (“*Diazoma*”) que facilitaba el paso de los espectadores y dividía en dos partes el auditorio excavado en forma de semicírculo ubicado generalmente en la cima de una colina. También se encontraba la “*Orchestra*”; un espacio semicircular de tierra liza o compacta donde el Coro danzaba, cantaba e interpretaba varios instrumentos. Detrás de la “*Orchestra*” se encontraba una estructura rectangular alargada y elevada tres metros mediante una plataforma de tablas sostenidas por una columnata denominada “*Skené*”, la cual se dividía en dos partes: La zona más cercana a los espectadores (“*Proskenion*”) era donde los actores realizaban su representación y la parte interior servía a su vez de decorado, bastidores y de camerino para los actores.

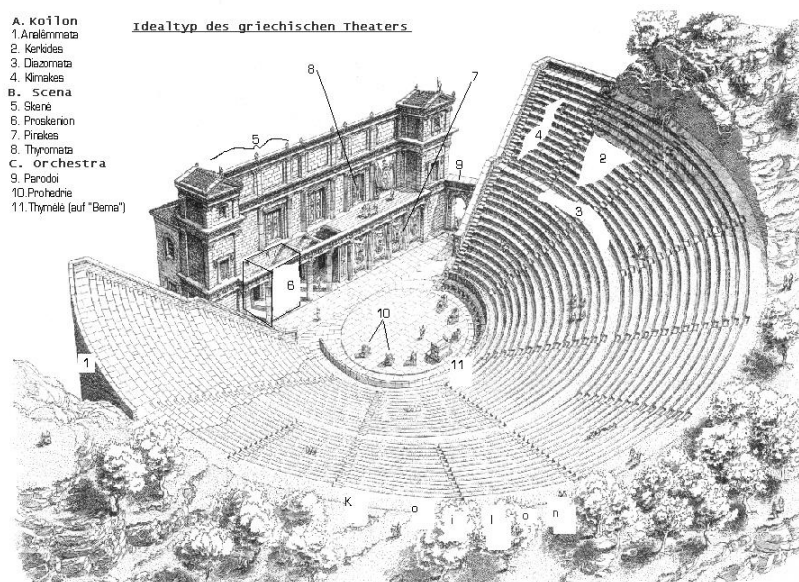
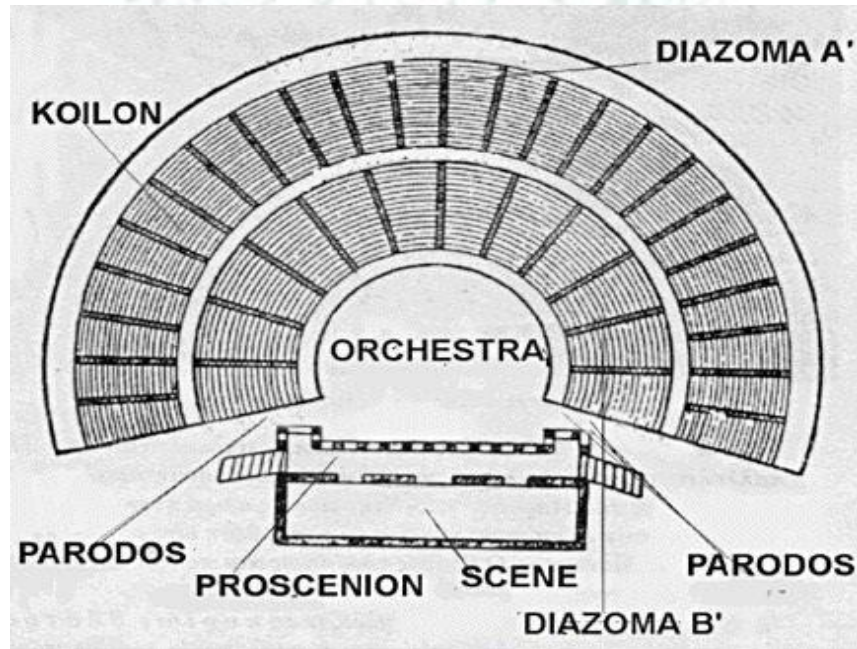


Ilustración 1. Arquitectura del teatro griego



*Ilustración 2. Teatro griego y sus partes*



*Ilustración 3. ruinas del teatro griego en la acrópolis de Atenas*



Durante el surgimiento del teatro musical contemporáneo la comedia fue el género por excelencia que influenció fuertemente dicho surgimiento, derivando de este su nombre original (comedias musicales). Es precisamente desde la comedia de la antigua Grecia que se evidencia la importancia de la música; entrecruzada muchas veces con la sátira política, religiosa y literaria tan habitual dentro del género cómico. Sin embargo, en la tragedia también se evidenció la relación Teatro-música; dado a que los autores de las tragedias eran músicos formados que componían además del texto, piezas musicales que ensayaban con el coro; como es el caso de *Frinico*<sup>6</sup>, quien componía sus propias melodías. Algunas de las obras que se remiten a esta época fueron *Mia Bella matronas* y *Júpiter Pluvius Superestrellas* cuyos títulos tienen una gran similitud con musicales actuales como *Mi bella dama* o *Jesucristo superstar*.

La importancia de la música se patentó mediante la crítica musical que se ejercía tanto al drama como a la comedia, ya que el teatro no escapó al surgimiento de las nuevas tendencias musicales griegas que conllevaron a un enfrentamiento entre lo nuevo y lo antiguo producto de la diversidad de corrientes estéticas e intereses de los autores.

El plato fuerte de la crítica musical dentro la comedia griega antigua es el ataque continuado que sufrieron los representantes de la llamada la “nueva música”. Esta nueva

---

<sup>6</sup> FRINICO, poeta trágico, natural de Atenas, fue discípulo de Téspis, el inventor de la tragedia, y Suidas nos dice que ganó el premio en la olimpiada 67. Hizo dar algunos pasos al arte dramático introduciendo en sus composiciones teatrales los papeles de mujeres, y haciendo adoptar el uso de las máscaras para los actores, que antes embadurnaban su rostro con heces de vino: fue también el primero que hizo uso del verso yambo tetrámetro de que se le tiene por inventor. (Oliva & oliva, 1832, pág. 275)

música se caracterizaba, al parecer, por haber roto los moldes tradicionales mediante diferentes procedimientos. Por un lado, aumento considerablemente el número de cuerdas de la cítara<sup>7</sup>, enriqueciéndose así con diferentes tonalidades. Por otro lado, se liberó de la responsión del texto escrito, que obligaba a producir una nota por cada sílaba, introduciendo de este modo vivaces ritmos y tonos. (Delibes, 1999, pág. 96)

La situación de la música dentro del Teatro griego era sumamente importante debido a que ambas disciplinas artísticas desempeñaban una labor pedagógica en la sociedad de la época y, como se ha mencionado antes, la música también incidió fuertemente en la interpretación de los textos dramáticos.

Entre las implicaciones de la música en el teatro griego se distinguen tres elementos principales: en primer lugar, las partes cantadas con intervenciones de instrumentos musicales por parte del coro; conocido como el elemento más antiguo que fue perdiendo importancia, limitándose a comentar lo ocurrido en la escena además de dividir en dos partes la obra por medio de cantos corales. El segundo elemento se encuentra en oposición al anterior por la ausencia de música (Dialogo). La disposición intermedia procede de la lírica<sup>8</sup>, que correspondería a una recitación con acompañamiento musical.

Quizás, no es el momento de hablar de la importancia que tuvo la oralidad para la difusión del mito y para la creación de la literatura en la Grecia arcaica, pero, sin embargo, sí

---

<sup>7</sup> Las cítaras griegas son cordófonos similares a la lira, pero de una construcción más sólida y con una caja de resonancia de madera con forma semicircular o trapezoidal. (Castejón, pág. 5)

<sup>8</sup> La lírica es aquella poesía cantada con acompañamiento de un instrumento musical (la lírica o cítara), aunque también la épica era cantada al son de un instrumento de cuerda (la fórminge) formalmente cercana sobre todo a la lírica hexamétrica de los Himnos homéricos. (Sánchez, 2010, pág. 2)

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

hemos de destacar que, junto a los dos grandes géneros de las letras griegas, epopeya y tragedia, siempre coexistió un género literario de importante componente coral que influyó en gran medida sobre ambos, la poesía lírica. (Sánchez, 2010, pág. 2)

Es evidente la gran influencia que ejerció la integración de la música en la oratoria y el impacto que generó en la literatura de la antigua Grecia. También es importante resaltar todos los cambios que experimentó la relación entre música y teatro de esta época; como las transformaciones que sufrió un elemento tan importante como lo fue el coro, que pasó de ser el elemento principal que aportaba a la integración entre el público y los actores a tener una funcionalidad más restringida dando primacía al texto. De este modo se rompió el equilibrio antiguo entre música-danza-palabra; dejando como consecuencia la reducción considerable del número de integrantes que lo componían, pasando de tener un promedio de cincuenta adultos o niños a ser una sola persona que desarrollaba a la par de sus cantos distintas acciones y movimientos en la escena, es decir, actuaba; estableciendo así, la primera figura del actor en el Teatro occidental conocida como exarconte<sup>9</sup>.

Esta disolución del coro ditirámico en solistas se ha visto como la quiebra del consenso democrático. La consecuencia de todo lo anterior es que, a su vez, los nuevos músicos (Timoteo, Frinis ...) se hacen clásicos, y esto sucede ya en época de Ristóxeno. Según Ps.Aristóteles ,estos espectáculos se caracterizaban por la frecuencia de la modulación: modulación de ritmo, género y armonía; la performance se dice "mimética", solista y

---

<sup>9</sup>Con la aparición del primer actor acaba de nacer en realidad el teatro occidental propiamente dicho. Esto es fácilmente comprensible si imaginamos que este primer actor no sólo dialoga con el Coro, sino que acompaña su diálogo con la acción. Dicho de otro modo, no sólo recita o canta, sino que actúa: Es sujeto y objeto de la acción. (Rodríguez, 2012)

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

destinada únicamente a virtuosos, diferenciándose por esto de los coros anteriores compuestos por aficionados. (Reyes, 2001, pág. 53)

Además de la reducción del coro, se empezaron a emplear nuevas notas al momento de la composición que estaban fuera de las estructuras tetracordiales<sup>10</sup> (Tetracordos) de la época; explotando de esta manera las diversas posibilidades en la escala musical e introduciendo un nuevo estilo de ditirambo que impuso, además, el aumento en el número de cuerdas de la citara y la notación en papiro que luego se conocería como partitura. Dichos cambios suscitaron numerosas discordancias entre los autores de del Teatro antiguo, marcando una rivalidad entre comedia y tragedia; la primera de carácter más tradicionalista y arcaico y la segunda más abierta a las nuevas tendencias. Tal rivalidad dio a la crítica musical su papel preponderante dentro del ámbito teatral; dicha crítica se plasmó sobre todo en tres vertientes. Una primera afectaba el campo de la interpretación; centrándose en el mal manejo de los instrumentos por parte de los músicos. La segunda vertiente estaba relacionada con la teoría musical en las que concepciones de carácter más conservador primaban en las formas de enseñanza musical y establecían un excesivo academismo sobre la práctica, haciendo blanco de burlas en las comedias a profesores influenciados por ideas más novedosas. Pero fue la férrea posición sobre la composición la que marcó el centro de la crítica poniendo en oposición la concepción ética de la música y su importancia educativa afirmada por los cómicos, con la liberada responsión del texto enriquecida

---

<sup>10</sup> La sistematización del ámbito sonoro se efectuaba por medio de una división de la escala que se basaba en unidades estructurales llamadas tetracordos, es decir, agrupaciones de cuatro sonidos que, como en el caso del género Diatónico, constaban de cuatro sonidos descendentes, entre los cuales se producían intervalos de tono o de semitono. La ubicación del semitono definía el modo, estableciéndose la tendencia a colocar el semitono entre los dos sonidos más graves del tetracordo, característica del modo Dorio. (Vila, 1997, pág. 14)

con diversas tonalidades y variados interludios musicales que cada vez tomaban más fuerza entre los trágicos.

El enfrentamiento de la comedia con la nueva música llega a ser tan grande que la batalla se libra en todos los escenarios posibles. Sus cultivadores son furiosamente criticados tanto como músicos como en los aspectos más privados y recónditos de su vida personal. Los efectos estéticos de sus composiciones musicales son, por otra parte, imitados e incluidos en las comedias como la mejor y más brillante forma de parodia. Los ataques a la nueva música acaban convirtiéndose así, de hecho, en un auténtico ariete contra la tragedia, el principal enemigo de la comedia en este aspecto por su inmensa trascendencia educativa y social. (Delibes, 1999, pág. 101)

Es innegable que el Teatro antiguo griego fue el punto de partida para el establecimiento y desarrollo de las artes escénicas en occidente, dejando un legado tan importante que aún hoy en día se hace presente tanto en la composición de las puestas en escena contemporáneas como en la enseñanza del quehacer artístico. Además, es crucial resaltar la temprana e importantísima relación de la música y la danza con la actuación; ya que son elementos que han aportado en gran manera al enriquecimiento creativo de las obras teatrales, le han dado sus diversas formas a través del tiempo y han permitido el surgimiento de nuevas inquietudes que han movilizad los diferentes lineamientos ideológicos.

#### Manifestaciones del Teatro musical en la edad media

Cada sociedad, cada periodo histórico, cada cultura expresa, consciente o inconscientemente, una “idea de teatro” determinada. Sin embargo, una noción de teatro como

proceso complejo y reconocible, como actividad estructurada, es prácticamente desconocida para las sociedades medievales. (Massip, 1992, pág. 13)

Con la expansión del cristianismo en Europa se estableció una marcada división entre la fiesta y la liturgia, lo culto y lo popular; generando una ruptura, retroceso y casi desaparición de los géneros teatrales. Tal ruptura se dio a causa de la visión dicotómica de los primeros cristianos quienes dictaban los parámetros de lo que estaba permitido socialmente, dejando de lado gran parte del legado greco romano y calificando sus instituciones como paganas y corruptoras, entre las que se incluía el Teatro.

Unas sociedades fundamentalmente agrarias que, desvanecida la unidad cultural y política de occidente, habían sumido en el olvido las formas más maduras del denso legado del teatro antiguo; teatro éste esencialmente urbano que, con la disolución del imperio romano y el declive de las ciudades, sólo se conservó en la memoria de una clase privilegiada y culta, la cual, convertida en la orientadora de la nueva ideología, lo recuerda precisamente para anatemizarlo y para borrar sus huellas, puesto que lo considera, por un lado, sede de la paganidad, y por otro, manantial del pecado. (Massip, 1992, pág. 13)

Diferentes teólogos y filósofos religiosos como *San Agustín, Taciano o Tertuliano* serían muy críticos respecto al teatro, acusándolo de ser un arma que corrompía las almas y se burlaba de la creación divina; llegando al punto de cerrar lugares destinados a la representación y tomando medidas contra los actores, tales como la restricción a vestir oro, poseer esclavos y relacionarse con mujeres cristianas.

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

Las propuestas de ciertos apologistas, tales como Taciano o Tertuliano', incidían en el rechazo que todo cristiano debe expresar a un tipo de vida ciudadana cuyas manifestaciones públicas, ritos y *tempora* son claros signos del paganismo a combatir. (Gervás, 1999, págs. 263,264)

A pesar de la lucha de la iglesia por erradicar las actuaciones teatrales, el teatro seguía siendo bastante popular; obligando a las instituciones religiosas a hacerlo parte de sus estrategias de adoctrinamiento, hecho que reafirmaría la división entre lo dogmático y lo profano, dando origen a las dos vertientes teatrales de la época: el drama litúrgico y el teatro profano.

Atendiendo al contenido expresado en las distintas manifestaciones espectaculares del Medioevo, y rehuendo a la ficticia dicotomía de teatro religioso/ teatro profano, podríamos hablar de un teatro de diversión, hecho por los profesionales del entretenimiento y del solaz; un teatro de edificación, hecho por los agentes de la religión, y un teatro del rito civil, preparado en las esferas del poder laico. (Massip, 1992, pág. 17)

El drama litúrgico estaba compuesto por piezas sencillas, generalmente cantadas, conocidas como salmosias; una especie de cantos con melodías de origen hebreo, griego o romano. Los cantos salmódicos en sus inicios eran comúnmente silábicos (una sílaba por nota), pero con el paso del tiempo se van añadiendo melismas a los cantos llanos y a los Alleuia que enriquecieron la melodía y a los que se fueron añadiendo textos en prosa o en verso conocidos como tropos, con ellos aparece una secuencia musical mucho más elaborada que alcanzaría estructura propia y se haría sumamente popular durante la edad media.

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

Los dramas litúrgicos estaban destinados a manifestar la obediencia y comunión con Dios, además de transmitir las creencias de la iglesia a una población en su mayoría analfabeta; por ello se realizaban en las festividades religiosas más importantes como la pascua y la navidad. En ellos se narraban episodios de la vida de Jesús y sus apóstoles; como era el ejemplo del *officium pastorum*, donde se representaba la natividad y a los pastores rindiendo adoraciones a Jesús o la *Depositio* (representación del suceso en el que el cuerpo de Jesús es llevado al santo sepulcro en viernes santo).

Entre los siglos V al X, en Europa prácticamente desaparecen las representaciones teatrales organizadas, reduciéndose a bandas de actores nómadas que se presentaban en cualquier lugar donde pudieran tener audiencia a cambio de algunas monedas. Estos “actores” se conocieron con el nombre de juglares; quienes se encontraban comúnmente en las calles, plazas y puertas de iglesias de los pueblos y villas donde cantaban acompañados de algún instrumento, recitaban textos épicos o realizaban diferentes acrobacias y maromas con el fin de entretener a la gente. De sus actuaciones disfrutaba todo tipo de personas, desde campesinos hasta señoras, nobles y caballeros; dado a que ellos mismos presentaban la refinación de la vida cortesana y se mostraban como personajes nobles para responder a las necesidades de comunicación y divertimento de todas las clases sociales. Además, se les atribuye un papel fundamental en la divulgación literera y el surgimiento de las formas teatrales de carácter laico.

Los juglares y los trovadores desempeñaron, sin duda, un papel de primer orden en la vida cultural del Occidente medieval europeo, como transmisores de nuevas y creadores y difusores de literatura. Con la voz latina de *jocularis* o *joculator* (derivado de *jocus*: “juego”) se denomina, desde el siglo VII, a la persona que divertía al rey, a los nobles o al



pueblo en general. Herederos posiblemente, de las artes declamatorias y mímicas del teatro romano, pero no menos deudores de los rapsodas de origen germánico - especialmente en la recitación épica-, eran juglares todos los que se ganaban la vida actuando ante un público para su recreo, ya fuera con música, literatura, acrobacias, mimos, charlatanería o juegos de mano. (Massari, 1999, pág. 6)

Es muy poco lo que conoce de la voz de los juglares y de la forma en la que los trovadores componían sus canciones; el poco material existente es el compendio de los testimonios manuscritos recogidos en los cancioneros. La lectura como la conocemos en la actualidad nada tiene que ver con las formas de declamación de la época, dado a que esta estaba ligada a la fenomenología de la literatura oral. Es debido a esta razón que, para realizar un estudio de los juglares, debe recurrirse a la historia de algunos histriones, mimos, cantores y poetas.

Es probable que la especialización de los juglares se diera basada no solo en su habilidad sino también en tipo de literatura que divulgaba. Los juglares dedicados a cantar las vidas de los santos o de los héroes no podían ser los mismos que pregonaban chistes obscenos y vulgaridades. De igual modo los que estaban al servicio de las cortes reales no podían ser los mismos encargados de entretener a las personas de clase baja y viceversa. Según las artes que el juglar ejercía, recibía distintos nombres. En España a los que se disfrazaban fea y grotescamente para divertir el público se les llamaba *zaharrones*, a los que recitaban de manera disparatada y sin regla alguna los llamaban *cazursos*; también estaban los *remedadores*, los *truhanes* y los que parodiaban a los caballeros se les decía *caballeros salvajes*, incluso el género femenino hacía parte de este oficio con las *juglaresas* y *soldaderas*, mujeres que se ganaban la vida bailando y cantando.

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

Resulta difícil, por ejemplo, imaginar que el mismo juglar *cazorro*, experto en chocarrerías, también se dedicara a cantar la vida de los héroes o de los santos. Los *juglares de gesta* debían, así, constituir una clase aparte, como también es seguro que había juglares que, dedicados a la genta baja, nunca pisaban la corte. (Massari, 1999, pág. 7)



Ilustración 4. vihuela de arco y vihuela de peñola en Cantigas de Santa Maria de Alfonso X el sabio

UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA

1 8 0 3



*Ilustración 5. Anónimo alemán en un manuscrito iluminado del siglo XVI.*

A pesar de los ataques y críticas constantes por parte de la iglesia, los juglares gozaban de gran aceptación en la sociedad medieval; constituyéndose como mensajeros de la gracia y la alegría además de ser considerados como un lujo cortesano al hacer parte de festividades importantes como el regreso de la guerra, la llegada de un extranjero, matrimonios, bautizos, banquetes, entre muchas otras. En las cortes reales eran muy apetecidos sus servicios dado a que se pensaba que realizaban una labor benéfica al dulcificar el ánimo del rey.

En las cortes de Castilla, Aragón y Portugal había varios juglares adscritos a los servicios reales; también era común que acompañaran a sus señores durante los viajes para amenizarlos o servir de mensajeros entre las cortes. En conclusión, los juglares fueron un elemento indispensable para el desarrollo de las artes y la divulgación literaria; patentándose como sus exponentes con mayor trascendencia histórica y abriendo el camino a una consolidación de la

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

profesión actoral, además de generar las primeras manifestaciones de lo que en la actualidad conocemos como Teatro musical.

La iglesia, a pesar de sus constantes ataques y represiones, no sería ajena a la gran influencia que ejercieron los juglares en el arte popular. Con el paso del tiempo se fueron integrando múltiples elementos de carácter profano en los dramas litúrgicos que comenzaron a salir a las calles, dando origen a los dramas religiosos; los cuales a pesar de independizarse de la misa seguían estando ligadas a la religión e incluso las autoridades civiles promovían estas representaciones, llevándolas a las plazas públicas donde se instalaban plataformas adecuadas con elementos escenográficos que servían de espacio escénico; a estas plataformas se les conocía como mansiones que generalmente representaban el cielo y el infierno.

Los dramas religiosos más conocidos son los misterios y las moralidades. Los misterios son escenificaciones donde se representan sucesos en torno a la vida, pasión y resurrección de Cristo; entre las que se destaca la obra anónima, El Misterio del Elche; declarado patrimonio de la humanidad. Las moralidades son alegorías derivadas de los misterios, en las que el protagonista se encuentra con personificaciones de atributos y virtudes morales que buscan conducirlo a una vida mejor. Entre ellas se distinguen el *Ordo virtutum*<sup>11</sup> y *Everyman*<sup>12</sup>.

Aunque son pocas las fuentes directas existentes, se sabe gracias al material recopilado en cancioneros, acotaciones o el diálogo mismo; que dichos dramas estaban acompañados de

---

<sup>11</sup> 'Ordo Virtutum' es un drama litúrgico –una moralidad alegórica, más exactamente- compuesta por *Hildegard de Bingen* hacia 1151. Esta obra es el único drama musical medieval que subsiste del que se conozca tanto la autoría como del texto de la música. (distritojazz.com, 2016)

<sup>12</sup> *Everyman* es una obra teatral escrita alrededor del año 1.500. Se enmarca en el género de los *dramas morales*. En este tipo de obras se nos presentan alegorías que comunican la condición frágil del ser humano. Así mismo, se nos habla de lo pasajero de las riquezas y el poder. (Restrepo, 2015)

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

canciones, estribillos, coplas cantadas y a veces danzadas, realizadas seguramente con la técnica del contrapunteo improvisado. Se cree además que contaban con música original o tomada del repertorio sacro latín; sin embargo, con la influencia del Teatro profano empiezan a aparecer piezas musicales en lengua vernácula<sup>13</sup>; (portugués, castellano y catalán) marcando así, la aparición de un Teatro que si bien reconocía su legado clásico también empezaba a integrar nuevas prácticas en sus montajes. Añadir dos o tres voces a una melodía fijada fue una práctica que se hizo muy común entre frailes y monjas, capellanes y músicos, cantores palaciegos, universitarios o miembros de cofradías. Con la implementación de prácticas como esta y la utilización de las lenguas regionales, el teatro empezó a democratizarse y adquirir un carácter más laico.

Como puede advertirse, al final de la Edad Media, las lenguas vernáculas contaban ya con un pasado largo que había tenido muchos momentos de esplendor. Ellas eran utilizadas tanto por la más alta aristocracia como por el pueblo llano. Aunque algunas de ellas seguían siendo lenguas orales, como el bretón y el vasco, la mayoría de ellas disponía de un lenguaje escrito que les permitía contar con una producción literaria abundante y diversa. No eran, pues, solamente vehículos de comunicación cotidiana, sino que eran también lenguas literarias que habían dado, o comenzaban a dar, obras maestras en diversos géneros: poesía épica, cortesana o satírica, novelas, teatro, historia, etc. (Rojas, 2004, pág. 133)

---

<sup>13</sup> Como es sabido, durante los siglos XV, XVI y XVII las lenguas vernáculas, como es, el inglés, el francés, el castellano, ... en definitiva todas las lenguas que denominamos ahora maternas, alcanzan un desarrollo extraordinario respecto a los siglos precedentes. (Codoñer, 1991, pág. 45)

La edad media fue una era que significó algunos estancamientos e incluso retrocesos para el campo artístico; sin embargo, la presencia e influencia del arte en la sociedad de la época, reafirmaron la trascendencia e importancia de este tanto como herramienta pedagógica como medio por el cual se puede alcanzar una cierta unidad social. El vínculo presente entre las artes en dicho momento histórico permite develar la relevancia de su desarrollo conjunto. El teatro siempre ha utilizado elementos musicales y danzados para nutrirse, para reinventarse y lograr un mayor impacto en su audiencia; su manifestación en la era medieval es un claro ejemplo. ¿Cómo habrían sido los autos sacramentales sin el acompañamiento de las piezas musicales que enriquecían su potencialidad?, ¿De qué forma se habría desarrollado la capacidad expresiva del artista, que notamos en los mimos y acróbatas del medioevo sin la ayuda de la inteligencia corporal que brinda la danza? o ¿cómo se hubiera generado el impacto visual sin la implementación de elementos pictóricos y escenográficos? es claro que de alguna forma u otra se pudiera llegar a tales resultados, pero que útil fue la integración de las artes en el desarrollo del teatro.

#### Desarrollo musical en el renacimiento y sus implicaciones en las artes escénicas

Para tener una mayor comprensión de las manifestaciones teatrales en la modernidad, es importante hacer un énfasis en el desarrollo musical del renacimiento; ya que este periodo histórico se caracteriza por tener una importante evolución cultural y artística al que la música y el teatro no fueron ajenos. “Música y drama caminan de la mano desde los mismos orígenes del teatro español, cuyas raíces son comunes para todo el teatro moderno europeo” (Torrente, 2003, pág. 271).

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

El renacimiento marca el inicio de la edad moderna y una transformación en las artes de la mano de destacadas figuras como: *Leonardo Da vinci, Rafel, Miguel Ángel, Cervantes, Shakespeare, Lope de Vega*, entre muchos otros. Estos artistas cuestionaron los paradigmas medievales y retomaron muchos de los parámetros del arte clásico gracias a la influencia del humanismo, que colocaba al hombre como figura principal y se alejaba de la concepción de las obras de arte como meras alabanzas a Dios; estableciendo un arte de carácter más laico, cuya finalidad estaba en buscar la belleza y generar un deleite a los sentidos.

Las ideas humanistas también fueron fundamentales para el desarrollo de la cultura musical; distanciándola de su finalidad litúrgica e incentivando su divulgación gracias a la invención de la imprenta, que permitió la impresión de las partituras. Dicho desarrollo también influyó al teatro debido a su notable relación histórica con la música.

Durante las primeras décadas de la edad moderna se desarrolla en España un proceso de maduración del arte escénico impulsado por la actividad creadora de algunas figuras fundamentales: Juan del Encina, Lucas. Fernández y Gil Vicente, acompañados por Hernán. López de Yanguas, Bartolomé de Torres Naharro y Diego Sánchez de Badajoz.

Algunos de estos autores van a explotar fórmulas mucho más complejas para utilizar la música en el arte escénico. (Torrente, 2003, pág. 276)

La complejidad en la música renacentista lleva a los músicos a su profesionalización, para dedicar su vida al estudio de este arte. Esta complejidad también se vio reflejada en ciertas características como el desarrollo de la técnica polifónica en la que empezaría la utilización de grupos de voces con diferentes tipos de timbres y tesituras; dejando como resultado la siguiente

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

división por voces presentes hasta la actualidad: soprano, mezzosoprano, contralto (para las voces femeninas) y Tenor, barítono y bajo (para las voces masculinas). La utilización de la técnica polifónica se puede ver ejemplificada en obras como el *Auto del repelón*, escrito por el autor español Juan del Encina (1468-1529), quien incluía “villancicos de cabo”; composiciones en lengua romance presentes en medio o al final de la acción dramática con la finalidad de dejar una moraleja, los cuales eran acompañados por cantos armónicos a tres o cuatro voces.

La aportación más significativa de Encina a la música teatral española es la introducción en la escena del canto polifónico. A finales del siglo XV la polifonía era todavía una excepción en el panorama musical español, aunque bien conocida en los ambientes que rodearon las primeras décadas de vida del poeta. (Torrente, 2003, pág. 278)

Dentro de la polifonía se destacan dos técnicas de composición; una donde las voces se comportan de forma independiente (contrapunteo), y otra en la que las voces se mueven en homogeneidad (homofónica). Debido a la complejidad derivada de estas técnicas, la notación rítmica cambia de manera contundente; pasando del ritmo libre gregoriano a la notación exacta con medidas de sonido absolutas. También las composiciones sufren una importante transformación en cuanto a la armonía por el uso de voces distanciadas con terceras superpuestas<sup>14</sup>. Este tipo de acordes serían el antecedente del sistema tonal actual.

El sistema tonal no se consolida plenamente hasta el periodo ilustrado, es decir, entre los siglos XVII y XVIII, a partir del clasismo musical. En la historiografía musical, el inicio del paradigma tonal suele fecharse en 1722, con *El clave bien temperado* de *Johann Sebastian*

---

<sup>14</sup> Los *acordes tríadas* se generan superponiendo (poniendo una a continuación de la otra) dos terceras mayores o menores. (hablando de música , 2011)



## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

*Bach*. Sin embargo, su origen puede remitirse a la aparición de la polifonía del siglo IX, que comienza a introducir modificaciones en el paradigma modal que apuntan ya en otra dirección. (Ruiz A. N., 2005, pág. 93)

Dentro del periodo renacentista se distinguen tres etapas que enmarcan los diferentes avances en materia musical:

**Primer Renacimiento (periodo franco-flamenco):** Comprende la primera mitad del siglo XV. En dicho periodo los terratenientes en los países bajos, Bélgica, Luxemburgo y gran parte de Francia se convertirán en los mecenas (patrocinadores) de los artistas más importantes de la época.

En el primer renacimiento la música será principalmente de carácter eclesiástico y se implementará la técnica de contrapunteo imitativo; la cual consiste en una repetición de un tema o motivo entre las diferentes voces interpretativas. Algunos de los autores musicales más importantes en la época franco- flamenca fueron: *Dufay* y *Bichois* (primera mitad del siglo XV). En sus composiciones cultivaron las formas existentes del **motete**<sup>15</sup>, **chanson**<sup>16</sup> y la **misa**<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> El **motete** del Renacimiento, pieza religiosa o profana en estilo contrapuntístico es de algún modo un madrigal latino de carácter solemne. Como el madrigal, se convierte en presa de los arreglistas que lo acomodan al gusto monofónico del momento, haciéndose cargo un instrumento de las voces acompañantes. (Candé, 2002, pág. 173)

<sup>16</sup> **Chanson** es un término francés, que en español se refiere a cualquier canción con letra en francés y, más específicamente, a piezas vocales de tema amoroso, y también a las de crítica social y política, en particular las pertenecientes al estilo de los cabarets. En este contexto se llama chansonnier al intérprete de canciones de carácter humorístico o satírico. (García E. A., 2015)

<sup>17</sup> El ritual latino de la **misa** es una mezcla particular de ritos y dogmas cristianos, que requieren de la repetición permanente bajo condiciones de correspondencia corporal para hacer posible la interpenetración de seres humanos y comunicaciones cristianas. (Ornelas, 2016)

**Alto Renacimiento:** Va desde la segunda mitad del siglo XV hasta los inicios del siglo XVI. Hay una gran expansión de los músicos franco-flamencos por toda Europa; llevando sus novedades musicales, que posteriormente serán adaptadas por cada territorio; constituyéndose así, los estilos nacionales. En Francia predominará la *chanson*, en Alemania el *Lied*<sup>18</sup> y en Italia el *madrigal*<sup>19</sup>. Entre los autores más importantes se destacan: *Ockeghem* (Segunda mitad del siglo XV y comienzo del siglo XVI), *Josquin* e *Isaac* (fin del siglo XV).

**Bajo Renacimiento:** Transcurre durante la segunda mitad del siglo XVI. Italia se convierte en el país más importante en materia musical gracias a las importantes innovaciones que se centraron en la música profana. Sin embargo, los géneros más importantes seguirán siendo la *misa* y el *motete* con su componente religioso debido a las aportaciones de las dos figuras más importantes de la época: *Giovanni Pierluigi* y el español *Tomás de Victoria*. Cabe destacar también al compositor Claudio Monteverdi; figura de gran relevancia en el desarrollo musical profano por sus ocho tratados sobre el madrigal y su contribución al nacimiento de la ópera con su obra *Orfeo* de 1607.

El carácter crecientemente descriptivo del madrigal fue surgiendo a los distintos compositores que trataron la posibilidad de teatralizar los sentimientos y las ideas de esos textos, con frecuencia concebidos en la forma de un diálogo amoroso o satírico, y esto contribuyó a reforzar la tendencia que se hizo notar, hacia finales del siglo XVI, de

---

<sup>18</sup> Con *lied* hacemos referencia única y exclusivamente a una forma de canción alemana, en lengua vernácula y cantada por una sola voz con acompañamiento instrumental -que suele dejarse al piano. (Rosario, 1998)

<sup>19</sup> **Madrigal.** Pieza compuesta para las voces sin acompañamiento, que estuvo muy en uso desde el principio del siglo XVI hasta principios del XVII, en que empezó a progresar la música dramática. Los madrigales se escribían para tres, cuatro, cinco, seis y hasta siete voces, en un estilo algo fugado, lleno de combinaciones rebuscadas e imitaciones. (Soler, 1852, pág. 119)

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

componer piezas narrativas madrigalescas que acabaron adquiriendo una forma teatral cada vez más clara. (Alier, 2002, págs. 24,25)

Como se mencionaba antes, Italia estaba a la cabeza de las innovaciones y en sus cortes cada vez se hicieron más frecuentes las celebraciones que incluían canto, baile y una narración de tipo pastoril o mitológica de contenido amoroso y ascendencia grecolatina; las cuales eran destinadas para homenajear a algún personaje de la nobleza cuando llegaba a la ciudad. Estas celebraciones contaban con un gran despliegue escenográfico y debido a su popularidad empezaron a hacerse más habituales en otro tipo de celebraciones como aniversarios, onomásticas, entre otras festividades cortesanas. El carácter mixto de dichas celebraciones estaba muy alejado de los géneros que posteriormente se desarrollarían tales como la ópera u opereta. Sin embargo, gracias a la teatralización de los *madrigales*; a finales del siglo XVI empezaron a aparecer un tipo de comedias conocidas como *comedias armónicas*, cuya característica principal fue el acompañamiento musical continuo en la narración.

Aparecieron así, en los últimos decenios del mencionado siglo, una serie de obras denominadas “comedias armónicas” en las que una serie de madrigales y episodios narrativos a varias voces explicaban una acción teatral que podía desarrollarse a la vista de unos espectadores, apoyándose sobre todo en la tradicional forma teatral de la antigua *commedia dell' arte*, muy viva en la Italia renacentista. (Alier, 2002, pág. 25)

La complejidad musical de la época no sólo influyó al teatro. La danza también gozó de gran trascendencia durante el periodo renacentista, sobre todo para las clases más altas; cuyas celebraciones se caracterizaban por los ostentosos bailes realizados en grandes salones, donde

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

todos los miembros de la nobleza hacían pompa de sus mejores galas. De hecho, el aprender a danzar se convirtió en un requisito obligatorio para todas las personas pertenecientes a la aristocracia. Así mismo el surgimiento de estos bailes también significó un avance significativo para la música instrumental, que hasta el momento había sido completamente relegada; ya que la iglesia la catalogaba de inadecuada y la utilización instrumental durante las ceremonias religiosas estaba completamente prohibida.

Las formas artísticas del Renacimiento temprano marcarían la pauta para todos los movimientos consiguientes en la consolidación de la edad moderna, donde se experimentaría cada vez una mayor apertura y emancipación de las artes como lenguajes independientes a los dogmas característicos de la religión judeocristiana. Además, el arte renacentista es una clara evidencia de la constatación, y ya tan mencionada, relación de las artes a nivel histórico. Son claros los grandes aportes que la música hizo a los lenguajes escénicos y como estos también contribuyeron al desarrollo de las expresiones musicales.

### Teatro moderno y su influencia en el género Teatro-Musical

La caída de Constantinopla a manos del imperio Otomano en 1453 y el descubrimiento del nuevo mundo (América) en 1492 marcarían el inicio de una nueva era para Occidente regida por múltiples cambios sociales, políticos, económicos, religiosos y culturales. A esta era se le ha dado el nombre de modernidad o edad moderna.

Durante esta época los monarcas europeos establecen el absolutismo como una estrategia para concentrar todo el poder político, dando origen a una forma de gobierno que no finalizaría hasta 1789 con la explosión de la revolución francesa. Además, inicia un expansionismo

que lleva a al descubrimiento, invasión y posterior colonización de los que son considerados nuevos territorios; sin embargo, con el paso de los siglos se producen diversos levantamientos que culminan con la revolución americana y la independencia de múltiples colonias.

En el ámbito cultural se destaca el surgimiento de la ilustración como un movimiento filosófico cambiaría la vida intelectual de la época al introducir la teoría antropocentrista, privilegiando el ser humano como figura central de interés cultural mediante la reinterpretación de los principios y valores clásicos tales como: la valoración del amor entre hombres y mujeres, la reivindicación del cuerpo humano ante la represión religiosa de la edad media y la primacía de la razón humana frente a la fe como medio para conducir a la sociedad a un estado más avanzado.

Tales principios serían fundamentales para el desarrollo del teatro al ser reflejo de la vida misma y de la humanidad presente en ella. Entre algunos de los referentes más importantes de la ilustración se destacan: *René Descartes, Jhon Locke, Voltaire, Juan Jacobo Rousseau, David humme y Montesquieu.*

A pesar de que los filósofos ilustrados criticaron la política y la sociedad de su época, no pretendieron que los cambios se dieran por la vía revolucionaria; confiaban más bien en un cambio pacífico orientado desde arriba para educar a las masas no ilustradas. (Cantú, 2005, pág. 253)

En el ámbito artístico, más específicamente en el teatro; Italia adquiere gran relevancia al ser el epicentro de importantes aportaciones en el desarrollo técnico de la representación a nivel espacial y escenográfico, al presentar un nuevo modelo de infraestructura teatral compuesto por cuatro paredes, techo, proscenio y orquesta; dando origen a la tradicional forma de caja,

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

presente aún en la mayoría de los teatros actuales. Las cortes italianas fueron el lugar predilecto para la representación de obras con un amplio despliegue de medios visuales al contar con espectaculares decorados y vestuarios, además del acompañamiento musical; ya que era común ver números musicales y danzados en obras de origen mayormente clásico, sobre todo comedias. Sin embargo, el interés estuvo principalmente en los llamados *intermezzi*. El termino *intermezzo* o *intermezii* fue empleado para referirse a las pequeñas piezas cómicas que servían como intermedio en las obras renacentistas; dichas piezas estaban acompañadas por danzas antiguas que remitían a sucesos míticos o fantásticos donde la imaginación tenía su lugar. Con el paso del tiempo estos intermedios fueron adquiriendo una trama propia y su importancia fue incrementando hasta el punto de desplazar el drama principal; teniendo a partir de 1720, una era de oro impulsada principalmente por el compositor *Pergolesi* y su obra *La selva pandrona*.



Ilustración 6. La ópera italiana en el Palazzo Doria Pamphilj (Roma, Italia)

1 8 0 3

La implementación de todos los recursos lumínicos y escenográficos ya antes expuestos, marcarían un fuerte atraso en el desarrollo del Teatro como lenguaje autónomo; Al enfatizarse en los aspectos técnicos en lugar de realizar reflexiones sobre la técnica actoral, el rol del público en la representación Teatral y la importancia del texto dramático. Caso diferente al de España e Inglaterra; que, gracias a las aportaciones dramáticas y literarias de exponentes como *Shakespeare* y *Lope de Vega*, experimentarían un mayor avance al presentar obras con tramas que permitieran un mayor acercamiento de la aristocracia con la clase popular al mostrar las problemáticas de ambas en una misma ficcionalidad; además de humanizar un poco más a los personajes evidenciando su complejidad emocional y psicológica.

Sin embargo, Italia también tuvo importantes contribuciones en cuanto a escenografía y maquinaria teatral; como la elaboración de decorados tridimensionales, gracias a la perspectiva descubierta por diferentes pintores y arquitectos. Tales decorados marcarían el inicio de la escenografía moderna. Sería en Italia también, donde se daría el surgimiento y posterior desarrollo de una forma de teatro popular conocida como *La Commedia dell' Arte*.

La comedia del arte tendría sus inicios a mediados del siglo XVI y se desarrollaría como una forma de drama profano completamente distanciado del ámbito religioso, dirigido principalmente a las clases populares con la finalidad de entretener y generar consciencia mediante la crítica social. En este tipo de Teatro era común la utilización de máscaras y vestuarios de personajes arquetípicos procedentes de diferentes regiones de Italia; personajes que en su mayoría eran fijos o característicos y que además podían ser heredados de forma genealógica dado a que era muy habitual que un actor interpretara siempre el mismo rol y lo heredara a sus hijos o nietos.

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

En una zona como la península italiana, donde no ha existido unidad lingüística hasta el siglo XX, los cómicos del Arte fueron transmisores de las tradiciones regionales, haciendo uso de los distintos dialectos para caracterizar a sus tipos, otorgando de esta manera gran color local a sus argumentos. La caracterización a través del lenguaje es una lección aprendida en el teatro desde el antiguo: de Shakespeare a Fernando de Rojas cada personaje se define por su modo de hablar. y con él se declara perteneciente a una clase social, a un tipo humano y a una condición existencial. (Valvueda, 2006, p. 35)

Los personajes arquetípicos estaban diferenciados según sus actitudes, ideales, posición socioeconómica, ocupación, nivel intelectual y localización regional. De acuerdo con dichos parámetros se daba una división en subgrupos de la siguiente manera: **personajes poderosos o Vecchi**, los cuales desempeñaban profesiones de prestigio y contaban con una amplia capacidad económica (*il Capitano, Pantalone, Tartaglia, il Dottore* y en ocasiones *el Escaramuche*), **los criados o Zanii** (*Arlequín, Polichinela*) y **la pareja de enamorados**, también nombrados los **Inamoratti** (*Lelio, Colombina*)

En cuanto a la música, no es mucho lo que se conoce de su presencia en la comedia del arte. Las pocas fuentes de información son las presentes en las acotaciones de los escasos textos que aún se conservan y las ilustraciones en las que se observa a un considerable número de artistas interpretando diversos instrumentos. Sin embargo, es difícil asumir que un género teatral italiano no contara con acompañamiento musical; ya que Italia fue el epicentro donde tomaron auge las ideas renacentistas que contribuyeron en gran medida al desarrollo de las artes al cual, por obvias razones, la música no fue ajena. De hecho, concebir la comedia con canciones interpuestas entre diálogos y acciones está muy alejada de su manifestación real en la que su



## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

carácter es netamente musical, casi hasta al punto de asemejarse en gran medida a otro género teatral italiano conocido como Opereta<sup>20</sup>.



Ilustración 7. Arlequín tocando la guitarra



Ilustración 8. danza de los personajes

En el artículo *Villanesca of the Virtuosi: Lasso and the Commedia dell'arte*, su autora *Martha Farahat*, hace un análisis interesante de las manifestaciones musicales en la comedia del arte; remitiéndose a las celebraciones realizadas en el matrimonio entre el hijo del duque Alberto V, llamado Guillermo y Renata de Lorena en el año 1568 en la ciudad de Baviera. En dicho análisis *Ferahat* toma como base los actos de enlace detallados por el músico napolitano *Massimo Troiano* en sus *dialoghi*, ya que este servía a la corte del duque. *Troiano* menciona la petición que el duque Alberto hace a su maestro de capilla Orlando di Lasso, de incluir una comedia del arte a las celebraciones que duraron casi un mes.

<sup>20</sup> El concepto de **opereta** deriva de *operetta*, un vocablo italiano que es el diminutivo de opera (u “**ópera**” en nuestro idioma). El término refiere a una ópera cómica que trata temas frívolos. La opereta combina fragmentos cantados con tramos hablados. (Porto, 2019)

Son escasas las alusiones respecto a la musicalización en aquella representación; sin embargo, se informa que había música en los entreactos y que *Troiano* interpretó dos veces en escena el tema *Chi pasa per questa strada* del compositor *Filippo Azzaiolo*. Además, *Farahat* menciona en su artículo que en dicha comedia había la presencia de nueve músicos: cinco tocando las violas<sup>21</sup>, dos laúdes<sup>22</sup>, el teclista y el flautista del Pífano<sup>23</sup>, de los cuales cuatro interpretaron hasta seis papeles; hecho que reforzaría la teoría de la presencia musical en medio de los mismos actos y la importancia de tener cantantes profesionales en escena. Los datos en el escrito de *Troiano* le permiten confirmar a *Farahat* la presencia de la música en la comedia del arte y establecer algunos indicios de su manifestación.

Aunque los escenarios hacen poca o ninguna mención a la música, las descripciones contemporáneas de las actuaciones y las imágenes de las compañías de la comedia de Warie en acción sugieren que los comediantes usaban música con frecuencia en estos dramas improvisados. Hay, por ejemplo, numerosas imágenes de comediantes individuales sosteniendo o tocando laúdes u otros instrumentos punteados, y hay una serie de representaciones de actuaciones concertadas. (Farahat, 1990, pág. 122)

---

<sup>21</sup> La viola da gamba es un cordófono de arco, provisto de trastes, de amplio uso en Europa entre finales del siglo XV y las últimas décadas del siglo XVIII. El modelo más extendido tiene seis cuerdas afinadas por cuartas (con una tercera mayor entre las centrales), un aspecto similar al del violonchelo, una extensión de re a re", y es tañido tomando el arco palma arriba. (LISTAS20MINUTOS, 2013)

<sup>22</sup> Los laúdes que se encuentran en oriente y los laúdes medievales, renacentistas y barrocos poseen una caja de resonancia abombada, fabricada con duelas o costillas longitudinales, o bien tallados a partir de un bloque de madera (pipa, laúd medieval). (LISTAS20MINUTOS, 2013)

<sup>23</sup> El pífano es un instrumento musical de viento consistente en una pequeña flauta muy aguda que se toca atravesada. Parece que fueron los suizos quienes introdujeron el pífano en sus regimientos después de la batalla de Marignan (1515). (LISTAS20MINUTOS, 2013)

Sin lugar a duda, la comedia del arte ha dejado un importante legado presente hasta nuestros días. Las artes circenses, el teatro independiente, el cine burlesco, la creación colectiva, la profesionalización del actor y la consolidación de las compañías teatrales; son prueba fehaciente de la influencia cultural y artística generada por este género teatral.

En resumen, la comedia del arte ha inspirado a grandes artistas y autores de la Historia universal como Miguel de Cervantes, *William Shakespeare*, *Molière* o Pedro Calderon de la Barca; dramaturgos como *Meyerhold*, *Jacques Copeau*, *Jean – Louis Barrault*, *Madeleine Renaud*; o grandes Premios Nobel de Literatura, destacando de entre todos ellos el gran Dario Fo. Sin duda ninguna, tenemos mucho que deberle a este fantástico género teatral. (López, 2018, pág. 28)

Las manifestaciones musicales presentes en la comedia del arte y en el teatro renacentista en general, evolucionaron para dar origen a diferentes formas artísticas donde la alteridad entre música, danza y teatro siempre estuvo presente. Un claro ejemplo de esto fueron las mascaradas cortesanas del periodo Tudor; donde se realizaban diferentes presentaciones que a menudo involucraban canto, baile y actuación en un fastuoso escenario con un complejo diseño escenográfico.

En **Francia**, por ejemplo, *Molliere* empezó a añadir bailes y canciones a sus comedias; convirtiéndolas en entretenimientos musicales, gracias a las composiciones proporcionadas por el músico *Jean-Baptiste Lully*. *Molliere* influiría, además, en la Ópera inglesa; donde las óperas de balada comenzaron a incluir letras con ritmos de canciones populares; como es el caso de la obra escrita por John Way, *the Beggars' Opera*.

Fue precisamente en el aspecto de la composición que se estableció una marcada diferencia de las formas musicales durante el periodo del teatro moderno; dado a que, como se mencionaba antes, países como Francia impulsaron la aparición de espectáculos burlescos, con una trama sencilla; los cuales estaban acompañados por piezas musicales que no necesariamente estaban compuestas originalmente para los espectáculos. A dichos entretenimientos musicales se les conoció con el nombre de “*vaudevilles*” o “*Patuccio burlesque*”.

Los *vaudevilles* fueron consecuencia de la tradición juglaresa de la Europa medieval, en la que los juglares viajaban por las poblaciones cantando y representando pequeñas farsas. Sin embargo, no fue hasta el año 1450 que se empezó a conocer en Francia por este nombre gracias a un batanero de la ciudad de Vire llamado *Oliver de Basselin*; cuyas composiciones se hicieron sumamente reconocidas y recibieron el nombre *vaux de Vire*. Con el tiempo el nombre se fue transformando, pasando a llamarse *voix de Ville* y finalmente apareció la palabra Vaudeville que ha prevalecido.

**Italia**, también ocupó un rol de suma importancia en el desarrollo de las formas teatrales que antecederían al teatro musical actual; sin embargo, su concepción fue completamente diferente a la francesa; dado a que sus formas fueron consideradas mucho más ambiciosas, ya que tenían como característica principal la composición de piezas musicales ideadas originalmente para las obras y un argumento que se basaba en historias de marquesas y criadas o en conflictos materiales. De esta manera se reafirmó, la ya antes mencionada, división de las formas musicales de la época.

El papel preponderante de Italia a nivel cultural se dio gracias a que Florencia se convirtió en la cuna y epicentro de los avances intelectuales y artísticos de toda Europa. De hecho, fue en Florencia donde un grupo de poetas, cantantes, músicos e intelectuales del renacimiento tardío se reunían para investigar y debatir acerca de las prácticas artísticas de la época. A dicho grupo se le conoció con el nombre de *Camerata Fiorentina*; el cual era precedido por el conde *Jacobo Bardi*, quien tenía a su cargo la organización de múltiples celebraciones y eventos en la corte de *los Medici florentinos*.

Estos, aunque habían perdido un poco del brillo de sus antecesores del siglo XV, seguían siendo sumamente importantes y llevaban actividades culturales notables en su corte. Esto motivaba que en la *Camerata Fiorentina* hubiese poetas como Ottavio Rinuccini, compositores, como Jacobo Peri (1561-1633) y Gulio Caccini (1545-1618), intelectuales como Vincenzo Galilei (padre del futuro astrónomo Galileo Galilei), cantantes como (Francesca Caccini, que se incorporaría años más tarde al grupo), etc. (Alier, 2002, pág. 26)

Rápidamente, los debates dentro de la *Camerata Fiorentina* se centraron en discutir que tanto cumplían las representaciones teatrales con la tradición clásica que se trataba de evocar en el Renacimiento y en qué medida el teatro griego había sido cantado o declamado. *Vincenzo Galilei* afirmaba que en la antigua Grecia el teatro era completamente cantado y que su música era monódica y no polifónica como se creía; afirmaba que la música polifónica era un invento de la Europa eclesiástica medieval. La reflexión planteada por *Galilei* significó un cambio drástico en la tradición musical de la época, y por consiguiente una modificación en la forma de implementar la música en las representaciones teatrales. De esta manera se estableció un nuevo modelo de

representación dramática, donde el canto era a una sola voz y estaba acompañado de la música instrumental; dando así origen al surgimiento de la **ópera clásica**.

La idea que tenían los miembros de la *Camereta Fiorentina* que pusieron en escena en estas *opore in musica* era que la música tenía que proporcionar un relieve especial a las cualidades y a los sentimientos expresados en el texto literario, como se imaginaban que acontecía en el teatro griego antiguo. (Alier, 2002, pág. 29)

El proceso de gestación de la ópera como espectáculo profano tuvo sus orígenes en el periodo renacentista, apareciendo primeramente en las cortes italianas como consecuencia del nuevo enfoque musical de entretenimiento cortesano. Posteriormente, las principales potencias europeas de la época como Francia y Alemania la adoptarían para dotarla de prestigio; dicho prestigio recaería en el virtuosismo y habilidades interpretativas de los cantantes. Sin embargo, no fue hasta el siglo XIX que la ópera experimentó una gran expansión por diversos países europeos; incentivando así, un nacionalismo musical donde cada uno la adaptaría de acuerdo con sus propias características musicales y habría una separación con las pautas establecidas por los compositores italianos.

Aparte del fenómeno de la resurrección de la ópera antigua, que ya se ha comentado, el público mayoritario del género ha vivido con gran fervor la Ópera del siglo XIX, que alcanzó un inusitado esplendor y dejó fuertemente marcado el teatro musical con producciones de signo romántico y posromántico que aparecieron cuando estaba empezando la configuración de lo que llamamos todavía “el repertorio”. (Alier, 2002, pág.

Uno de los principales referentes del género operístico fue el compositor *Claudio Monteverdi*, quien sería considerado como el primer “verdadero” operista. *Monteverdi* había enfocado su trabajo en una técnica polifónica de canto a diferentes voces, la cual era completamente opuesta al nuevo estilo musical que imponía la ópera; en el que se recitaba cantando o se actuaba cantando. Sin embargo, cuando le sugirieron escribir una obra del nuevo género, el compositor aceptó y tomó como base el texto *la favola d’Orfeo* (1607) del poeta *Alessandro Striggio*.

*Monteverdi*, frente al difícil reto de poner música en el texto de *Striggio*; fue allí precisamente donde se focalizaría su principal aportación al naciente género de la ópera, pues transformaría radicalmente la forma de ensamblar el texto a la partitura al darle un papel preponderante a la música como principal medio para la explicación argumentativa hacia los espectadores; dejando así, al texto en un rol de auxiliar.

Para lograrlo, *Monteverdi* utilizó, en primer lugar, una gran cantidad de instrumentos - algo más de cuarenta- pero no para que sonara en bloque, como en una gran orquesta, sino para tenerlos a su disposición de modo parecido a cómo un pintor tiene los colores dispuestos en su paleta, haciendo un uso graduado de los ismos para incluirlos según las exigencias del drama. (Alier, 2002, pág. 31)



*Ilustración 9. L'ORFEO: Favola in Musica (Claudio Monteverdi) representación de Jordi Savall*

Como *Claudio Monteverdi*, han sido muchos los compositores que se han visto influenciados por el género operístico y han hecho del mismo un género vivo que siempre está en constante evolución; hecho que también ha impulsado a la evolución de las diferentes formas artísticas que conviven con él, como lo han sido la escenografía, el vestuario, la actuación y la música. No es fortuito que, a pesar de sus cuatrocientos años, la ópera siga siendo un género vigente que goza de gran prestigio y cautiva el interés de un público que se aproxima a ella con el mismo deleite de las cortes europeas en las épocas renacentistas y románticas.

Es debido a su capacidad de constante reinención, que la ópera fue capaz de situarse y a bordar las diferentes problemáticas de la sociedad del siglo XIX; tales como: la relación del individuo frente al poder y las luchas por la independencia de las naciones. En dicho momento la



## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

Opera comenzó a adquirir un carácter fuertemente político y satírico; el cual era censurado constantemente por diferentes oficinas de censura ubicadas a lo largo de los diferentes estados europeos. A pesar de dichas restricciones mediadas por una crítica que estaba regulada por el estado, numerosos compositores empezaron a hacerse fuertemente aclamados por los espectadores debido a sus grandes habilidades musicales y talento excepcional; un claro ejemplo fue el caso de Johann *Strauss* hijo (1825-1899), de cuya autoría se desprenden obras como *El murciélago* y *El Danubio azul*.

Otro camino para representar en la ópera los problemas y la sensibilidad del mundo contemporáneo fue el que recorrió Richard Wagner. En sus óperas se representaba el choque entre el individuo, con su aspiración al amor y a la libertad, y el poder que destruye los sentimientos y que, por ello, es hostil a los hombres. Wagner llevó a escena estas ideas narrando antiguos mitos de la tradición germánica, recuperados gracias a fuentes de la época medieval. (Catucci, 2001, pág. 100)

De la concepción satírica de la ópera y la crítica política nació la **opereta**, conocida también como “*opera comique*” o en español Opera cómica; la cual recurría a elementos del ridículo y la caricatura para abordar diferentes problemáticas sociales. Países como Francia y **Alemania** no tardaron en adoptar al género emergente y emplearlo para difundir una versión humorística de las costumbres burguesas. Entre los compositores más influyentes estaban grandes músicos franceses como *Philidor*, *Gréty*, *Adam*, *Aurber* y el indiscutible rey de la opereta, *Jacques Offenbach*; quien incomodaba o divertía a los espectadores de acuerdo al nivel de identificación que estos establecían con el espectáculo presentado. Entre sus obras más célebres se encuentra *los cuentos de Hoffman*.



*Ilustración 10. Los cuentos de Hoffmann en homenaje a Kraus I Beckmesser por Francesco Squeglia*

Dentro de la opereta se distinguía la figura del *Dandy*; quien era un completo reflejo de la sociedad parisina del momento, con características como la elegancia, el gusto por la moda y el refinamiento. El *Dandy* siempre aparecía como la figura protagonista dentro de las comedias. Otro componente principal de este tipo de espectáculos era el acompañamiento de bailarinas que, más que ser admiradas por sus habilidades en la danza, eran objeto de deseo por parte del público masculino asistente a la obra.

Las operetas, a pesar de tener un gran componente satírico, no abordaban problemáticas demasiado complejas; al contrario, se caracterizaban por ser bastante frívolas, llenas de esplendor y fastuosidad; cuyo principal valor recaía en su capacidad de producir sonrisas y maravillar a los espectadores mediante la representación de situaciones idílicas de tórridos romances.

La opereta es otra modalidad teatral de gran popularidad en la época de entreguerras.

Como las otras formas comentadas aquí, acentuaba la importancia de los lenguajes

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

visuales de la escena al tiempo que introducía una música de sabor cosmopolita, a veces adaptada de partituras extranjeras. (Maria Francisca Vilches, 1999, pág. 92)



Ilustración 11. Qué es la opereta, historia de la opereta.

**Inglaterra** tampoco fue ajena a la influencia de un teatro musical que comenzaba a consolidarse como un género de importante relevancia; prueba de esto, fue la aparición de entretenimientos musicales como el *music hall*. Dichos entretenimientos gozaron de gran popularidad debido a que la gran mayoría de teatros londinenses tenían sus licencias como salas de música y no se permitía la representación teatral sin el acompañamiento musical.

Con el tiempo, muchos de los espectáculos abandonaron los recintos teatrales para trasladarse a bares, cantinas y edificios cuya finalidad era la presentación de canciones y números de baile que a menudo eran conducidos por un presentador. Tal traslado, brindó las condiciones ideales para que el *music hall* se hicieran cada vez más importante dentro del panorama cultural inglés.

El *music hall*, hacía parte de una corriente de teatro musical no tan ambiciosa como la ópera. Sus espectáculos no presentaban tramas demasiado complejas y su acompañamiento musical eran canciones populares que no estaban pensadas originalmente para estos. Además, eran entretenimientos que presentaban gran variedad gracias a la participación de acróbatas, bailarines, cómicos, cantantes e ilusionistas. A pesar de su gran popularidad, eran constantemente objeto de críticas por parte de la iglesia evangélica; que los consideraba divertimientos libertinos y de poco valor educativo.

Los *music halls* fueron en un principio una prolongación de las tabernas, y la venta de bebidas alcohólicas seguía siendo su principal fuente de ingresos. A esto se le añadían las frecuentes alegaciones- a menudo muy justificadas- de que las salas eran utilizadas por las prostitutas para conseguir clientes. (Novelo, 1999, pág. 57)

Los intentos de desprestigiar al *music hall* no fueron suficientes para evitar su masiva expansión; tanto así, que su número de salas aumentó exponencialmente entre los años 1850 y 1900. Para la década de 1880 se estimaba que había 500 salas en Londres, que podían llegar a acoger hasta 45.000 personas por noche. Fue tanto el apogeo de este nuevo género, que llegó a diferentes provincias a lo largo de Inglaterra a pesar de ser una creación típicamente londinense; atrayendo espectadores de todas las clases sociales como figuras deportivas, dirigentes políticos, turistas y principalmente el sector obrero debido a los orígenes de los artistas y el contenido de las canciones y los números.



*Ilustración 12. Bailarinas del cabaré " la buena sombra"/Casas i Galobardes*

**España** tuvo una evolución a su propio ritmo en lo que respecta a Teatro musical debido a la aparición del género lírico conocido como La **zarzuela**; el cual se caracterizaba por tener un tinte cómico y estar dividido en tres actos o entremeses. Dichos actos contaban con escenas habladas y números cantados, cuya temática principal trataba de asuntos amorosos entre personajes mitológicos.

En términos elementales, una zarzuela -insistimos, en la aceptación moderna del término, como hemos establecido- es una forma de espectáculo mixto de teatro y música. Su punto de partida es un texto teatral (creado expresamente para la zarzuela, o preexistente como obra escénica), para el que un compositor elabora una serie de ilustraciones musicales con orquesta: unas para ser cantadas por los personajes de la dramaturgia o el coro y otras para ser interpretadas por la orquesta sola. (Temes, 2014, pág. 7)

Nacida en el año 1850, la Zarzuela se convirtió en género musical por excelencia de la nación española y rápidamente se extendió por todo su territorio; sin embargo, no llegó a

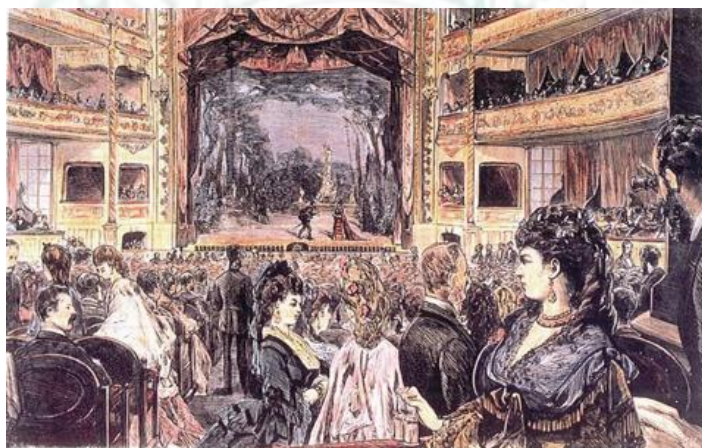
cimentarse en los demás países europeos debido a la diferencia idiomática e idiosincrática. Incluso Francia, que era un país que gozaba de un estrecho vínculo a nivel cultural con el país ibérico no llegó a adoptar al género entre sus diferentes manifestaciones artísticas debido, en gran manera, a sus notables diferencias con la ópera; la cual era el género musical teatral más destacado en el continente europeo durante la época.

Algunas de las diferencias importantes entre la ópera y la zarzuela radicaban en la estructura que componía a cada una de estas. En la ópera había la noción de que todo texto debía ser cantado, mientras que en la zarzuela las intervenciones musicales se alternaban con números actuados que respetaban una estructura de inicio, nudo y fin. Otra diferencia importante se evidenciaba el objeto estético social de cada una; pues la ópera se constituía como un espectáculo culto, mientras que la zarzuela era un espectáculo liviano pensado para llegar a todas las gentes sin importar su condición social.

Aunque en Europa la zarzuela no gozaba de gran acogida, Hispanoamérica la recibió prácticamente desde el mismo momento de su fundación y fue sumamente común que las obras españolas viajaran hasta América a apenas unos meses después de haber sido estrenadas en España. La identificación en cuanto al idioma también fue un factor determinante para la implantación del género en las formas de teatro emergentes en el continente.

A diferencia de otros géneros musicales de ámbito más restringido o excluyente -la ópera cortesana, el flamenco, el romancero popular, la polifonía renacentista...-, la zarzuela impregnó todas las clases sociales. Unió, como ningún otro y durante nada menos que cien años, a aristócratas y obreros; a monjas y anticlericales; a liberales y conservadores;

a catalanes y extremeños, gallegos, madrileños o andaluces... sirvió de reencuentro entre los “españoles de España” y los “españoles de América”, hijos o nietos de aquellos en sus antiguas colonias ultramarinas. (Temes, 2014, pág. 1)



*Ilustración 13. Inauguración del Teatro Apolo 1873*

La modernidad significó un periodo de importantes cambios a nivel social, político, económico y cultural para todo el mundo, supuso también importantes avances para las artes en todas sus disciplinas y concepciones; fue además prueba fehaciente de la relación permanente que tienen las artes y la sociedad y de cómo todas las disciplinas artísticas siempre convergen para impulsar su desarrollo y la aparición de nuevas formas que permitan una mayor inclusión.

### **Broadway y sus inicios**

Hasta finales siglo XVIII, las colonias americanas no gozaban de una gran presencia teatral; gran parte de las formas teatrales preexistentes en la era precolombina habían sido restringidas por el poder adoctrinante que ejercían los imperios europeos. Como consecuencia de esto, la mayoría de los ciudadanos americanos carecían de una identidad cultural propia; lo que los llevó a adoptar las formas y tradiciones de sus respectivos países colonizadores.

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

Poco después de 1750, con la llegada de la compañía de teatro de Hallam<sup>24</sup>, que hizo extensas giras y a la que pronto se unieron otras compañías rivales, el teatro musical comenzó a causar su primer impacto, con la representación de las más conocidas óperas-balada inglesas. (Latham, 2002, pág. 546)

Estados Unidos no fue un país ajeno a esta realidad; ya que durante su época como colonia inglesa había adoptado diferentes géneros teatrales provenientes de países como Inglaterra, Francia e Italia. Fue tanta la influencia ejercida por dichos países, que a finales del siglo XIX ciudades como Nueva York estaban llenas de bares, *vaudeilles*, *music halls*, muchas óperas europeas y comedias donde se contaban historias de doncellas y príncipes heroicos. Dichos entretenimientos musicales se fueron haciendo cada vez más variados al implementar la participación de músicos populares, cantantes, comediantes, bailarines, acróbatas, magos y ventrílocuos.

Con el tiempo, el teatro de la ciudad de Nueva York se fue trasladando hacia el centro llegando hasta la zona de *Times Square* en la década de los años veinte. Ya en dicha etapa la zona teatral cobijaba la famosa avenida *Broadway* y se empezaron a hacer frecuentes los espectáculos cómicos acompañados por canciones y bromas de todo tipo. La población estadounidense empatizó fuertemente con estos nuevos espectáculos debido a la identificación que tenían con su comportamiento sociocultural; decidiendo adoptarlo como su género teatral predilecto para dar origen a lo que se conocería como comedias musicales; piezas teatrales que eran construidas

---

<sup>24</sup> La primera compañía profesional que actuó en las colonias fue Murray- Kean company, que estrenó su espectáculo en Williamsburg, Virginia en 1749, antes de actuar en ciudades más pobladas como Filadelfia y Nueva York. De modo similar, la Hallam company embarcó hacia Virginia en 1752 después de que el teatro de William Hallam, en Inglaterra, fuera obligado a cerrar acusado de violar la ley de Licencias (Licensing Act). (Gozáles, 2000, pág. 110)



para que el actor pudiera mostrar todo su virtuosismo en las diferentes disciplinas artísticas. En el ámbito musical, estas comedias eran una combinación de canciones viejas y otras pensadas específicamente para la obra; también era muy común la utilización de canciones populares a lo largo de las presentaciones escénicas. Pero sin importar cual fuera el tipo de canciones utilizadas, lo importante era que las comedias musicales no estaban concebidas como entretenimientos ambiciosos; su única finalidad era buscar el gusto y entretenimiento de los espectadores.

La civilización norteamericana también brindó al mundo la comedia musical moderna. Aunque disfrute de muchos legados -la ópera europea, los espectáculos *minstrel* en el sur y las operetas británicas de Gilbert<sup>25</sup> y Sullivan<sup>26</sup>-, para la década de los 1920, se había convertido en el epítome de la cultura popular estadounidense. (Castañeda, 2020, pág. 45)

En medio de este panorama cultural aparece la figura de *Florence Ziegfeld*; un joven artista ruso que a sus veintiséis años llega a la ciudad de Nueva York para convertirse, posteriormente, en el primer empresario en descubrir la combinación exacta entre música, comedia, brillo y negocios para alcanzar el éxito. *Ziegfeld* tomó todos los elementos presentes en los entretenimientos musicales de Broadway y los unió en su espectáculo *the Ziegfeld Follies*; el cual se convertiría en un gran éxito y el antecedente del teatro musical que conocemos actualmente. El empresario tomó para la creación de su obra el argumento de una comedia

---

<sup>25</sup> Compositor alemán, más conocido como Jean Gilbert, nacido en Hamburgo en 1882 y muerto en Buenos Aires en 1942. Se le deben numerosas operetas, entre las que se destacó de modo particular *Katia la Bailarina*. (García M. G., 1997, pág. 892)

<sup>26</sup> En Inglaterra, el equipo formado por sir Arthur Seymour Sullivan y sir William Schwenck Gilbert afirmó una tradición comparable a la que crearon Strauss en Viena y Offenbach en París. Las operetas de Gilbert y Sullivan están mucho más cerca de Offenbach que de Strauss, pues a menudo son temáticas y satíricas. (Schonberg, 2007, pág. 411)

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

étnica francesa, pero le dio un toque clásico de los espectáculos americanos al alternarlo con canciones, bailes y bromas. Para él, el objetivo principal era ensalzar la belleza americana; para ello siempre buscaba jóvenes atractivas que le permitieran crear esa mezcla perfecta tan característica de sus obras.

Quizás las *Ziegfeld Follies* hayan sido la primera amalgama de música, baile, actuación, producción y canto en un espectáculo importante; a partir de 1920, el género se consolidó como una creación norteamericana. Sus autores son el orgullo del país: *Cole Porter, Rodgers y Hsmmerstein, George Gershwim, Irving Berlin*. (Castañeda, 2020)



Ilustración 14. *Ziegfeld Follies* (1945) "Bring those beautiful girls!"

Otro de los primeros musicales que cumplía con las concepciones modernas del teatro musical fue la obra "*The black crook*", inspirada en el libro escrito por *Charles M. Barras*. Esta obra incluía elementos como la danza y el acompañamiento de música original para ayudar a contar la historia y llegó a tener tanto éxito que alcanzó las cuatrocientas setenta y cuatro presentaciones a partir de su estreno en el año 1886 en la ciudad de Nueva York.

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

Habría sido un melodrama más, perdido en el sinfín de obras de finales del siglo XIX en Nueva York, de no ser por las cien coristas bailando sugerentemente en el escenario. Ayudaron a su fama inmediata unos trajes estrechos de color rosa que daban la idea de desnudez casi absoluta, y también unos efectos de escena extravagantes, incluida la simulación de un huracán. (Fayole, 2008, pág. 16)

Gracias a los aportes realizados por todos los artistas ya antes mencionados, el teatro musical se comenzó a constituir como un género teatral de importante relevancia dentro de la comunidad estadounidense; tanto así, que encerró tres características principales de la cultura del país norteamericano como: el optimismo desmedido reflejado en las tramas que siempre culminaban con un final feliz, la impecabilidad y el profesionalismo donde todos los integrantes del espectáculo cumplen su labor a la perfección; bien sea cantar, bailar, actuar, la elaboración del vestuario, la producción y la publicidad. Por último, la perfecta organización y asignación de recursos para la gestión de espectáculos que incentivaban la alegría y la diversión.

En los años 20's el Jazz se establecía como el género musical predominante para la época, por lo que los musicales empezaron a implementarlo gracias a las contribuciones de importantes compositores como *Jerome Kern*, *Vicent Youmas*, *Dietz y Stewarz*, *Irvin Berlin* y el músico más importante dentro de los musicales de la época, *George Gershwin*. En dicho periodo los musicales tenían un especial énfasis en las rutinas de baile y las canciones populares a expensas de la trama, por lo que los argumentos eran tipo "Cenicienta"; es decir, una chica de escasos recursos lograba conquistar a un aristócrata millonario a pesar de múltiples impedimentos y prejuicios sociales. La gente buscaba en los musicales diversión y entretenimiento, no historias profundas y de alta complejidad emocional. Sin embargo, este paradigma cambió con el estreno en 1926 de la obra

*showboat*; escrita por el libretista *Oscar Hammerstein II* y con el acompañamiento musical del compositor *Jerome Kern*, esta obra se constituyó como la primera obra en reunir un elenco multirracial y abordar problemáticas sociales importantes como el racismo y los problemas que atravesaba la comunidad afro en dicha época. *Showboat* significó un momento sumamente importante en la historia del teatro musical al lograr una mayor amalgama entre el texto y la partitura mediante la narración de temas dramáticos a través del diálogo, la música, el movimiento y el escenario. Las tramas coherentes y de alta complejidad emocional se desarrollaban gracias al acompañamiento de piezas musicales y danzas espectaculares, permitiendo también un mayor enriquecimiento en los planteamientos de los personajes.

Sin duda, esta obra fue un golpe de impacto para un público acostumbrado a los argumentos ligeros. Y sin embargo, un tratamiento similar no se repitió hasta *West Side Story*.

Con todo, la temática social y realista fue sólo uno de los méritos de *Show Boat*. Si trascendió a los órdenes de la época, fue porque constituyó en conjunto un espectáculo en versión madura. Un drama serio distinto de la época de la ópera y la opereta, con trasfondo social e innovaciones formales que llevaron a la evolución del género. (Fayole, 2008, pág. 18)



Ilustración 15. afiche publicitario "SHOW BOAT" (1936)

En la década de los 40's se cimentó la revolución incitada por *show boat* con otros estrenos como la obra ¡*Oklahoma!* Escrita por *Rogers y Hammerstein* (1943), esta obra integraba todos los componentes del nuevo tipo de teatro musical. Un claro ejemplo fue la concepción coreográfica en dicho espectáculo; ya que la coreógrafa de Ballet *Agnes de Mille*, partió de los movimientos cotidianos para contribuir a la expresividad de los personajes. Tal abordaje de la danza distaba mucho de la concepción del teatro musical primitivo en la que se utilizaba el baile como una excusa para tener mujeres semidesnudas desfilando por el escenario. *De Mille* también marcó un importante cambio en las concepciones musicales al levantar el telón del primer acto y en lugar de mostrar a un grupo de coristas, puso a una mujer batiendo mantequilla que interpretaba las primeras líneas melódicas del musical.

En el lugar de las chicas guapas cantando y bailando, el musical abría con el personaje de la tía Ellen haciendo mantequilla, mientras Curly canta "*oh what a wonderful morning*" desde fuera de escena y sin acompañamientos. El uso del baile fue revolucionario: se

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

combinaron ballet y danzas folclóricas americanas y los números de baile colaboraban a la narración, especificando algunos de los rasgos de los personajes principales. (Fayole, 2008, pág. 24)

Los años 40's marcaron el inicio de la denominada "Edad de Oro" del teatro musical gracias a todas las innovaciones impulsadas por figuras como *Rogers y Hammerstein*; quienes se convertirían en los contribuyentes más destacados dentro de la forma musical contemporánea. Es debido a sus aportaciones que en las décadas siguientes llegarían los musicales al cine y se abriría el paso para que el teatro musical experimentara con géneros como el rock, pop y el hip hop. Además, fue gracias a sus aportes que el teatro musical probó ser rentable fuera de *Broadway* con puestas en escena de menor grandilocuencia y con orquestas más pequeñas; lo que significó que grandes compañías automotrices y otras corporaciones empezaran a contratar talentos de *Broadway* con el fin de producir musicales corporativos destinados para sus empleados o clientes.

Desde 1850 hasta la actualidad los musicales han experimentado importantes cambios que han permitido su vigencia a través del tiempo. En Broadway se marcó la pauta para un género que se ha expandido a nivel global, influenciando a miles de artistas y deleitando audiencias de diferentes épocas.

El teatro musical es un paquete de entretenimiento a gran escala. Desde *The black crook* (1886) que está considerado como el primer musical exitoso en la historia del teatro americano, todas las demás producciones sobresalientes han tenido cuidado en preservar el espíritu del "sueño americano" aun cuando se refiriesen a conflictos raciales como

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

“Show Boat” (1927), a sátira políticas como en “Of Thee I Sing” (1931), a la vida del ghetto negro como en “Porgy and Bess” (1935), o las vicisitudes del espíritu pionero como en “Oklahoma” (1943), todos ellos musicales que junto, con “Gypsy”, han creado modas y han ejercido influencias. (Chocrón, 1984, págs. 130-131)

## Teatro musical en Colombia

El teatro en Colombia ha experimentado una serie de importantes cambios a partir de la segunda mitad del siglo XX a raíz de la llegada de diversos planteamientos propuestos por múltiples teóricos y directores europeos; los cuales, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, habían fomentado toda una revolución y cambio de paradigma en la concepción del teatro occidental. Algunos de ellos fueron *Konstantin Stanislavski* con su método de las acciones físicas, su pupilo *Jerzy Grotowski* con su idea de un teatro pobre cimentado en la corporalidad y, quien influiría mayormente en las primeras manifestaciones del teatro en Colombia, Bertolt Brecht con su planteamiento de un teatro político que estuviera alejado del principio de identificación en el que el espectador asumía el teatro como una copia de la realidad y no como una virtualización de esta.

El teatro colombiano ha sufrido una transformación radical en los últimos sesenta años. Antes de la Segunda Guerra Mundial, consistía principalmente en un discurso elitista centrado en temas religiosos seguros y predecibles, poco sugerente y nada innovador, diseñado para apaciguar las sensibilidades de la élite y para no ofender el sistema de censura de la iglesia católica. (Rosa, 2013, pág. 44)

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

Hasta inicios del siglo XX Colombia presentaba fuertes atrasos debido a la tardía consolidación del sector teatral en comparación con otros países de Latinoamérica como México y Argentina. Fue debido a dicho atraso que las formas musico-teatrales no presentaron mayores avances y en su mayoría eran vestigios de la época colonial; una época en la que las Zarzuelas y operetas eran los únicos géneros de incidencia en el país. Además, la escasez de teatro escrito en verso tampoco posibilitaba la apertura a nuevas formas teatrales que se desligaran de los géneros tradicionalistas.

Sin embargo, el teatro en Colombia atravesó un cambio interesante en los años sesenta gracias a los aportes de directores como *Enrique Buenaventura* y *Santiago García*; quienes impulsaron los avances más significativos del teatro colombiano como: el método de creación colectiva y la consolidación de grupos de teatro estables.

Entre 1970 y 1980 el teatro colombiano se convirtió en un referente para toda una serie de colectivos teatrales latinoamericanos, al tiempo que sus principales promotores empezaron a ocupar un lugar prominente en los debates internacionales alrededor de esta práctica artística en la región.

Justamente este es el periodo más estudiado de la historia del teatro colombiano, el que suele identificarse con el movimiento Nuevo Teatro y la turbulenta polémica pública alrededor de la relación entre arte y política en el teatro y en las actividades artísticas en general. (Cadeño, 2018, págs. 2-3)

Consecutivamente el teatro musical en Colombia también tendría ciertas implicaciones con la llegada del Nuevo Teatro. Un ejemplo claro fue la utilización de piezas musicales tanto en



## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

obras Brechtianas como en las obras desarrolladas a nivel local basadas en el mismo principio del teatro político de *Brecht*. En estas obras los actores recurrían a la música para generar reflexiones en los espectadores y hacer énfasis en las cosas que querían resaltar; normalmente lo hacían a través de cantos dramáticos que en ocasiones rozaban con lo grotesco. Algunas de las obras Brechtianas realizadas en Colombia que utilizaban música fueron: *LA ÓPERA DE LOS TRES CENTAVOS* (1976), un montaje del Teatro Popular de Bogotá y composición musical de *Kurt Weill*; *LA HONESTA PERSONA DE SE-CHUAN* (1996), montaje realizado también por el Teatro Popular de Bogotá y con música de *Rafael Fuentes*.

También es importante resaltar la labor de *Santiago García* y su grupo LA CANDELARIA; ya que en obras como *GUADALUPE AÑOS SIN CUENTA*, la música tradicional colombiana contribuía a la cohesión de las escenas. Otra obra realizada por LA CANDELARIA y que contaba con un gran acompañamiento musical fue *LA TRIFULCA* (1991), que gracias a las composiciones de *Hernando Forero* y la colaboración de la banda *Distrito Especial* adquirió un tinte rockero.

Para comentar algo sobre el método musical en las obras de *Brecht*, en breve, consiste en que las canciones ayudan a hacer ver y entender al espectador que lo que ve es una representación, por lo que no se deja llevar por el efecto realista del drama; en las canciones la acción dramática se detiene para que el personaje analice, comente o cuestione frente al público, muy explícitamente, cuál es la situación y el conflicto; muchas de las canciones, de hecho, son cantadas ya no por los personajes, sino por los actores que cantan claramente qué van a representar y a qué debe el público prestar atención; el canto no es necesariamente lírico, más bien dramático, popular y grotesco. (Anónimo, 2013)



Ilustración 16. GUADALUPE AÑOS SIN CUENTA (SANTIAGO GARCÍA)

En Colombia, a diferencia de otros países latinoamericanos, el repertorio de obras estilo *Broadway* no fue muy común durante las décadas de los 60s y los 70s. Sólo hasta el año 1989 se estrenó una obra que recogía todas las características del teatro musical norteamericano; dicha obra fue *SUGAR*. Dirigida por David Stivel, esta obra contó con un despliegue nunca antes visto en Colombia de publicidad y producción. La entidad encargada de gestionar tal despliegue fue la dirigida por *Fanny Mickey* (Fundación Teatro Nacional); la cual contribuyó a la consolidación de un teatro comercial y permitió la llegada de obras de tal magnitud.

En 2019, este género está cumpliendo 30 años, a diferencia de otros países latinoamericanos como México y Argentina o Brasil, donde desde los años sesenta se empezaron a ver las primeras adaptaciones locales de clásicos anglosajones, en Colombia apenas empezó a nacer tímidamente esta industria con “*Sugar, el musical*” de María Cecilia Botero ( la primera adaptación colombiana de un musical), y “*Los niños se toman*

el mundo” de María Angelica Mallarino (la primera comedia musical original colombiana). (Jiménez, 2019)

La obra contó con la participación del compositor y arreglista argentino *Juan Carlos Cuacci*, quien conservó algunas de las piezas de la versión original, pero introdujo arreglos y relaboro el plan musical para dotar la obra de un ritmo continuo y dinamismo. El ámbito coreográfico estuvo a cargo del norteamericano *Rob Barron*, reconocido actualmente como el coreógrafo más importante en la escena del teatro musical colombiano. En el campo escenográfico fue el mexicano *David Antón* quien se encargó de proyectar la escenografía bajo la óptica dirigida de *Stivel*. En cuanto a los actores, el reparto fue conformado por estrellas de renombre en Colombia como: María Cecilia Botero, Cesar Mora, Bruno Díaz, etcétera.



Ilustración 17. Imagen publicitaria de "Sugar" el musical

“*Sugar*” tuvo un importante éxito en taquilla que impulsaría a la secuela de múltiples obras del mismo tipo, tales como: *Doña Flor y sus dos maridos* (1990), *SORPRENDIDAS* (1991), *La casita del placer* (1994), *Y se armó la mojiganga* (1997), inspirada en la obra de Enrique Buenaventura *En la diestra de Dios padre*, y la más reciente *María Barilla* (2012), esta obra

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

alcanzaría un notable balance entre la estructura del teatro musical y las formas musicales autóctonas como los alabaos de las cantoras del pacífico, lavanderas de río, la percusión y la vaquería.

A partir del nacimiento de estas obras fueron varias las compañías que empezaron implementar un repertorio de teatro musical en el país. *María Cecilia Botero* y su esposo *David Stivel* continuaron con la indagación de los espectáculos musicales en su fundación *Gente de teatro*. De allí salieron obras como *LA JAULA DE LAS LOCAS* (1991), *LOS CABALLEROS LAS PREFIEREN RUBIAS* (1995), *LA TIENDITA DEL HORROR* (2008), entre muchas otras. Todas ellas caracterizadas por alto nivel de producción hasta que su capacidad de autofinanciación fue insuficiente y su ritmo de producción se desaceleró drásticamente. Tal insostenibilidad, sumada al poco apoyo financiero por parte del gobierno, han retrasado en proceso de consolidación del género del teatro musical en el país.

Hace falta una cultura real de fanáticos del teatro musical en Colombia, que contribuyan a que sea financieramente viable mantener varios shows en simultánea cartelera y en temporadas superiores a 30 días. Esto ocurre en Nueva York en la famosa zona de Broadway donde hay musicales que llevan no meses sino años en cartelera con lleno total, dentro de una oferta de más de 30 títulos de diferentes compañías. (Jiménez, 2019)

A pesar de la situación hostil que ha sufrido el teatro musical en Colombia han aparecido figuras que han impulsado su consolidación en el país; figuras que hoy en día son reconocidas como los principales referentes del teatro musical colombiano. Una de ellas, y sin duda la más

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

importante de todas, es María Isabel Murillo, conocida también como *Misi*. Quien durante su trayectoria artística no sólo aportó increíbles espectáculos dotados de belleza y profesionalismo, sino que además logró un estilo propio que significaría el aporte colombiano al teatro musical.

Una de las características principales dentro del trabajo de *Misi*, fue trabajar con los niños y dotarlos de un carácter completamente alejado de los estados comunes e infantilistas tan comunes dentro de las obras teatrales. Gracias esta nueva concepción, las producciones de *Misi* alzaron gran éxito e impulsaron el estreno de diferentes espectáculos musicales navideños, tales como: *CAMINO A LA IMGINACIÓN* (1989), *UN ENCUENTRO MAGICO* (1991), y *NOCHE DE NAVIDAD* (1993) en la que ya se percibía una estructura dramática y musical más clara.



Ilustración 18. NOCHE DE NAVIDAD (MISI)

Hoy "*Misi*" es la marca más reconocida del teatro musical en el país, por su trayectoria de más de 30 años y por ser la única que ha mantenido una tradición con una temporada en

cada navidad, además de una o más al año con clásicos de Broadway o títulos propios.  
(Jiménez, 2019)

Gracias al importante legado de referentes como *Misi* han sido varias las compañías que han enfocado sus búsquedas a la consolidación del teatro musical colombiano. En Medellín, por ejemplo, la compañía Teatro Musical de Colombia ha realizado importantes montajes de un amplio despliegue en producción y que han contado con una buena acogida en la ciudad. Si bien aún hay un amplio camino por recorrer, el teatro musical en Colombia ha empezado a posicionarse dentro del panorama cultural y artístico, logrando despertar cada vez más el interés por parte de los espectadores ansiosos por descubrir ese mundo que hasta hace algunas décadas parecía tal lejano y ajeno.

## TRANSDISCIPLINARIEDAD Y SU IMPLICACIÓN EN EL TEATRO MUSICAL

Como se ha evidenciado a través de la historia el teatro musical ha partido de una interacción permanente entre las diferentes disciplinas artísticas como la actuación, la danza, la música, las artes visuales, entre otras. Sin embargo, esta interacción entre las disciplinas ha ido transformándose con el tiempo: La música, por ejemplo, ha adquirido un papel de gran transcendencia dentro de los espectáculos musicales; pasando de utilizarse sólo como generadora de atmósfera a aportar al desarrollo de la trama. Además, la danza ya no se concibe como números desligados de dicha trama, sino que contribuye a los planteamientos y expresividad de los personajes. Por otra parte, el apoyo visual y escenográfico también ha permitido la exploración de nuevas posibilidades a nivel espacial, ya no sólo reduciéndose a la imitación de la “realidad” sino generando universos que funcionan bajo lógicas extra-cotidianas.

Al analizar todas estas nuevas relaciones entre las diferentes disciplinas artísticas que componen el teatro musical, se hace evidente que ha habido un cambio dentro del género en sí mismo. Es decir, ya no se ven las disciplinas artísticas como campos de conocimiento separadas que lo único que comparten son determinados temas (por ejemplo, en el arte ha sido recurrente el tratamiento de temas románticos, las transposiciones de obras clásicas, historias de cabaret, entre otros). Por el contrario, ahora se conciben como una totalidad de saberes en la que los límites entre un campo del saber y el otro se resquebrajan hasta hacerse casi imperceptibles. Es allí donde aparece el término **transdisciplinariedad**.

La transdisciplinariedad no elimina las disciplinas, pero si pone fin al predominio de los enfoques disciplinarios, es decir, a “la pretensión exagerada que supone que desde la perspectiva de una disciplina aislada se puede aportar un conocimiento totalizador sobre el mundo”. (González, 2014, pág. 70)

Para comprender mayormente a que se refiere el término transdisciplinariedad es necesario hacer un rastreo epistemológico en cuanto a la concepción del saber mismo. Para ello, partimos de la definición de disciplina como lo relacionado a un campo de saber específico; el cual, a su vez, puede compartir determinados enfoques o características con algún otro campo de conocimiento. A dichas características comunes se les denomina interdisciplinariedad.

Por su parte “interdisciplinariedad” sería una yuxtaposición de varias disciplinas que tratan de un mismo objeto, problema o tema, tal es el caso de las ciencias de la educación; la interdisciplinariedad, por su parte, es la interacción sobre uno o varios elementos disciplinarios: materia, métodos, conceptos, se trata de una colaboración con relaciones de equivalencia. (González, 2014, pág. 69)

La transdisciplinariedad equivale a todo un cuestionamiento del paradigma epistemológico moderno, en el que se trata de categorizar y dividir el saber con la finalidad de profundizar en determinado tema y bajo la premisa de buscar generar verdades absolutas. La transdisciplinariedad concibe el conocimiento como una totalidad a la cual se puede acceder desde cualquier ruta. Dicha concepción se asemeja a la definición de teatro musical planteada al inicio del capítulo **HISTORIA DEL TEATRO MUSICAL**: “El teatro musical es una representación teatral donde convergen y dialogan diferentes disciplinas artísticas como la actuación, la música,



la danza, el apoyo técnico y escenográfico; todas estas integradas como un solo elemento capaz de generar en los espectadores diferentes emociones como ira, alegría, tristeza, etc.”

Es en este punto donde comprendemos las diferencias entre las primeras manifestaciones del teatro musical y la situación actual de dicho género. Como se ha mencionado antes, en épocas como el renacimiento o el modernismo aparecieron géneros como la ópera; en el cual la música ejercía un papel fundamental, incluso mayor a la actuación; marcando así, una separación entre ambas disciplinas (ambas conviven, dialogan y comparten algunas características, pero siempre hay un papel privilegiado de la una sobre la otra).

En los inicios del teatro musical americano no existía una cohesión entre trama, canciones y danza. Cada uno funcionaba como un elemento independiente unido de manera forzada a los demás. En la actualidad, cada elemento (música, baile, actuación, escenografía y vestuario) se percibe como parte de una totalidad en la que cada uno tiene igual trascendencia y complementa al otro. Un ejemplo claro es el presente desde la misma composición musical. Ahora las canciones están, casi en su totalidad, pensadas originalmente para un musical específico, lo que ha permitido establecer un plano de consistencia entre la música y la trama.

Ahora volvamos a la transdisciplinariedad: denota lo que está *entre* las disciplinas, *a través* y *más allá* de toda disciplina. Su finalidad es la comprensión del mundo presente, y uno de los imperativos es la unidad de conocimiento. “Para el pensamiento clásico, la transdisciplinariedad es un absurdo porque no tiene objeto. En cambio, para la transdisciplinariedad, el pensamiento clásico no es absurdo, pero en su campo de aplicación se reconoce como restringido”. (González, 2014, pág. 70)

Si bien los musicales aún conservan ese estigma de ser espectáculos meramente vanales y superficiales, es evidente que tras su evolución han ido adquiriendo un carácter más profundo mediante el tratamiento de temáticas cada vez más complejas y las experimentaciones en la relación ejercida entre las diferentes disciplinas. Un caso evidente es el del musical, ya antes mencionado, *Oklahoma!* (1943). En este musical se hace evidente un enfoque investigativo. Una metodología en la que no se aborda la creación artística como un mero resultado al que hay que llegar sino como un proceso en el que se deambula entre los límites de una disciplina y otra y se establecen nuevas vías de cooperación entre las diferentes áreas del saber. En esta medida se hace imperativa una noción transdisciplinar, ya que esta aborda el conocimiento desde su carácter emotivo, lógico y creativo que está en constante evolución.

Desde otra argumentación, la transdisciplinariedad es una orientación científica y didáctica que nace de una formación aplicada del conocimiento. De ella emana un enfoque comprensivo y una actitud del investigador o del docente que puede contribuir a un cierto redescubrimiento interno de las disciplinas. El enfoque transdisciplinar no sólo es el enfoque natural, sino que es “el enfoque de enfoques”, una de cuyas lecturas es la disciplinar. (González, 2014, pág. 70)

Podría decirse que no es casualidad que los mayores avances en el teatro musical se hayan dado a raíz de las diferentes cooperaciones entre las disciplinas; cooperaciones que en su momento significaron riesgos y suscitaron cambios en la forma de asumir las estructuras del conocimiento.

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

Ha sido un largo un proceso, al que aún le queda un largo camino por recorrer, el tratar de comprender que dichas estructuras no son rígidas sino más bien móviles y que siempre están en un constante proceso de transformación. Esta ha sido la mayor implicación de la transdisciplinariedad dentro del teatro musical, ya que movilizó por completo todas las estructuras de las disciplinas artísticas para ayudar a encontrar nuevas maneras abordar la trama, la acción, la construcción de los personajes, la concepción espacial y el planteamiento desarrollado dentro del musical.



## APORTES DEL TEATRO MUSICAL A LA EDUCACIÓN

Gracias a las investigaciones realizadas desde la neurociencia se ha podido demostrar el carácter sensible del conocimiento y como los procesos de aprendizaje y la formación de la personalidad están mediados por las experiencias sensitivas. Autores como *Lev Vygotsky*<sup>27</sup> señalan que la formación de los sujetos está condicionada por una diversidad de aspectos biológicos y sociales que lo convierten en un sujeto activo modelador de su ambiente. Dicho sujeto parte de las experiencias dadas a partir de la estimulación sensible para organizar y desarrollar sus procesos de pensamiento.

Las investigaciones sobre el desarrollo del cerebro han demostrado que para alcanzar la precisión de la configuración del adulto es imprescindible la función neuronal, es decir, hay que estimular el cerebro. Desde los estados más tempranos el medio socio-cultural de esa persona en desarrollo desempeña un papel de vital importancia. (PUBLICACIONES UCAB , 1997, pág. 32)

Esta postura socio-centrista resalta la vital importancia de las interacciones del individuo con el ambiente y sus semejantes para un posterior desarrollo de su conducta e inteligencia. Todas estas interacciones se dan primeramente mediante la expectación y luego desde la asimilación de algunos códigos sociales que le permiten encontrar formas de relacionarse con el

---

<sup>27</sup> *Lev Vygotsky* (1896-1934), contemporáneo de *Piaget*, inspira constantemente las prácticas de los profesionales de la primera infancia. La teoría de *Vygotsky* sobre el desarrollo es particularmente útil para describir el desarrollo mental, lingüístico y social de los niños. Su teoría también estudia como el juego en los niños fomenta el desarrollo lingüístico y social. (Morrison, 2005, pág. 99)

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

entorno. Este enfoque psico-social ha llevado a que la psicología y la pedagogía revaloricen la importancia de la socialización en los procesos formativos, dando como resultado una reestructuración del modelo educativo. Como por ejemplo la utilización de algunas disciplinas con enfoques aparentemente “más humanistas” (música, danza, teatro y pintura) para la comprensión de otras áreas del conocimiento como las matemáticas, la literatura y la ciencia.

Los estudios en todas las áreas del desarrollo psicológico indican que el recién nacido muestra preferencia por los estímulos psíquicos: por el otro, por su semejante, y que responde más activamente a la estimulación que le ofrecen las personas a la que le brinda, incluso, el biberón, fuente de alimento. (PUBLICACIONES UCAB , 1997, pág. 41)

Es debido a estas nuevas concepciones sociológicas y epistemológicas que el teatro musical se ha constituido como una herramienta de vital importancia en los procesos educativos, ya que en él se han hecho evidentes nociones como el aprendizaje cooperativo y colaborativo.

El trabajo cooperativo correspondiente al trabajado realizado en pequeños grupos, donde cada uno aporta y contribuye al aprendizaje de los demás integrantes mediante la asignación de tareas específicas enfocadas a la resolución de determinado problema; estas tareas serán siempre asignadas por un docente con el propósito de encalzar de manera óptima la meta buscada.

El trabajo colaborativo hace referencia a la labor coordinada por parte de cada uno de los integrantes del grupo en búsqueda de la resolución del problema. A diferencia del cooperativo, en el trabajo colaborativo son los estudiantes quienes asumen una completa responsabilidad de las actividades para la resolución del problema. En dicha medida podría decirse que el trabajo

cooperativo es una herramienta de interacción que posibilita alcanzar determinado objetivo mediante una ruta que siempre estará contralada por el docente, mientras que el trabajo colaborativo se convierte en una especie de filosofía en la que cada uno asume las responsabilidades tanto en su desarrollo propio como en sus aportes al desarrollo colectivo.

Las relaciones sociales del niño con otras personas que poseen mayores conocimientos permiten observar lo que *Vygotsky* denominó **Zona de Desarrollo Próximo, (ZDP)**. Frente a un problema, un niño puede demostrar distintos niveles de habilidad, dependiendo de la forma de ejecutar la tarea. El **nivel de desarrollo actual** está dado por aquello que es capaz de hacer solo, sin ayuda. Sin embargo, *Vygotsky* observó que al trabajar con personas adultas o con otros niños con habilidades superiores, se evidenciaban ejecuciones más complejas, esto fue denominado **desarrollo potencial**. (PUBLICACIONES UCAB , 1997, pág. 48)

Los sistemas educativos han empezado a comprender el valor imperativo que tienen los estímulos psicosociales en la formación de los sujetos; por esto se han visto en la tarea de buscar estrategias que posibiliten una mayor integración de las diferentes áreas del saber. Es allí donde el teatro musical ha demostrado ser una herramienta sumamente eficaz para el desarrollo de habilidades como el autoconocimiento, la responsabilidad, el trabajo en equipo y otros factores determinantes en la formación del individuo.

El teatro musical también ha permitido el encuentro e interacción de estudiantes con ideas afines. Dicho encuentro ha incentivado en los estudiantes el desarrollo en diferentes factores como la autodisciplina, la perseverancia y el rigor; además, ha contribuido a un

fortalecimiento en las habilidades técnicas correspondientes al género musical. Todos estos aspectos son sumamente importantes para reforzar la teoría de *Vygotsky* que, como se mencionaba antes, afirma la idea de un desarrollo en las habilidades del individuo por medio de sus interacciones con los demás (***desarrollo potencial***).

Incluir la música en el esquema total de la educación, implica ingresar el concepto de la *educación por el arte*, transitando una educación basada en el desarrollo de la creatividad, en el estímulo de la imaginación y la precepción sensible en conjunción con el ejercicio del razonamiento, de la inteligencia y de la actividad mental. (Maravillas Díaz Gómez, 2007, pág. 108)

Si bien las implicaciones del teatro musical en el modelo educativo se dan principalmente en el ámbito escolar, la formación profesional no es ajena a los aportes efectuados desde dicho género. Uno de los más claros ejemplos se da desde la concepción de la formación artística. Autores como *John Paynter*<sup>28</sup> afirman que una educación integral desde las artes no solo busca la formación de futuros actores, dramaturgos, pintores o cantantes; sino además un desarrollo integral de todas las habilidades mentales y espirituales del sujeto. Conforme a lo planteado anteriormente podría decirse que el teatro musical es una de las herramientas que mejor integra el desarrollo desde el componente disciplinar y el componente ético social; ya que gracias a la interacción permanente entre las diferentes disciplinas se logra un mejoramiento de todas las

---

<sup>28</sup> Fue compositor y profesor de música y es conocido por su apoyo a la necesidad de música creativa. Sus trabajos se basan principalmente sobre nuevas propuestas para el desarrollo musical en la escuela. Intención de crear una persona integral con un mayor desarrollo de sus capacidades mentales y espirituales. Potencia la relación de la música con las otras áreas del currículum y especialmente las artes.

aptitudes técnicas del artista y una adquisición de habilidades psicosociales que le permiten una mejor relación consigo mismo, con sus semejantes y con el entorno.

Las influencias del género musical también se dan desde el ámbito pedagógico, ya que los futuros docentes deben adquirir en las universidades habilidades que les permitan generar puntos de encuentro entre las disciplinas regulares y las disciplinas artísticas en sus futuras prácticas pedagógicas. Todo esto con el fin de promover una adquisición de conocimientos más eficaz que la aplicada en los modelos educativos simplistas. Según Maravillas Díaz (2007) la enseñanza desde disciplinas como la música contemporánea consiste en: “introducir ésta en otras áreas de la enseñanza – idioma matemáticas o literatura -y, también, en otras artes como la danza y el teatro”.

Desde la postura educativa contemporánea se hace cada vez más evidente una visión ontológica y totalitaria de las epistemes; por ello se ha buscado generar mayores puntos de encuentro entre los distintos campos del saber. Si bien son evidentes los avances en la búsqueda por generar estos puntos de encuentro aún hay muchos parámetros que valdría la pena replantearse, ya que todavía existe la concepción de la formación artística como una actividad extracurricular en el plan de estudios y no como un pilar fundamental en la formación del individuo. El teatro musical ha vivido las consecuencias de dicha concepción y aunque se reconocen los aportes de este género en la educación, todavía los talleres de teatro musical se ven reducidos a presentaciones de fin de año en instituciones escolares o a encuentros de poca participación por parte de los estudiantes; quienes al no recibir una estimulación temprana desde las artes terminan por perder el interés y posteriormente desertar.



Si bien el teatro musical ha demostrado ser un género sumamente potente en la educación, aún debe existir un mayor esfuerzo por parte de las instituciones de educación formal e informal en la aplicabilidad y enseñanza no sólo desde el género sino desde las artes en general. En la medida que este enfoque se haga más presente en los procesos educativos se podrá evidenciar una mayor consciencia del sujeto frente a sí mismo y su entorno.



## MARCO METODOLÓGICO



SITEMATIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA EN EL MONTAJE “EL CORAZÓN DE LA NAVIDAD” DE

LA COMPAÑÍA TEATRO MUSICAL DE COLOMBIA

UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA

1 8 0 3

### DE LA OBRA Y EL AUTOR:

El Corazón de la Navidad es un musical navideño presentado en el formato de teatro musical que cuenta con la participación de trece artistas en escena. En él se abordan temáticas complejas como el manejo de la violencia, el matoneo, el envenenamiento personal y cómo este puede conllevar a la realización de acciones que desconocen los límites y afectan a los demás.

Este es un musical conmovedor, lleno de magia, color y mucha diversión en el que se busca cumplir con la grandilocuencia del teatro musical mediante la utilización de elementos como el vestuario, las luces, la escenografía y la integración de diferentes números cantados, escenas y coreografías.

En la obra también se hacen evidentes las concepciones del teatro musical contemporáneo en el que se busca la integración de las diferentes disciplinas artísticas para la construcción de narrativas que aborden problemáticas complejas. Sin embargo, el tratamiento de estas problemáticas se hace de manera cuidadosa teniendo en cuenta que el espectáculo está dirigido para un público familiar.

En *El Corazón de la Navidad* no sólo se busca el entretenimiento del público mediante la escenificación de tramas simples y la interacción desconectada de los números musicales con la escena, como se hizo en las primeras etapas del género, sino que además se pretende generar en el espectador una experiencia sensible, en la que él, desde su deseo y libertad, pueda hacer

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

de la trama un contenido tan profundo como quiera. Todo esto mediante el enfoque transdisciplinar en el que la música, la actuación, la danza y las artes visuales no van por separado, sino que se complementan y constituyen nuevas rutas para abordar el hecho teatral.

## Sinopsis De La Obra

Los hechos de la obra tienen lugar en la aldea de Papá Noel llamada **Natividad**, este es un lugar mágico de otra dimensión en el que viven el alcalde **BJUG**, su nieta **TATTE, KUGLA**, los mellizos **BORUSLEY** y **BORUSLAY, RONIG, GAJ** y **BANDOLIER**. Todos ellos son los denominados **Vefelices**; duendes que trabajan todo el año en pro de la festividad más importante, la navidad.

Justo en las vísperas de esta festividad aparece en la aldea un personaje malvado llamado **CABEZOTAS** que busca robar todos los regalos y apoderarse del corazón de la navidad; una piedra mágica que cuenta con propiedades maravillosas y sirve como principal fuente de energía para el funcionamiento de la fábrica en la que se producen todos los regalos.

Para evitar que **CABEZOTAS** cumpla su objetivo, Papá Noel une fuerzas con su reno **RODOLFO, ZIMA** (hechicera del invierno) y **ABETO** (guardián de los bosques). Juntos logran vencer a Cabezotas, rescatar a los **Vefelices** y rescatar la mágica piedra **El Corazón de la Navidad**.

Autor: *Samuel Rojas.*



Licenciado en Educación Musical, guitarrista y compositor, egresado de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Fundador y director Artístico del Teatro Musical de Colombia. Ha participado como guitarrista, bajista y director en diferentes grupos musicales y eventos de ciudad. Desde 2007 se desempeña como compositor de piezas musicales originales para cine, espectáculos y eventos. Ganador del Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia en su versión 2019, en la categoría de Videoclip Experimental con su serie web "En Negro" (YouTube). Actualmente también es docente del programa de Teatro Musical en la academia Be Academy.

UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA  
1 8 0 3

Compañía: *Teatro Musical de Colombia*



Desde hace 10 años, Teatro Musical de Colombia, se ha especializado en la creación y proyección de espectáculos en vivo en formato de Teatro Musical. La creación ininterrumpida de espectáculos originales los ha llevado a desarrollar un estilo único, que rompe los cánones de los musicales convencionales, conservando el alto despliegue visual, musical y de puesta en escena que hace tan llamativo este formato a nivel mundial.

A través de su línea A la medida TMC ofrece la opción de presentar sus espectáculos en vivo en eventos, empresas o instituciones. De la misma manera, ofrece la posibilidad de crear intervenciones, obras de teatro, música o jingles publicitarios de acuerdo a la necesidad de empresas o instituciones.

UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA  
1803

## PROCESO DE MONTAJE ESCÉNICO

El proceso de creación y montaje escénico de la obra estuvo regido por un sistema de dirección denominado **Esquema directivo transicional**, que expuesto por el autor *Mauricio Tossi* (2011) contribuye a la implicación del actor dentro del proceso creativo mediante el acompañamiento y estimulación del director. Dicho esquema se compone de diferentes etapas que van en progresión con la creación escénica. Estas etapas están compuestas primeramente de un periodo de lectura textual para trabajar aspectos como la memorización, articulación textual y el trabajo de análisis interior y exterior de los personajes, además de clarificar y establecer las relaciones con los demás personajes de la obra.

En la segunda etapa se procede a una traslación al escenario bajo premisas específicas por parte del director con el fin de eliminar preconcepciones establecidas por el actor y establecer un plano de consistencia en el trabajo actoral. Al finalizar los procesos de traslación escénica se realiza a una sistematización que estará nutrida por constantes charlas entre el director y los actores para generar retroalimentaciones que nutran el proceso y brinden claridad respecto a alguna inquietud o inconformidad.

### Etapas Iniciales: acercamiento al texto y configuración psicofísica de los personajes

El proceso de montaje de la obra *“El corazón de la navidad”* inicia con un acercamiento al texto desde una lectura interpretada en la que se pueden comprender diferentes factores determinantes en la concepción de los personajes; tales como: edad del personaje, rasgos

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

característicos en cuanto a la personalidad, vínculos y niveles de estatus en relación con los demás personajes. Un ejemplo de esto es la configuración del personaje **BJUG**, el alcalde. Gracias a la lectura del texto se puede comprender que **BJUG** es un duende de edad avanzada que presenta algunos problemas de memoria debido precisamente a su edad avanzada. En cuanto a su personalidad se comprende que es un duende valiente y siempre dispuesto a defender a los demás, en especial a su nieta **TATE**; que, después de perder a sus padres, quedó bajo la protección de su abuelo **BJUG**.



Ilustración 19. Personaje del alcalde BJUG en la obra "El corazón de la navidad"

Dentro de la encarnación, *Stanislavsky* reúne todos aquellos rasgos visibles y audibles que conforman la construcción exterior del personaje: la línea del cuerpo, el rostro, la línea del movimiento, de la voz, la entonación, las manos, los pies, el maquillaje y el vestuario... todos ellos confieren una personalidad definida y específica a cada personaje (Ruiz B. , 2008, págs. 92,93)

Todas las características resultantes de la primera lectura del texto permiten una posterior configuración psicofísica de los personajes, expresada en sus formas de caminar, de



relacionarse y expresar sus emociones. Para la exteriorización de todas estas características se hace necesario abordar las concepciones vocales y corporales de los personajes como lo son la postura física y las especificidades en cuanto a la voz.

Muy temprano me di cuenta de que el cuerpo y la voz del actor eran los instrumentos esenciales para crear la emoción. Así es que, como lo hago hoy, proponía un trabajo de expresión corporal y vocal como preparación a la entrada en el personaje. También, por supuesto, la improvisación para desarrollar al máximo la imaginación y la creatividad del actor. A partir de este enfoque el actor se siente más libre en la construcción de personaje. Y por supuesto, estimular constantemente el trabajo en grupo. Con este enfoque metodológico cada persona tiene un espacio de evolución que le es propio y en lo que yo respeto los ritmos de cada uno para encontrar el personaje. (Pellettieri, 2007, pág. 131)

el personaje del alcalde se plantea desde una concepción que se entrecruza con los parámetros naturalistas y la expresividad de un ser mágico; puesto que **BJUG** no es sólo un adulto mayor sino además un duende. Es por lo anterior que se realiza un estudio primeramente de las calidades vocales que se van a desarrollar en el personaje, como lo son: el tono, el timbre y resonancia.

La premisa desde dirección es que la voz del personaje denote madurez, pero al mismo tiempo dulzura; para esto el actor realiza un trabajo resonancia nasal que permite clarificar peculiaridades respecto al timbre, ya que la exploración desde los resonadores nasales hace que la voz de **BJUG** suene brillante y fuerte pero con una coloratura dulce y animosa; resaltando así,

la posición de autoridad del acalde y su edad, pero al mismo tiempo remarcando ese carácter dulce que se le busca imprimir al personaje.

En **KUGLA**, el director busca evidenciar al máximo las limitaciones visuales resultantes de la edad avanzada del personaje. Para abordar esta premisa se establecen marcaciones en los desplazamientos que consisten en ser impulsada y transportada por los demás personajes; para esto, los actores trabajan desde los impulsos y contra impulsos. En gran medida los desplazamientos del personaje se ejecutan dibujando una línea diagonal, partiendo de un punto en el que se genera el contra impulso; luego, a partir del impulso el personaje atraviesa el espacio escénico para llegar a un punto B donde es interceptada y ubicada por otro personaje evidenciando y remarcando como *Kugla* es movilizada.

La actriz encargada de interpretar a *Kugla* también propone algunas alteraciones a nivel textual para resaltar la imposibilidad visual del personaje. Estas alteraciones se manifiestan en los momentos en los que *Kugla* debe realizar una lectura; es allí donde la actriz altera algunas frases mediante rimas asonantes y consonantes entre las palabras originales del texto y otras palabras alteradas desde la improvisación. Ejemplo: *klugla* en la lectura que realiza en el momento de la obertura dice:

-estreguémonos coco en calzón, cuando en realidad la poesía dice:

- “entreguémonos con corazones alegres al señor”.

Se puede percibir como el sonido de vocales y consonantes generan nuevas dinámicas, siendo entreguémonos y estreguémonos palabras que generan una rima consonante al tener

terminaciones iguales en cuanto a vocales y consonantes; mientras que las palabras calzón y señor generan una rima asonante al sólo tener similitud en las vocales.

La rima consiste en la igualdad o semejanza de dos sonidos entre versos a partir de la última vocal acentuada. (...) Hay dos tipos de rimas al final del verso poético: rima consonante y rima asonante. Si los sonidos, tanto de vocales como de las consonantes, son idénticos desde la última vocal acentuada, se llama rima consonante. (...) Si solamente los sonidos de las vocales son idénticos, desde la última vocal acentuada, se llama rima asonante. (Evelyn Picon Garfield, 1991, pág. 23)

La actriz utiliza este juego de rimas para alejar por momentos el discurso del contexto y generar situaciones hilarantes que tiñen la obra de comicidad y resaltan las condiciones físicas del personaje.



*Ilustración 20. KUGLA en el momento de la obertura*

En cuanto a la construcción corporal de **BJUG** y **KUGLA**, los actores trabajan desde una corporalidad en nivel medio adoptando el tronco con una postura encorvada, utilizando un

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

bastón; dicho bastón también se usa con la finalidad de evitar lesiones al mantener una posición ajena a las condiciones físicas del actor. Además, se proponen diferentes ritmos del personaje mediados por calidades de movimientos súbitos e intensidades en la velocidad en los desplazamientos; lo anterior, contribuye a establecer puntos de oposición entre las características correspondientes a una persona mayor y las características extracotidianas de los personajes; logrando también, un distanciamiento de los estados comunes en los que se puede incurrir al interpretar a un personaje de edad avanzada.

Uno de los momentos de la obra en los que se evidencian estas oposiciones es cuando el alcalde se enfrenta al personaje de **ZIMA** y demuestra todas sus habilidades en artes marciales. En dicha escena se hacen evidentes los contrastes en la corporalidad de **BJUG**, debido a que en momentos anteriores se presenta al personaje desde una corporalidad con movilidad reducida; mientras que en esta escena se presenta a un personaje capaz de dar golpes, saltos y patadas en diferentes velocidades.



Ilustración 21. Combate entre ZIMA y el alcalde BJUG

En los personajes de **ABETO** y **PAPÁ NOÉL** la construcción corporal recae principalmente en las condiciones dadas por el vestuario, debido a que al ser vestuarios de gran volumen generan imposibilidades en el movimiento y mayor densidad en los cuerpos; sin embargo, esta imposibilidad se busca convertirla en una herramienta para la creación y no en una limitante. Es por lo anterior que se hace un trabajo de reconocimiento de los pesos y se establece la premisa de cuerpos pesados en ambos personajes. Para ello se procede a realizar exploraciones bajo la técnica del Mimo Corporal Dramático de *Decroux*; técnica en la que se busca una expresividad desde el cuerpo mediante la segmentación de este, poniendo al tronco como eje fundamental de la expresividad. Gracias al estudio de esta técnica se posibilita un reconocimiento de las diferentes escalas corporales (Alta, media y baja) y se identifica como debe moverse cada parte del cuerpo del personaje. Es entonces cuando la lentitud y la resonancia (dilatación del movimiento en el tiempo) se convierten en los *dínamo-ritmos*<sup>29</sup> base para expresar las densidades físicas de ambos sujetos.

La esencia de la expresión del cuerpo en el Mimo Corporal, como ya hemos dicho, reside en el tronco. Según el maestro francés; el tronco se puede dividir en las siguientes partes: cabeza, cuello, pecho, cintura y pelvis. Y en función de cómo se agrupan estas partes se distinguen: el martillo (cabeza más cuello), el busto (cabeza más cuello más pecho), el torso (cabeza más cuello más pecho más cintura) y el tronco (cabeza más cuello más cuello más pecho más cintura más pelvis). (Ruíz, 2008, pág. 245)

---

<sup>29</sup> Las piezas del Mimo Corporal compuestas por Decroux poseen gran riqueza de ritmos y de intensidades. El maestro francés acuñó el término *dínamo-ritmo* para compendiar dos elementos que definen la cualidad del movimiento: la velocidad (la gama que oscila de lo lento a lo rápido) y el peso (la gama que oscila entre lo pesado lo ligero). (Ruiz B. , 2008, pág. 252)

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

Uno de los momentos de la obra donde se expresa mayormente la lentitud y densidad de estos personajes es cuando **ABETO** es atrapado por un grupo de **VEFELICES**. En esta escena **ABETO** intenta atacarlos lanzando diferentes golpes con sus extremidades superiores e inferiores, pero queda prácticamente indefenso ante el ataque de los VEFELICES que, al ser seres de menor tamaño y densidad, escapan fácilmente de los ataques del árbol gigante; demostrando como la fuerza y gran tamaño pueden quedar en desventaja frente a la agilidad y la ligereza.



*Ilustración 22. Enfrentamiento entre ABETO Y LOS VEFELICES*

Para la construcción del personaje de **RODOLFO** también son muy importantes las condiciones dadas desde el vestuario, ya que está diseñado para asemejar de la forma más real posible la figura de un reno; Lo que implica un aprestamiento previo para el manejo del vestuario en el que el actor pueda ir asimilando elementos como la postura y expresividad característicos de este animal. Para ello se procede a un trabajo de investigación en el que la utilización de

recursos como vídeos, artículos y enciclopedias juegan un papel trascendental en la construcción de la animalidad del personaje. Es a partir de estos elementos que se logra estudiar a profundidad todas las particularidades fundamentales del animal; tales como: cómo se comporta y cuál es su postura física frente a determinadas situaciones, ¿qué partes de su cuerpo mueve para expresar sus diferentes estados anímicos?, ¿cuáles son los puntos de apoyo en el animal, qué sonidos emite y cómo estos se diferencian a partir de sus necesidades comunicativas?

Como resultado de la investigación se procede a un proceso de experimentación en el que se trabajan cuatro puntos de apoyo desde las extremidades para mimetizar la postura física del animal y al mismo tiempo evidenciar como la columna vertebral se ve afectada por esta nueva corporalidad. Además de la postura corporal, el actor también trabaja diferentes inclinaciones u contracciones para denotar estados de ánimo y reacciones ante diferentes estímulos externos:

- Cabeza y cuello erguidos con agitación de los miembros inferiores para expresar felicidad.
- Cabeza y cuello con inclinación hacia abajo para denotar tristeza.
- Levantamiento de columna y extensión de extremidades superiores hacia el frente para asumir posición de ataque.
- Relajación de extremidades con apoyo del tronco en el piso para evidenciar un estado de tranquilidad.
- Contracción de hombros hacia atrás para mostrar miedo.
- Inclinación de cabeza al lado para manifestar sorpresa.

El teórico y pedagogo teatral *Constantine Stanislavsky* implementó esta técnica en varios de sus procesos de formación y creación para la construcción de personajes, estudiando las acciones físicas de los animales para luego trasladarlas a la caracterización. Si bien la finalidad en este proceso de montaje de “*El Corazón de la navidad*” no es humanizar a **RODOLFO**, el trabajo de indagación planteado por *Stanislavski* constituye una herramienta importante para la construcción de la animalidad.

¿A qué animal se parece tu personaje? Es un procedimiento muy usado en las técnicas de actuación norteamericanas. Se trata de precisar, si el personaje fuera un animal, ¿cuál sería? Luego de ir al zoológico o de ver videos del animal escogido se debe estudiar su comportamiento físico y sonoro y “humanizar” las características encontradas, para hallar los movimientos y sonidos equivalentes en el personaje. En el *Actors Studio* el trabajo con animales fue muy utilizado, tanto en los ejercicios de entrenamiento físico, como en el proceso de caracterización. (Quintero, 2015, pág. 68)



Ilustración 23. Personajes de Rodolfo y Papá Noel



El proceso de construcción del personaje de **ZIMA** tiene similitudes al de **RODOLFO**. También se realiza un trabajo de reconocimiento de las acciones físicas del animal, que en este caso es la lechuza. Sin embargo, esta vez sí se busca humanizar las características animalescas encontradas en el proceso de indagación debido a que el personaje hibrida entre lo humano y lo animal.

**ZIMA** está concebida desde el texto como un personaje cuyas características corresponden mayormente a la naturaleza humana; sin embargo, hay momentos en los que sale a flote su lado animal. En consonancia con esta concepción, el personaje se configura de la siguiente manera: Postura corporal erguida, comunicación a través de las palabras, manifestación del pensamiento y sentido de la razón. Lo anterior conjugado por elementos vocales como: gruñidos, agitaciones en la respiración y aumento de la intensidad en la voz. Es debido a la coexistencia de todos estos recursos que se logra exteriorizar la dualidad de **ZIMA**.

Además de los elementos encontrados desde la expresividad de la actriz también se encuentran apoyos desde vestuario y el maquillaje para exteriorizar la animalidad presente en el personaje. Es por esto por lo que se agregan alas y se realizan cambios morfológicos como: modificación en la forma de la nariz, aparición de bigotes y alargamientos en las orejas.



Ilustración 24. Personaje de ZIMA

Frente a la composición de **BANDOLIER** se realiza un análisis de los antecedentes dados a nivel textual en los que se define al personaje como un *vefeliz* que cuenta con amplios conocimientos en cuanto a composición e interpretación de diferentes instrumentos musicales. Es por lo que posteriormente se decide tomar el periodo barroco como un referente histórico y de creación por sus importantes implicaciones en cuanto a la música, la danza, el teatro, la pintura, la moda y las conductas sociales.

De acuerdo con el referente, se aborda la corporalidad de **BANDOLIER** basándose en las posiciones de ballet clásico, con elevaciones, cambios de peso, giros, caligrafía en los movimientos de los brazos y desplazamientos que impliquen elongación a nivel muscular. Además, se toman exponentes importantes de la música clásica como *Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Sebastian Bach* y *ladwig van Beethoven* para expresar el carácter musical que caracteriza al personaje. Para ello, se procede a realizar una investigación por medio de materiales teóricos y didácticos como: libros, vídeos y documentales.

Gracias a lo descubierto en este proceso de rastreo histórico se descubren particularidades en los movimientos de los músicos al interpretar sus instrumentos y de los directores de orquesta al mover su batuta; tales como: movimientos ondulares desde el cuello y la cabeza, variaciones entre movimientos súbitos y dilatados a lo largo de la interpretación y cierre momentáneo de los ojos para indicar concentración. Todos estos movimientos se implementan en la construcción corporal de **BANDOLOER**.

La música barroca también se convierte en un referente fundamental para el acercamiento a las calidades vocales del personaje. Pues es desde el engolamiento (resonancia

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

gutural de la voz) de los cantantes de ópera que se encuentra el timbre y ritmos para la emisión vocal. Además, el personaje hace una emulación de los gritos en tonalidades agudas de las sopranos para expresar diferentes estados emocionales como miedo, sorpresa y alegría.

La música, efectivamente, ofrece un ritmo sobre el que componer tanto los movimientos como la palabra de un personaje de una forma teatral y por lo tanto artística, pero además, una determinada atmosfera musical ayuda igualmente a conducir el pulso emocional en la dirección que requiere cada interpretación. (Ruiz B. , 2008, pág. 133)



*Ilustración 25. Personaje BANDOLIER*

Desde el texto y la dirección se plantea a **CABEZOTAS** como un ser sumamente racional, a tal punto de aminorar su lado emotivo y convertirse en “pura cabeza”. Para hacer evidente esta premisa se procede a realizar una amalgama entre el vestuario y la escenografía mediante la

1 8 0 3

construcción de una cabeza gigante que reafirme los planteamientos del personaje y contribuya a la expresividad del actor.

En búsqueda de generar un proceso eficaz de adaptabilidad al mecanismo de la cabeza se comienza con una indagación y reconocimiento de esta. Es por lo que durante los ensayos el actor siempre utiliza su “vestuario escenográfico”, tratando de reconocer aspectos técnicos vitales para evitar que el artificio parezca un elemento aislado; tales como: reconocimiento espacial y kinesiológico para comprender las dimensionalidades del cuerpo en relación con el espacio. En el proceso de montaje esto se traduce como la capacidad de comprender que ya el actor no trabaja desde las dimensiones y volúmenes de su cuerpo sino desde las que se generan a partir del vestuario. Es allí donde se descubre que los desplazamientos deben ser más reducidos pues el mecanismo abarca bastante espacio y la sobrecarga de movimiento puede generar un entorpecimiento en el rendimiento físico a lo largo de la función. Además, se realiza un acercamiento al manejo de máscaras propuesto por *Jaques Lecoq*; quien utiliza dicho elemento con fines mayormente pedagógicos para que el actor pueda generar una presencia extra-cotidiana desde el movimiento en lugar de dar primacía al intelecto. Es gracias al acercamiento a dicha técnica que se identifican las posiciones corporales que se deben asumir para no restar expresividad al elemento de la cabeza; el cual entra a funcionar como una especie de máscara gigante. Estas posiciones se basan principalmente en el manejo de las diagonales para no cerrar la perceptibilidad de los espectadores.

Al trabajo de máscara neutra le sigue el estudio de una gran variedad de máscaras expresivas. Desde el punto de vista pedagógico, para *Lecoq* el aprendizaje con máscaras obliga al alumno a construir una presencia escénica a partir de una referencia externa que

esté alejada de su propia historia personal. Efectivamente, una máscara expresiva ofrece las líneas básicas del personaje que esconde y transmite al cuerpo sus actitudes esenciales. De esta manera el alumno se ejercita en un juego dramático que, además de estar alejado de su propia individualidad, pone en acción todo el cuerpo, obligándole a simplificar y a depurar sus medios expresivos. (Ruiz B. , 2008, pág. 280)

Otro de los aspectos técnicos importantes para la construcción del personaje es la sincronización entre las acciones vocales emitidas por el actor y la gesticulación que se busca expresar a través de la cabeza gigante. Es decir, que todas las acciones vocales se reafirmen a partir de las acciones mecánicas dadas desde la manipulación del vestuario. Para ello se establecen pausas respiratorias que permitan generar un ritmo vocal en el que la emisión de la voz concuerde con el movimiento ejecutado por el actor.

Es importante resaltar que para el manejo del vestuario escenográfico de **CABEZOTAS** se debe desarrollar un alto nivel de consciencia corporal debido a que varias partes del vestuario como: ojos, boca y brazos están diseñadas para tener movimiento independiente, por lo que el actor debe saber exactamente qué parte del mecanismo está manipulando y por qué lo está haciendo. Además, debe reconocerse como parte de un conjunto en el que su personaje interactúa con los demás que componen la obra. Este nivel de consciencia y de disociación se convierte en una herramienta fundamental para el desarrollo de las habilidades técnicas y expresivas de cualquier actor.



Ilustración 26. Personaje CABEZOTAS

**TATTE** es el personaje más joven dentro de la obra, por eso siempre se busca mantener en ella un tinte infantil e inocente. La estrategia utilizada para exteriorizar esta característica es el trabajo vocal. A partir de juegos vocales en los que se hace uso de la jeringonza, la actriz logra generar alteraciones en el lenguaje mediante cambios en la pronunciación de los fonemas o modificación en la estructuración silábica de las palabras. Lo anterior permite que el personaje se llene de tintes cómicos y matices de inocencia para reforzar la idea de juventud.

Son múltiples las situaciones en las que se ven ejemplificadas estas alteraciones vocales dentro de la obra. Hay un momento el que **TATTE** observa a través de unos binoculares algunas acciones que realizan **ABETO**, **RODOLFO** y **CABEZOTAS**. Ella les comenta a los demás personajes lo que observa y es ahí donde utiliza frases como “Se lo masticomio”, “Lo alcanzo y mirovear” y “haguen lo suyo”. Mediante estas frases se puede evidenciar como las alteraciones en la estructuración de las palabras generan juegos y dinámicas vocales.

Todos estos juegos vocales están además cimentados en gestos corporales que brindan un indicio del porqué **TATTE** presenta estos “problemas” al momento de comunicarse. El gesto más característico es el de mantener el dedo dentro de la boca; ya que como es sabido el mantener este hábito hasta edades avanzadas puede ocasionar alteraciones en la dicción fonética. Además, desde el ámbito psicológico el que un niño mantenga el dedo en la boca en edades posteriores a la primera infancia es un signo de que el menor puede presentar problemas en la forma de relacionarse y comunicarse con el entorno y demás personas, lo que justificaría porqué **TATTE** realiza las alteraciones en el lenguaje.

Los signos más frecuentes que se presentan como resultado de un hábito oral activo, especialmente en los hábitos de succión, son: mordida abierta anterior, protrusión de los incisivos superiores e inclinación lingual de los inferiores y constricción maxilar superior; la mordida abierta anterior se presenta como resultado de la posición de los dedos por detrás de los incisivos, así como por la fuerza de intrusión ejercida y la constricción maxilar se da como resultado del imbalance muscular creado entre los músculos periorales y la lengua. (Gonzalo Alfonso Uribe Restrepo, 2014)



Ilustración 27. TATTE Y EL ALCALDE BJUG

**BURUSLEY, BUROSLAY, RONIG, GAI** son personajes en los que se aminora por completo las acciones a nivel vocal, su expresividad e interacciones se manifiestan principalmente desde el cuerpo. Es por esto que, los actores construyen la corporalidad de sus personajes partiendo de sus habilidades en cuanto a la danza y la acrobacia; lo que implica una fuerte exigencia en dichas disciplinas para lograr el aprestamiento y perfeccionamiento de todas sus figuras acrobáticas y momentos coreográficos. Para lograr alcanzar un nivel óptimo de sus habilidades se realizan entrenamientos que posibiliten el desarrollo de cualidades físico- motrices; las cuales son: fuerza, resistencia, flexibilidad, velocidad, equilibrio, agilidad, reacción y coordinación.

Los entrenamientos se desarrollan en diferentes etapas:

- **Activación muscular:** En esta etapa se activan los músculos y las articulaciones mediante movimientos rotativos y repetitivos que sirvan de estímulo para enviar señales al cuerpo de que está por comenzar un trabajo físico.
- **Calentamiento:** En este momento se busca acelerar el ritmo cardiaco mediante marchas, trotes y movimientos con implicaciones aeróbicas como los altos. Con estos ejercicios se busca una variación en el flujo de oxígeno llegue a todos los músculos del cuerpo se vayan para un aumento de intensidad. Con el calentamiento se busca además la segregación de hormonas que posibiliten un rendimiento adecuado durante la actividad física. Entre estas se encuentran: hormona antidiurética, la cual aumenta la eliminación de líquidos y toxinas en el cuerpo, hormona de crecimiento, que se encarga de aumentar el volumen de los



músculos y huesos, además de contribuir al metabolismo de las grasas. Están las endorfinas que brindan sensación de bienestar y por último la hormona de la hidratación que regula el flujo de líquidos para mantener el cuerpo en niveles de hidratación adecuados.

- Rutinas de acondicionamiento físico: en estas rutinas se hace utilización de ejercicios que contribuyan al desarrollo de las habilidades físicas. Para esto se implementan circuitos en los que se alteren las velocidades e intensidades del movimiento, como carreras de obstáculos y desplazamientos en nivel alto, medio e inferior. Además, se recurre a movimientos en los que el propio peso ayude al desarrollo muscular, como los son: abdominales, flexiones y sentadillas.
- Coreografías: el ensayo de los números coreográficos constituye un elemento importante no sólo para el proceso de construcción del montaje, sino además para el desarrollo de habilidades como la reacción y la coordinación.
- Estiramiento: Cumple la finalidad de eliminar tensiones en los músculos resultantes de los procesos de acondicionamiento. Se realizan mediante la elongación muscular y sirven además para evitar lesiones y desarrollar habilidades en cuanto a la flexibilidad.

Los entrenamientos empleados para el aprestamiento físico de los actores están influenciados por las técnicas del teórico y pedagogo teatral **Jaques Copeau**, quien busca una expresividad fundamentada desde el cuerpo mediante la implementación de rutinas de acondicionamiento relacionadas a la danza y la gimnasia. *Copeau* fundamenta su teoría en las nociones del instructor físico francés **Georges Hebert**; quien basa su método de

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

acondicionamiento en la realización de movimientos utilitarios que se ejecutan en un entorno natural, como lo son: lanzar, correr, levantar y transportar. Además, toma la **euritmia** como técnica complementaria para el desarrollo expresivo. En la euritmia se busca el aprestamiento físico mediante la interacción de la música y el movimiento. Esto adquiere gran relevancia dentro del proceso de montaje de una obra musical pues, como su nombre lo indica, en este tipo de obras la interacción entre la música, la danza y la actuación constituyen una característica fundamental del género.

Más adelante, fracasados los intentos de implementar la euritmia de Dalcroze, Copeau comenzó a sustituir la gimnasia rítmica de Dalcroze por la “Gimnasia Natural” de George Herbert. El director francés encontró en las prácticas de este instructor de educación física un modelo de entrenamiento donde el actor se ejercitaba en ciertas actividades deportivas como saltos, carreras de obstáculos, equilibrios o trabajo de trapecio, que se desarrollan al aire libre y que posibilitaban que el cuerpo adquiriese un movimiento natural, eficiente y armónico. (Ruiz B. , 2008, págs. 223,224)



Ilustración 28 Ilustración 29. Borusley, boruslay, Ronig y Gaj atrapando a Abeto

### Ejercicio psicofísico para la construcción del personaje

Luego del análisis textual se procede a la realización de un ejercicio psicofísico que sirva como complemento al material encontrado en la etapa anterior. Con este ejercicio se busca, además, empezar a materializar el personaje y poder realizar los primeros acercamientos a la escena.

El ejercicio consiste en ubicarse en algún lugar del espacio, cerrar los ojos y empezar a visualizar un túnel en que al final se dibujaba una silueta. Posteriormente, se debe observar que la silueta comenzaba a acercarse hasta hacerse más clara la figura esbozada al final del túnel. A medida que la silueta se acerca, el actor debe empezar a reconocer rasgos físicos que caracterizan al personaje, relacionarse con él y finalmente permitir que lo habite. Ya con los ojos abiertos, el actor debe desplazarse por el espacio buscando exteriorizar todos los rasgos físicos y calidades del movimiento del personaje.

Con la implementación del trabajo psicofísico se busca fortalecer las habilidades asociativas del actor y poder establecer un tránsito entre la interioridad y la exterioridad expresiva. Este ejercicio estuvo sustentado desde las técnicas de diferentes teóricos teatrales como *Stanislavsky* y *Chéjov*; los cuales trabajan desde las premisas del “sí mágico” y la utilización de la imaginación como recurso para abordar un personaje.

Como resultado de la fusión de ambas naturalezas del papel -corporal y espiritual- se establece un vigoroso vínculo entre ellas. Entonces la acción externa y la vida corporal adquieren, gracias a la vivencia interna, sentido espiritual y calidez. A su vez la vivencia

interna encuentra en la vida corporal su forma de expresión y encarnación externa.  
(Stanislavski, 2018, pág. 230)

### Segunda etapa: Traslación escénica

#### *Premisas creativas y marcaciones desde la dirección*

En la etapa siguiente se comienza a trabajar en la construcción de las escenas por medio de marcaciones claves asignadas por el director. En dichas marcaciones el actor hace uso de todo el material de indagación resultante de la etapa anterior para la configuración de su personaje, y al mismo tiempo asimila la marca para lograr dar la sensación de conjunto necesaria dentro de la obra. De esta forma se hace evidente la implementación del sistema directivo transicional al haber una coexistencia entre la libertad exploratoria para la construcción del personaje y la mirada organizacional del director.

Teniendo en cuenta lo anterior, surge la premisa creativa de que los actores deben asimilar sus personajes de forma individual pero además deben lograr funcionar como un mismo organismo. En los denominados **Vefelices** se deben manifestar las características individuales como el problema de visión de **KUGLA** o los problemas de memoria del alcalde, pero además debe generarse una unidad que permita establecer un plano de consistencia con relación al contexto, antecedentes de la obra y estilo de actuación preestablecido.

En la búsqueda por el cumplimiento de esta premisa se decide integrar un fundamento clave de la técnica de *Meisner* “**Reaccionar a partir del otro**”. Con esto se busca que cada

movimiento que ejecute el actor dentro de la escena esté justificado por los impulsos que se generan a raíz de la interacción con los demás personajes. Lo anterior, conlleva a que se establezca una unidad y sensación de conjunto dentro de la obra; además, se fortalecen aspectos importantes dentro de la técnica actoral como: la escucha grupal y el trabajo en equipo.

Al igual que en el ejercicio de repetición, en escena *Meisner* insta al actor a reaccionar a los impulsos que se generan momento a momento en contacto con “el otro”. Tal y como refleja otro de sus principios: “no hagas nada a menos que ocurra algo que te haga hacerlo”. Este principio sustenta toda la metodología de *Meisner*, desde los primeros acercamientos a la escena hasta su construcción final. (Ruiz B. , 2008, pág. 203)

Además de la construcción de acciones a partir del otro se implementa por algunos momentos una corporalidad coral expresada mediante reacciones simultáneas y desplazamientos sincrónicos. Todo esto con la finalidad de remarcar esa intencionalidad de conjunto planteada por el director y poder construir una especie de gestualidad grupal en la que se evidencie que todos los personajes pertenecen a un mismo universo.

Uno de los momentos en los que se aprecia la construcción de acciones a nivel coral es el momento de la **OBERTURA**. En esta escena los personajes emiten reacciones de felicidad, de asombro y miedo mediante movimientos corporales simultáneos como:

- Levantamiento y agitación de brazos para expresar felicidad.
- Acercamiento de manos a la cara para expresar asombro.
- Acercamiento de la mano hacia la frente para expresar miedo.

APORTES DEL TEATRO MUSICAL

Se recurre también a sonidos onomatopéyicos como jah!, joh!, juh! y agitaciones en la respiración para remarcar todas las emociones expresadas desde los movimientos. Además, se utilizan algunos desplazamientos en cardumen atravesando el escenario para remarcar la sensación grupal y así lograr generar elementos que contribuyan a la construcción de la identidad y expresividad de los *vefelices*.



Ilustración 30. Función de la obra "El corazón de la navidad"



Ilustración 31. personajes de Burusley, Buruslay, Tatte, Zlma y BJUG

*Diagramación cuadricular del espacio escénico*

Al tener claridad sobre la construcción de los personajes y al haber una marcación clara de la escenas se comienza a elaborar un diseño planimétrico de la obra. Dicho diseño se crea buscando generar un manejo de los focos escénicos mediante el control de los movimientos y corporalidad de los actores. Para la construcción de las planimetrías se utiliza una digramación del espacio en forma de cuadrícula; la cual, es un elemento bastante común dentro de otras disciplinas artísticas como las artes visuales y la arquitectura.

La cuadrícula Es un método muy antiguo para dibujar que se inicia en el siglo XV. Constituye un gran legado de los artistas del renacimiento, como por ejemplo Alberto Durero utilizaba un vidrio cuadrículado para sus trabajos. También se comenta que grandes artistas como *Velázquez* y *Goya*, utilizaban cuadrículas para dibujar sus modelos.

Consiste en dibujar una cuadrícula sobre el dibujo que se quiere copiar y se traza otra cuadrícula de mayor o menor tamaño, según se desee ampliar o reducir el tamaño de la imagen. En el caso de que el tema a dibujar esté en libros, revistas. etc. (Cartagena, 2012)

Como su nombre lo indica, el procedimiento consiste en diagramar una cuadrícula que delimite el espacio escénico. Esta diagramación se realiza mediante la colocación de largas líneas verticales y horizontales de cinta en el suelo para ir formando los cuadrados que componen el diagrama total. Al tener el diseño dibujado en el suelo se comienza con la acomodación de los actores. En esta etapa es fundamental que el actor reconozca como están acomodadas cada una

de las partes de su cuerpo dentro del esquema y las distancias que se deben guardar entre un cuerpo y el otro para no reducir la perceptibilidad del espectador.



Ilustración 32. Musical El Corazón de la Navidad

En la imagen anterior se puede evidenciar como la distribución espacial y corporal está pensada para generar focos escénicos, que en este caso se ven expresados en los personajes de **CABEZOTAS**, **BANDOLIER** y **ABETO**; quienes conservan un nivel corporal alto en relación a los demás personajes. Además, se puede percibir como la acomodación de los actores permite que el espectador tenga una visión general de la escena.

Dentro del montaje, dicho orden corporal y espacial se logra gracias a la implementación de la cuadrícula; pues esta permite que el actor reconozca cual debe ser su posición en cada escena. En el caso de la imagen, los personajes de **ZIMA**, **RONIG**, **GAJ**, **BJUG**, **KUGLA**, **TATTE**, **PAPÁ**



**NOÉL, BORUSLEY** y **BORUSLAY** se encuentran ubicados en la segunda hilera del diagrama, mientras que **CABEZOTAS** Y **BANDOLIER** se encuentran dos hileras más atrás conservando dos cuadros de distancia con relación a las líneas verticales que delimitan la cuadrícula. **ABETO** por otra parte, se posiciona a dos hileras de distancia de **BANDOLIER** y un cuadro más adentro con relación a la posición de **BANDOLIER**.

La implementación del diagrama cuadrícula dentro del proceso de montaje sirve como herramienta metodológica para establecer un orden milimétrico de las escenas, aporta a la construcción de una estructura escénica sólida y contribuye al desarrollo de habilidades fundamentales en la formación de un actor; como lo son el reconocimiento espacial y la memoria corporal.

*Integración de los números musicales y coreográficos a la puesta en escena*

Al tener una estructura escénica sólida se procede a la elaboración de los números coreográficos y al ensamble músico-vocal. En este proceso se hace de nuevo evidente la implementación del sistema directivo transicional, debido a que son los mismos actores quienes se encargan de explorar y proponer los pasos que se utilizarán dentro de los números danzados. Posteriormente, el director elige y organiza todos los pasos y las secuencias que entrarán a las coreografías. Por último, mediante los ensayos se establecen las calidades de cada movimiento y la organización planimétrica. Como resultado del proceso se fortalecen habilidades como la coordinación, disociación, sentido del ritmo y acople a estructuras de movimiento grupales.

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

Para el ensamble músico-vocal se utiliza como herramienta metodológica el trabajo cooperativo, pues los actores trabajan de forma conjunta para lograr el aprestamiento vocal necesario. Mediante aspectos como la escucha grupal es que los actores logran identificar afinaciones y líneas melódicas que los directores musicales establecen en el proceso de composición y producción musical. De hecho, un ejercicio que se utiliza en reiteradas ocasiones es el de ubicar a un compañero detrás del otro. El que está en el frente se sienta dando la espalda al acompañero de atrás; este último canta directamente a la coronilla de la cabeza del que se encuentra al frente. Con este ejercicio se busca que la afinación y la melodía lleguen de manera más directa al cerebro y de esta manera estimular los neurotransmisores para generar una mayor recordación.

Cuando se está aprendiendo a leer, componer o interpretar música, el hemisferio cerebral izquierdo trabaja mucho. ¿Cómo encaja la música con el concepto de enriquecimiento? Pensemos en la música como un instrumento para utilizarlo al menos en tres categorías posibles: para estimular, como un transportador de palabras y como un estimulador del cerebro. Estimular significa que la música aumenta o disminuye los neurotransmisores de la atención. (Jensen, 2004, pág. 59)

Tras la construcción de los números musicales y danzados se procede a la integración de estos dentro de la estructura escénica de la obra con el fin de generar totalidad y continuidad al musical. En esta etapa las canciones y los números coreográficos juegan un papel fundamental en el desarrollo de la trama al brindar transiciones entre las escenas, crear atmosferas de tiempo y lugar, subrayar los refinamientos psicológicos de los personajes y generar planos de consistencia que sostengan la estructura teatral para dar sentido de inicio a final.

La forma de abordar la danza y la música dentro de la obra “*el corazón de la navidad*” va desde las concepciones básicas utilizadas en las primeras manifestaciones del género musical; como por ejemplo generar un fondo neutro que permita la transición entre ensenas, hasta formas correspondientes al componente transdisciplinar como la contribución al planteamiento de la fábula y los personajes. Un ejemplo de lo anterior es el número de **obertura**; en el cual no sólo se trata de cautivar al espectador mediante pasos coreográficos elaborados y virtuosismo vocal, sino que además se busca dar cuenta del espacio fabular y los habitantes que en el residen, sus tradiciones y lo que ellos consideran importante.



*Ilustración 33. Número de obertura del Corazón de la navidad*

### Tercera etapa: proyección de la obra

La parte final del proceso de montaje fue la correspondiente a la etapa de proyección. Fue allí donde llegaron a converger aspectos como el vestuario, el maquillaje, el apoyo técnico y escenográfico; todos en función de reafirmar el carácter grandilocuente tan característico del teatro musical y a su vez, potenciar y relacionarse con los demás lenguajes de la puesta en escena.

En la parte final del proceso de montaje se hacen evidentes factores determinantes en la formación integral de un actor; ya que es en esta etapa donde se ve reflejado todo el proceso de aprestamiento técnico necesario para el rendimiento óptimo en una obra de teatro musical. En dicho aprestamiento es fundamental que el actor-musico-bailarín pueda comprender la noción planteada por *Stanislavski* de “*timing*” o “*Tempo-ritmo*” y así generar un desdoblamiento entre el tiempo de la obra y el tiempo real; esto le permite saber cuándo y con qué energía debe reaccionar a cada momento, teniendo siempre en cuenta las reacciones generadas desde el público; ya que en la obra se asume al espectador como una figura con un rol activo, capaz de generar interpretaciones propias, asociaciones o distanciamientos según su contexto.

Según el maestro ruso existe una unión indisoluble entre el tempo-ritmo y el sentimiento.

Por un lado, si en el actor se produce la vivencia de forma correcta e intuitiva, el tempo-ritmo adecuado se manifiesta espontáneamente. Pero (y he aquí la gran aportación que hace *Stanislavski* a la psicotécnica) si el sentimiento no surge de forma natural, el tempo-ritmo resulta una herramienta de gran valor, porque, bajo las circunstancias dadas

correctas y el sí mágico, este puede actuar directamente sobre el estado emocional del actor. (Ruiz B. , 2008, pág. 91)

Todos los integrantes del elenco deben también exigirse desde las diferentes disciplinas artísticas (danza, música y teatro) para tratar de abordarlas con la mejor calidad. Si bien el elenco está integrado por artistas con mayor énfasis en determinada disciplina, todos deben integrar el canto, la danza y la actuación para generar una experiencia completa y de la mejor calidad posible. Es decir, el actor no sólo se preocupaba por tener un rendimiento óptimo en lo correspondiente a la actuación, sino que además procura el mejoramiento constante en sus intervenciones cantadas y bailadas; de la misma manera sucede con los bailarines y cantantes. Lo anterior contribuye a que todos los integrantes del elenco desarrollen un mayor control a nivel técnico, bien sea musical, coreográfico, emotivo, temporal o quínesico. Dicho nivel de aprestamiento conlleva al perfeccionamiento de las escenas y números musicales mediante charlas de retroalimentación y ensayos cortos previos a la función.

La etapa de proyección también permite un reconocimiento del panorama artístico y cultural de la ciudad de Medellín y como este se encuentra mediado por las necesidades empresariales a las que se puede encontrar sometido un musical; tales como presupuestos, modificaciones en cuanto a contenido o requerimientos de las entidades contractuales. El generar posturas de fundamentación respecto a su contenido creativo y establecer capacidades de mediación y adaptabilidad al ámbito empresarial son aspectos fundamentales para

Además de los resultados que dejó la praxis escénica en el proceso del musical, también hubo evidencia de la influencia de dichos resultados en diferentes procesos creativos y

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

formativos de los que fueron parte los integrantes del elenco posteriormente. Un claro ejemplo de lo anterior fueron las experiencias de algunos de los artistas que además de participar en el musical se encontraban cursando sus estudios profesionales en el programa de Arte dramático de la Universidad de Antioquia.

Los estudiantes experimentaron un mejor rendimiento en asignaturas del componente disciplinar como: actuación, técnica e interpretación vocal, expresión y técnica corporal aplicada e incluso en taller de énfasis en técnicas escénicas. Durante el desarrollo de clases como canto para actores, los estudiantes pudieron identificar un fortalecimiento en aptitudes como afinación, entonación, disociación entre el texto y la acción y asimilación de algunos conceptos de teoría musical como tono, timbre, armonía, tempo y ritmo. En otras clases como técnica corporal aplicada (Danza) se evidenció un desarrollo de habilidades correspondientes al reconocimiento y manejo del espacio escénico, memoria corporal y coreográfica y aprestamiento en aspectos como la flexibilidad, elasticidad y fuerza. En el taller de técnicas escénicas los artistas pudieron encontrar diferentes formas en las que elementos como el vestuario, el maquillaje y la escenografía aportan a la construcción de narrativas en el hecho teatral; como, por ejemplo: los aportes del vestuario y el maquillaje para la creación de personaje o refuerzo de los planteamientos establecidos previamente por el director y el elenco. También durante las clases de actuación los estudiantes pudieron asimilar con desenvolvimiento la dirección escénica y de actores, el trabajo en equipo y el enriquecimiento de los productos escénicos mediante la integración de las diferentes disciplinas artísticas.

Se podría decir que la práctica escénica del teatro musical representa un complemento idóneo en los procesos de los artistas en formación y contribuye significativamente al desarrollo

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

de sus habilidades tanto a nivel técnico como creativo. Por lo anterior, sería prudente que las entidades de educación y formación artística a nivel profesional dieran más relevancia a la presencia del teatro musical dentro de la elaboración de los planes de estudio; ya que esto conlleva a un desarrollo óptimo e integral de todas las habilidades de los futuros artistas.



## CONCEPCIÓN SONORA DE LA OBRA

La música es un elemento fundamental dentro de las puestas en escena pues se constituye como una herramienta que permite potencializarlas de diferentes maneras. Una de ellas está ligada a los aspectos dramáticos en los que la presencia musical contribuye a reafirmar los planteamientos generados a nivel textual. No es fortuito que un autor tan importante dentro de la dramaturgia occidental como *Pedro Calderón de la Barca* haya resaltado dentro de sus obras la gran importancia que ejerce la música en la escritura teatral.

A veces, aún en la misma obra, un sonido o una melodía puede servir como una herramienta de distanciamiento Brechtiano, alejando al público emocionalmente de lo que pasa en el escenario, o, igualmente, poder ser un arma para romper la cuarta pared, intensificando las emociones y creando una experiencia compartida, una complicidad entre los actores y su público. Es evidente, entonces, que la música en una obra teatral tiene una naturaleza multifacética: no sólo de comunicar información al público, sino que tiene la capacidad de evocar nuevos mundos y de jugar con los conceptos de espacio y tiempo teatrales. (Castillo, 2016 , pág. 275)

Que para Calderón también la música constituye un elemento estructural y definitorio de su dramaturgia, queda igualmente constatado en estas páginas. Y hasta tal punto es así que vemos cómo dedica parte de su labor literaria a la creación de las obras pertenecientes a géneros músico-teatrales, donde la música y la literatura se unen con idéntica importancia para la



## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

consecución de una estética novedosa, entre la influencia italiana- cuyo ambiente se respira en la corte madrileña-, y la tradición dramática española de los siglos XV y XVI. **Fuente especificada no válida.** (posiblemente esta cita vaya en otra parte)

La presencia musical dentro del teatro permite además generar atmosferas de tiempo y espacio; pues es bien sabido que mediante la utilización de diferentes sonoridades se puede evocar un momento específico de la historia o situar la puesta teatral en un determinado lugar. Un claro ejemplo de esto se evidencia en importantes musicales de *broadway* como **Chicago**; que mediante el uso de sonidos correspondientes a los géneros del Jazz y el Blues logra situarse en el Chicago de los años 20 y evoca el gran apogeo que experimentó el cabaret durante esa época. El musical **Hair Spray** recurre a los sonidos psicodélicos y del rock and roll para dar lugar a la trama dentro de la década de los 60 y abordar problemáticas correspondientes a dicha década; como lo son la discriminación de determinados sectores de la población al no corresponder a los cánones de belleza preestablecidos y la segregación racial de las comunidades afrodescendientes.

Del mismo modo que la dimensión política, espiritual o afectiva, también la dimensión social debe encontrar expresión a través de la música. Por ende, un género musical viene a ser muchas cosas al mismo tiempo: es un patrón rítmico sintético, una secuencia de toques de un tambor, un ciclo o una secuencia armónica precisa o, por lo menos, claramente reconocible; es a veces un conjunto de palabra o tropos literarios fijos que combinan con algún patrón rítmico particular y con algún tipo concreto de armonía y de movimiento melódico porque aquellas palabra o tropos evocan un determinado paisaje social, histórico, geográfico, divino o incluso mental. (Barberà, 2010, pág. 126)

La construcción de los personajes también se ve fuertemente mediada por la música, puesto que al recurrir a ciertas líneas melódicas y usarlas repetidamente dentro de la obra se genera un *Leitmotiv*<sup>30</sup> que permite dar cuenta de las características psicológicas del personaje. Las tonalidades en escalas menores pueden denotar un carácter sombrío, misterioso e inclusive terrorífico, mientras que las melodías alegres producidas por tonalidades en escalas mayores pueden construir rasgos alegres, amigables y agradables.

Dentro del ámbito actoral también se distingue la importancia de la música como una herramienta que contribuye a generar diferentes ritmos escénicos; mediante los cuales, el actor construye una partitura escénico- musical en la que se marcan entradas del personaje, velocidades e intencionalidades al momento de realizar la acción física y verbal.

El teórico teatral *Vsevolod Meyerhold* reconoció rápidamente las cualidades expresivas que tiene la música dentro de la puesta en escena; es por esto, por lo que decidió emplearla como un recurso que le permitiera la construcción de una expresividad alejada de las estructuras corporales y verbales convencionales.

Sin embargo, *Meyerhold* (al igual que *Appia*<sup>31</sup>) comenzaba a entender que la música era un elemento básico para construir una dramaturgia no naturalista. En las propuestas escénicas del Teatro- Estudio el juego del actor, sus movimientos y sus palabras, así como

---

<sup>30</sup> Del campo de la música también procede el término “leitmotiv”: se trata de un vocablo alemán que significa “motivo o guía recurrente”. Leitmotiv designa un tema melódico que se repite a lo largo de una pieza musical (El leitmotiv en música lo empleó sobre todo *Wagner*). (Voutsas, 2012, pág. 15)

<sup>31</sup> *Adolphe Appia* (1862-1928), creador escénico suizo. Partiendo de la ópera wagneriana, *Appia* elaboró un modelo de puesta en escena basado en la articulación del suelo y la iluminación eléctrica que tendría enormes repercusiones en la obra de escenógrafos y directores escénicos de la primera mitad del siglo. Su colaboración con *Jaques Dalcroze* le llevó a complementar sus estudios sobre escenografía e iluminación con su interés por el cuerpo dinámico del actor. (Sánchez, 1999, pág. 63)

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

el espacio con sus líneas y sus colores estaban sometidos al ritmo de la música. (Ruíz, 2008, pág. 74)

Es evidente que los aportes de la música dentro de las artes escénicas abarcan aspectos fundamentales entre los que se incluyen la actuación, la construcción textual y la creación escénica. Teniendo en cuenta esto, podría decirse que las funcionalidades de la música en una puesta en escena son las siguientes:

- Servir de fondo para generar transiciones.
- Generar atmosferas de tiempo y lugar.
- Subrayar los refinamientos psicológicos de los personajes haciendo más evidentes las características de su personalidad.
- Posibilitar la construcción de planos de consistencia que brinden cohesión a la narrativa planteada textual y escénicamente.
- Apoyar los planteamientos dados desde la dramaturgia.
- Servir de ritmo base para marcar tiempos de acciones físicas y verbales.
- Contribuir a la vivencia de una experiencia sensible en la que el espectador se sienta conmovido a partir de una experiencia multisensorial.

Al comprender la funcionalidad e importancia de la música dentro del ámbito escénico se vuelve esencial realizar un análisis de la concepción sonora dentro del montaje teatral, que en este caso se trata de la obra *“El Corazón de la Navidad”*. Por medio de la sistematización de la experiencia escénica vivida en esta obra se pretende evidenciar cuales son las implicaciones de la música dentro del hecho teatral y cómo esta además influye y potencializa el trabajo actoral.

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

La obra reúne una totalidad de quince piezas musicales de las cuales en este análisis se tomarán dos para evidenciar y ejemplificar el cumplimiento de las funcionalidades de la música dentro del montaje.

Para comprender mayormente como están concebidas estas piezas es importante realizar primeramente un reconocimiento de los géneros musicales que las componen e identificar el ¿porqué de la escogencia de estos géneros?, ya que gracias a esta identificación se clarificarán aspectos fundamentales dentro del análisis de la concepción sonora.

Analizaremos dos piezas musicales fundamentales que hablan de la totalidad de la puesta sonora de la obra.

## OBERTURA:

link del track musical

<https://www.youtube.com/watch?v=XA7zuJilsOk>

En esta pista musical se hacen evidentes los tres principales géneros musicales o sonoridades que componen la estructura musical de ***El corazón de la navidad***. La primera sonoridad es la correspondiente a la música campirana americana, la cual está compuesta por sonidos de diferentes instrumentos como el banjo, violín, guitarra, armónica, teclados y acordeón. Con la implementación de dicho género musical se busca reafirmar las características contextuales de la obra. Pues como se menciona en el texto del musical, la trama se desarrolla en una **aldea** llamada **NATIVAD**; un lugar con características campestres, alejado de la urbe y en que los *vefelices* conviven y se dedican a producir los regalos navideños; por lo que, mediante los

sonidos de la música campirana se pretende situar al espectador en dicha aldea y generar una atmosfera acorde que posibilite la inmersión del espectador en el ambiente planteado.

Tampoco podemos obviar el esplendor de dos instrumentos claves, como el violín, para el nacimiento del country<sup>32</sup>. Por un lado, está el banyo; instrumento autóctono desarrollado en el siglo XIX en la propia Norteamérica y, por otro, la guitarra, que aunque de origen ancestral, vive un auge de fabricación a principios del siglo XX convirtiéndose en el principal instrumento de acompañamiento para aquellos trabajadores que tiene ganas de explicar sus penurias a través de canciones. (Izquierdo, 2016, pág. 22)

La **OBERTURA** arranca desde el minuto 00:00:00 y hasta el segundo 00: 57 con la entrada del banjo marcando un ritmo a cuatro cuartos. Posteriormente se va integrando la melodía de un violín que genera expectativa. Escénicamente los **Vefelices** comienzan a aparecer en el espacio mientras cantan una melodía alegre que hace alegoría a la navidad y enuncia la importancia de una piedra mágica llamada El corazón de la Navidad. En la canción también se mencionan aspectos relacionados a sus costumbres y lo que ellos valoran; como lo son el amor y la navidad.

El hecho de que los **Vefelices** mencionen aspectos relacionados a su contexto y costumbres mientras son acompañados por los sonidos de la música campirana no es casualidad, pues desde los orígenes del country sus letras generalmente narran historias de comunidades remotas que residen en el campo.

---

<sup>32</sup> **Country, música; country and Western** término usado, en general, para la música folclórica británica (canciones folclóricas, baladas, danzas) llevada por los pobladores ingleses y escoceses. Hasta 1940 aproximadamente, era conocida como música *billbilly*, (*billbily* era un término peyorativo con el que se designaba a los que vivían en regiones remotas en el sur de Estados Unidos. (Bennett, 2003, pág. 82)

La segunda sonoridad que aparece dentro la pista “**OBERTURA**” corresponde al género electrónico. A partir del segundo 00:58 el bit es marcado por los sonidos de sintetizadores. Estos sonidos electrónicos adquieren mayor relevancia en la pista desde el minuto 1:29 cuando las frecuencias se vuelven más estridentes y pesadas mientras los **vefelices** realizan una coreografía con movimientos amplios, planimetrías simétricas para generar dinamismo comenzando a dar sensaciones grandilocuentes, potentes y masificadoras, interactuando con los demás elementos que componen el espectáculo (vestuario, luces y escenografía) llevan al espectador a vivir una experiencia que cautiva los sentidos.

Así mismo, la música electrónica es capaz por sí sola de producir estados de trance completamente saludables como también genera la meditación, es decir, la electrónica puede ser tan profunda como para adentrarse en nuestra consciencia e incluso somatizarse hasta producir escalofríos de éxtasis, algo que no cualquier tipo de música es capaz de generar.

Por otra parte, la música electrónica en géneros como el *Ambient* o el *Goa trance*, tiene la capacidad de producir emociones cósmicas o místicas, que lejos de proporcionar el esoterismo pueden incentivar nuestra fantasía y nuestra conexión con el universo. (Coria, 2018, pág. 116)

La tercera influencia musical dentro de la **Obertura** va ligada a la matriz navideña que caracteriza la obra. Desde el minuto 01:41 comienzan a aparecer diferentes tonalidades alegres generadas por campanas y cascabeles, buscando escenificar ese ambiente festivo que le recuerda al espectador que se encuentra en una función de un musical navideño. Además, gracias a la

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

implementación de dicha sonoridad se establece una lógica escénica acorde al universo planteado desde el texto, pues todos los elementos que lo componen giran en torno a la navidad; como lo son: los personajes, el lugar y el contexto.

Como se puede evidenciar, la presencia de estas tres influencias musicales no está desligada de los componentes dramáticos y escénicos de la obra. Por el contrario, reafirman y potencializan todas las concepciones dadas desde el texto, apoyan solidificando las construcciones e indagaciones resultantes del proceso de montaje posibilitando el establecer una coherencia y una cohesión de la estructura teatral.



Ilustración 34. Número musical de Obertura

**VÓRTICE:**

Link del track musical

<https://www.youtube.com/watch?v=wYVvZ3RoZ4E>

La interacción que ejerce la música en los números actuados posibilita remarcar las emociones que se pretenden generar en un musical, y de esta forma conmueve e inquieta al espectador a través de sus sentidos.

Es bien sabido el carácter emotivo que se encuentra implícito en la música; por medio de un sonido podemos evocar momentos, recuerdos, sensaciones, sentimientos y emociones; el teatro musical reconoce esta potencia presente en la música y la utiliza en beneficio de la puesta en escena.

La música abarca tantos géneros como emociones puede sentir el ser humano: desde los antiguos cánticos rituales ancestrales de brujos, hechiceros y chamanes, a los suaves susurros de una madre acunando a su hijo, pasando por los cantos religiosos, la música militar, la música sinfónica, sin olvidarnos de la música folclórica popular y de los conciertos de música moderna. (Barrocal, MÚSICA Y NEUROCIENCIA: la musicoterapia , 2008, pág. 29)

Mediante el uso de diferentes tonos conjugados en acordes y el juego de volúmenes o intensidades se puede inducir a diversos estados emocionales gracias a la estimulación que producen estos sonidos en los neurotransmisores. Es por medio de dicha estimulación que se logra un proceso químico en el que el cuerpo detona una reacción de secreciones hormonales que pueden llegar a influir fuertemente en estados anímicos y emocionales. Este proceso es



bastante similar a la reacción que se produce al haber una activación de nuestras neuronas espejo; estas neuronas se activan al recibir estímulos visuales y desencadenan una serie de reacciones químicas similares a las que ocurren mientras escuchamos determinado sonido.

Quando un sonido excita nuestro oído se ponen en marcha una serie de procesos mecánicos, químicos y bioeléctricos a largo del tímpano, oído medio, cóclea, nervio auditivo, tronco cerebral, tálamo y diversas regiones corticales que concluyen con el reconocimiento de sonidos y su significado emocional. (Barrocal, MÚSICA Y NEUROCIENCIA: la musicoterapia , 2008, pág. 46)

Dentro de la obra *“El Corazón de la Navidad”*, más específicamente en la pieza musical *“Vórtice”* se puede evidenciar como desde la mediación entre escena y música se puede llegar a generar experiencias sensibles que estimulan al espectador. Durante toda la escena hay un trasegar de emociones y sensaciones que van desde la tristeza y el desconsuelo hasta la alegría y sensación de esperanzadora. En esta escena todos los personajes se encuentran reunidos después de que el alcalde *BJUG* ha combatido con *ZIMA*, quien se disponía a atacar los *VEFELICES* al estar bajo la influencia de *CABEZOTAS*; el panorama es devastador debido a que la fábrica se encuentra en ruinas y el corazón de la navidad ha quedado completamente destruido. Para acompañar esta atmosfera y comenzar a generar la sensación de tristeza se enuncian textos que van acompañados por la pista musical que desde el comienzo hasta el segundo 00:48 entra con unos acordes del piano en **escala menor**; estos acordes permiten denotar la emoción colectiva que manifiestan los *VEFELICES* y sirven como herramienta creativa para que los actores construyan su emotividad interna.

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

-**BJUG**: Yo le... yo le hice esto a ZIMA.

-**TATTE**: Fue para protegernos.

-**ABETO**: Abeto triste. Yo atacar vefelices. ¡Tengo rabia!

-**PAPÁ NOEL**: Todo va a estar bien vefelices. Ya verán que todo se va a arreglar

-**KUGLA**: ¡No hay fabrica!

-**BANDOLIER**: ¡El corazón de la navidad está destruido!

-**BJUG**: ¡Y Zima está malherida!

-**PAPÁ NOEL**: Siempre hay algo que podemos hacer, pero... no sé qué...



*Ilustración 35. Escena del Corazón de la Navidad (ZIMA malherida).*

A partir del segundo 00:49 hasta el minuto 01:18 comienza la inserción de algunos acordes en **escala mayor** que empiezan a denotar un cambio en la emotividad presente hasta el momento en la escena; estos acordes acompañan algunos textos que enuncian la posibilidad de realizar un cambio respecto a la situación actual de la aldea.

-**TATTE**: ¡Hay algo!, ¡Hay que creer!

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

**-PAPÁ NOEL:** ¿A qué te refieres?

**-TATTE:** Siempre hemos creído que el corazón de la navidad refleja el amor al multiverso. ¡Eso es!, ¡Hay que creer!

**-PAPÁ NOEL:** ¡Dios, Tatte! nos has salvado.

**-BANDOLIER:** ¿A qué te refieres papá Noel?

**-PAPÁ NOEL:** Esto ha ocurrido para que entendamos que el corazón de la navidad no está destruido; todo el amor que proyectó al multiverso vive en nosotros, ¡vive en todas partes! Tatte esa fue tu acción heroica, un acto de fe. Para salvar Natividad y la navidad vamos a abrir un vórtice a la tierra para traer todo el amor que podamos tener... y lo haremos con la magia de Zima.

**-KUGLA:** Pero... ¿cómo lo lograremos?

**-PAPA NOEL:** La sanaremos.

En la tradición musical occidental, las canciones en modo mayor suenan en ocasiones de celebración (como el Cumpleaños Feliz), jubilación (como National Anthem de Brian May) o tiempos de entretenimiento en general (Celebration, de Kool and the Gang). Por otro lado, la música en modo menor se utiliza para marcar situaciones más dramáticas (como la Marcha Fúnebre de Chopin), dolor emocional (Back to Black de Amy Winehouse) o desesperación (como es el caso de Gloomy Sunday de Billie Holiday). (Magallanes, 2016)

El acompañamiento coral aparece en la pista desde el minuto 01:19 también permite dar ese toque esperanzador que se empieza a generar desde la escena. A partir de este momento las intensidades en los acordes del piano se tornan más fuertes y se refuerza esa sensación de expectativa teñida de esperanza que se busca generar a nivel escénico. Posteriormente, la aparición de algunos sonidos percutivos en el minuto 02:23 construyen una transición en el arco dramático para dar paso a un momento solemne en el que se pretende conmover al espectador mediante la conjunción de la actuación con la música.



*Ilustración 36. Zima se recupera*

La inserción del canto de los actores en el minuto 02:39 se convierte en una herramienta sumamente potente para terminar de brindar la experiencia emotiva. Desde la letra y la línea melódica se puede apreciar el carácter solemne de la escena y se dilucida la transformación de los personajes que transitan de un estado de profunda tristeza y desconsuelo a un momento alegre lleno de amor.

*Encendemos nuestras manos y reunimos como hermanos en amor*

*Ya no hay nada que tengamos, sólo este lazo que nos vuelve un corazón*

*Esta unión gran poder no da*

*Lo sentimos*

*Alguien nos va a escuchar*

*Y el amor unirá*

(fragmento de la letra de la canción “**Vórtice**” de la obra “*El corazón de la Navidad*” de la compañía *Teatro Musical de Colombia*)



*Ilustración 37. Escena del musical "El Corazón de la Navidad"*

Mediante la voz podemos transmitir sensaciones de paz y tranquilidad, de alegría y felicidad, pero también de rabia y odio. Su impacto perdura e influye en nosotros, más de lo que nos creemos, por la carga emocional que transmiten.

¿Cuántas veces nos hemos acordado de aquellas palabras llenas de ternura y cariño o bien, de aquellos insultos o gritos repletos de odio? La voz, en toda su extensión (palabra, canto), es un instrumento más poderoso de lo que realmente pensamos.

(Barrocal, MÚSICA Y NEUROCIENCIA: la musicoterapia , 2008, págs. 30,31)

Es importante reconocer la labor fundamental que tiene la música al momento de evocar emociones en las puestas en escena. La mediación entre música y actuación permite generar una experiencia multisensorial que conmueve al espectador fuertemente; Además, es sumamente fundamental reconocer como la música se constituye como una herramienta metodológica que posibilita a los actores adentrarse en la emoción de forma más eficaz. El escuchar los tonos,

ritmos y volúmenes de la música puede influir no sólo en el espectador sino además en la interpretación del actor, puesto que dicha escucha puede llegar a condicionar las calidades de movimiento, traduciendo lo anterior en un estudio y potencialización de las habilidades expresivas a nivel corporal. La música también puede llegar a influenciar las formas y los tiempos en los que el actor emite el texto, construyendo un relieve vocal lleno de matices, pausas cargadas de un sentido emotivo, efectos paraverbales y juegos sonoros.

La música, efectivamente, ofrece un ritmo sobre el que componer tanto el movimiento como la palabra de un personaje de forma teatral y por lo tanto artística, pero además, una determinada atmosfera musical ayuda a conducir el pulso emocional en la dirección que requiere cada interpretación. Es decir, la música sustenta y canaliza no solo la dimensión física y vocal del actor, sino también su caudal emocional. La música, en definitiva, es simultáneamente el sustento y el límite que enmarca y anima el trabajo del actor tanto en su vertiente exterior (física y vocal) como su vertiente interior (psicofísica).

(Ruiz B. , 2008, pág. 133)

## CONCLUSIONES

Al realizar un rastreo histórico de las manifestaciones del teatro musical se hace evidente la interacción entre las diferentes disciplinas artísticas y cómo estas han posibilitado el desarrollo y complejización de dichas disciplinas, brindando además a los hacedores de la escena herramientas creativas que contribuyen a generar experiencias multisensoriales. Estas interacciones han significado avances en cuanto a desarrollo de las formas musicales, invenciones en la arquitectura e indumentaria teatral, aparición de géneros musico-teatrales cuya relevancia ha perdurado en el tiempo como lo son la ópera, la opereta, el vaudeville y la zarzuela. Han contribuido además a la consolidación del teatro musical como género teatral, un género que debido a su componente transdisciplinar se constituye como una herramienta esencial para la formación integral de los artistas.

Mediante el estudio de la presencia del teatro musical en Colombia se hace evidente porqué dicho género no ha tenido tanto apogeo en comparación a otros países. Aspectos relacionados a la colonización española han influido fuertemente en las manifestaciones artísticas no sólo del país sino de toda la región; esto ha conllevado a que las expresiones artísticas colombianas se distancien de un género principalmente anglosajón. Además, los factores económicos han hecho parte de las limitantes para generar una industria de musicales similar a la que se produce en países como Estados Unidos, México y Argentina.

La inserción del teatro musical dentro de los planes educativos significa una herramienta pedagógica de gran relevancia, pues mediante diferentes investigaciones se ha evidenciado cómo los aspectos emocionales, sociales y psicológicos, que caracterizan al teatro musical, influyen en los procesos cognitivos y en el desarrollo de habilidades interpersonales.

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

El asumir el conocimiento desde un ámbito transdisciplinar contribuye a eliminar las barreras epistemológicas que refuerzan un paradigma separatista del saber. Es fundamental construir una noción del conocimiento como totalidad a la que se puede acceder desde cualquier enfoque; al comprender esto será más fácil entender los procesos cognitivos de cada persona y se podrán diseñar estrategias que vayan más acorde a las necesidades únicas del individuo.

La práctica del teatro musical además de aportar a la formación artística posibilita el reconocimiento de las dinámicas preexistentes en el mercado cultural, pues mediante dicha práctica el artista adquiere la capacidad de abordar aspectos relacionados a la gestión de un producto artístico, como lo son los costos de producción, la acomodación a cronogramas de ejecución, la gestión de recursos y espacios para la realización de las funciones, el manejo de las relaciones con empresas interesadas en comprar funciones de la obra, ya que estas se constituyen como los clientes principales de este tipo de espectáculos. Del manejo de estas relaciones se posibilita además una mediación entre las necesidades creativas propias y las necesidades empresariales, entre las que se pueden incluir: promoción de una marca o un producto determinado, activación de campañas promocionales y entretenimiento de clientes o empleados.

Mediante la sistematización del proceso de montaje de la obra *“El Corazón de la Navidad”* se puede afirmar que el tener una sensibilización expresiva desde la danza contribuye al desarrollo de una concepción consciente del cuerpo y el espacio. La asimilación de los números coreográficos que deja la práctica escénica del teatro musical permite que el actor fortalezca su memoria corporal además de contribuir eficazmente al aprestamiento técnico necesario para el rendimiento corporal que requiere una obra teatral.

Gracias al análisis de la concepción sonora de la obra musical *“El Corazón de la Navidad”* se concluye que la interacción de la música con las puestas en escena brinda importantes herramientas al momento de abordar el hecho teatral desde diferentes ámbitos. La música reafirma los planteamientos brindados



## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

desde el texto, genera atmosferas de tiempo y espacio, marca transiciones; además, influye fuertemente al momento de construir experiencias sensibles pues se distingue el carácter emotivo que se encuentra implícito en la música.

En cuanto a las aportaciones para la formación de actores, el acercamiento a la teoría musical incentiva el desarrollo de cualidades auditivas que permiten el reconocimiento y construcción de diversas sonoridades a nivel vocal, las cuales influyen exponencialmente en el desarrollo de las cualidades interpretativas del actor brindándole un manejo consciente de su voz.

*“Si intentamos imaginar el conjunto del conocimiento- los centenares de disciplinas existentes-, estaremos frente a una historia de complejidad inmensa. Un mundo caótico en que cada disciplina defiende valores propios, al evolucionar bajo sus propias condiciones de cambio”.*

*José Blanco.*

## ANEXOS

### ANEXO 1:

<https://youtu.be/fbCJ37qC0dk>

Link del video de la obra musical “El Corazón de la Navidad” de la compañía Teatro Musical de Colombia

### ANEXO 2:

<https://drive.google.com/drive/u/1/folders/0AL0-nxPVRGxMUK9PVA?hl=es>

Link con el compendio fotográfico de la obra musical “El Corazón de la Navidad” de la compañía Teatro Musical de Colombia

UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA  
1 8 0 3

## Bibliografía

AB MÚSICA Y MÁS. (28 de 09 de 2010). Obtenido de AB MÚSICA Y MÁS:  
<http://abmusicaymas.blogspot.com/2010/09/apollo-dionisos-musica-y-teatro.html>

Abreu, Ó. H. (07 de 02 de 2017). *HISTORIAE*. Recuperado el 27 de 04 de 2020, de HISTORIAE:  
<https://historiaeweb.com/2017/02/07/origen-teatro-griego/>

Alier, R. (2002). *HISTORIA DE LA ÓPERA* . Barcelona: Ediciones Robinbook.

Anónimo. (14 de 04 de 2013). *musicallatino.blogspot.com/*. Obtenido de musicallatino.blogspot.com/:  
<http://musicallatino.blogspot.com/2013/04/colombia-y-el-musical-en-breve.html>

Barberà, A. R. (2010). *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* . Madrid: Ediciones Akal, S.A.

Barrocal, J. A. (2008). *Música y neurociencia: la musico terapia* . Barcelona : EDITORIAL UOC.

Barrocal, J. A. (2008). *MÚSICA Y NEUROCIENCIA: la musicoterapia* . Barcelona: EDITORIAL UOC.

Bennett, R. (2003). *Léxico de Música* . Madrid : Ediciones Akal, S.A.

Bigorra, S. M. (1978). *DIALNET PLUS*. Recuperado el 09 de 05 de 2020, de DIALNET PLUS:  
<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/223674>

Broadway criollo. (1989). *SEMANA*.

Cadeño, J. A. (2018). *El teatro de Santiago García trayectoria intelectual de un artista* . Bogotá: Editorial Pontificia Uniersidad Javeriana .

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

Candé, R. d. (2002). Términos musicales . En R. d. Candé, *Nuevo diccionario de la música* (pág. 173).

Barcelona : Ediciones Robinbook .

Cantú, G. M. (2005). *EL MUNDO MODERNO Y CONTEMPORANEO I De la era moderna al siglo imperialista*.

México: PEARSON EDUCATION .

Cartagena, M. (11 de Febrero de 2012). *PUERTAS A LA IMAGINACIÓN* . Obtenido de PUESTAS A LA

IMAGINACIÓN : <http://puertasalaimaginacion.blogspot.com/2012/02/la-cuadrícula.html>

Castañeda, J. G. (2020). *ESTADOS UNIDOS EN LA INTIMIDAD Y LA DISTANCIA*. (H. L. Bravo, Trad.) Madrid:

DEBATE.

Castejón, J. F. (s.f.). Instrumentos Musicales de la Antigua Grecia. *CONTRACLAVE*, 01-08. Obtenido de

contraclave.es: <http://www.contraclave.es/musica/instrumentosgrecia.pdf>

Castillo, J. R. (2016) . *Teatro y Música en los inicios del siglo XXI*. Madrid : Editorial Verbum. S.L.

Catucci, S. (2001). *LA HISTORIA DE LA MÚSICA sonidos, instrumentos, protagonistas*. (J. M. Pinto, Trad.)

Florenia , Italia : DoGi SpA.

Chocrón, I. (1984). *Sueño y tragedia en el teatro norteamericano* . Caracas/ Barcelona: Alfadil Ediciones .

Clemente, C. D. (2013). *Identidad y disidencia en la cultura estadounidense*. Valencia : Publicaciones de la

Universidad de Valencia .

Codoñer, C. (1991). MNEMOSYNUM. En C. Codoñer, *MNEMOSYNUM* (pág. 45). Salamanca: Ediciones

Universidad de Salamanca.

Coria, M. D. (2018). *Cómo dejar de comprar libros de autoayuda* . Beau Bassin : Editorial Académica

Española .

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

Delibes, F. S. (1999). La crítica musical en la Comedia griega antigua. *Minerva, revista de filología clásica*, 87-101.

*distritojazz.com*. (2016). Recuperado el 24 de 05 de 2020, de *distritojazz.com*:  
<http://www.distritojazz.com/off-jazz/hildegard-von-bingen-or-do-virtutum-ensemble-belcanto>

*educalingo*. (2020). Obtenido de *educalingo*: <https://educalingo.com/es/dic-es/ditirambo>

Evelyn Picon Garfield, I. A. (1991). *LAS LITERATURAS HISPÁNICAS. Introducción a su estudio* (Vol. 1). Detroit: Wayne State University Press.

Farahat, M. (1990). Villanescas of the Virtuosi: Lasso and the Commedia dell'arte. *Performance Practice Review*, 3(2), 18. Recuperado el 02 de 06 de 2020, de <https://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1050&context=ppr>

Fayole, P. (2008). *Los grandes musicales*. Barcelona: Ediciones Robinbook. s.l.

García, E. A. (24 de 10 de 2015). *gobierno de canarias*. Obtenido de gobierno de canarias : <http://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/ecoblog/ealbgar/2015/10/24/la-chanson-francaise/>

García, M. G. (1997). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid : Ediciones Akal .

Gervás, M. J. (1999). *DIALNETplus*. Recuperado el 10 de 05 de 2020, de DIALNET plus : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=282618>

González, M. D. (2014). *DEBATES ÉTICOS CON METODOLOGÍA TRANSDISCIPLINARIA*. México D.F: Plaza y Valdés S.A.

Gonzalo Alfonso Uribe Restrepo, D. C. (2014). *Tratamiento no, a tiempo*. . Medellín : CIB Fondo Editorial .

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

Gozález, L. M. (2000). *REVISION del canon literario norteamericano* . Ciudad Real : Ediciones de la universidad de Castilla- La Mancha.

*hablando de música* . (06 de 02 de 2011). Obtenido de hablando de música :  
<https://hablandodemusica.wordpress.com/2011/02/06/triadas-definicion-y-tipos/>

Hinrichs, E. (2001). *Introducción a la historia de la Edad Moderna* . Madrid: Ediciones Akal, S.A ( para lengua española).

Izquierdo, E. (2016). *Country Rock: Historia, cultura, artistas y álbumes fundamentales* . Barcelona: Redbook Ediciones .

Jensen, E. (2004). *CEREBRO Y APRENDIZAJE Competencias e implicaciones educativas* . Madrid : NARCEA, S.A. DE EDICIONES .

Jiménez, L. G. (05 de 07 de 2019). Hacia un "Broadway criollo". *LA REPÚBLICA*.

Latham, A. (2002). *Diccionario enciclopédico de la música*. Oxford, Oxfordshire, Inglaterra: Oxford University press.

*LISTAS20MINUTOS*. (17 de 07 de 2013). Recuperado el 02 de 06 de 2020, de LISTAS20MINUTOS:  
<https://listas.20minutos.es/lista/instrumentos-musicales-del-renacimiento-365237/>

López, J. M. (15 de 03 de 2018). *ACADEMIA PLAY*. Recuperado el 01 de 06 de 2020, de ACADEMIAPLAY:  
<https://academiaplay.es/historia-teatro-comedia-arte/>

Magallanes, F. (11 de 06 de 2016). *multisononline.com*. Recuperado el 14 de 08 de 2021, de multisononline.com: <https://multisononline.com/blog/por-que-las-canciones-en-modo-menores-suenan-mas-tristes-n258>

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

Maravillas Díaz Gómez, A. G. (2007). *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical*.

Barcelona : Editorial GRAÓ.

Maria Francisca Vilches, D. D. (1999). *LA ESCENA MADRILEÑA ENTRE 1918 Y 1926 análisis y documentación*

. Madrid : fundamentos .

Markessinis, A. (1995). *HISTORIA DE LA DANZA DESDE SUS ORIGENES* . Madrid: Librerías Deportivas

Esteban Sanz Martier, S.L.

Massari, J. M. (1999). *JUGLARES Y TROBADORES*. Madrid: Ediciones Akal S.A.

Massip, F. (1992). *EL TEATRO MEDIEVAL voz de la divinidad cuerpo de histrión* . Barcelona: Montesinos

editor S.A.

Monserrat Serrano Villa, J. G. (2000). *Música volumen tres. Profesores de enseñanza secundaria temario*

*para la preparación de oposiciones* (Vol. 3). Madrid: Editorial Mad , S.L.

Morrison, G. S. (2005). *EDUCACIÓN INFANTIL*. Madrid: PEARSONEDUCACIÓN, S.A.

Novelo, V. (1999). *HISTORIA Y CULTURA OBRERA*. México, DF: instituto de investigaciones Dr. José María

Luis Mora.

*Nueva enciclopedia temática Planeta* (Vol. 10). (1992). Planeta Internacional.

Oliva, A., & oliva, F. (1832). *Diccionario historico o biografía universal compendiada* (Vol. 6). Barcelona:

librería de los editores.

Ornelas, M. (2016). *La diferenciación moderna de la religión, la misa latina (1517-1570)*. Sonora: primera

edición D.R.

Pellettieri, O. (2007). *HISTORIA DEL TEATRO ARGENTINO EN LAS PROVINCIAS* (Vol. 2). Buenos Aires:

Galerna S.R.L.

## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

Perez, I. L. (2017). *QUIZLET*. Recuperado el 10 de 05 de 2020, de QUIZLET:  
<https://quizlet.com/219367644/info>

Porto, J. P. (2019). *Definición. de*. Recuperado el 02 de 06 de 2020, de Definición. de:  
<https://definicion.de/opereta/>

PROMOCIÓNMUSICAL.ES. (12 de 02 de 2020). *PROMOCIÓNMUSICAL.ES*. Obtenido de  
 PROMOCIÓNMUSICAL.ES: [https://promocionmusical.es/teatro-musical#\\_Historia\\_del\\_Teatro\\_Musical](https://promocionmusical.es/teatro-musical#_Historia_del_Teatro_Musical)

PUBLICACIONES UCAB . (1997). *Lev Vygotsky: sus aportes para el siglo XXI*. Caracas: Publicaciones UCAB.

Quintero, A. (2015). *Dos miradas al cine: Entre la dramaturgia y la puesta en escena*. Bogotá: Corporación Universitaria Unitec.

Restrepo, J. (2015). *Puerta de marfil*. Recuperado el 24 de 05 de 2020, de Puerta de marfil:  
<https://puertademarfil.wordpress.com/everyman-en-espanol-cadacual-drama-medieval/>

Reyes, P. R. (2001). Eurípides y la música del drama ático: una revisión al papiro del Orestes. *Myrtia*, 47-75.

Rodriguez, F. (16 de 05 de 2012). *SlideShare*. Obtenido de SlideShare:  
<https://es.slideshare.net/ferro21/teatro-griego-12962592>

Rojas, L. (2004). *redalyc.org*. Obtenido de redalyc.org: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29901313>

Rosa, G. R. (2013). *HISTORIA CONSISA DE COLOMBIA*. Bogotá: Pontificia Unirsidad Javeriana.

Rosario, M. d. (01 de 05 de 1998). *Mundo clásico* . Obtenido de Mundo clásico:  
<https://www.mundoclasico.com/articulo/498/El-lied>

Ruiz, A. N. (2005). *CONTRAPUNTOS ESTÉTICOS* . Salamanca : EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA .



## APORTES DEL TEATRO MUSICAL

Ruíz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX*. BILBAO: Artesblai S.L.

Ruiz, B. (2008). *EL ARTE DEL ACTOR EN EL SIGLO XX un recorrido práctico y teórico por las vanguardias*. Bilbao : Artezblai SL.

Sánchez, J. A. (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid : Akal, S.A.

Sánchez, L. P. (02 de 2010). *EL CANTO DE LA MUSA*. Recuperado el 14 de 02 de 2020, de EL CANTO DE LA MUSA: [http://www.elcantodelamusa.com/docs/2010/febrero/doc5\\_sofocles.pdf](http://www.elcantodelamusa.com/docs/2010/febrero/doc5_sofocles.pdf)

Schonberg, H. C. (2007). *LOS GRANDES COMPOSITORES*. (a. Leal, Trad.) Barcelona: Ediciones Robinbook.

Soler, A. F. (1852). *Diccionario de música*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Vardeguer.

Stanislavski, K. (2018). *El trabajo del actor sobre su papel*. ALBA.

Temes, J. L. (2014). *EL SIGLO DE LA ZARZUELA :1850-1950*. Madrid: Siruela.

Torrente, A. (2003). *la música en el teatro medieval y renacentista*. En J. H. Calvo, *HISTORIS DEL TEATRO ESPAÑOL* (pág. 271). Madrid: GREDOS. S.A.

Tossi, M. (2011). *Poéticas y formaciones teatrales en el noreste argentino*. Buenos Aires: DUNKEN.

Trueba, C. (2004). *Ética y tragedia en Aristóteles*. Barcelona: Anthropos Editorial .

Valvueda, A. I. (2006). *La comedia del arte: materiales escénicos*. Caracas: Editorial Fundamentos.

Vila, V. J. (1997). *vicentejosehervas.com*. Obtenido de vicentejosehervas.com: <http://www.vicentejosehervas.com/files/modosgriegos.pdf>

Voutsas, S. (2012). *CONSTANTINOS CAVAFIS Y JAIME GIL DE BIEDMA: DOS POETAS, UNA CONCEPCIÓN VITAL Y ESTÉTICA*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca .



UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA

1 8 0 3