

Letras

que impulsan

a la

acción

Universidad El Bosque

Tutora: Luisa Acuña
Trabajo de grado para obtener el título de
Maestro en Arte Dramático

Marcela Cárdenas Parra
Mayo 2019

Introducción

A lo largo de mis 8 semestres de carrera me he ido topando en reiteradas ocasiones con la tarea de interpretar una canción de Teatro Musical, sin saber con certeza la manera de llevar a cabo esta tarea con destreza y seguridad. Por eso, siendo este mi último semestre aprovecho la oportunidad para ahondar sobre la manera en la que como actriz interprete de Teatro Musical debo interpretar una canción. En este camino me encontré con cuatro componentes fundamentales a tener en cuenta para que marcaron la pauta de mi investigación, estos son: la voz, el espectador, el personaje y el autor/director. Ahondando en el rol que tenían cada uno de ellos en la interpretación de la canción, a través de cartas dirigida a quien concierna leerlas, plasmo en el presente trabajo la manera en que estos cuatro componentes se unen para alimentar una interpretación verosímil y auténtica cuando es interpretada por el actor.

¿Por qué es importante reflexionar sobre como interpretar la canción para el montaje de un Musical?

*Cuatro
continentes y
un mundo
descubierto*

¿Cuáles son las unidades fundamentales a tener en cuenta al momento de interpretar la canción?

Querida Ramona,

Mantener la mirada en una persona hacia una misma dirección en un mismo lugar, por una hora y media o tal vez dos horas y media, en tiempos donde buscamos pasar de página rápidamente, parece tarea de expertos y profesionales. Para muchos, se convierte casi en una tortura mantener tal quietud, y aun más cuando no estás mirando a una pantalla si no a un escenario. Es este el arte del Teatro y del Teatro Musical. Si bien ir a presenciar un Musical es una experiencia que para muchos puede ser tediosa, para otros es tan fascinante como el dulce al niño. Cuando descubres todo un universo cambiante, realmente no va a ser un esfuerzo fijar tu mirada a aquel mismo espacio o a personas por ese determinado tiempo, porque va a ser algo completamente distinto a lo que estas acostumbrada a ver en la vida real. Es pues presenciar una historia, un conflicto, una narrativa y una estética, algo que entretiene que te engancha en lo que cada vez quieres saber más y cuando aparecen las canciones en esta narrativa, ya no solo te empieza a interesar, te empieza a resonar una melodía interior que mueve las fibras más profundas del corazón. Es entonces cuando descubrimos que el Musical no solo se trata de sentarse a presenciar un espectáculo de divertimento, no solo se trata de percibir algo ajeno, por el contrario se trata de encontrar el sentido más profundo de la interpretación de la canción y cómo esto se hace vida entre el espectador y el hecho escénico. Apoyándome sobre mi hipótesis, descubro ahí la gran responsabilidad tanto del actor, como del director y autor para que la creación sea una verdadera oportunidad de conectar con aquel que está sentado al otro lado, y no se convierta en solo un pretexto para llenar los bolsillos. Aún así, reconozco que un mayor porcentaje nos concierne en nuestro ser de actores, pues el medio concreto por el cual se conecta el espectador va a ser siempre con el actor, aquel que interpreta la canción. Es por eso, que no puedo dejar pasar esta importante oportunidad en la que me estás leyendo para ahondar, en lo que nos concierne a nosotros en medio de este proceso de descubrimiento del ser actores.

Después de un tiempo de reflexión, de investigación y de llevar esto a la acción guiada por los maestros, he llegado a creer ante todo que hay cuatro

elementos fundamentales que como actores debemos tener en cuenta en el momento de construir la interpretación de la canción, y que nuestra función sea la de cautivar esa mirada sin desprenderla del escenario evitando la tortura que puede ser para muchos. A continuación te mencionaré aquellos 4 elementos, que tú que estás en este tiempo en el salón de la academia rodeado de sudor por trabajo y a veces cansancio por escuchar discursos de los diferentes maestros probablemente pensarás que es lo menos relevante del mundo, lo que has escuchado constantemente por varios días, pero hoy te pido trates de ir más allá de las palabras, algo que seguramente no te han invitado a hacer, como a mí tampoco hasta este momento en el que he encontrado cuatro continentes y un nuevo mundo: la voz, el personaje, el espectador, el autor y director. En estos cuatro grandes continentes, conectados por inmensos océanos, debemos reflexionar si es que queremos emprender la tarea de interpretar una canción de teatro musical, sin el debido cuestionamiento sobre ellos en el proceso de construcción de la interpretación, me atrevo a decir que no podría llamarse verdadera interpretación. Y me preguntarás ¿A qué me refiero con una no verdadera interpretación? me refiero a lo que muchos hacemos a lo largo de nuestra vida, cantar una canción, aprendernos la letra, muchas veces ponerle sentimiento, otras veces cantarla encima de un escenario haciendo como si fuésemos ese personaje, pero la canción de Teatro Musical requiere una atención especial para que responda realmente a su fin. Y me volverás a preguntar ¿Cuál es el fin de ella? mi justa hipótesis es que su fin es entrar dentro de la narrativa del viaje del héroe del Musical para contarle al público un suceso que está viviendo este personaje, que sin ese suceso seguramente la historia pierde coherencia y además utilizar esto como convención para decir un subtexto cargado de un mensaje contundente para la existencia humana. Por eso es que quedara corto el que alguien se pare en el escenario a cantarla sin una previa reflexión, sin una construcción real, podría incluso esta persona repetir una partitura de movimientos que hagan alusión a la historia, pero si es que no se entiende a la canción desde estas cuatro unidades, entonces no cumplirá tampoco su misión.

Creo firmemente, ante todo, que vivimos en una cultura ignorante frente a cómo hacer Teatro Musical, en la que tildan de Teatro Musical a shows en los que cantan rancheras y tienen una historia, pero esto no es realmente la esencia del Musical. O por el contrario en otras ocasiones percibo que el poco arte de esta clase que se hace, es criticado por su vacía actuación y falta de verosimilitud en la escena, una pelea que sin duda tenemos que dar, para que esto poco que hacemos sean tan real y tan potente como queremos muchos. Es así cómo entonces, podremos comenzar a apreciar realmente el trabajo del actor, quién evidentemente debe tener claro que no solo se trata de cantar y actuar en el escenario bajo el marco de una obra. Más aún, se trata de tener un diálogo con el espectador que lo haga sentir, cuestionarse y cambiar a partir de la apreciación del Musical, se trata de construir y entender el héroe que es su personaje, se trata de conocer a fondo lo que significa su voz y entrar en diálogo también con aquel que suelen llamar autor y otro al que llamamos director. Qué tan importante es para ti y para mí reevaluar nuestras interpretaciones desde estos cuatro puntos, y empezar a construir las futuras también desde aquí.

¿Qué es la voz como medio?

Un
puente que
conecta
ALMAS

Me perdonarás comenzar haciendo alusiones a tantas experiencias personales, pero son como chispas para la razón y aire para el alma y no puedo prescindir de ellas. Ahora miremos los puentes, muchos pero a veces tan subestimados, pues bien, creo que ha sido una imagen en la ciudad la cual me ha dado luces para poder conectar aquello invisible casi imperceptible. ¿Cuántas veces has cruzado un puente? supongo muchas, pues somos seres que estamos en movimiento y siempre hemos de necesitar transitar de un lugar a otro, o bien también piensa ¿Cuántas veces no has querido emigrar hacia un cambio: de ciudad, de hábito, de personas que frecuentas, de ideas, incluso de acera?. ¿Qué sería de nuestra vida sin los puentes? a lo mejor sería más larga, a veces imposible, más arriesgada si es que queremos cruzar una calle con carros que van a toda velocidad. Dime si no te sientes más cómodo y a gusto cuando cruzas aquel puente que te ahorra riesgo y tiempo.

Retomo el aspecto que nos concierne reflexionar en este capítulo, la voz, qué tal si transponemos las preguntas del puente a la voz. Así es como, cuando canto no paro de imaginarme un puente que comienza desde un lugar que no tiene coordenadas exactas pues está al interior de mi cuerpo y termina también en diferentes suelos que no puedo controlar, es decir en el corazón del espectador que me ha visto y oído. Por ejemplo, piensa en aquellos encuentros que has tenido con alguna persona en los que han mantenido un largo diálogo queriendo en el interior que nunca acabará ese momento, cuan agradable ha de haber sido conocer su mundo interno, en dónde nos topamos con pinceladas de sus experiencias, de su visión sobre la vida y el mundo ¿Cuál fue el puente que nos permitió conocer todo eso si no fue más que su voz?. Más aún, también los demás han venido percibiendo nuestro mundo en tan pocos minutos a la semana, nuestros sentimientos y pensamientos, pero solo a través de la voz es que han sabido acogernos, conocernos y entender el quiénes somos. Es así como el puente que nos ha conectado es nuestra voz, dos puentes armados desde la confianza y que nos han permitido jugar como niñas de aquí para allá, trayendo mágicos colores de un lado para otro. Si bien los fonemas, las melodías no han faltado, de seguro tampoco hemos pensado en interpretar una canción al momento de

conectarnos por medio de las voces, pero me funciona esta analogía para poder contarte esto tan cierto que resuena en mi interior y es que: la voz es el puente.

Imagínate dos grandes continentes: el del espectador, del cual hablaremos más adelante y el del escenario, ya la sola disposición nos habla de opuestos, parece que lo único que comparten es el aire. Y bien, es el aire por dónde este puente pasa, por donde viaja la voz, como bien lo describe un buen filósofo “Una voz significa esto: hay una persona viva, garganta, pecho, sentimientos, que envía al aire esta voz, diferente de todas las otras voces.” (Dolar, 2015, p.54). La voz es enviada al aire desde la persona viva para que llegue luego a su destinatario y pueda conectar aquellas almas, aunque solo sucede desde una dirección en el caso de la interpretación de la canción, igual se logran conectar estas dos almas. Dolar me invita a pensar que la voz no es cualquier puente, tu voz no es el mismo puente que el mío, de hecho son tan distintos pero ambos tan potentes y únicos, así como las almas. Entendamos bien el significado que le da Dolar a la voz, pues no me cabe la menor duda de que cada elemento que menciona nos abre un mundo el cual explorar y por el cuál sumergirse.

En primer lugar, para establecer este puente, la voz como medio requiere una “persona viva”, muchos dirán que es más que lógico, pero es tan cierta la afirmación ya que cabe la posibilidad de que exista una obra de teatro sin una persona viva, podría estar muerta, a gran diferencia de que no puede haber interpretación de canción con una persona muerta, pues simplemente el puente de la voz no se establece. En otras palabras, el corazón debe estar latiendo para poder emitir la voz y que esta llegue al destino final, aparentemente es bastante poético pero es más una necesidad para interpretar la canción. Indiscutiblemente, nos conlleva a entender por qué también una voz significa sentimientos, pues el hecho de que el corazón este latiendo implica que también está sintiendo. De manera que, el corazón latiendo atravesado por sentimientos es la chispa que detona la emisión de la voz en el aire, me dirás tú si es que no es bastante claro que no puede haber voz como medio para interpretar la canción si no se tiene una persona viva y no nace de los sentimientos.

Llegados a este punto, vale la pena cuestionarnos más sobre la voz, si bien hemos visto la raíz, veamos ahora su crecimiento y el tronco que sale de la tierra, tan misterioso y efímero que no se puede detener, ver ni tocar, como si fuese algo ajeno a mi ser biológico. En efecto, retomando a este gran filósofo cabe considerar que

La voz es el excedente del cuerpo, y al mismo tiempo la quintaescencia del espíritu- la niñez, memorias, experiencias de vida, intenciones, en una palabra, el alma. Es como la superposición del excedente corporal y el espíritu, el alma corporeizada. (Dolar, 2007, p.18)

lo que me da pie para entender a la voz como la extensión del alma. Es pues, esta tan única e inaprensible para nuestros sentidos que termina siendo materia de investigación y estudio para tantos filósofos, y no son en vano los cuestionamientos y la presente reflexión en torno a la voz, pues ¿Qué hay más seguro que la voz es el alma que quiere salir del cuerpo para conectar con otros puertos?. Se debe agregar que, su fisionomía si cabe decirlo así o su forma que la hace distinta a las demás, se ve creada por “las memorias, experiencias de vida, intenciones en una palabra, el alma” (Dolar, p.18). ¿Por qué todos cantamos distinto? ¿Por qué a unos nos cuesta más que a otros? pues nos aproximamos a la respuesta desde la premisa de que no todos tenemos las mismas memorias, experiencias de vida e intenciones, por el contrario han sido tan distintas que pensemos en varias ocasiones ¿Cuánto nos cuesta aceptarlas, especialmente las negativas?, pensemos ¿Cuánto nos cuesta aceptar la voz, nuestra voz?. En mi manera de ver y percibir las voces de quienes me rodean y con quienes compartimos la misma pasión, cuesta mucho. Mencionado esto, podemos entender que así como luchamos para aceptar una situación dolorosa y negativa de nuestra vida, así también parece que luchamos para aceptar y trabajar nuestra voz. Pero la respuesta no está en resignarse a ver un puente con tablas rotas, de colores extraños y con clavos oxidados, por el contrario está en detenerse en cada uno de estos detalles para ver cómo podemos ajustarlo para no poner en peligro al que pase por encima, para que no sea inseguro el puente, si no que aún con defectos sea una experiencia de libertad y tranquilidad pasar por

ahí. A lo que me refiero es que aunque nuestra vida tenga estos momentos que no quisiéramos aceptar, se ven reflejados en nuestra voz y muchas veces por miedo y temor a detenernos un rato en estas situaciones decidimos resignarnos a aceptar nuestra voz así tal cuál cómo es, que muchas veces no responde adecuadamente a las notas como quisiéramos. Es entonces el momento de ver al detalle nuestra vida, y con ayuda aceptarla con libertad interior entiendo mi vida cómo única e irrepetible, construida muchas veces sobre dolores que me hacen más fuerte y ya más adelante veré cómo todo aquello se ve reflejado en mi voz haciendo de este un puente más seguro desde la particularidad de su ser único.

¿Cómo influye el conocerme en la emisión de mi voz al momento de interpretar la canción?

Carros
que no andan
solo por
PILOTOS

Habiendo entendido cómo la voz es este puente fundamental para lograr nuestro objetivo de conectar almas, llego a la pregunta ¿De dónde se desprende este gran puente?. Definitivamente, sale del cuerpo humano de un actor, de una persona viva, la cuál está compuesta por más que solo un corazón latiendo y sentimientos, pues bien podemos percibir por medio de la voz a una persona viva, a un ser humano, a una unidad biológica, psicológica y espiritual. No podría reducir al ser humano a la simple materia, a mandar abajo lo anteriormente escrito frente a la conexión que tiene la voz con aquella parte invisible del ser humano que son los sentimientos. Podríamos intuir que, la voz es el producto de todo lo que es el actor como ser humano, ya bien lo ha descrito (Dolar, 2007), mencionando varias categorías del ser humano, no solamente el cuerpo o la materia. De modo que, para interpretar la canción necesitaremos primero conocer aquellas raíces de las cuales se desprende, claro está se desprende del ser humano, del actor que la está interpretando, pero viendo más al detalle se desprende de tres raíces que conforman a este actor, su psicología, su espiritualidad y su fisonomía. De esta manera te digo una verdad que muchas veces pasamos por alto, pensar en interpretar una canción fijándonos solamente en manejar a la perfección el aparato fonador es sumamente reduccionista y de todas maneras no se llamaría interpretar, para interpretar hay que conocer y conocer desde lo más básico y también desde lo profundo del ser humano, la materia nos remite a la vez al espíritu y a la psicología. Es cómo pensar en que un carro solo funciona por la persona que lo maneja y se sienta al volante, sería una visión reduccionista, la verdad es que funciona por muchos más elementos: el motor, al gasolina, y todo el sistema interno que lo moviliza.

Es indudable que lo que podemos percibir con mayor claridad del ser humano es la materia, lo biológico. Cabe señalar que, podemos ver su cuerpo, olerlo, escuchar sus sonidos, gustarlo con nuestra lengua y tocarlo a través de la membrana que es su piel. Dentro de esta parte biológica entra nuestra garganta, pecho, nariz, o en resumidas cuentas, nuestro aparato fonador, que si no lo conocemos y aprendemos a manejar, simplemente es imposible emitir una voz que responda a melodías y a las notas puestas en partituras de musicales. Saber

cómo manejar mi cuerpo para llevar el aire hacia los resonadores correctos es simplemente fundamental, pues me permitirá alcanzar la voz que quiero emitir con toda mi corporeidad. También el grosor de mis cuerdas vocales, la capacidad de mi diafragma, la amplitud de mis fosas nasales tiene todo que ver con el color de la voz que tengo y cómo esta se emite. Y es entonces cuando me doy cuenta que el intento de interpretar una canción tal cuál cómo otro actor lo ha hecho es físicamente imposible, no puedo pensar copiar la voz de alguien más sabiendo que mi fisionomía es sencillamente diferente, es lo que hace a cada voz única e irreplicable. En vista de que nos han creado a todos diferentes, con funciones idénticas en cada parte de nuestro cuerpo, pero con particularidades muy distintas. El siguiente ejemplo nos ayudará a comprender mejor “El perro no ve la fuente de la voz, él confía y aguarda en el misterioso orificio, pero él cree - él cree más allá de no ver la fuente; la acústica es más que un maestro en su canal de visión” (Dolar, 2007, p. 77).¹ Que acertado es pensar en cómo el animal reconoce al detalle la voz de su amo, pues sabe que ninguna va a ser igual a la de él, por más parecida que sea o por más que diga las mismas palabras, la voz es solo de su amo y es fiel a ella.

En segundo lugar, siguiendo en la línea de que el ser humano también es espiritual, quisiera que recordáramos aquellos momentos en los que hemos sentido con bastante fuerza el anhelo de trascender de este mundo, esos momentos en los que sentimos que no nos llena nada de lo que tenemos acá, en esa condición terrenal, y necesitamos algo que dure para siempre. Se me ocurre uno de los ejemplos más cercanos que tanto tú cómo yo de seguro hemos vivido: el momento de los aplausos, cuando estamos en un escenario estos pueden llenarnos por unos minutos, pero luego se van, son tan efímeros. Es entonces cuando nos preguntamos ¿Cuál es el sentido de nuestra vida? en ese momento, he tenido la sensación y además la certeza de que el sentido de mi vida es mucho más profundo que el satisfacerme con sensaciones corpóreas, más aún necesito de sensaciones que satisfagan algo que me llena por dentro y que puedo sentir y asemejar a la voz, yo llamaría a esto alma, me he dado cuenta que no está tranquila y complacida, que sigue intentando encontrarse y alcanzar aquello que

la plenifica y la hará reposar. Así lo menciona un gran filósofo del siglo XX (Nancy, 2007):

El cuerpo puede volverse hablante, pensante, soñante, imaginante. Todo el tiempo siente algo. Siente todo lo que es corporal. Siente las pieles y las piedras, los metales, las hierbas, las aguas y las llamas. No para de sentir. Sin embargo, la que siente es el alma. Y el alma siente, en primer lugar, el cuerpo. De todas partes ella siente que él la contiene y la retiene. Si el cuerpo no la retuviera, se escaparía completamente en forma de palabras vaporosas que se perderían en el cielo. (p.10)

Nancy me hace pensar en dos sensaciones que he frecuentado al cantar, la primera se trata de que mis sentimientos que pongo al momento de encontrar intenciones en la canción se desvanecen y se van cuando acabo de cantar, es cómo bien lo menciona él cómo si se escapara un pedazo de mi alma con mi voz. Y por otro lado me recuerda las muchas sensaciones que siento en el escenario con mi piel, no son suficientes detonantes para alimentar el alma con suficiente carga para llegar a la emocionalidad de la canción. Por eso es menester, conectar con mi memoria de aquello que mi alma ha vivido y anhela en verdad para encontrar emociones verdaderas que puedan detonar la canción, no pueden ser emociones falsas, pues no hay alma falsa para el personaje, es mi verdadera alma escapando a través de mi voz en la canción, mi verdadero sentir.

Entonces esto me lleva a entender, que mi voz al momento de interpretar la canción es producto también del enraizamiento con mi ser espiritual, conecta con mi alma que contiene emociones que trascienden y buscan conectar no solo con este mundo, si no con aquel que nos espera después de dejar de respirar. Con base en esto me surge la idea de que interpretar la canción desde mi ser espiritual tiene dos frutos que brotan naturalmente: el primero es aquel me encausa a expresar mi ser Marcela más auténtico en el momento del canto (pues qué más auténtico hay que el alma, todas son únicas e irreplicables) y el segundo es que por medio de este puente puedo invitar al espectador a percibir su alma que también siente cómo yo lo estoy haciendo con la mía, un alma que muchas veces está

reprimida y guarda al interior de un viejo baúl, pero que necesita salir para encontrar ser feliz.

En un tercer punto, te pido no olvides aquello que nos insinúa Dolar (2007), acerca de cómo las memorias hacen parte de nuestra voz. Pues ya hemos visto la importancia de conocernos a nivel biológico y espiritual, es momento de hablar de la parte psicológica. Ya que, al ser nosotros una unidad biopsicoespiritual aquello doloroso y alegre que habita en nuestras memorias si es reprimido allí termina saliendo por un lado u otro y considero que el lado más frecuente para los actores cantantes es la voz. Para hacerte entender un poco más pondré el ejemplo un poco cruel. Si a un interprete de Teatro Musical su papá le pegaba cuando pequeño y ahora piensa que cuando alguien le habla fuerte cómo le habla papá es alguien violento y malo, seguramente si interpreta una canción cuyo personaje se refiera a algo sobre la figura paternal que le pegaba, saldrá en ella los pensamientos más profundos de rabia en contra de esa figura paterna violenta. A lo mejor este actor interprete le dará un tinte de rabia a esta canción, más de lo que realmente debería ser en el contexto de la obra. Todo por el hecho de que su voz es reflejo de lo que habita tanto en su alma como en su psiquis, en sus recuerdos. Tendrá que aprender a manejar aquellos pensamientos y recuerdos para entender cuáles aplicar en la interpretación y cuáles no para llevar a buen termino la canción.

Con esto te digo que consciente o inconscientemente mi voz y tu voz siempre va a estar conectada a esa facultad del ser humano que es la psiquis. Depende de cada actor cantante si emplear esta conexión para la recta y acertada interpretación de la canción o hacia una versión opuesta permeada por sus experiencias y memorias que no ha podido aceptar. Son pues tres las facultades que se unen para hacer al ser humano: lo psicológico, lo biológico y lo espiritual. Y al ser la voz producto de mi ser humano, es entonces también producto de cada una de estas tres grandes facultades. Y por lo que he intentado en el salón de clases te puedo decir que, si interpreto una canción solo fijándome en la parte biológica (cómo colocar mi laringe, mi lengua y el aire) entonces la interpretación será corta y vacía, si la interpreto solo pensando y aplicando mis

emociones más profundas entonces también será un desborde de emociones descontrolado que no logrará llegar a una buena interpretación. Mi ser actor interprete, es una unidad y cuando le hace falta un componente, no llega ni medio metro más adelante. Un carro no anda solo por el piloto. Si quiere un actor interpretar una canción, tiene que ser producto de su humanidad más profunda, de la voz que es reflejo de la unidad biopsicoespiritual que es el ser humano.

¿Qué es la cuarta pared?

No
SOMOS
ISLAS

Frecuentemente caemos en el error de pensar en un actor aislado, que solo necesita de lo que hay en un lado del teatro, del lado del escenario y que no necesita de lo que está en el opuesto, en el público. Pero nuestro trabajo no puede ser egoísta al punto de creernos autosuficientes, por el contrario cada partícula y organismo que está alrededor enriquece el proceso de la interpretación de la canción. Es así como, Denis Diderot en el siglo XVIII nos aporta elementos importantes para lograr que la relación entre espectador y actor sea cada vez más estrecha, y así permitir la credibilidad del espectador hacia la acción que ejecuta en el escenario el actor. Pero para entender esta importante reflexión, antes debemos introducir el muy mencionado término en el teatro llamado “cuarta pared”, con cuarta pared cómo bien ya sabes, nos referimos al lado del escenario que separa al espectador del hecho escénico, en el que muchas veces hay un telón y en otras ocasiones simplemente es espacio vacío.

En concordancia con esto, he llegado a pensar y a experimentar altamente que no necesitamos de aquella “cuarta pared”, muchos podrán pensar que esto solo se da en la comedia, o en happenings o en performances modernos, pero la verdad es que después de varios días de rondar esta idea por mi cabeza y de verla tan de cerca me hace comprender que aunque no la necesitemos siempre va a estar presente, sería erróneo decir “no existe la cuarta pared”. Y es menester entender el rol de esta cuarta pared para que no se convierta en aquel elemento que aísla al actor del espectador, por el contrario para que sea un elemento que permita entrar en relación. Y por eso, me atrevo a decir que debemos pintar la cuarta pared color transparente, pues esta existe y considero que debe ser transparente, de otra manera no podremos contemplar la belleza de lo que a un lado y al otro.

En este orden de ideas, me remito a las múltiples discusiones entre comediantes, dramaturgos, y profesionales del siglo XVIII, en donde nacen las reflexiones sobre la “cuarta pared”. Diderot (2009) resalta la importancia de una actuación más natural en el actor que lo lleve a tener una empatía y una conexión con su público que le permitiera alimentar el espíritu. Es precisamente la

reflexión de Diderot, lo que lleva al teatro a dar un salto hacia la construcción de una unidad más orgánica que lleve a una mejor comunicación del actor con su público. Pero no es esta razón para pensar que cuando actuamos tengamos que dirigir siempre nuestra mirada al público, sería algo completamente inorgánico. Es por esto que recalco la existencia de la cuarta pared pero esta transparente para lograr esta naturalidad de la acción que menciona Diderot.

Para que entiendas mejor a lo que me refiero pondré un ejemplo, tomemos como referente la escena del personaje de Evita y de Juan Domingo Perón en el musical de Evita, en el momento de la canción "You must love me" es claro que hay una intimidad en el diálogo de ellos dos, una alta carga energética para poder Evita hacer la reclamación que desea; la manera de hacer esta cuarta pared transparente para conectar con el público mientras Evita está cantando, es dejando que esta carga energética de los actores traspase al público, y para ellos no es necesario que la mirada de la actriz esté dirigida hacia ellos. Al interior la actriz debe saber que aunque todo lo que están diciendo está en evidente relación hacia la persona que tiene en frente, en realidad todo el sentido de su actuación traspasa aquella cuarta pared pues la energía va en dirección al espectador.



Figura 1. En la imagen observamos una foto de aquella escena en Broadway.

Y bien ahora me pregunto ¿Cómo canalizar toda la energía en ese tipo de canciones en dirección al espectador? es aquella

una tarea que debe ser tan consciente cómo sea posible. Comenzaría por decir lo más básico que nos han dicho durante todos estos semestres, responder a la pregunta de "¿A quién le estás cantando?" pues este dato aunque sencillo me



indica el nombre de quien va a recibir la energía de mi interpretación. Algo tan íntimo que emite la voz como lo es el alma no puede ir dirigido a un sin nombre, me sentiría insegura de dejar al descubierto algo tan mío. Me dará seguridad entender quién

es el que está al otro lado y para eso debo ponerle un nombre al espectador. Podría estar cantando a mi enamorado que está en la escena, pero ya no solo es él de quién estoy enamorada y por quien nacen esas mariposas, ahora hay tantos enamorados como número de sillas ocupadas en el teatro, pues ellos también deben sentir los poemas de amor que les estoy cantando al punto de enamorarse conmigo como mi enamorado. Sintetizando, te invito a poner nombre y parentesco al espectador; pues ya habrá una relación que físicamente romperá todo cuarta pared que sea de color negro u oscuro y no permita la relación natural y empática que menciona Diderot. Una pista que me ha dado grandes hallazgos es precisamente esta que acabo de mencionar, los actores interpretes no somos islas, por eso no hay cabida para cuartas pared que no me dejen ver con quién debo conectar y hacer empatía, por eso opto por siempre pintarla transparente.

Y te preguntarás qué pasa cuando hay escenas de musicales en los que cantan solos y no hay nadie más en la escena, solo el actor/interpreté. Pues bien, los momentos solos en el escenario, los monólogos, los solos cantados son parte del ADN del musical y no son la excepción para también darle nombre al espectador. Pues en la gran mayoría de las veces si está cantando el actor solo en escena, generalmente es una canción en la que el personaje le canta a su consciencia, a sí mismo, lo que llevaría a ponerle el mismo nombre del personaje al público, casi como ver un espejo de sí mismo en el espectador.

La naturalidad vendría en que si es un monólogo (un momento para hablar solo con uno mismo) en la vida real uno no lo diría si no a una sola persona: a mí misma; de pronto frente a un espejo viendo mis propios ojos, o en un recinto cerrado dónde solo yo me pueda escuchar. Un ejemplo de esto es la escena de Fiona en el musical de Shrek, en la canción de “Hoy va a suceder”, las actrices que la interpretaron muy probablemente en ese momento empezaron a ver en el público espejos de Fiona, a los que les empezaron a hablar, pues esta canción no va dirigida a otra persona más que a la misma Fiona. Y aunque todo el público sea la misma Fiona no está mal que cada uno haya tenido reacciones diferentes frente a lo que están viendo, muchos se habrán reído otros de pronto habrán sentido angustia, otros habrán pensando que Fiona estaba loca, y eso no está mal, pues es naturalidad.

No es nada más que un espejo mío en el público lo que debería encontrar al momento de cantar canciones en formato monólogo. De lo contrario, volveré a subir la cuarta pared haciéndolos lejanos de lo que pasa por mi mente como personaje y algunos pondrán atención más a su celular vibrando que a la letra de la canción que estoy cantando. Qué tan importante es entenderlo en mi cabeza y en mi cuerpo desde mi personaje, convertir a cada uno de mis espectadores en un espejo para hacer una relación con cada uno de ellos, no en masa, nunca en masa. Y si solo me está viendo uno, entonces reaccionaré solo a este, que este podría venir siendo el director en cada uno de los ensayos, sí, aún en los ensayos sigue siendo un espejo y la cuarta pared deberá permanecer transparente porque no somos islas. En otras palabras entender que no estoy sola como actriz en la escena interpretando, ponerle nombre al espectador será un foco que me ayudará a definir la intención de mi canción.

¿Es necesario ensayar la relación con el espectador?

Introvertidos
que nos
vencemos
HACIENDO

En este orden de ideas, me tomaré un momento para rescatar un pilar fundamental para la construcción verídica de la interpretación durante el ensayo. Pues bien el hecho de que le ponga nombre al espectador en la función, no significa que en el ensayo haga “como si” (aludo al sí mágico de Stanislavsky) estuviera entrando en relación con mi público, todo lo contrario es tan real o incluso diría más real que en la misma función. Para algunos el ensayo carece de importancia, y más cuando se trata del diálogo entre el actor y el espectador, pues pensarán que eso solo sucede en el momento de la función. Lo cierto es que cómo bien lo he mencionado el espectador siempre está presente desde que haya un ser humano al otro lado de la cuarta pared percibiendo todo el hecho escénico, aunque este también se llame director. Pues bien, aunque el director ya sabe hacia dónde va la canción si logra sintonizar y conectar con el actor, tomando inconscientemente el nombre que el actor decide ponerle al momento de interpretar la canción, entonces el momento de la función se hará mucho más orgánico. Pues aunque el director y el espectador sean individuos tan distintos, y muchas veces con perspectivas distintas no dejan de ser personas vivas y seres humanos que en la mayoría de casos viven en el mismo entorno socio político, por lo que habrá similitud en la manera que ellos se relacionan y el lado por el cuál se conectan con otra persona. Es como pensar en una persona social o en una a social, por lo general una persona social tiene facilidad para entrar en diálogo con viejos, adultos, jóvenes pues es capaz de escuchar y percibir qué decir en cada momento y con cada grupo de personas, no le da miedo desenvolverse o lo que los demás puedan pensar de él. Por otro lado, la persona a social o introvertida le cuesta con jóvenes, adultos, niños etc... pasarán varios diálogos antes de que entre en confianza y pueda desenvolverse auténticamente y con facilidad. Pues así también pasa con los actores interpretes, todos desarrollamos con el tiempo (con el ensayo) la habilidad para entrar en diálogo, pues de la noche a la mañana no va a ser tan fácil conectar con el espectador si es que nunca lo he hecho. Más vale entrar en calor, desarrollar habilidades en las que pueda

fácilmente dirigir mi energía hacia el espectador rompiendo la cuarta pared, que pretender lanzarnos al vacío y esperar que por inercia salga un diálogo en el que nunca se haya entrado. Hay que ensayar con la cuarta pared transparente y poniendo nombre al destinatario. Seguramente también nos dará miedo al inicio establecer un diálogo con quien no conocemos, pero como actores debemos superar este estado haciendo una y otra vez en el ensayo para ir venciendo aquello que nos paraliza y nos lleva a construir la cuarta pared de ladrillos, que solo yo como actor/actriz podré derrumbar, solo haciendo lograré derrumbar.

¿Qué es lo que quiero como actriz poner en dialogo con el espectador?

BRECHT
mi nuevo
amigo

Ahora, es menester decirte que el propósito de mis cartas no son en vano, pues siempre hay temas que nos convocan, problemas, obstáculos, alegrías, porque bien sabes que el ser humano es un ser social, por lo que necesita entrar en diálogo constantemente. Y así es como el actor también, necesita expresar todo ese maremagnum de pensamientos, experiencias y emociones que pasan por su cabeza día a día. Pero me pregunto ¿el lugar para entrar en diálogo es precisamente la escena? te preguntarás que sentido tiene si es que no son precisamente los pensamientos del actor lo que se expresan en la escena, si no solamente los del personaje, dirías que el espectador solo ve al personaje en escena. Pues bien, un gran amigo brillante me ha sabido guiar por este camino con sus aportes al arte dramático, es Brecht, quien en medio de un contexto social y político difícil, insta a los actores a entrar en diálogo con el espectador que está atendiendo a su obra en esos momentos. Pero para responder esto, antes quisiera ahondar un poco en el mundo de Brecht, pues solo así comprenderemos de dónde sale esta necesidad de establecer un diálogo real como actor o actriz.

Si me hubieran preguntado hace un años atrás que de dónde viene el Teatro Musical, de seguro diría que de los vodeviles y del teatro de variedades, pues sí ahí nace en la historia una comedia musical muchas veces vacías de reflexiones políticas y humanas. Sin duda alguna, ha sido, a lo largo de los años, de los espectáculos más taquilleros porque permitía descansar de la realidad que vive el espectador en su día a día en el mundo, saca al público de lo que está viviendo y para esto el actor se limita a aprenderse la coreografía de un número musical, con coreografía, algunos textos y una sonrisa bastará para entretener al que está sentado. Aunque en algunas de ellas de estas comedias musicales, muy probablemente se encuentra una relación con la propia vida, igual se ve como una realidad lejana a la del espectador, sucesos y acontecimientos que solo pasan ahí en la escena. Y de esta manera crean el efecto contrario, que en vez de entrar en diálogo con el espectador, crean un barrera con la cuál es mucho más difícil identificarse con sus más profundos sentimientos, pues esta comedia está diseñada en forma básica y sencilla con el fin de provocar entretenimiento al público y nada más. Aunque, tenga música, cantos y bailes y aunque esté en un

escenario no significa que ya sea teatro, pues creo altamente que para ser teatro debe tener un profundo contenido político y social, con el que pueda identificarse con los dilemas que habitan en el corazón del ser humano. Pues es de saber que si nos remitimos a las raíces siempre nos va a llevar a aquella polis griega en donde se tenían reflexiones importantes sobre el ser humano y su rol dentro de la sociedad y allí era donde nacía el teatro. Todo depende de la necesidad del pueblo de cada momento, una mezcla entre divertimento y crítica me parece que siempre es bueno para el teatro, no podemos ni ir al extremo de lo meramente crítico ni al extremo de lo meramente divertido sin contenido de fono, pues bien hablando de musicales creo que hay que encontrar un sano balance.

En esta misma línea, de la necesidad de hacer un teatro político nace de un corazón sensible, una mente inquieta y un alma inconforme en tiempos sombríos trayendo respuestas a la escena, es Bertolt Brecht, quien en medio de una Alemania en guerra opta por hacer Teatro, verdadero Teatro político, épico y espiritual si es que cabe decirlo. De seguro al momento de escribir obras y dirigir las, no pensaba propiamente en realizar montajes de teatro musical, por el contrario quería hacer una construcción innovadora de una obra con cantos y bailes, aliado con el compositor Kurt Weill, de los más grandes compositores de musicales de su época. Es así cómo, consciente de lo que sucedía al interior de cada hombre y del destino al que se veía enfrentado por el contexto en dónde había nacido, crecido y desarrollado, le da vida en la escena a aquellas almas que parecen que en el mundo están muertas por la inconsciencia de lo que pasa en su interior y alrededor de ellas. Con una profunda sensibilidad por la música, comprende que es este el componente que necesita el hombre para sintonizar el palpitar de su corazón con un ritmo externo que le permita alterar ya para bien o para mal lo que se mueve a un son en su interior. Logra darle un giro al teatro, con una chispa de iluminación, entendiéndolo que si verdaderamente quería hacer pensar, más no solo sentir al público, sus obras necesitarían de música para hacer vibrar fibras internas que dispararan impulsos al cerebro cargados de reflexiones sobre la humanidad y descargas al corazón que lo hiciera sensible al dolor y a la marginación. Creo no tener la potestad para decir si sus obras como

“Opera de los tres centavos” o “Mahagonny” fueron teatro musical, pues me abro también a querer conocer la opinión de expertos y personalidades de su tiempo que puedan venir a dar un respuesta certera al tema.

Pero lo importante no es precisamente si era Teatro musical o no, lo importante es entender el contexto de dónde sale su necesidad de poner al actor en diálogo con el espectador. Continuando con las reflexiones si quería un teatro de esta calidad reflexiva, debía primero poner a sus actores a pensar, a sentir y a pasar por el corazón todo aquello que percibían del entorno, para llegar a transmitir algo al público, ya sea un pensamiento, un sentimiento o simplemente un hecho objetivo en sí mismo. La excusa para poder comunicarlo al espectador, ahora terminaba siendo el personaje, la canción y los textos, había cabida para que el subtexto fuese toda una reflexión política a transmitir al público. Con un horizonte claro de cómo el actor y la actriz debían entrar en diálogo con el público para darles a conocer lo que pasaba en su interior y así poder identificarse o de pronto oponerse, Brecht escribe en su libro “La relación del actor con su público debe ser la más libre y la más directa. El actor simplemente tiene algo que comunicar” (Brecht, 2015, p.190) lo que nos insta la importancia de que el actor exponga una parte de su alma que antes se veía cubierta por una máscara, el actor necesita desnudarse en la escena para compartir con el espectador, pero no solo desnudarse por desnudarse. Por el contrario se desnuda con el sentido de buscar libremente un cambio en la vida cotidiana de ese espectador, la acción de cambio busca ser detonada por este diálogo que establecen.

¿Se rompe la cuarta pared en el momento del distanciamiento?

Resaltando
lo
INVISIBLE

También te preguntarás: si es que hay tal diálogo entre espectador y actor, y hay una instancia para compartir aquello que piensa, siente y sucede en el actor, ¿no sería más bien ya un diálogo que tendrían en la vida real en vez de ser teatro?. Ante esto, Brecht propone uno de sus famosos conceptos: **el distanciamiento**, el cuál lo entiende como un código para que el actor/actriz conserve la línea dramática de la obra, optando porque durante este momento haya un dialogo más directo y natural entre espectador y actor. Es este un lugar donde el hombre es objeto de análisis, donde ya no solo se trata de expresar una historia bonita al espectador, se trata de expresar lo más profundo del actor, el sentimiento y el pensamiento de este, sin descartar evidentemente los del personaje. Es así cómo Brecht, nos abre dos caminos que en el teatro de variedades no se habían contemplado antes, estos son: la posibilidad de conocer la intimidad del actor y la posibilidad de conocer la intimidad del personaje. Kurt Weill y Hammerstein, importantes compositores para el Teatro Musical, comienzan a componer algunas piezas musicales con este fin, en las que aparece el monólogo que expresa fuertemente esta intimidad que antes no era develada, y que invita los actores a encontrar en estas piezas un subtexto lo suficientemente potente como para establecer ese dialogo directo entre el espectador y actor.

El primer paso para poner en la escena este llamado distanciamiento, sugiere un amplio campo de estudio para el actor pues implicará estudiar tan bien su personaje, la obra y la canción que canta para así poder encontrar los puntos en los que se identifica o se opone con su personaje, encontrando así una reflexión o un qué contar frente al tema a tratar en el musical. Si primero no me identifico, entonces va a ser imposible distanciarme, porque no entenderé cuál es el elemento del que me estoy distanciando ni con qué propósito lo estoy haciendo. Es un momento en el que el espectador también se distancia de la normalidad de lo que está pasando en la historia de la escena, lo sitúa en otra realidad. En esta línea, Brecht hace referencia al termino de “actor filósofo”, con el que se refiere a aquél actor que no se conforma con lo que parece estar entre letras si no que va al fondo de ellas y a lo que las hace vibrar, ese análisis a fondo de las emociones y pensamientos del hombre. Pero para el actor filósofo lograr esto, le es sumamente

necesario tomar una mirada desde la distancia, desde lo externo al héroe representado en la escena. El hacerse distante le permitirá un verdadero análisis del hombre, en el que no dé por sentado ninguna actitud, situación o comportamiento, todo se convierte en asombro y en ocasión para indagar el por qué. La distancia irónicamente me llevará a estar más cerca de los latidos que se quieren evidenciar y analizar en la escena.

Por otro lado, contemplando este término de “distanciamiento” tomo el atrevimiento al decir que la distancia en la canción es evidente, ¿cómo no haberlo encontrado antes?, si desde lo más externo a lo más interno simplemente ya sitúa al actor y al espectador en una distancia frente a la historia, la música se convierte en medio para el análisis de lo que se le quiere decir al espectador. Pues el simple hecho de comenzar a cantar ya hace que el actor salga de la unidad en la que estaba contenido durante la obra para así hablarle al público directamente a manera de canción y cuando termina de cantar vuelve a entrar a su unidad para continuar en la línea dramática. Es como si, una parte del texto se resaltara con resaltador en un color brillante y fluorescente para que, no haya la menor duda de que el lector entienda eso con especial atención. Me inclino por decir que cada una de las canciones de los musicales son instancias de distanciamiento, pues aunque se canten en forma de monólogo o en su defecto en coro, ya hay una distancia de la historia original, más aún en estos momentos es cuando las voces se arman en forma de puente para conectar con el espectador, creando así un diálogo entre espectador y actor durante la canción. Ahora bien, como debes saber hay diferentes tipos de canciones en los musicales, hablemos en primer lugar de las que son en forma de solos y el personaje está cantando a sí mismo, a su consciencia, y en segundo lugar a las canciones que son cantadas por más personajes en la escena o en solo. En el primer tipo de canción, hay un distanciamiento claro y evidente, pues cómo ya lo hemos dicho el actor está cantando directamente al público contándole lo que piensa y siente, como actor y como personaje. Continuemos con el segundo tipo de canción, aquella que es en forma de coro, por consiguiente aparece el ensamble siempre bailando y cantando hacia el público, para los intérpretes de este tipo de canción aplica también el

indagar a quién le están cantando, es lo que hace tan rica la puesta en escena, que aunque sean muchos no pierden el carácter de ser actores filósofos. Pero a su vez puede volverse confuso este diálogo del espectador entre tantos intérpretes, pues pueda que no todos los intérpretes estén dialogando en la misma línea, vendría siendo decisión del director si establecer un mensaje en común para decirle al público o si cada uno opta por decir el suyo de acuerdo al personaje que está representando durante la canción. El momento de distanciamiento (en el teatro musical, los momentos de interpretar una canción) implica una gran responsabilidad para construir el ser actores filósofos de cada uno de los que se encuentran en la escena, porque interpretar una canción sin un estudio previo o un subtexto frente a lo que se le quiere decir al público, convertirá al musical en un concierto que toma como pretexto una historia bonita, en mi concepto desdibuja la forma del teatro musical.

Por último, decir que aunque los musicales constantemente estén contruidos y compuestos por el acompañamiento musical de la orquesta, no significa que ellos mismos sean un constante distanciamiento, como una rama teatral categorizada por Brecht como “Teatro del distanciamiento”. Pues se trata de las características de los musicales en sí, que tienen constantes instancias de distanciamiento, lo que nos indica mayores oportunidades para el actor filósofo de establecer un diálogo con su público a partir de la canción. Mientras que, en las obras dramáticas suele haber menores instancias en las que el actor puede quitar del medio por completo la cuarta pared, pues no hay las 20 o 15 canciones aproximadamente que contiene el musical como instancias para el diálogo. Y ahí surge la pregunta sobre si fueron creados los musicales con ese fin, bien creo que no es asunto de este momento resolver aquello, sin embargo cabe aclarar que mi intuición y leer sobre su historia me lleva a decir sus que los musicales fueron naciendo sin la intención ni consciencia de sus compositores de crear una instancia creativa de distanciamiento, pero sí con el fin de emitir un mensaje a su público. Aunque pueda que al conversar con compositores de hace 100 años nos nieguen aquello que estoy mencionando acá. De igual manera, está la excepción de Kurt Weill de quién te contaré después, permeado por las reflexiones y el

conocimiento de Brecht, comienza a componer musicales y a lo mejor en su mente ya tenía apropiado el pensamiento brechtiano para empezar a crear instancias de distanciamiento dentro de sus musicales. Si quieres entender a través de ejemplos de canciones y para no hacerme más extensa, te invito a leer la carta anexa "Ejemplares de su tipo".

¿Quién es el público para mi como actriz al momento de interpretar la canción?

La CEREZA
del
PASTEL

¿Cuánto transforma a una persona un entorno rodeado de sufrimiento, de dolor, de problemas de guerra? ¿Cuánto te hace crecer en pensamiento, en espíritu, como persona, percibir la realidad del sufrimiento con tus propios ojos?. Estas situaciones te desacomodan, de la posición egoísta de dónde estabas, donde solo importa tu comodidad y te lleva a enfrentarte a una realidad que por más de que quieras no puedes solucionar. Y así pasa en la vida de cada ser humano, constantemente estamos expuestos a una realidad que sufre, en la que hay una real pérdida de valores, hay una verdadera miseria del corazón, y ante esto terminan siendo unos más ciegos e inconscientes que otros. Pues definitivamente interpretar una canción desde mi ser actriz, no se puede concebir desde una posición ciega e inconsciente frente a lo que pasa a mi alrededor, e incluso en mi propia vida. Cuando el corazón del hombre empieza a despojarse de su egoísmo y soberbia y empieza a dejarse tocar por el sufrimiento, por la miseria, por la fragilidad y por la necesidad de algo más, entonces algo cambia, el chip empieza a pensar y a reflexionar en cómo cambiar esta realidad, en qué es lo que está mal y cómo se puede evitar. Pues en el fondo percibir esta realidad, te lleva a no conformarte con lo que sientes, a oponerte a los gestos de incoherencia que percibes en el día a día desde tí mismo hacia los demás, y es cuando aparece la necesidad de contarle y decirle al mundo todo esto que se cocina en la mente del actor filósofo cuando se enfrenta a esta realidad.

Si es que como actriz/cantante/bailarina tengo algo por decir, esto solo va a comenzar desde la verdad de dejarme tocar e interpelar por la realidad del sufrimiento de mi vida y del entorno. Hay que pensar, hay que quemarse la cabeza pensando cuál es la causa, cuál es la solución para transformar mi vida, mi entorno y mi mundo en algo más justo, más honesto, transformarlo en una civilización del amor. La tarea del actor en el teatro musical, es como la tarea de un gran tenista al enfrentarse a un importante partido con un muy buen contrincante. Seguramente lo primero que hará como jugador es analizar sus puntos débiles, lo que le cuesta, reconocer el punto donde sabe qué puede meter la

bola para que no responda, así entrenará para atacar una y otra vez ese punto, para responder a lo que sabe que lo puede matar a él y que es la fortaleza del otro. Pero cuando llega al partido, no puede quedarse pensando en esos muchos análisis que tuvo que hacer a los movimientos y a las falencias del contrincante, porque se desconcentrará y perderá la atención a la sorpresa del partido del momento, y aunque lo tenía muy planeado, si se queda pensando, va a bloquear su capacidad de respuesta ante el momento del juego, en el que muy seguramente se notará el entrenamiento previo que tuvo. Perdona la larga analogía, pero he aquí la relación con la interpretación de la canción. Como sucede con el jugador de tenis, así también sucede lo mismo con el actor de teatro musical, primero debe dejarse tocar por los puntos débiles, por el sufrimiento y por el diagnóstico del terreno, de su entorno (país, ciudad, barrio, contexto etc...) luego procederá a pensar una solución para llevar la esperanza ante tal situación y ante eso, como respuesta podrá nacer el subtexto que le querrá decir a su público en el momento de distanciamiento de la canción. Aunque no siempre sea esta la reflexión y decisión del actor que está montando la obra, considero este un punto importante, que me ha sido de gran aporte al momento de montar un musical o una puesta en escena. Claro está que a esta reflexión se le debe sumar el hecho de contextualizar la obra, que a su vez permitirá una posición mucho más sensible frente al entorno y a lo que vive el espectador.

Pero si el actor no hace más que pensar en el momento de la acción, del escenario, de interpretar la canción, seguramente será poco real, porque se paralizará en sus pensamientos y no dejará que la emoción suscitada toque cada una de las notas de la canción. Si bien el subtexto está presente en lo que el actor le quiere decir al público por medio de la canción, está solo en una primera fase de gestación, pues si aparece en el momento de encuentro con el espectador, será incomodo y sin estética que permita al espectador el entender desde una analogía lo que el actor le ha querido decir. A veces las cosas entran en reversa cuando son tan directas, benditas sean las canciones que son un puente y medio para expresar todo el subtexto en la mente del actor. Es ahí donde aplica la pregunta sobre quién es el espectador para el actor, no puede ser más que un mero

observador, se convierte en el objeto de estudio del actor. Si es que el actor no se esfuerza por conocer al hombre, a su entorno y a quién lo va a ver, entonces no lo interpelará y no habrá un lugar de identificación con el que pueda sentirse cómodo el espectador. Por el contrario, para cumplir a cabalidad el actor filósofo dentro de dicho contexto, para que cada canción independientemente del género realmente sea una instancia de conexión con el espectador necesitamos conocerlo, necesitamos un trabajo de campo que nos ilumine para dar respuestas hacia un cambio. Si tratamos al espectador como el cajero que nos dará plata por nuestro trabajo, entonces de seguro esa conexión será tan superficial y ficticia como sea posible, lo que suele pasar en muchos de los espectáculos de Teatro Musical, grave error pues en vez de interpretar la canción a alguien que necesita una respuesta, prestamos un trabajo para sacar plata del gran dispensador de dinero. Teatro burgués como lo llamaba Brecht.

Necesitarás un corazón humilde para reconocer el verdadero ser del espectador, pues hemos de entender que es el detonador de todo, la semilla de donde sale el gran árbol que es la interpretación de la canción. Pues continuando con lo que ya he mencionado, he de decir que el actor filósofo requiere de un elemento de estudio para poder ejecutar su trabajo y este termina siendo su espectador, sin el objeto de estudio sin nada de lo que hablar entonces no hay lugar para una verdadera interpretación de la canción. En segundo lugar, si la interpretación de la canción es un diálogo establecido entre el actor y el espectador, en el cuál no hay cuarta pared que obnubila al espectador, entonces termina siendo el mismo espectador el destino de aquella canción que viaja por el aire como un puente y a su vez es el 50% del componente de este diálogo. Sin el espectador simplemente no hay diálogo. Y de igual manera, se convierte el espectador en el confidente de mis secretos, quien guarda la intimidad del actor que interpretó la canción, pues ya hemos dicho que se necesita un porcentaje de desnudez para que el distanciamiento exponga aquello que hay al interior del actor, y quién percibe eso ni siquiera es el resto del elenco, quien lo puede ver en un cien por ciento es el espectador. Es entonces, el espectador un elemento completamente vital, la chispa y el detonante de la interpretación de la canción,

¿Para qué interpretar una canción si no tenemos una reflexión por decir sobre el ser humano sobre quién nos rodea?, claro está cuando el mismo texto nos permite hacerla o cuando desde la misma dirección se construye aquella reflexión (ojalá todos los textos tuviesen una, en mi concepto son estos mucho más ricos) ¿ No es acaso nuestra misión cuestionar y dar respuestas?.

DIRECTOR/AUTOR

¿Qué influencia tiene el autor en la interpretación de la canción?

ALLANANDO
CAMINOS

Te invito a pensar y a ponerte en un momento en los zapatos de un compositor de musicales, un día acostado en su cama, durmiendo sobre la almohada, y de repente empieza a escuchar unas notas musicales venir en su cabeza, o un dramaturgo empieza a imaginarse una gran historia que nunca había pasado por su mente, se levanta y comienza escribir. Esa misma tarde después de terminar de escribir, mira por la ventana cansado y recuerda lo que había visto el día anterior, una escena de la vida real por esa ventana, que lo había conmovido tanto que empezó a escuchar e imaginar en verdad era parte de su vida. No pudo dormir esa noche, pues seguía pensando en aquello que había visto, porque le preocupó y porque no estaba conforme con cómo se había resuelto tal situación, algo quiso decir pero la ventana le impidió salir de inmediato a hacer algo por las personas que vio a través de su ventana. Y con esto tal vez te surge la inquietud como a mí: ¿Qué es aquello que mueve a un autor a escribir musicales?. Me atrevo a especular que es tan solo producto de su vida cotidiana, de lo que pasa por su entorno y queda rondando por horas en su cabeza, y se da cuenta que lo único que puede hacer para dar una respuesta a esto que no lo deja tranquilo es: escribir. Espero con esto puedas entender más lo que pasa en mi cabeza, pues después de imaginar todo esto me pongo a pensar que el producto de un musical no es un producto de alguien que no tenía nada más que hacer, solo imaginar ideas locas y de repente ponerlo en papel para que todo un grupo de personas vinculadas con la industria del teatro musical tuviera sustento para vivir. En realidad, es producto de algo que este autor quiere decir al mundo, y su manera más cercana y directa de expresarse al mundo, por medio de letras de canción y notas musicales que le dan melodía a su alma que reacciona al entorno.

En este orden de ideas, nos damos cuenta de que el mensaje del actor filósofo no nace solamente desde el momento en que el actor empieza a reflexionar sobre la obra que está en sus manos, más aún nace desde el momento en que en la cabeza del autor queda rondando esta idea que no lo deja conforme con el mundo y que siente que debe decir algo al respecto. Según (Block, 2017) es entre los años 20 y 30 donde se estaba desatando la revolución de libertad en los

Estados Unidos, la libertad de la mujer y la libertad sexual donde autores importantes como Kurt Weill empiezan a componer con el ánimo de dar una respuesta a esta libertad que está viviendo la sociedad. E incluso en ese momento comienza lo que llaman el Storytelling en el que los autores escriben para que en las canciones el actor pueda contarle al público abiertamente lo que está pensando, ha sido una opción también por la liberación de las emociones, la aceptación de la diversidad. En este orden de ideas Weill compone sus primeras comedias musicales en forma de sátira a la primera guerra mundial desatada, expresando por medio de la composición de solos, duetos y coros aquella posición de dolor y de crítica que tenía frente a la guerra (Block, 2017). ¿Suena familiar? creo que sí, me suena a un evidente distanciamiento en el momento de las canciones, una conexión entre el actor y espectador frente a lo que piensa y siente, pero que no viene desde el actor si no desde lo que piensa y siente su autor. Sin embargo, no quiere decir que entre las líneas de la canción y en su melodía esté “masticado” todo este origen del mensaje o las palabras exactas que el autor quiere decirle al espectador, muchas veces están en código, en lo que solemos llamar el subtexto, es entonces tarea del actor filósofo encontrar aquel mensaje del autor y decidir si lo acoge en su cien por ciento, parcialmente o le da un giro completamente, pues la obra es como una obra moldeable que se convierte en medio más no en fin. Lo que hace entonces el autor es allanar los caminos del actor, para hacer la reflexión y el criterio más profundo, para que el actor sea también quien piense y decida qué decir y qué no a su público.

A su vez, el director juega un muy importante papel, pues bien recibiendo la misión de dirigir a los actores, puedo percibir que todas las acciones y direcciones que da se ven permeadas por su posición y su sensibilidad que tiene frente al mundo. Me explicaré mejor, la manera de pensar del director, el mensaje y el diálogo que él quisiera establecer con el público es evidente que se ven reflejado en los comentarios y direcciones que da durante el montaje a sus actores, en las premisas desde dónde abarcar una canción. Por ejemplo lo percibimos en esta anotación de Brecht a los actores

Los actores que interpretan el papel de Macheath, que no muestran inhibiciones mientras realizan la lucha de la muerte, por lo general se reputan en este punto para cantar el tercer verso. Por supuesto, no rechazarían una presentación del sexo, pero hoy en día es innegable que el sexo pertenece a la verdad de la comedia, porque la vida sexual se opone a la vida social, y esta contradicción es cómica porque históricamente es resuelta por un orden social diferente. (Brecht, 1964, 105).

En esta premisa que Brecht le da a sus actores, vemos una clara dirección y posición que tenía él frente al tema del sexo, pues bien aunque le da la libertad a sus actores de decidir ciertas cosas, supongo que para ellos igual que lo es para mí es indudable que aunque la posición que tengo, frente a x o y tema, sea opuesta a lo que él piensa, igual voy a obedecer a sus direcciones para entablar un diálogo con el espectador y emitirle el mensaje que el director me está pidiendo dar. ¿Cómo lograr un sano equilibrio? ¿Hacerle caso, o no hacerle caso? en mi concepto el espectador va agradecer más que la interpretación sea tan orgánica y real cómo sea posible, es entonces cuando estamos al borde de “desobedecer” aquellas direcciones por salvar aquella relación real entre actor y espectador, haciendo de una libertad más real y que lleva a la verosimilitud de la acción. Al fin de al cabo el actor no puede ser títere, porque ahí perderá la fuerza de la interpretación, desconectará con lo más interior del corazón. Todo esto para contarte que en mi concepto, aunque el director y el autor tienen un rol fundamental sobre el tema a tratar en el diálogo que se establece con el espectador en el momento de interpretar la canción, debe pasar por la libertad del actor el decidir responsable cuál es el diálogo que quiere entablar, pues bien al fin de al cabo la interpretación pasa, como bien ya hemos dicho, por el espíritu, el cuerpo y la mente del actor para ser emitido con su voz.

¿Qué es lo que el musical está hablando conmigo?

FLECHAS
al
CORAZÓN

Es momento no solo de entrar en diálogo con el espectador, si no también con el autor, pues es casi como el trabajo de un detective el cuál intenta establecer una relación con alguien a quién no ha encontrado, siguiendo pistas e indagando a aquellos que parecen tener información. ¿Cuántas obras, ya sea de teatro o de teatro musical no has leído, y quisieras entender en un 100% su subtexto? ¿Cuan revelador no es cada momento en el que hacemos un hallazgo de al situación o del personaje?. Es así como, cada línea de la canción debe entrar en dialogo conmigo, estudiar palabra por palabra intentando descubrir la intención que tenía el autor con esta línea en este personaje, y ante los hallazgos ir tomando decisiones para nuestra interpretación. Sin embargo, antes de esto es importante que en este diálogo con el autor a través del texto de la canción, también entre en juego todo mi interior mi vida entera (mi pasado, mis relaciones, mis sentimientos y mi posición frente al mundo). Al estudiarlo puedo traspasarlo a mi vida, a mi entorno, a mi contexto, para escoger imágenes que hasta de pronto pueden terminar siendo las mismas que las del autor, son decisiones del actor, pues debe entender primero que el texto de la canción y el musical necesita tanto de él, como del autor y del director. A veces el actor puede disparar aquella chispa que uno (el autor o director) decidió poner en un lugar donde no iba a prender fuego, reubicarla de lugar o direccionarla donde en verdad va a brillar, depende de la pasión que corra por las venas de cada actor para entender como hija suya, aquella canción que está pasando por su vida para ser interpretada y cargada de pensamientos, sentimiento e historias de vida. Si logro ser conquistada por la melodía y letras de las canciones del musical que estoy interpretando, es entonces cuando seré capaz de dar una respuesta de amor, de poner a latir el corazón en el momento de la interpretación para hacer latir el de aquel que está en diálogo conmigo, el espectador.

¿El personaje tiene voz?

Rasgos
PERO
NO
absolutos

La verdad, es este un punto que me ha dejado varias noches despierta en la almohada, varias tardes de ser ignorada por mi familia por la poca paciencia de los gritos o sonidos extraños que oyen venir desde mi cuarto, un tema que me ha dejado con tantas incógnitas, pero que finalmente termina saliendo algo, de lo que nunca estoy del todo segura, pero es momento de empezar a categorizar. Como ya hemos visto la voz no es solamente lo que sale del pecho, la garganta y las cuerdas vocales, por lo que no podría decir que el personaje tiene voz. Importante consejo que me hubiera ahorrado varios dolores de cabeza por una búsqueda que al parecer estaba más cerca la respuesta de lo que pensaba. Con la tecnología podemos hoy escuchar casi que inmediatamente la canción de musical que queramos y ver su interpretación del primer interprete, o de algún famoso que lo ha hecho muy bien, lo que no significa que la voz que ha adoptado esta persona sea la voz del personaje, sin derecho a cambio o a cuestionamientos. Creo que no he conocido el primer musical dónde en sus partituras el compositor mencione los rasgos de la voz del interprete y la manera de abarcarlo. Pero sí nos habla sobre el registro que debe tener la voz del personaje para con naturalidad cantar las notas de la canción, para algunos personajes se necesitan contra altos, para otros mezzos y para otros sopranos. Por ejemplo, el personaje de Annie del musical seguro nunca sería una contralto por su ser niña, una característica casi obvio. O por el contrario, el personaje de Glenda en Wicked tampoco sería contralto si no soprano por las notas de la partitura y por lo que nos dice el mismo texto dramático, de ella misma. Te comparto una de mis más recientes reflexiones: quién tiene voz es el actor, no el personaje. Podríamos eso sí hablar del registro del personaje, pues ninguna voz de personaje interpretado por diferentes actores va ser igual, aunque sea parecida, el personaje le va a pertenecer al interprete, lo podrá pintar del color que quiera y cada interprete encontrará un nuevo matiz en su vida y en su historia personal que seguro otro no habría descubierto antes y que se verá reflejado en la voz que adopta para cantar la canción. La voz del personaje, cada actor la debe encontrar en la mezcla entre la unidad biopsicoespiritual del actor y del personaje, se encuentra en la fusión de estos dos grandes mundos y allí se encontrar una voz tan única como

irrepetible podrá ser. Cuanto me molesta ver al mismo actor haciendo la misma voz para dos personajes distintos y aún más en montajes distintos, ¿no será más bien simplemente la voz del actor y la pereza de encontrar su verdadero actor filósofo?

Sería una ridiculez que un director pidiera a un actor que haga una voz en específico, parece cosa simple, pero no lo es. Pues cuando se trata de interpretar canciones a lo largo de un musical, simplemente no serán suficientes esas direcciones para que sea verosímil y se mantenga a lo largo de toda la obra. Al igual que en mi concepto me parece una ridiculez los compositores que componen solo para la voz de un actor o actriz, es esta una posición celosa de la obra. Los compositores deben saber que una vez escriben y publican, en cierto sentido ya no les pertenece el musical ellos, si no que se abren a las muchas interpretaciones y hallazgos que hagan quienes la monten en otros lugares. Si alguna vez se te pasa por la cabeza mi querida Ramona, ser compositora te invito a llevar acabo esta tarea con humildad y apertura, dejando de un lado el egoísmo y la superficialidad, que lleva a desviar los intereses, componer solo para ganar dinero, encuentra un sentido más profundo de la composición, encuentra un fin creativo en ella, más allá de solo ganar dinero.

¿Qué influencia tiene el personaje en la interpretación de la canción?

Un viaje
con
PUERTOS
SEGUROS

Con todo lo que te he contado pensarás que no tiene sentido hablar ya del personaje, pues la gran parte de las respuestas las hemos venido buscando en el actor, solo me queda por decir que en este proceso es claro que el personaje es tan importante para la interpretación de la canción como es el actor, pues la interpretación del actor no se puede entender sin el personaje. Con esto me refiero a que si no hay un personaje el cuál analizar o sobre el cuál trabajar, entonces el actor tampoco se podría identificar y así interpretar, en este orden de ideas creo firmemente que la tarea del dramaturgo de crear los personajes tan reales como cualquiera de nosotros es sumamente delicada e importante, pues puede afectar en la interpretación. En esta misma línea de la creación del personaje, supongo muchos de los dramaturgos de musicales con estructura clásica han debido tener en cuenta el famoso viaje del héroe, en el que se identifican los momentos más importantes de la vida de un personaje y que guían así la línea dramática de todo el musical. Pues cómo ya debes saber, cada una de

las canciones dentro del musical responde a uno de estos momentos de la vida del personaje. De esta manera, la correcta construcción del personaje (por parte del autor) permitirá al



Figura 3. En la imagen están todos los momentos del viaje del héroe propuesto por Campbell.

eso en ese preciso momento y evidentemente con qué emociones va cargado ese canto. Para conocer mejor de este viaje que nos explica Campbell te invito a leer la carta anexo “Pagando peaje”.

Quisiera detenerme nuevamente un momento en el elemento ¿A quién le está cantando la canción el personaje?, esta vez desde un ángulo diferente, pues es una pregunta cuyas respuestas alteran notoriamente la forma de la interpretación del actor, porque lo sitúa en un lugar concreto para analizar una relación específica al momento de cantar. ¿Te has visto el musical de “Sweeney Todd”? supongo sí (si no lo has visto, te pido hagas una pausa para ver en YouTube la interpretación del siguiente ejemplo) imaginemos a Patti Lupone interpretando la canción “Worst pies in London”, es esta la canción que, en el viaje del héroe que es Sweeney Todd, responde al momento de la “Ayuda sobrenatural”, en consecuencia deducimos que Mrs. Lovett es la mentora, que en ese número le está cantando al héroe en su aventura de querer cobrar justicia. Ahora quisiera darle un giro hipotético imaginando que, Patti Lupone sin un estudio profundo del musical, considera la canción esta canción responde al momento de “La consagración” es decir en donde el héroe se enfrenta a su enemigo, entonces la relación entre ella y a la persona que le está cantando podría cambiar radicalmente, pues la llevaría a pensar que le está cantando a su enemigo, que vendría siendo Sweeney pero en la realidad es Pirelli, cuando en la realidad en la canción le está cantando a una persona que ella está queriendo ayudar y aconsejar, es Sweeney. Ahondando un poco más en el ejemplo, Patti Lupone tendría que estudiar las reacciones de los enemigos para llevar a cabo esta interpretación, mientras que lo correcto sería indagar sobre cómo reacciona una persona cuando quiere ayudar a otra por interés. Es este un ejemplo sencillo, pero que nos ayuda a entender la importancia de identificar el momento del viaje del héroe en que está mi personaje cuando canta la canción, para que así el actor pueda tener una recta línea de análisis y estudio y hacer una interpretación verosímil.

¿Qué tiene que ver La Commedia del arte con el Teatro Musical?

TODO
tiene que
VER
con TODO

Retomaré las raíces del Teatro Musical, el teatro de variedades, el show y espectáculo para divertir al pueblo, pues bien aunque haya migrado hacia un arte mucho más crítico y dramático en sus temáticas, mucho hay todavía de aquella comedia que en los inicios del género Musical se pensó. Y sigamos yendo para atrás en dónde se gestan importantes aportes a la comedia, el momento de la Edad Media cuando surge La Commedia dell'Arte, gran aporte al arte del teatro, especialmente para la construcción de personajes arquetípicos. Es así cómo, puedo percibir en cada uno de los musicales personajes de construcción arquetípica que guían cada una de las reflexiones del actor filósofo. La mayoría de



musicales están compuestos en la forma aristotélica clásica, siguiendo la estructura del viaje del héroe la cuál nos explica Joseph Campbell en su libro. Antes de continuar, cabe mencionar algunos ejemplos de personajes construidos a partir de arquetipos de La

Commedia dell'Arte: comenzaré por Thuy en el musical de "Miss Saigon" un agente de la armada vietnamita quien en un status bastante alto intimida a Kim, vemos tan clara la figura de un capitán que intenta por su apariencia y su puesto tener el poder de controlar todo a su alrededor, cuando al interior hay una ignorancia que le impide responder con astucia a a las circunstancias de su entorno. Y aunque Miss Saigon es un musical con una temática completamente dramática y su código es meramente dramático, lejos de ser una comedia musical, no implica que su construcción arquetípica no sea arraigada a las consignas de los personajes de La Commedia dell'Arte Además, cabe resaltar que cada obra por más dramática que sea, tiene lugar para dar un toque cómico en las

relaciones que encontramos entre los seres los personajes, que responden a lo que ocurre también en la vida real . Brecht lo menciona en sus apuntes de la opera de los tres centavos “Esta escena es insertada para aquellos imitadores de Polly que tienen un don para la comedia.”¹ (Brecht, 105) un análisis que sitúa al actor en una descripción de lo que pasa con el personaje de Polly en escena, que aunque sabemos que “La opera de los tres centavos es dramática” tiene su toque cómico. Para ahondar más en este comentario de Brecht te invito a leer la carta anexo. Por otro lado, revisemos a los personajes de un musical mucho más contemporáneo, “Los últimos cinco años”, aunque esté no es un musical de estructura clásica aristotélica con un héroe protagonista, vemos igual personajes en una estructura mucho más minimalista pero contruidos, a mi manera de ver, desde los enamorados de La Commedia dell'Arte.

Aunque podría seguir nombrando personajes de musicales, referencias y características, creo que es también tarea tuya poder encontrar la relación de cada uno de los personajes con su correspondiente arquetipo porque seguro lo encontrarás y a pesar de que suene algo meramente coincidencial, termina siendo este un elemento base y de suma importancia para la interpretación de cada una de las canciones que canta el actor desde el distanciamiento durante el musical. Recordemos que aunque la canción se interpreta desde el distanciamiento, volviendo a la unidad biopsicoespiritual del actor, en sus notas y letras también se saborea la vida, la historia y fisionomía de este personaje que ha cobrado vida en el actor. Lo anterior con el ánimo de entender que si no hay una claridad de quién es el personaje, de dónde nace (con qué arquetipo de La Commedia dell'Arte se relaciona) nunca lograre distanciarme, porque no sabré de qué es lo que me estoy distanciando. Como bien lo dice Brecht, “Al cantar, el actor lleva a cabo un cambio de función. Nada es más abominable que cuando el actor pretende no darse cuenta de que ha abandonado el plano del discurso común para cantar.” (Brecht, 106) la construcción de personaje desde el arquetipo, es algo que percibo que se mantiene durante este discurso común y que enriquece al actor para entrar en el momento del canto. Para que me entiendas mejor, durante el momento del canto vemos cómo el actor filósofo identificado con algo de este

arquetipo, con libertad opta por distanciarse para transponerlo a la realidad que vive el espectador actual y así al terminar el momento de la canción vuelve el actor a entrar dentro de este arquetipo que lo protege de aquella verdad enunciada. Con este pensamiento no me queda más que preguntarme, y creo que también te preguntarás tú, si es entonces fundamental utilizar los arquetipos en la construcción de personaje, pues bien me atrevo a decir que es un pilar fundamental para empezar a interpretar. De seguro cada relación que encuentre de mi personaje con un arquetipo de La Commedia dell'Arte, me dará insumos para saber qué es lo que piensa, quiere y siente el personaje y así sentirme más segura en el momento de la interpretación, para hacer una clara relación de mi ser actor con el del personaje, para identificarme con él y al mismo tiempo poder liberarme.

1. El original está en inglés y yo traduje esta cita.

PUERTAS
abiertas
para seguir
respirando

Quisiera no despedirme para nunca acabar este compartir de latidos del corazón, pues debo decirte que si no fuese este un tema que hiciera latir mi corazón con rapidez, seguramente no hubiera invertido tanto de mí en estas cartas. Confieso que cerrar no solo este texto si no esta etapa de mi vida, me causa cierta melancolía, pues en el tiempo que vendrá no tendré la oportunidad de tener tan de cerca sujetos de quién pueda aprender y absorber conocimiento sobre el arte del Teatro, del Teatro Musical, el arte de interpretar una canción de Teatro Musical. Pero también me despido con varias puertas abiertas de maravillosos textos, autores y libros que se han abierto para dejarme entrar e interpelar mi vida y corazón por sus diversos conocimientos y apreciaciones. Como bien ya lo ha hecho, y te has podido dar cuenta, Brecht y Dolar en los últimos 6 meses.

Sé que las palabras se quedan cortas para abarcar todo este mundo de preguntas y temas que han salido de la inquietud que tengo sobre entender más a cerca de los componentes para la interpretación de la canción de Teatro Musical. Sin embargo, valoro muchísimo este tiempo de investigación que me permitió reflexionar apenas la superficie de lo que es la voz, el espectador, el personaje, y el autor y director. Pues deduzco de todos estos que: no hay nada más humano que interpretar la canción de Teatro Musical, pues la voz es el reflejo de quién soy yo cómo actriz, y si quiero poner mi voz al servicio de la interpretación real y acertada, debo poner al servicio mi psiquis, mi espíritu y mi cuerpo, no vacíos, al contrario con todos los 21 años de experiencia que traen por encima. Deduzco de ellos que: al ser esté un verbo que implica mi humanidad, implica entender que siempre la interpretación va a ser para un ser humano que piensa y siente cómo yo, por lo que si no entro en una relación con aquel espectador, entonces perderá la humanidad y la naturaleza de la interpretación. Deduzco de ellos que: mi primer insumo y objeto de estudio antes de entrar a cantar es el personaje (su parte biológica, psicológica y espiritual) que sin esta primera materia, no lograré entender qué parte de mí debo sacar para poder interpretar dicha canción, es la primera puerta que debo abrir antes de encontrarme con mi propio interior, es a la vez el escudo en mi relación con el espectador. El personaje está al servicio de

mi interpretación y yo estoy al servicio del personaje. Por último, deduzco de ellos que: aunque siempre habrá otros que quieran utilizarme a mí como pincel al lienzo haciéndome totalmente dócil a su pensar y sentir, como actriz interprete de una canción tengo altamente la potestad de decidir qué tomar y que dejar pues soy un ser humano que no está comandado por cuerdas de marionetas, no soy ni marioneta ni títere, soy humana y la interpretación en el escenario al espectador es el producto de una serie de decisiones en un camino que comienza con un bello pero a la vez crítico encuentro con autor y luego director. No quiero sonar individualista ni mucho menos ego céntrica para decir que no necesito la ayuda de nadie, por el contrario la interpretación la entiendo cada vez más como un trabajo en equipo, pero es un equipo que yo lidero pues quién va a poner la cara no es nadie más si no yo, una gran responsabilidad que implica humildad para saber que acoger para el bienestar de la canción y no caer en un capricho ego céntrico. Todo esto para que la interpretación sea un hecho que haga respirar y latir tan fuerte el corazón que resuene en su interior por el resto de sus vidas, tan humano que debe durar los años que el otro se mantenga respirando.

ANEXOS

Ejemplares
de su
TIPO

Por último, daré algunos ejemplos de canciones de musicales para que imagines y puedas corroborar esto de lo que te estoy hablando: piensa en la canción de Money del musical Avenida Q es claramente una canción que entra en la tercera categoría, pues siempre hay más de dos actores teniendo una conversación sobre la línea dramática con un compartir constante en el público, a tal punto de que salen del escenario a pedirle dinero al público, el mensaje ya no solo es en palabras si no también en acciones rompiendo la cuarta pared del espacio físico. Por otro lado tenemos, el ejemplo de la canción “You must love me” del musical Evita, en el cual vemos reflejada la segunda categoría de la que te hablo, pues en la versión de Broadway percibo un momento en el que hay dos actores y dos personajes en escena teniendo un profundo diálogo de reclamo entre ellos. En esta escena el personaje de Eva le reclama a Juan Domingo la fidelidad en su relación, haciendo evidente la tensión por medio de la cuarta pared transparente, pues los actores me permiten a mí, como espectador, sentir con ellos y además identificarme con el ideal de justicia que exigía Eva como mujer. Es claro un subtexto que nos insta a las mujeres a respetarnos y a reclamar por lo que es nuestro, dejando de lado el papel de sumisión y de permisividad frente a los caprichos del hombre, definitivamente muy transparente la cuarta pared. Y como último ejemplo tomo la canción de “Olvídate de él” del musical Thouroughly modern millie , en la que se ve un gran ensamble de estenógrafas bailando y cantando al público buscando dar el mensaje también de liberarse de aquellos hombres que traicionan y mienten en sus vidas, en la versión de Broadway de los Tony podemos ver un mensaje común para el distanciamiento, sin embargo no me cabe duda que habrá otras propuestas de montajes en las que podremos encontrar heterogeneidad de mensajes entre las interpretes y aún así siguen siendo un distanciamiento del ensamble hablando le al público.

¿Cómo es la interpretación de los personajes de La ópera de los tres centavos?

Una
OBRA
MAESTRA

Si nunca has escuchado de esta gran obra, creo que es momento de empezar a empaparte de la profundidad y explosión de arte Brechtiana, que seguro te iluminara y te aliviara tanto cómo a mí. Se trata de un nuevo estilo que propone Brecht para llevar a la escena, producto de su amistad con Kurt Weill de los más grandes músicos y compositores del siglo XX cómo ya te lo había comentado. Y es así cómo al ver algunos de los videos de la puesta en escena original de La Ópera de los tres centavos con su actriz de elenco Lotte Lenya, me remueve las entrañas al ver tanto de la sociedad que nos rodea representado en las canciones y en la manera de interpretar cada una de ellas. Es esta creación de Weill y Brecht, de personajes de la vida real un ladrón, su familia, agentes de policía, prostitutas, mendigos, personajes que nos cruzamos en la vida cotidiana y que no tienen la oportunidad de ser protagonistas en las obras de teatro, esta es una apuesta de Brecht de acabar con teatro burgués, para abrirle paso al teatro épico en dónde las clases bajas y la miseria del pueblo tiene el estrellato haciendo ver a otras clases lo que realmente viven ellos. Se puede deducir entonces una interpretación que no fue fácil responder a, pero me gustaría tomar como referente la interpretación de Lotte Lennya en el papel de Polly (la prostituta) para hablarte de la interpretación de los otros personajes.

Comienzo por decir que es la vida de una prostituta que aparentemente cree no tener familia, y durante la obra canta 3 canciones (Jenny la de los piratas, Canción de Polly y Canción de Barbara) y como apuesta de Brecht, vemos un estudio de esta clase social y en segundo lugar una apuesta por un personaje bastante cómico sin que deje decir la verdad. Es Lotte Lenya la actriz que interpreta a Polly y logra así alcanzar una conexión total con la emoción visceral de esta prostituta al momento de encontrarse con Maceathe seducirlo y también especialmente en la canción de "Pirate Jenny" en dónde una conexión tan fuerte con el espectador se establece haciendo lo cuestionarse también sobre la realidad que vive esta prostituta como muchas otras. El punto que quisiera resultar es que Lennya, sin ser una cantante profesional acepta el reto que le pone Weill y Brecht de interpretar el nuevo estilo brechtiano teatral, con temor y sin experiencia fue el estudio de la realidad, del personaje, y el enfocarse en

establecer un dialogo denunciante frente el público el que lleva a que la interpretación sea tan profunda, verosímil y real como fuera posible. Además que en los momentos de canción, por decisión del director, les pide que no sea una instancia solamente de comenzar a cantar en la mitad de la nada, por el contrario que el actor debe darse cuenta que empieza el momento del canto y que difiere al momento del discurso normal. Así lo menciona Brecht, "

Al cantar, el actor lleva a cabo un cambio de función, es así como en las notas del montaje de la obra pide a sus actores, diferenciar el comento del discurso con el momento de la canción. Esto es sumamente importante para entender que la canción es un medio para sensibilizar más y hacer llegar más al corazón del espectador el mensaje frente a la crítica social que se está poniendo en escena. Por otro lado, es importante saber que a partir de esta idea la interpretación de los personajes no se busca desde actores que puedan llegar a las notas, si no de actores que tengan la capacidad de hacer un profundo estudio del personaje y llevar este a la escena.



Vertebras que enderezan

Es de reconocer el trabajo que hace Campbell, pues aunque lo retoma de la mitología y lo rescata de aquellos mitos que tienen toda la historia del mundo, debe sintetizar con claridad una estructura que responde a muchísimas historias de personajes que hemos visto no solo en musicales sino en películas. Y aunque en la imagen a un resumen de todo este viaje y de cada una de la vértebra que forma esta gran columna vertebral me gustaría explicarte las tres grandes partes que dividen este viaje y estructuran el cuerpo de la historia del personaje. Estos grandes momentos los hace llamar: la salida, la iniciación y el regreso. Que a grandes rasgos es la misma estructura clásica aristotélica pero con un desglose de los momentos de cada etapa del viaje. Me parece esto de suma importancia ya que son estos datos que nos permiten analizar con mayor detalle la situación de la canción, las intenciones del personaje y también sus objetivos.

Hablemos de la salida, en primer lugar en donde el héroe se encuentra en su mundo ordinario, en el que describe por lo general lo que le sucede en la vida cotidiana, las personas que lo rodean, y la primera canción del musical va siempre a responder a este momento, que informa al espectador y lo sitúa. Y en este mundo aparece una aventura que lo llama para alcanzar un objetivo, en esta canción suele aparecer todo el deseo y el objetivo del personaje de querer lograr aquello que lo han invitado a vivir para hacer de su vida una mejor, imposible sería cantar esta canción con una intención de confusión o de frustración, por el contrario siempre va a responder a la alegría de emprender nuevos caminos que parecen ser muy interesantes. Y para cerrar este primer momento que es la salida, también Campbell (2004) menciona la importancia de los aliados que aparecen en el camino para empujar e iluminar que parece tan fascinante, y este ser mentor o aliados quienes guían al héroe para entrar a esta nueva aventura.

En segundo lugar nos topamos en el viaje con la etapa de la iniciación, en la que ya el héroe ha entrado en el nuevo mundo que le presenta pruebas y desafíos, se encuentra con enemigos y logra vencer los obstáculos que estos le imponen. Tienen también un momento de calma después de haber superado sus pruebas

pensando que todo lo ha vencido y ha adquirido nuevos dones que le permitirán llegar lejos. Las canciones que responden a esta etapa del viaje, con seguridad aluden a intenciones en las que el héroe se quebranta y duda, podemos toparnos con tristeza, decepción, frustración y un objetivo cada vez más nublado. También es en acá donde se topa con aristas que lo pueden desviar de su objetivo principal pues se fascina con las muchas oportunidades que encuentra en el nuevo mundo en el que ha entrado.

Por último, el momento de la salida es de pronto a mi manera de ver el más interesante de todo el musical, aparece la canción de “Las once” aparece en los 3/4 del musical, en la que el objetivo del héroe da un cambio muy repentino. Intenta volver a su mundo ordinario pero se da cuenta que todo ha cambiado y aparece el mayor de los obstáculos que va a necesitar un rescate del héroe de aliados que le permitan regresar al mundo ordinario con el objetivo obtenido. Y por último cierra volviendo a su mundo ordinario compartiendo con todos el objetivo el cuál ha logrado. Es entonces cuando aparecen las canciones generalmente que tienen intenciones decididas, la situación urge y no habrá lugar para cantar una canción que no lleve a la urgencia de querer volver al mundo ordinario pronto. Veo claro cómo identificar el lugar al que pertenece cada canción, es cómo el de reconocer el lugar de cada vértebra de la columna, aunque parecen ser similares, simplemente no encajarían en el lugar de otra vértebra, se torcería la espalda, causaría dolor y sería simplemente inorgánico.

Referencias Bibliográficas:

- Block, G. (2017). *The Cambridge Companion to the Musical*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Brecht, B. (1971). *The threepenny opera*. Nueva York, Estados Unidos: Grove Press Inc.
- Brecht, B. (2015). *Brecht on theatre*. Londres, Reino Unido: Bloomsbury Mathuen Drama
- Campbell, J. (2004). *The hero with a thousand faces*. Nueva Jersey, Estados Unidos: Princeton University Press
- Diderot, D. (2009). *Sobre la poesía dramática*. Madrid, España: Asociación de Directores de Escena
- Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Dolar, M. (2015). *What's in a voice?*. *Literatura E Sociedad*, 19(18), 79-90.
- Nancy, J.L. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. Buenos Aires, Argentina: La cebra.
- Shrek Seattle*. [Foto]. Recuperado de: <http://movie-usher.blogspot.com/2009/06/shrek-el-musical-algo-que-nos-recuerda.html>

Toledo, M. *You must love me*. [Foto]. Recuperado de: <http://marcelotoledo.net/evita-en-broadway/>

Tomás. (2014). Mito- Campbell. [Ilustración]. Recuperado de: <https://escrilia.wordpress.com/2014/12/15/el-viaje-del-heroe-el-argumento-eterno/>

You will not touch him. [Foto]. Recuperado de: https://misssaigon.fandom.com/wiki/You_Will_Not_Touch_Him