

Universidad Nacional de Costa Rica  
Centro de Investigación, Extensión y Docencia Artística  
Escuela de Artes Escénicas

Trabajo Final de Graduación en la modalidad de Evento Especializado para  
optar por el grado de Licenciatura

Creación de un personaje de Teatro Musical por medio de la voz  
cantada a través del entrenamiento de Gillyanne Kayes

María Guadalupe Apú Hidalgo  
402050277

Jurado Evaluador  
Presidenta M.Sc. Dora cerdas Bokman  
Director Arq. Manuel Morales Pérez  
Tutora Escuela de Artes Escénicas Licda. Dayanara Guevara Aguirre  
Lector de la Escuela de Danza: M.A. Rodolfo Seas Araya  
Lector de la Escuela de Música: Dr. Fulvio Villalobos Sandoval

Heredia, Costa Rica, 2019

Creación de un personaje de Teatro Musical por medio de la voz  
cantada a través del entrenamiento de Gillyanne Kayes

## Tabla de contenido

Capítulo I. Aspectos introductorios	
Descripción de la propuesta artística.....	1
Justificación.....	4
Objetivos.....	6
Metas.....	7
Antecedentes.....	8
Antecedentes teóricos .....	8
Antecedentes prácticos .....	10
Antecedentes personales.....	12
Referentes artísticos.....	14
Referentes artísticos nacionales.....	14
Referentes artísticos internacionales .....	15
Referentes del repertorio.....	16
Capítulo II. Marco teórico	
Escogencia de un espectáculo en vivo.....	22
¡Viva Broadway! .....	22
La actuación con el canto.....	24
La voz como ente principal .....	27
El cuerpo, la voz, lo que se ve y lo que no .....	30
El entrenamiento de Gillyanne Kayes .....	34
Capítulo III. Marco metodológico	
Descripción metodológica.....	37
Tipo de investigación .....	40
Enfoque de la investigación .....	40
Variables de la investigación .....	41

Cuadro de variables conceptuales y operacionales.....	43
Cuadro de actividades .....	45
Estrategias metodológicas .....	50
Plan de trabajo .....	51
Cronograma .....	53
Recursos.....	54
Capítulo IV. Análisis de resultados	
La voz.....	59
La voz cantada .....	62
Técnica clásica de canto.....	66
Técnica contemporánea de canto.....	69
La voz hablada .....	70
El diafragma .....	74
El Registro Tonal .....	79
Ejercicios de Gillyanne Kayes.....	81
Construcción de personaje .....	83
El método de Lee Strasberg.....	90
Capítulo V. Conclusiones	
Conclusiones y alcances .....	97
Limitaciones y recomendaciones.....	101
Referencias	
Bibliografía.....	108
Infografía.....	110
Anexos	
Bitácora de creación de personaje.....	116
Cuaderno de análisis.....	183
Transcripción de entrevistas.....	194

# **Capítulo I**

## **Aspectos introductorios**

## 1.1 Descripción de la propuesta artística

Se desarrollará un espectáculo del género Teatro Musical "One-woman show", en el que se requieren las habilidades de baile, canto, y por supuesto, de actuación como eje central de la puesta. En esta investigación se estudiará la técnica de la emisión de aire convertido en voz, de la voz cantada, para la construcción de un personaje.

La investigadora busca expresar, además, la importancia del Teatro Musical en las artes escénicas; por lo tanto espera demostrar cómo el abordaje de los estudios vocales se puede fusionar y crear un personaje. Para efectos de esta investigación artística se necesita aclarar que a partir de este momento, se llamará a la actriz que pasará por el proceso de estudio de la voz cantada como "la intérprete", quien al mismo tiempo es quien realiza el presente trabajo, por lo que, dependiendo de la relación, también se le llamará "investigadora".

La intérprete experimentará y analizará las distintas formas de la utilización de la voz del Teatro Musical estilo Broadway desde sus inicios hasta de las propuestas escénicas de la actualidad, sus cualidades, conceptos y usos de la voz. Para realizar este estudio, debe buscar la bibliografía adecuada, el uso de herramientas tecnológicas, las grabaciones de espectáculos de Teatro Musical y películas musicales, así como entrevistas a las personas que en este momento están impulsando este género de teatro, el Musical.

Además, la intérprete estudiará el entrenamiento de Gillyanne Kayes, que parte desde una base conocida por la investigadora. Se trata, básicamente, de ejercicios de

vocalización en un piano y otros varios ejercicios corporales y de respiración que a través de su repetición buscan resultados específicos.

En este documento se estudiará la voz desde dos sitios: el apoyo diafragmático y la amplitud tonal. Son dos aristas esenciales en el instrumento de las actrices y actores que es la articulación del aparato fonador y la emisión de la voz, con mayor importancia en la cantada que propiamente en la voz hablada. Es significativo mencionar lo efímero y volátil que puede llegar a ser el estudio de la voz para distintas visiones teóricas. Ya que al trabajar la ejercitación de un músculo interno (el diafragma) y objeto sin masa como lo es la voz, complica emitir ciertos criterios que se irán desarrollando en este documento.

Para efectos de esta investigación, las canciones elegidas de obras de Teatro Musical o también llamados números musicales, se les llamará repertorio, lo que se hizo primeramente fue un estudio de las obras de Teatro Musical más destacadas de estilo Broadway. Se buscó en cada canción que fuesen solos para una mujer y que represente retos para la intérprete en cuanto al uso del diafragma y la amplitud tonal. Por esta razón, se utilizarán las canciones *There Are Worse Things I Could Do*, del musical *Grease*; *Don't Rain In to My Parade*, del musical *Funny Girl* y *The Winer Takes it All*, del musical *Mamma Mia*; *Memory*, del musical *Cats*; *Sound of Music* del musical homónimo y de *Les Misérables*, *On My Own*.

La investigadora, desde su propio instrumento, debe alcanzar los rangos que exigen las piezas. En la actualidad, la intérprete se clasifica como una voz femenina de

mezzosoprano, pero como no es posible físicamente llegar a ciertos tonos para cualquier cantante profesional, se contará con el apoyo de un arreglista musical.

Entonces, con este gran repertorio y el estudio del entrenamiento de Kayes, se buscará crear un personaje de Teatro Musical que pueda reunir este *collage* histórico de Teatro Musical. El texto será realizado por un dramaturgo, él será el encargado de hilar la música y una historia que la intérprete ejecutará. Debido a estas necesidades, es fundamental el tomar el estudio del personaje, desde el canto, como estímulo de creación del personaje. La elaboración de la parte corpórea y psicológica de este personaje se realizará por medio del Sistema de Lee Strasberg, teórico que realizó varios estudios acerca de la voz.

El espectáculo "*One-woman show*" estará musicalizado por músicos en vivo, o bien, estará acompañado de una pianista (dependiendo del desarrollo de las piezas y los arreglos que proponga el profesional). La música en vivo es una cualidad esencial de los musicales teatrales en Broadway, así como la escenografía, vestuario y demás aspectos estéticos visuales que no suelen ser elementos simples y serán especificados más adelante cuando se cuente con una dramaturgia del unipersonal.

Finalmente, se presentará en tres funciones el unipersonal en el Teatro Arnoldo Herrera González. El proyecto estará respaldado por ser un proyecto multidisciplinario en un ambiente académico por docentes de las escuelas de Arte Escénico, Danza y Música de la misma Universidad Nacional de Costa Rica.

## 1.2 Justificación

Los musicales siempre han estado presentes en la vida de la investigadora. Desde muy pequeña, ha sido expuesta a la estructura del Teatro Musical, principalmente a las películas de Disney y las películas rancheras mexicanas. También, a todas las películas musicales estadounidenses noventeras o de años anteriores retransmitidas en la televisión nacional. Por esta razón, la intérprete siempre ha tenido la inquietud de reunir tres destrezas: cantar, bailar y actuar en un mismo espectáculo.

En el proceso de la realización de este anteproyecto del grado de licenciatura, como todas las personas que pasan por este paso en su carrera, está la indecisión del tema. Es interesante entender cómo de alguna forma se puede sintetizar todo lo que se busca desde un inicio de las propuestas de proyectos. En esta investigación por ejemplo, el Teatro Musical siempre fue la idea primigenia.

Primeramente, se planeaba una tesis que recogiera datos históricos del Teatro Musical, más adelante la idea fue producir algún musical, luego actuar *Sound of Music* y así se llegó a lo que se presenta en este trabajo. Por lo expuesto anteriormente, las afinidades y la preparación artística de la investigadora, la modalidad y el tema de este Trabajo Final de Graduación (TFG) reúnen todas las características que se buscaban al inicio de realizar los estudios universitarios.

De todas las aristas en las que se pueden trabajar en las artes escénicas, las que más apasionan a la investigadora son la actuación, la voz y la producción. Así, lo que específicamente se desea trabajar en la profundización de la creación de personaje al tomar la voz como punto de partida.

En Costa Rica, se inició un movimiento fuerte de musicales hace pocos años. Esta parte de las artes escénicas se encuentra emergiendo en nuestra región, por lo que es fundamental teorizar en este momento acerca de ellos. A nivel académico nacional universitario no hay nada escrito en el ámbito académico-teórico acerca del Teatro Musical propiamente, pero mientras se realiza este anteproyecto es visible como cada vez en el país hay más propuestas de Teatro Musical.

Por esta razón, es primordial recolectar datos e investigar para visibilizar de alguna manera y sentar un precedente histórico en la vida artística de Costa Rica, lo que está ocurriendo en este momento, desde este punto y hacia atrás, el pasado en el país sobre los musicales. Y, de igual manera, plasmar conocimiento por escrito de este género musical, que cada día se torna más popular. Así, esta investigación académica sería la primera en desarrollarse en el país sobre Teatro Musical, se enfoca en la voz cantada desde la perspectiva teatral y posiblemente sea la primera que profundice es la creación de un rol en Teatro Musical. Además, es una modalidad de Teatro Musical poco conocida, el unipersonal.

La presente investigación orientará a los artistas que se enfrenten a la creación de cualquier personaje, también para quienes trabajen la voz cantada y la voz hablada. En el país se realizaron en los últimos cinco años solo dos grandes propuestas de corte Broadway: West Side Story y Chicago. Claro está que no se niega que antes hubo esfuerzos y acercamiento al Teatro Musical. Pero, estas dos puestas constituyen las primeras que intentan hacer toda la construcción de Teatro Musical Broadway en gran volumen. Así, esta investigación calza para que se desarrolle en este momento.

## **1.3 Objetivos**

### **1.3.1 Objetivo general**

- Crear un personaje del género Teatro Musical por medio de la voz cantada a partir del entrenamiento de Gillyanne Kayes para un unipersonal.

### **1.3.2 Objetivos específicos**

- Explorar las técnicas de canto tanto clásica como contemporánea de Teatro Musical estilo Broadway para la ejecución del repertorio de un unipersonal.
- Emplear el entrenamiento de fortalecimiento del diafragma y de extensión de registro tonal expuesta por Gillyanne Kayes para la interpretación del personaje de Teatro Musical en el unipersonal.
- Integrar el entrenamiento de fortalecimiento del diafragma y de extensión de registro tonal expuesta por Gillyanne Kayes para desarrollar la construcción de personaje de Teatro Musical en un unipersonal.

## 1.4 Metas

Objetivos	Metas
<p>Explorar la técnica de canto clásica y la técnica de canto contemporánea de Teatro Musical estilo Broadway para la ejecución del repertorio del unipersonal.</p>	<p>Cantar cada canción del repertorio del unipersonal de Teatro Musical, según las características que corresponda de canto estilo Broadway, ya sea clásica o contemporánea.</p>
<p>Emplear el entrenamiento de fortalecimiento del diafragma y de extensión de registro tonal expuesta por Gillyanne Kayes para la interpretación del personaje de Teatro Musical en el unipersonal.</p>	<p>Interpretar <i>Memory, Sound of Music, On My Own, There Are Worse Things I Could Do, Don't Rain in to My Parade</i> y <i>The Winner Takes it All</i>, según los ejercicios de Kayes en el apoyo diafragmático y extensión del registro tonal para la construcción del personaje del unipersonal.</p>
<p>Integrar el entrenamiento de fortalecimiento del diafragma y de extensión de registro tonal expuesta por Gillyanne Kayes para desarrollar la construcción de personaje de Teatro Musical en un unipersonal.</p>	<p>Crear un personaje de Teatro Musical que actúe, cante y baile en un unipersonal.</p>

## 1.5 Antecedentes

### 1.5.1 Antecedentes teóricos

En Costa Rica hasta este momento no existen investigaciones académicas nacionales que traten el Teatro Musical propiamente. Tampoco ha habido eventos especializados desde lo académico-universitario de este género. “El Teatro Musical es una rama artística que une disciplinas como música, actuación y danza, desarrollado a mediados del siglo XX en Estados Unidos, aunque existieron concepciones en el siglo anterior” (Solís, A., 2015). Este género se desarrolló casi al mismo tiempo en Inglaterra, y poco a poco se fue expandiendo a todo el mundo, principalmente al resto de Estados Unidos, Europa. Por lo tanto son incontables los espectáculos que existen de Teatro Musical en el mundo.

En el país existen trabajos teatrales relacionados a la voz; por ejemplo, el escrito académico más relacionado este proyecto es la tesis de Janko Navarro de la Universidad Nacional. Se basa en la aplicación de conceptos musicales en el entrenamiento vocal-textual (Navarro, J., 2007). Pero, no existe en el país una investigación acerca de la actuación en el género del Teatro Musical y que parta de la voz.

En materia bibliográfica, las publicaciones cercanas a esta investigación son las siguientes: *Acting the song, performe skills for the Musical Theater* de Moore y Bergman del 2008. En el libro se describen los tres elementos principales de la investigación: la voz, el cuerpo y la actuación. Luego, explica de los distintos entrenamientos desde el nivel principiante, medio y avanzado. La creación de personaje, en la parte metodológica, se trabajará con el sistema de Lee Strasberg y la obra literaria de Deer and Dalvera “*Acting*

*in Musical Theatre, a comprehensive course*; pero, esta fuente dará puntos semejantes y puntos distintos acerca de la actuación precisa en el género teatral a discusión.

Debido a que las referencias artísticas y el conocimiento, en general, de las obras de Teatro Musical de la investigación son grabaciones de teatro y películas, se pretende trabajar junto al libro *Películas claves del Cine Musical* de Miret y Balagué. Los libros que anteceden a esta investigación, desde la óptica de las Artes Escénicas, son la *Voz para la Escena, entrenamiento y conceptos fundamentales* de Moroy y *La Palabra en la Creación Actoral* de Ósipovna, quien fue discípula de Stanislavski. En la parte de antecedentes propiamente de Teatro Musical estilo Broadway, la fuente bibliográfica es *Musical Theater, a history*, del autor Kenrick.

Para poder escribir sobre Teatro Musical se versará sobre la ópera y su introducción al país. En el texto “Historia de la Ópera desde sus orígenes hasta los Musicales”, de Ivette Rojas se recorre por la historia de la ópera, desde las tragedias griegas y romanas y sus orígenes en Florencia, Italia y su evolución en el siglo XVII, la Ópera Barroco, el Rococó caracterizado por el cuidado en la elegancia. Más adelante, el Clasicismo y el Romanticismo reflejaron con mayor realismo lo que se vivía en la época oscura. En el siglo XX, el Realismo se transformó al Naturalismo, es así como toda esta estructura de música y canto le dio pie a los musicales. Debido a todos estos cambios, a lo largo de la historia de la óperas, se fue desarrollando un género paralelo llamado comedia musical o solamente musical, “creación angloamericana y cuyo origen está en Londres de 1890. El énfasis está en la melodías pegajosas con bailes, coros, melodramas y mucho sentimentalismo”. (Rojas, I. 2008). Entonces, se abrió una gran brecha entre dos géneros, uno más orientado a la música clásica y otro mayormente para la diversión.

En Costa Rica, en “1980, Tomás García (empresario de teatro español), inició la construcción del Teatro de Variedades, el cual se estrenó en 1891 y ha sido considerado el principal centro de espectáculos del país en la época” (Muñoz y Castro, s.f.). En ese escenario, se empezaron a presentar óperas en el país y comenzó la mancuera de las canciones y el teatro en el país hasta lo que se conoce en la actualidad.

Las inquietudes de la investigación sobre la voz parten directamente desde las debilidades que la actriz identifica en sí misma. El cambio y amplitud del registro de la voz cantada de la intérprete y de apoyo diafragmático para su correcta utilización al momento de liberar el aire para la utilización correcta de la voz, que se estudiará por medio del entrenamiento de Kayes.

### **1.5.2 Antecedentes prácticos**

Como se ha mencionado anteriormente, en Costa Rica es poco el desarrollo el Teatro Musical. Las obras con música existen desde hace años en el medio nacional, y hasta con personas que canten en vivo, pero las canciones no hacen que la historia continúe, característica propia del género en estudio, tampoco nacieron como obras de Teatro Musical.

Pero, al momento de proponer este estudio, se presentaron ya algunas propuestas propias del género dramático en estudio. Como promotora, Luciérnaga Producciones es la pionera, y quien está generando actualmente distintas propuestas. West Side Story se estrenó en el año 2015, tras un año de producción según el periódico La Nación (Solís, A., 2015) y como segunda gran producción Chicago en este 2017.

Han sido las dos producciones más grandes de Teatro Musical en el país, y con formato casi, por no decir un cien por ciento, de Teatro Musical estilo Broadway.

Luciérnaga, además, produjo en el Teatro el Triciclo el Musical Monstruos y junto a la Colmena también han producido presentaciones de cierto repertorio centrado de Teatro Musical en el Teatro Eugene Oneil (La Colmena, 2017). Pero ¿qué es Luciérnaga Producciones? “es una compañía costarricense de producciones artísticas especializada en teatro y Teatro Musical” (Luciérnaga Producciones, 2017). La fundadora de Luciérnaga Producciones es la misma quién fundó la primera y única escuela de Teatro Musical en el país La Colmena, Silvia Baltodano, quien, ha sido la actriz principal en West Side Story y Chicago. En la página en Internet de La Colmena destacan como misión “ser un espacio que fomente la gestión artística en sus diversas disciplinas, apoyando el emprendedurismo joven, las nuevas ideas y las ganas de desarrollar la industria del arte en Costa Rica” (La Colmena, 2017).

Luego del espectáculo Chicago, ha habido tres producciones independientes, publicitadas como Teatro Musical: Huellas del tiempo del grupo artístico Iriria (Sánchez. A., 2017). Del Teatro Universitario, de la Universidad de Costa Rica se realizó un comedia musical, según definieron sus creadores, “El cabaret de los hombre perdidos” González, M., 2017). Asimismo, en Monteverde, existe un grupo con el nombre de Far Corners Musical Theatre que está produciendo Teatro Musical; en la actualidad, produjo El Violinista en el Tejado, que la destaca como la undécima producción de la agrupación (Far corners education fundraising (2017).

Desde el 2015, arrancó la producción propiamente de Teatro Musical en el país estilo Broadway. Sin embargo, antes de Silvia Baltonado y todo el movimiento que hizo en el país por el género Teatro Musical hubo varios acercamientos. Por ejemplo, la mayoría de las propuestas que hace el director Luis Carlos Vásquez, donde incorpora bailes y canciones dentro de las obras de teatro que presenta. El grupo de teatro Abya Yala,

también ha realizado distintas propuestas en la que el canto es el hilo conductor de sus puestas.

Se realizó, en 2016, un musical tributo al cantante fallecido José Capmany con el nombre La Historia Salvaje (Rojas, J., 2016). El cantante Nacional Luis Montalbert, junto a otros, musicalizaron Los cuentos de mi Tía Panchita y los llevaron a escena en una “Ópera Rock” (Molina, M., 2014). Las Leandras que es una comedia musical o zarzuela, dirigida por Laura Astorga que se presentó en el Teatro Melico Salazar (Díaz, N., 2015). También se realizó El violinista en el tejado. Por último, Fantasticks del Teatro Espressivo en 2015, sólo por mencionar algunas propuestas de las artes escénicas, que integraron la música, el canto y el baile en la obras de teatro.

A nivel académico, el Conservatorio de Castella, desde 1999 presentó José y La Túnica Maravillosa (Herrera, A., 2016) y su más reciente producción El Hombre de la Mancha en 2016 (Herrera, M., 2016). Distintas academias han probado suerte con títulos de Teatro Musical muy conocidos a nivel nacional. Por último, los colegios privados del país también se han destacado por continuamente producir Teatro Musical. Estas últimas no se tomarán en cuenta para esta investigación, resultan importantes como hechos históricos de Teatro Musical en Costa Rica, pero todos los antecedentes de esta investigación son de teatro independiente.

### **1.5.3 Antecedentes personales**

La intérprete de este evento especializado, desde los 14 años, ha recibido formación en canto de ópera, en el Conservatorio de Castella por 4 años, con el profesor Fulvio Villalobos. En el mismo año de finalización de la secundaria, en dicha institución, la

investigadora se integró a un grupo religioso como voz femenina, y en la actualidad aun canta en ese grupo (hace 10 años aproximadamente).

En la parte de baile, además de las clases del Conservatorio de Castella de movimiento creativo, danza, tap y ballet, y corporal de la Universidad Nacional de Costa Rica (UNA). La intérprete estuvo en precarrera de danza de la UNA y entrenó con El grupo de danza independiente Los Tres Hermanos. Además, ha llevado cursos de danza del vientre, telas, gimnasia rítmica, entre otros.

El mayor acercamiento al quehacer artístico en el área propiamente de Teatro Musical fue en la Academia de actuación para teatro y cine Carpe Diem, que en su momento era parte del Colegio Universitario Nacional de Alajuela (CUNA), hoy Universidad Técnica Nacional. En esta agrupación artística, en el 2008, la investigadora formó parte del cuerpo de baile del musical *Grease* que estaban montando. Se trataba de una adaptación del director Marco Araya; pero, durante los ensayos, debido al manejo escénico, le dieron a la actriz uno de los papeles protagónicos de la puesta.

La obra estuvo cerca de dos meses en el auditorio del CUNA y luego hizo gira por distintas partes de Alajuela. En la obra musical *Grease*, se hacía doblaje de voz. La intérprete actuaba y bailaba pero no cantaba en vivo. Luego de esa experiencia en el mismo lugar, presentó un musical, pero fue una creación propia del mismo director que era un especial de Navidad. Asimismo, realizó el musical *Mamma Mía*, con la misma estructura que *Grease*, pero un elenco completamente distinto.

Por último, en la parte de formación académica en el área de canto, la investigadora ha sido en varias ocasiones y actualmente, parte de un coro de la Escuela de Música de la Universidad Nacional. Mientras cursó el Bachillerato de la Universidad Nacional, además de las materias de vocal, recibió un taller de voz con Rafael López.

## **1.6 Referentes artísticos**

### **1.6.1 Referentes artísticos nacionales**

Un espectáculo, que sirve como claro referente para este trabajo, es el “Broadway Cabaret Night Gold” estelarizado por la salvadoreña Isabel Guzmán. Primeramente, estuvo en varios bares josefinos que tienen puestas de este tipo, y luego estuvo en el Teatro Espressivo en junio de 2017 (Teatro Espressivo, s.f.). Es un formato en el que ella interpreta varias canciones de Teatro Musical, y otras que no. Además, interactúa con el público mientras le va contando una historia. Pero se trataba más de un concierto que de una obra de Teatro.

En el espectáculo, a grandes rasgos, estaban “incluidas algunas piezas (de Teatro Musical) que no son conocidas e incluso canciones originales que yo también dirijo en este tono de comedia musical”, explicó la artista” (Díaz, N., 2017). Isabel Guzmán es una artista multidisciplinaria, cantante, bailarina y compositora “nacida en San Salvador, El Salvador. En 2005, viaja a San José, Costa Rica. Fue entrenada vocalmente los últimos años por la galardonada soprano costarricense Guadalupe González. Es graduada del programa formativo Danza Abierta de la Universidad de Costa Rica y graduada del programa corto de Teatro Musical en New York Film (Teatro Espressivo, s.f.).

Por su formación y trayectoria en el país, interesa para esta investigación, pero específicamente su “Broadway Cabaret Night Gold” es el espectáculo a nivel nacional más cercano o semejante a la puesta que se realizará. Una mujer que actúa una obra tiene como requisito que la intérprete cante obras de Teatro Musical. Por lo tanto se tomará de este trabajo para realizar un análisis sobre el cambio de la voz hablada a voz cantada en una misma frase. Se tomará en cuenta como ejemplo de la estructura de la puesta, del material visto en una nueva presentación del espectáculo.

Guzmán ha trabajado, junto con Silvia Baltodano, en las dos más grandes producciones de Teatro musical, West Side Story y Chicago. Representando los papeles coprotagonicos. Por su parte, Silvia Baltodano, como se mencionó anteriormente, es la gestora de Luciérnaga producciones y La Colmena. Ella se formó “en Canadá estudiando Performing Arts (artes escénicas) y en Londres, donde cursó en el prestigioso Royal Central School of Speech and Drama en Londres, donde se involucró con proyectos musicales, audiovisuales y teatrales” (Jiménez, V., 2015).

La investigadora fue parte del público de Chicago en dos ocasiones. Por esta razón, confeccionó un documento en una libreta de apuntes de cada función (el ensayo general y la última función de la obra), por lo que se evaluarán los cambios de registro de las protagonistas, tanto de Guzmán como de Baltodano y el material audiovisual está en manos de la Productora Luciérnaga.

### **1.6.2 Referentes artísticos internacionales**

Como modalidad escénica, el unipersonal, en el género de Teatro Musical, es muy utilizado al sur del continente americano, como Argentina, Chile y Perú. Un buen ejemplo es el unipersonal musical “Desde el sillón”. Es la historia de un personaje que tiene diálogos consigo misma y va a encontrarse hablando del amor, de la soledad, del silencio y de Dios. Contó con música en vivo de The Beatles, Depeche Mode, Freddie Mercury, Coldplay, Amy Winehouse, entre otros”. Ganó en los premios Hugo (premios al Teatro Musical en Argentina) como mejor unipersonal del género (Telesol San Juan, 2013).

Este unipersonal de Teatro Musical consiste en una referencia latina que también sigue la línea del espectáculo por realizar con los ejercicios vocales. Dista del uso de canciones populares, no de Teatro Musical. El espectáculo se encuentra fragmentado en

la plataforma de Youtube. También, se puede comparar con la interpretación y uso de la voz con otras artistas, porque este unipersonal lo han realizado varias actrices.

En el viejo continente, también, se presenta esta modalidad de unipersonal Teatro Musical, como el espectáculo *The Lovers* en España. “La artista invita a los espectadores a un viaje inolvidable a lo largo de su vida amorosa, plagada de encuentros, amantes fortuitos, y algunas técnicas de seducción que no siempre funcionan” en 2014 (Pacheco. C., 2009). Aunque sea un unipersonal, Teatro Musical está muy distante de lo que se pretende realizar.

Esa puesta está completamente direccionada al Teatro Musical de Cabaret-*Burlesque*, que exige una interpretación y un objetivo ligados a la sensualidad y la incitación sexual de deseo por la intérprete. La puesta que se propone el Teatro Musical y el repertorio elegido, está pensada de forma tal que sea un visionado de distintas propuestas de Teatro Musical, que se dan luego de las propuestas de Cabaret-*Burlesque*. La construcción de Teatro Musical va más allá de aglomeración de números (secciones de la obra en donde están las canciones y coreografías) una tras de otro. Hay una historia que conduce a los actores a llegar al momento de cantar. Se dice que en los musicales los personajes cantan porque sus emociones son más grandes que lo que se pueda decir y el cuerpo pueda expresar, dicho de artistas de Teatro Musical.

### **1.6.3 Referentes del repertorio**

#### **1.6.3.1 Memory**

Las referencias, a continuación, son del repertorio seleccionado: La primera canción es del musical *Cats*, estrenado en 1981 y está basada en el libro *Old Possum de Practical*

*Cats* por T.S. Eliot. “Los gatos *Jellicle* salen a jugar en una noche especial del año, la noche de *Jellicle Ball*. Uno a uno van diciendo sus historias con el divertido Viejo Deuteronomy, su sabio y benevolente líder, quien debe elegir a uno de los gatos para ascender a *Heaviside Layer* y ser el renacido” (*Cats Musical*, 1981). *Memory* es el nombre de la canción por interpretar. El personaje que la canta se llama Grizabella y lo hace porque “luego de vivir en la *Tribu Jellicle* hace muchos años, los gatos se rehusan a aceptarla de nuevo. Ella está triste y sola, y gasta sus días con sus memorias de cuando era joven y adorada. Completamente sola bajo la luz de la luna, reflejada en sus memorias de un tiempo feliz” (*Cats Musical*, 1981). La actriz Elaine Paige es quien dio vida a la representación más icónica de la canción *Memory*.

“La actriz ha protagonizado numerosas producciones *West End*, en Broadway y conciertos internacionales. Ella creó el personaje de Grizabella en la producción original de *Cats* y la canción clásica *Memory*” (Elaine Paige, s.f.). En las grabaciones, se observa sentimiento de dolor y la gran interpretación que realiza. Se toma como referente por varios aspectos, pero principalmente se trataba de la representación más icónica de la canción, la más conocida. Se puede conjeturar que es la mejor, la voz de la actriz hace un fraseo muy sutil que hasta pareciera fácil de realizar. Es una interpretación muy pura, franca, cantada con mucho sentimiento.

### 1.6.3.2 Sound of Music

La siguiente canción es homónima al nombre del musical *Sound of Music*. La referencia de esta canción y la música constituye la versión cinematográfica de Hollywood que estelarizó Julie Andrews. En 1965, se estrenó la película y el éxito de la actriz se acrecentó aún más. Ella es hija de artistas de vaudeville, actriz de musicales y

películas reconocida por sus habilidades de canto y su sensibilidad y suavidad al momento de interpretar (IMDb, s.f.). Esta corresponde a una de las razones por la que se seleccionó esta interpretación, la delicadeza que impregna la actriz al personaje y cómo realiza los pasajes tonales con aparente facilidad. Se destaca como un musical muy conocido y de las actrices más distinguida de la época, una voz que ha sido muy elogiada.

### 1.6.3.3 On my Own

*On my Own* es una canción del musical *Les Misérables*. “Uno de los más icónicos musicales y más largos del mundo, *Les Misérables* cuenta la historia de Jean Valjean, un convicto quien gasta su vida buscando redención. Está situado en el siglo XIX durante la Revolución Francesa” (IMDb, s.f.). Pero, la referencia, en realidad, remite a la película homónima de 2012. Actúa la actriz Samantha Barks, “Ella es una británica conocida por el papel de Éponine en *Les Misérables*” (IMDb, s.f.). El personaje secundario Éponine sufre mucho por amor, pobreza y las malas condiciones políticas de la época. La interpretación resulta impecable y la voz está en un registro de canto contemporáneo, que sirve perfectamente para este trabajo. Se eligió esta referencia, porque Barks realiza un juego vocal tonal con pasajes difíciles en los que cambia continuamente de registro.

### 1.6.3.4 The are worst things I couldo

El siguiente musical, en el que se tomó una canción, es *Grease*, y la referencia se trata de su versión cinematográfica del año 1978. “Good girl Sandy and greaser Danny fell in love over the summer. When they unexpectedly discover they're now in the same high school,” (IMDb, s.f.). La canción elegida es *There are worse thing I could do*, en la

película es interpretada por Stockard Channing, quien hace el papel de Rizzo (IMDb, s.f.). La pieza refleja el dolor de una líder negativa, quien busca siempre los vicios y hacer sentir mal a las personas. En el momento de esta canción, vive por el escrutinio público, habla sobre su situación y su forma de ser. La interpretación es bastante fuerte y, a pesar de ser una producción antigua, la actriz canta con su voz de contralto y no se va a un falsete, por lo que es una versión antigua con una forma de canto que no es clásica.

#### **1.6.3.5 Don't rain in to my parade**

*Don't rain on my parade*, del musical *Funny Girl* es la siguiente canción, la referencia es la versión cinematográfica que protagonizó Barbara Streisand. “*Funny Girl* estuvo en Broadway un 26 de marzo de 1964 en el Teatro Winter Garden. Poco tiempo después se trasladó al Majestic.” (Funny Girl The Musical, s.f.). Esto debido a su gran éxito y de igual manera prontamente se creó la versión de película, que data del año 1968. *Don't rain on my parade* es una canción muy difícil, porque su extensión tonal, muy grande, atraviesa varias quintas del piano y sostiene notas altas y es una canción icónica del teatro musical, que la interpretó Barbara Streisand “es una cantante estadounidense, actriz, directora y productora, una de las más exitosas personalidades del negocio del entretenimiento” (IMDb, s.f.).

#### **1.6.3.6 The winner takes it all**

Al escribir sobre intérpretes sobresalientes, otra actriz que por su forma de cantar e interpretar es muy envidiable para la investigadora-intérprete, se trata de Meryl Streep. Quien es “considerada por muchos críticos la mejor actriz viva, Meryl Streep ha sido nominada por los premios de la *Academy* la increíble cantidad de veinte veces” (IMDb, s.f.). Streep le dio vida al personaje de Donna, en la película del musical *Mamma Mia*, “la historia hace un recorrido por los más grandes éxitos musicales de ABBA. Una chica

joven que está a punto de casarse se da cuenta que uno de los tres hombres puede ser su papá. Ella invita a los tres a la boda sin decirle a su mamá Donna, quien fue una líder cantante de *Donna and the Dynamos*". La película es del 2008 (IMDb, s.f.). Donna canta la canción *The Winner Takes All*, como reclamo a una expareja poco antes de entrar a la iglesia para la boda de su hija. Así Meryl ejecuta una interpretación muy intensa de una letra que demuestra un sentimiento desgarrador al cantarla. La canta con registro cercano a su voz hablada y constituye una referencia para jugar también con este aspecto de la voz.

Como se puede observar, todas las referencias de las canciones por investigar con audiovisuales, ya que nunca se ha tenido un contacto físico de las producciones. A pesar de eso, gracias a la globalización, en Internet sí es fácil encontrar presentaciones en los teatros de Broadway, presentaciones de grupos independientes y muchísimas versiones escolares de Estados Unidos e Inglaterra, principalmente.

# **Capítulo II**

## **Marco teórico**

## **2.1 Escogencia de un espectáculo en vivo**

El Teatro sigue siendo un arte con dificultad para definirlo y delimitarlo. En realidad, muchos conceptos artísticos se vuelven complicados de encerrar dentro de una investigación científica. “El teatro en su esencia y totalidad reside en el acto de representación que realizan frente a los espectadores. Se considera al texto como solo un elemento de representación y quizás el menos importante. Mucha de la confusión que existe entre estos análisis y posturas proviene de la negativa en distinguir lo que realmente es el texto y la representación” (Navajas, C. 2013). Pero para hablar más allá, de la representación y su unión con el texto, para esta investigación es “un espectáculo vivo y compartido” (Cervera, J. 2003). Desde esta perspectiva, se conceptualizarán las Artes Escénicas en este proyecto, como una creación que se vive, que emociona y que sobre todo no pierde la esencia de lo espectacular, el entretenimiento.

Las Artes Escénicas son como una “manta” muy amplia que abarca grandes formas de expresiones poéticas, artísticas. Entre ellas, el teatro, como tal, en donde convergen el espacio, el público y la intérprete. La vivencia única, tanto para el público como para la artista, es la génesis del Teatro por lo que no podría ser otra la modalidad de este proyecto más que un espectáculo en vivo.

## **2.2 ¡Viva Broadway!**

El Teatro Musical es un género de las Artes Escénicas. Se desconoce el día que inició el género. Algunos escritores señalan que fue en Inglaterra y algunos otros dicen que en Francia. Resulta claro que fue en Europa. Para hablar de la historia de este género, según Kenrik, se podría remontar a la antigua Grecia, en sus comedias, tragedias e historias mitológicas en donde las canciones siempre estuvieron presentes y una

estructura parecida a la que se conoce actualmente. Luego también en el Imperio Romano, en la Edad Media hasta llegar a las Operettas la estructura continua, pero en cada época los espectáculos presentan algunas variables.

Si se quisiera diferenciar entre Teatro y Teatro Musical, la principal distinción radica en su forma de escritura, en otras palabras, es una concepción artística distinta desde su nacimiento. En el Teatro Musical es un requisito la voz cantada y la ritmicidad corporal, mientras que en el teatro pueden o no estar ambos aspectos. Así, el Teatro Musical se aleja del género teatral melodrama, por ejemplo.

Otras características, según Moore and Berkman, son: “en una obra de Teatro Musical, las palabras son la fuente principal de información del actor sobre el personaje, acción, relaciones y el resto de características. En los musicales, las letras de las canciones, son una fuente, pero hay otras. Al investigar los componentes de la parte verbal y no verbal que están en el texto de las canciones, permite entender todas las pistas que el escritor da” (2008, p.87). La investigación, hasta el momento, se refiere a esta rama del arte como un arte propio y no como una sumatoria de tres disciplinas o más.

Aunque no se niega que el Teatro Musical representa una forma de arte que conjuga tres lenguajes universales que son la danza, el teatro y la música. “Es esta conjunción de lenguajes la que ha permitido denominar al Teatro Musical como Arte Integral” (Navajas, C. 2013), que con el paso de los años ha llevado a probar los límites de sus capacidades artísticas. Los mismos autores exponen que el resultado de la puesta de Teatro Musical sería más rico, más específico y mejor informado. Los componentes del género que ayudan a entender esta amalgama son: “la estructura de la canción: la manera en la que la canción está organizada, forma, herramientas, relación de la letra y la música y viceversa. Letra: las palabras escritas, la melodía; acompañamientos, tiempo,

tonalidad”, entre otros (Moore and Berkman, 2008, p.87). El Teatro Musical, cuenta con estructuras, teorías, corrientes de pensamiento, de creación y demás estudios teóricos como cualquier otro arte, cine, artes plásticas, danza, entre otras.

Como se escribió anteriormente, estas habilidades han sido poco integradas en el país. La producción *West Side Story* de Luciérnaga producciones, en 2015, marcó un antes y después de la presentación de Teatro Musical en el país. “Con un impresionante músculo de producción, el musical de Luciérnaga fue el primer montaje del año en sugerir la necesaria convergencia del teatro, la danza, el diseño y la música para sustentar un modelo de trabajo hasta entonces poco familiar con los artistas costarricenses” (Díaz, N., 2015). Todo esto fue posible gracias al esfuerzo de personas que les apasiona el género de Teatro Musical y lucharon por traer una puesta a los escenarios ticos, que se pudiera comparar con una producción en el mismo circuito Broadway en New York, que le abrió espacio para que este 2017 se presente *Chicago*, el musical.

La gestión independiente y la creación de vínculos institucionales fueron quienes volvieron realidad esta convergencia. Pero, en ningún momento se niega el aporte que realizaron puestas pequeñas de Teatro Musical y espectáculos multidisciplinares que anteceden. Ambos espectáculos, que se presentaron, sirven para que la investigadora los tome en la parte metodológica, la creación o la composición de la puesta de Teatro Musical y la forma en la que cantaron y enlazaron la voz hablada y cantada.

### **2.3 La actuación con el canto**

El espectáculo, que se pretende realizar es en el género de Teatro Musical y entre sus características la más fácil de apreciar, es la cualidad de entretenimiento que este tipo

de puestas encierra. Asimismo, se tiene lejanía al Melodrama, Naturalismo y Realismo. Estos tres movimientos mencionados parten de una sensación de fidelidad a lo real, lejos de los adornos y recursos espectaculares. Existen Musicales que tienen estos movimientos de creación y estética, especialmente los contemporáneos.

La visión de teatro que se toma corresponde a Richard Wagner, desde la perspectiva de Teatro Total. “Es bien conocida que la gran aportación de Wagner al mundo del Arte fue su lucha por lograr una obra de arte total, global, mediante la unión en el arte dramático de todas las artes individuales: Música, Poesía, Representación (o sea mímica, expresión, danza, actuación, etc...)” (Bau, R., 2017). En otras palabras, lo que hoy se conoce como un espectáculo multidisciplinario y, en el caso de esta investigación, una obra de Teatro Musical, integra las distintas formas de arte.

Otra persona cercana al teatro es Adolphe Appia, quien era seguidor del pensamiento de Wagner. Fue también un precursor de la reforma de la puesta en escena del Teatro Lírico. “Appia rechazaba desde una visión estética, pero también conceptual la falsa ilusión de la realidad producida por movimiento del Naturalismo y el Realismo. Lo que él buscó fue alejarse de la simulación y más bien centrarse en los que el actor o cantante dan y la música. Appia dice que "la música es el alma del drama. El drama es lo que en última instancia determina la puesta en escena. Nunca podrá determinarla sino a través del actor". Vela, A. 1988). Con este pensamiento, el unipersonal se alejará completamente del realismo, naturalismo y melodrama, para llenarse de color, luces, brillo, música y baile con el objetivo de entretener.

Existen muchas formas de crear un espectáculo y un personaje, distintas teorías y métodos, como también formas de abordar esta creación artística. “Hay quienes prefieren empezar a hacerlo sobre la base de su constitución física; otros, sobre la base

de los aspectos psicológicos” (Teatro en Panamá, 2012).

En el libro *Acting in Musical Theatre* se explican los siguientes pasos para la creación de un rol en Teatro Musical: “analizar las circunstancias dadas del texto, dotar su personaje con relaciones que necesita, plantear obstáculos para su personaje que necesite superar, persista específicamente los irresistibles objetivos, emplee un rango de estrategias y tácticas para persistir en los objetivos del personaje. Experimente la evolución de su personaje, descubrimientos y ajustes, finalmente, trabaje por un rico entendimiento del texto del personaje, subtexto y monólogo interno” (Deer and Dalvera, 2016). Por lo tanto, se puede concluir que no hay gran diferenciación en la creación de personaje vista únicamente para teatro que para Teatro Musical. Los caminos para llegar a ocupar el rol pueden ser muy distintos; a la vez, puede usarse un mismo camino que llevará al artista a enfrentarse a obstáculos semejantes.

Lee Strasberg presenta uno de esos caminos: su propio método de actuación cercano al mundo Broadway, porque el auge es en el mismo país, Estados Unidos. Se basa en lo propuesto por Stanislavski, en ese momento, y según él, le introduce mejoras y cambios. “Strasberg estimaba que muchos problemas de la actuación, especialmente los vinculados con la expresividad, que no habían sido desentrañados por el Sistema, habían hallado resolución en su Método. Las premisas fundamentales del mismo son la relajación y la concentración, dado que él creía que la clave del proceso creativo estaba en la memoria. Es así como se dedicó a profundizar el desarrollo de la memoria emotiva, dándole una importancia inusitada al control consciente y a la recreación voluntaria de vivencias del pasado” (Mauro, K. 2010). El posicionamiento del método de Strasberg generó que el Cine y el Musical, realizado en Estados Unidos tuviese búsquedas de investigación y estudio.

Así Strasberg desarrolla sus propios pasos, su sistema para la construcción de personajes, que se aplicará metodológicamente en esta investigación. Se eligió esta forma de construcción, por su cercanía al ambiente de Teatro Musical. Además, al partir de Stanislavski, quien realizó estudios de la voz, para Strasberg, este aspecto también protagonizó la formación con actores estadounidenses.

## **2.4 La voz como ente principal**

Para Moore and Bergman, la voz constituye la extensión de uno. Entonces, desde esa óptica, tratar de entrenar “eso”, corresponde un esfuerzo muy personal y emocional (2008, p. 3). La voz vista desde la perspectiva teatral, se suele abordar desde la recitación del texto. En el país, suelen dividir la recitación del texto en dos perspectivas: la primera como una forma arcaica de recitación en la que no hay una intención en las palabras y además existe una especie de melodía repetitiva en cada frase. La segunda, como la forma más contemporánea, propone una construcción detrás de la palabra para que al decirlo tenga significancia más allá de la propia palabra y más cercana a la forma naturalista en la que se habla en la vida cotidiana.

Ambas perspectivas anteriores son vistas según la investigadora a nivel nacional, pero, por supuesto, podría ser una consecuencia de movimientos en el exterior, como en Rusia “El realismo de la dramaturgia rusa obligó muy pronto a los actores rusos a separarse de la declamación artificial, ampliamente extendido por aquel entonces en los escenarios europeos”. En todos los periodos de existencia de nuestro teatro, “la palabra cantada por el corazón”, o sea, pronunciada en el escenario con sinceridad y veracidad, la palabra que desvela toda la riqueza de pensamientos y sentimientos de la persona,

predomina en el arte del actor ruso (Ósipovna, M., 2004, p.19). Muchas veces se observa un distanciamiento abrupto cuando los actores cantan luego de hablar en una obra de Teatro, pero la magia del Teatro Musical exactamente radica en crear el momento, la emoción, para que la actriz cante. La razón debe ser muy fuerte para llegar hasta ese momento.

En esta investigación, la voz cantada es el motor de estudio para su elaboración. “Las exigencias técnicas de cantar pueden ser extraordinarias y por eso necesitan toda nuestra atención. Dentro de las exigencias pueden estar: control consciente de la respiración, modificación de las vocales, ajuste en la colocación o el tono y los adornos estilísticos. Estos requisitos pueden ser tan geniales que no van a tomar ni la energía ni la atención que se necesita para actuar. En estos casos, la experiencia de cantar en un espectáculo no se trata solo de comunicar” (Deer and Dalvera, 2016, p.185). De hecho, lo que se entiende hasta el momento, es que la actuación potencializa de forma positiva el canto.

Así, la actuación y creación de personaje se puede crear por medio de la voz. De ninguna forma, procederá el efecto contrario, que, por trabajar en la voz cantada, se restan esfuerzos en la actuación. Son fuerzas paralelas y que, según se ha explicado, siguiendo la fórmula del Teatro Musical, las canciones más bien potencializan a un personaje, porque, al momento de cantar, el personaje no cuenta con otra forma de expresarse que no sea esa.

Si se habla, en general, de técnicas de la voz cantada “no es más que las estrategias de respiración con el movimiento muscular abdominal que ofrecerá apoyo al sonido, movimiento de salida de la mandíbula, aproximación de comisuras de los labios

y manejo de labios” (Moreno, C., 2014). Todo lo relacionado a la voz cantada, es posible de aprender si fisiológicamente existen las posibilidades, por medio de los ejercicios de vocalización y luego se aplica esa comprensión a los intervalos que contienen las obras musicales.

Existen muchas formas y técnicas de canto, las que competen para este trabajo son la técnica clásica y contemporánea de canto de Teatro Musical. La técnica Clásica de canto se puede relacionar más al estilo de canto de ópera, un registro un poco más airoso y notas posiblemente que exigen falsete y con el uso de distintos resonadores ubicados mayormente en la cabeza. Para esta forma de canto, hay distintos abordajes, más simple de estudiar de acuerdo con los países, estudiosos y autores de óperas. En Costa Rica, la visión italiana, cuna de la ópera, ha estado más presente en la formación de los cantantes líricos.

En el libro *Acting in a Musical Theater* explican de los estilos de canto las Operettas Europeas, la Comedia Musical, Golden Age musical dramas, entre otros, que se describen dentro de los parámetros de distintas técnicas de canto clásico (Deer and Dalvera, 2016, p 254). A la técnica de canto contemporánea, se le conoce también como belting. “Las mujeres que cantan belting cantan esencialmente con la voz del pecho (con el registro del habla) pero llevando las notas altas al registro normal del habla. Se tiene que estar alerta de dolor; el belting no debería de doler. Pero la tensión pasará porque la voz se esfuerza. Cuando se hace este tipo de canto el sonido de las vocales debería de ser fuerte y brillante, y otras partes del cuerpo (cuello, cara) deberían de estar relajadas... No todo en Broadway necesita ser belted, y algunas otras si lo deben ser. (Moore and Bergman, 2008, p. 12). Esa es la técnica de canto de Teatro Musical más retadora para la intérprete, porque por su formación en canto, el canto similar a la ópera es más familiar

a lo que ella ha cantado. El canto belting permitirá profundizar en el registro tonal grave y, sobre todo, en el viaje de la voz hablada a la cantada, sin salirse del registro cercado de la voz hablada.

Según Parias (2009), esa técnica vocal es muy específica en la que la cantante debe mezclar e interpretar de forma cuidadosa, acorde con la obra y extender el registro de pecho a uno más alto, lo que solo se puede realizar cantando fuerte, por lo que requiere un muy buen manejo de la laringe y del paladar blando para adquirir el color adecuado para el Teatro Musical. Aspecto principal que la intérprete está interesada en poder utilizar, la fuerza del pecho, que es de donde se proyecta la voz en el estilo contemporáneo.

Otro aspecto de la técnica contemporánea consiste en la letra de las canciones. “Su contenido y léxico es más popular, y se aleja bastante del estilo tradicional, busca además dar una mayor sensación de fantasía al público, respecto de lo que busca la obra. (2009). Contrario a lo que ocurre, por ejemplo, en el musical “Cats”, que maneja un texto más poético, lo que lo lleva a ser un estilo clásico.

Ambas técnicas se pueden apreciar fácilmente al escuchar grabaciones de musicales. Al oído la diferencia es mucha. Asimismo, se puede, hasta este momento, identificar cómo los musicales más antiguos utilizan la técnica clásica y muchos de los más recientes que usan la técnica contemporánea.

## **2.5 El cuerpo, la voz, lo que se ve y lo que no**

La voz humana es producida gracias al sistema fonador. El proceso es “en la laringe, siendo la glotis el verdadero órgano de fonación humano. El aire procedente de los pulmones, esforzado durante la espiración a través de la glotis, haciendo vibrar los

dos pares de cuerdas vocales, que se asemejan a dos lengüetas dobles membranáceas. Las cavidades de la cabeza, relacionadas con el sistema respiratorio y nasofaríngeo, actúan como resonadores. El aparato de fonación puede ser controlado conscientemente por quien canta o habla” (Preparadores de Oposiciones para la Enseñanza, 2004). Este aparato, para las personas con la capacidad de emitir sonidos, es poco analizado, porque trabaja de forma natural, por lo que no exige que se preste atención a menos de que haya una alteración. Para cantantes, músicos y actores forma parte del instrumento de expresión.

Para el uso del sistema fonador en el quehacer teatral se debe planear una preparación de él, para que así, en escena, funcione en óptimas condiciones al emitir algún sonido. “Lo podemos equiparar al calentamiento al que debe someterse un motor antes de que inicie su trabajo normal. Así como un motor que entra a trabajar en frío puede averiarse, no es recomendable para la voz iniciar su emisión en volumen alto o en tonos agudos, ya que el sobre-esfuerzo repentino al igual que en cualquier máquina, puede dañar al instrumento” (Monroy, F., 2011.p, 55). Por lo tanto se debe ejecutar un trabajo paulatino, que inicia con ejercicios de menor grado de dificultad hasta los de un grado mayor, para así poder afinar el sistema y que esté dispuesto a emitir sonido.

El músculo diafragmático, que interviene en el aparato fonador, fue llamado por “Elier Gómez “un ilustre desconocido”. Constituye la fuerza respiratoria más importante del cuerpo humano. Se habla mucho de él, pero muchas personas lo desconocen, quizá por su posición interior y recóndita desde el punto de vista anatómico. Se trata de “un tabique fibroso-muscular que separa el tórax del abdomen y que, por su colocación estratégica, actúa como émbolo o pistón, que moviliza especialmente el aire de la respiración” Rodero, E. (2001). El diafragma, para las personas que usan la respiración

como parte de su trabajo o quehacer, siempre es un músculo interno por conceptualizar que complica su entendimiento directo y ejercicios porque no se puede ver. Solo evidencia el resultado.

En esta investigación, esta es la parte corporal que se somete a entrenamiento: todo el aparato fonador. Aunque se puntuará en las variables, de una u otra manera, todo el sistema converge en el trabajo del diafragma y del rango tonal. Así, se puede deducir que es una parte fisiológica que interviene mucho en el control de la respiración y, por ende, en la fonación y del canto. Por medio del tipo de respiración que Gustems (s.f.) define como abdominal, media o diafragmal se da la coordinación fono-respiratoria, que “es la habilidad que consiste en poner en práctica y de forma conjunta todas las funciones que intervienen en la producción de la voz.

La respiración es fundamental para esta investigación, porque trabaja directamente con el diafragma y la expulsión de la voz. Además, el uso respiratorio es distinto dependiendo de la técnica. De esta manera, la respiración permite sostener las notas en los distintos registros.

Parafraseando a Rodero, además del tono de la voz que se mide por la frecuencia vibratoria de las cuerdas vocales, la frecuencia representa el número de vibraciones por segundo y ciclos vibratorios por segundo. Se contabiliza en hercios. A mayores frecuencias, la voz se vuelve más aguda y más grave si la frecuencia resulta menor. Normalmente, la voz hablada varía en un margen de alrededor de doce tonos (Rodero, 2001) como aspectos fundamentales del control de los límites tonales de la voz. Además de mantener estos tonos, es importante recordar que para este proyecto se deben mostrar varias funciones en diferentes días, al frente de distintas personas, y se debe alcanzar esa amplitud tonal siempre. Los aspectos que lejos de devaluar, aportan mayor

intensidad al momento de trabajar con la voz.

La amplitud tonal se refiere al “rango o lapso de notas que cada tipo de voz alcanza desde el más bajo hasta el más alto” (Moore and Bergman, 2008, p 8). En el caso de esta investigación, la intérprete cuenta con un tipo de voz de mezzosoprano, por lo que buscará alcanzar los rangos de la voz más bajos y los más altos. “La mayoría de las canciones de Broadway caen en los rangos medios, a pesar de eso en algunos momentos notas que se salen de los rangos. Una soprano en un coro se espera a que alcance altas de B o C, donde se supone que las sopranos no alcanza. Para las voces femeninas alto se muestran dos rangos. El primero es el estándar rango belt... y el segundo rango mostrado para la voz de alto está junto al rango legítimo” (Moore and Bergman, 2008, p 8). Se explican ambos registros (soprano y alto), porque en el Teatro Musical no existe la separación de mezzosoprano que sí la hay en la ópera. Por eso, en algunas canciones del repertorio, la intérprete estará en registro de soprano y otras de alto.

La amplitud tonal se relaciona con la resistencia vocal, puesto que se puede alcanzar una nota difícil para la intérprete, pero se debe llegar en repetidas ocasiones hasta que alcance a ser cómodo en el registro de la intérprete y de forma prolongada; por lo tanto, se deben acoplar varios aspectos físicos para alcanzar distintas notas y así proyectar sin esfuerzo aparente. “Es pues deseable que para realizar los ejercicios de resistencia vocal, además de una salud física óptima, se manejen a buen nivel los conceptos y ejercicios de respiración, relajación, resonancia, apoyo, proyección y volumen como condición indispensable” (Monroy, F., 2011.p, 141). Así se entrelaza la parte física y la voz por medio del aparato fonador. Se trabaja la respiración y la voz tanto hablada y cantada. Esto es manejado, principalmente, por el músculo diafragmático, que permite alcanzar distintos rangos tonales al momento de cantar.

## 2.6 El entrenamiento de Gillyanne Kayes

Luego de analizar cómo se estudia a una actriz de Teatro Musical, cuáles son los distintos caminos para poner formarse como *performer* que pueda cantar, bailar y actuar, se llegó a la conclusión de que dependiendo del años en el año, o época de la que se hable, estos *performers* dependían de diversas herramientas, estudios y metodologías para llegar a un objetivo. Se buscó cómo se preparan actualmente estos artistas, no las escuelas que se persiguen sino la metodología. De esta forma, se eligió una metodología contemporánea para analizar de la voz cantada.

Gillyanne Kayes es una escritora, investigadora, profesora experta de la voz cantada. Según el sitio Vocal Process (2015), se graduó de la York University con un bachillerato en Música y, consecuentemente, trabajó como corista profesional en Londres (UK). Al mismo tiempo, laboró con actores en la escuela de actuación de La E15s. Así, se inició la vocación de profesora. En 1996, Gillyanne se convirtió en una de las principales Estill Vanguard Licensees, pionera en trabajar UK y Europa. Ella fundó Vocal Process con Jeremy Fisher para estudiar los cambios y las necesidades de los *performers* y profesores.

El libro que se utilizará en esta investigación es *Singing and the Actor*, uno de los libros más conocidos de la autora, en donde se presenta una serie de ejercicios para el mejoramiento de canto en el Teatro Musical. Kayes además, se especializó en la voz femenina. “La tesis doctoral de Gillyanne versa sobre la relación entre la comodidad, el género y la cualidad de la voz en las cantantes femeninas en distintos géneros” (Vocal Process, 2015). La fuente teórica principal para esta investigación es Kayes “toma al lector paso a paso en relevante un programa de entrenamiento para el actor cantante bailarín moderno” (Kayes, G., 2005). Explica una variedad de cualidades

contemporáneas de la voz, incluyendo la explicación de *belting* y *twang*.

El libro incorpora estrategias para el proceso de información y el desarrollo de la memoria muscular, aspectos del registro, cambios de velocidad y la forma de trabajo de distintas cualidades de voz. Más adelante, se enfoca en un sustancioso entrenamiento de cantantes en aspectos tales como rango, resonancia, posición de las vocales, control de la dinámica, *sirening* and *mirening*, la apertura del puente nasal, engrosar y adelgazar las cuerdas vocales, entre otros. Hay una tercera parte para en la que se trabaja con el texto y el cómo aplicar los conceptos y herramientas aprendidas en las canciones. Además, la entrenadora está viva y fácil de acceder por distintos medios de comunicación. Asimismo aparte de material bibliográfico, la maestra Kayes proporciona material audiovisual, DVDs en donde explica su metodología de trabajo, ejercicios y consejos para los cantantes de Teatro Musical.

# **Capítulo III**

## **Marco metodológico**

### 3.1 Descripción metodológica

El principal objeto de estudio es la creación de personaje de Teatro Musical y se pretende desarrollar por medio de la voz. Este personaje nacerá de un texto escrito por el dramaturgo nacional Kyle Boza. Para el texto, se asignaron solamente líneas muy generales, que se tratase de un monólogo, que fuese una mujer que, en algún momento, esté empoderada. Se le dio al dramaturgo un primer corte de las canciones posibles por utilizar en la investigación, más adelante se le entregaron seis elegidas. Se recibieron dos adelantos, pero la investigadora-intérprete no tomó parte de la escritura del texto. Más adelante, el dramaturgo manifestó necesitar información de la actriz, por lo que realizó una serie de preguntas.

De esta manera, al mismo tiempo que se desarrolla el texto dramático, se realizará el entrenamiento vocal, por medio del entrenamiento de Kayes. Son ejercicios de búsqueda de sensaciones corporales que llegan a un sonido en específico. Esta acompañada de un entrenador vocal, profesor de canto, que será el encargado junto a la intérprete de montar las seis canciones con la técnica de canto clásica y contemporánea de Teatro Musical.

La creación de personaje seguirá el método de Lee Strasberg. Los pasos que el autor propone posibilitarán una actuación orgánica. Se realizarán esas aproximaciones, Silvia Baltonado dirigirá la totalidad del espectáculo. El método de Stanislavski es el más conocido por la investigadora. Esta es la línea actoral más usada entre los profesores de actuación de la intérprete. Stanislavski, además, realizó varias investigaciones sobre la voz, por lo que es justo para el abordaje de este estudio. Lee Strasberg realizó fue una versión más moderna y estadounidense

de los fundamentos de Stanislavski

Se ha trabajado en la recopilación y el análisis de material teórico sobre la creación del Teatro Musical, su historia y las técnicas de canto, los formatos de los musicales, el estudio de la voz hablada y la estructuración de la voz dentro de un espectáculo escénico que combina la actuación y el baile. Por esta razón, se parte inicialmente de la presente investigación y luego se lleva a la práctica. Así el documento y la recolección de datos sustentan la puesta en escena.

La recopilación de datos se efectúa de la siguiente forma: primero, por medio de entrevistas a las personas involucradas al Teatro Musical, estilo Broadway en el país. Segundo, las fuentes bibliográficas se reúnen por medio de tres distintos canales: libros sobre el tema que solo se encuentran en el exterior se traen al país. Tercero el material recopilado en las dos universidades públicas que imparten Artes Escénicas en Costa Rica. Cuarto, el material de mano de las personas involucradas al arte del Teatro Musical y las personas allegadas al canto.

Asimismo, se eligieron las canciones por trabajar. Se procuró que fuesen canciones posibles físicamente para una mujer mezzosoprano y que presenten dificultades, ya sean en la parte de amplitud tonal o en la parte de apoyo de aire que impliquen un estudio para la intérprete. De igual manera, que se buscaron canciones que ameriten las dos técnicas de canto (clásica y contemporánea) de Teatro Musical, para que, a partir de esto, se pudiera empezar a dibujar o crear un personaje con técnica de Strasberg como antes se mencionó. Las canciones elegidas que cumplen los requisitos son *There Are Worse Things I Could Do*, *Don't Rain In to My Parade* y *The Winner Takes all*, *Memory*, *Sound of Music*, y *On My Own*.

Para llevar a la práctica la parte de canto, la investigadora decidió trabajar al lado de un *coach* que esté ligado completamente al proceso de crecimiento del Teatro Musical en el país, por lo que trabajará, luego de aprobado el anteproyecto con el profesor de canto de La Colmena y actor de West Side Story: Miguel Mejía. Con la tutoría del instructor se implementarán los ejercicios de Kayes enfocados en las dos grandes variables de esta investigación que son el cambio y la amplitud del registro de la voz cantada de la intérprete y los entrenamientos necesarios para el apoyo diafragmático y su correcta expulsión de aire en las canciones con el fin sostener de manera adecuada las notas. Así, se realizará el unipersonal, cuyo hilo conductor son los seis distintos números musicales.

Los instrumentos, que se pretenden utilizar, además de los ya mencionados para la recopilación de material, son otras herramientas para la sistematización y la evidencia del proceso que se efectuará. Se hará primeramente un registro auditivo de todas las clases con el *coach* de canto Miguel, desde la lección uno hasta que no se termine de entrenar con él. Ahí, se podrá escuchar el avance y la aplicación del sistema de entrenamiento que propone Kayes. Luego, se elaborará una bitácora de creación de personaje, en donde se anotará todo el proceso de aplicación del sistema de Lee Strasberg a la construcción del rol que estará en el unipersonal. Más adelante, en la etapa de ensayos del espectáculo, se realizará un registro audiovisual de los ensayos de la puesta. Se realizarán muestras abiertas (con público) y revisiones con el comité asesor.

### **3.2 Tipo de investigación**

El estudio corresponde a la modalidad de evento especializado. De esta manera, la parte escrita (el documento) y su desarrollo posterior integran la parte teórica de este proyecto. Es la base del unipersonal que se presentará al público mediante tres funciones en el Teatro Arnoldo Herrera González, ubicado en la Sabana, San José. Este teatro cuenta con las cualidades de espacio y las facilidades técnicas para el espectáculo que se pretende ofrecer.

Esta investigación es correlacional. Se trata de la construcción de personaje de Teatro Musical con la voz cantada. Se establece un enlace entre la creación de un rol y cantar. La investigación correlacional “tiene como finalidad conocer la relación o grado de asociación que exista entre dos o más conceptos” (Hernández, R. 2014). Al compararse con la presente investigación se estudiará el entrenamiento de Kayes desde el fortalecimiento diafragmático y la amplitud tonal y los efectos que producen en la intérprete al momento de construir un personaje del género de Teatro Musical.

### **3.3 Enfoque de la investigación**

Este estudio se encierra bajo el enfoque cualitativo. Se investigará situaciones donde las variables buscan describir un proceso de trabajo artístico. La investigación cualitativa, parafraseando a Gibbs, se define como una investigación que se hace “desde adentro” analizando la experiencia de individuos, las interacciones, material no sólo teórico sino imágenes, video y música” (2012, p.12). Principalmente, se destaca la participación directa de la persona que se encuentra en estudio.

En la investigación, utilizará instrumentos para el análisis del proceso y de los resultados en la metodología propuesta, previo a presentar el evento especializado, porque se pondría a prueba el entretenimiento que propone Kayes. Se describirá el proceso de creación del personaje, que ya, de por sí, es, al mismo tiempo, la creación de un unipersonal y su creación escénica.

Además, otra forma de recolección de datos son las entrevistas y las observaciones de espectáculos de Teatro Musical y/o espectáculos multidisciplinares. También, se pretenden seguir realizando entrevistas a las personas más cercanas a nivel nacional de este género teatral.

Hernández, R. también explica que en este tipo de investigaciones “se lleva a cabo la observación y evaluación de los fenómenos, se establecen suposiciones o ideas como consecuencia de la observación, determina ideas con fundamento y finalmente propone nuevas observaciones y evaluaciones” (2010, p.24). Por esta razón, se determina como cualitativo, porque, de alguna manera, es una investigación cíclica entre los hechos y la interpretación de ellos. En este proceso de creación de personaje, se pondrá a prueba el entrenamiento Kayes para hacerlo.

### **3.4 Variables de la investigación**

Las variables de estudio son la construcción de un personaje de Teatro Musical y la voz. Ello visto desde la actuación como un proceso en el que se investiga la voz hablada y cantada y la búsqueda de la amplitud tonal y el ejercicio del diafragma en la voz cantada, por medio de canciones: There Are Worse Things I Could Do, Don't Rain In To My Parade y The Winer Takes it All, Memory, Sound of Music y On My Own.

Las variables serán sometidas a exploración por medio del entrenamiento de Gillyanne Kayes. Las canciones antes mencionadas representan un reto para la intérprete y permiten el estudio de las variables de esta investigación. Se muestran en el siguiente cuadro:

Objetivo específico	Variable conceptual	Variable operacional	Indicadores
Explorar las técnicas de canto tanto clásica como contemporánea de Teatro Musical estilo Broadway para la ejecución del repertorio de un unipersonal.	Características tanto de la técnica de canto clásica y la contemporánea.	Se aplica la técnica de canto clásica en las canciones <i>Memory</i> , <i>Sound of Music</i> y <i>Don't Rain in to My Parade</i> . Mientras en las canciones de Teatro Musical <i>There Are Worse Things I Could Do</i> , <i>On my Own</i> y <i>The Winer Takes it All</i> se aplica la técnica contemporánea.	Las canciones <i>Memory</i> , <i>Sound of Music</i> y <i>Don't Rain in to My Parade</i> se escuchan con las características correspondientes a la técnica clásica y <i>There Are Worse Things I Could Do</i> , <i>On my Own</i> y <i>The Winer Takes it All</i> cumplen con las características correspondientes a la técnica contemporánea.
Emplear el entrenamiento de fortalecimiento del diafragma y de extensión de registro tonal expuesta por Gillyanne Kayes para la interpretación del personaje de Teatro Musical en el unipersonal.	Los ejercicios que propone Kayes de fortalecimiento diafragmático y amplitud de registro para mantener flujo continuo de aire y que así no se quiebre la voz y los pasajes de las notas graves a las agudas, para agilizar y ampliar desde la voz natural hasta el falsete, dentro de las posibilidades	La intérprete práctica los ejercicios propuestos por Kayes para así controlar el músculo diafragmático para la expulsión de aire continuo que no permite que los músculos del sistema respiratorio se tensen y así la voz saldrá sin ninguna molestia física y/o auditiva, con completa nitidez. La	La intérprete ejecutará las canciones: <i>Memory</i> , <i>Sound of Music</i> y <i>On My Own</i> con tesitura fluida (sin que se quiebre la voz) entre las frecuencias de cada canción. Asimismo, la intérprete realizará un cambio de registro tonal de forma ágil de las notas La 3 a un Fa 5 o más, o una tesitura mayor. Se creará

	de una mezzosoprano.	ejecutante intenta cantar <i>There Are Worse Things I Could Do, Don't Rain in to My Parade</i> y <i>The Winer Takes it All</i> sin llegar a forzar ninguna parte del Sistema fonético debido al control y amplitud tonal.	un registro auditivo de todo el proceso.
Integrar los entrenamientos de fortalecimiento del diafragma y de extensión de registro tonal expuesta por Gillyanne Kayes para desarrollar la construcción de un personaje de Teatro Musical en un unipersonal.	El entrenamiento de Kayes en los dos aspectos de estudio para aplicar el método Lee Strasberg en la construcción de personaje.	Se sigue la guía metodológica de Lee Strasberg con las características vocales que se han incorporado en la intérprete.	La intérprete actúa un rol que es capaz de cantar y llevar la ritmicidad de un musical unipersonal escrito dramáticamente y que ha sido abordado desde la voz por la técnica Kayes. Se creará una bitácora de creación de personaje y registro audiovisual algunos ensayos, las muestras y la defensa.

### 3.5 Cuadro de actividades

<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Objetivo general:</b> Crear un personaje del género Teatro Musical por medio de la voz cantada a partir del entrenamiento de Gillyanne Kayes para un unipersonal.</li> </ul>				
Objetivo específico	Tipo de investigación	Actividades	Recursos	Resultado específico
Explorar la técnica de canto clásica y la técnica de canto contemporánea de Teatro Musical estilo Broadway para la ejecución del repertorio de un unipersonal.	Correlacional	Fase 1: El entrenamiento se realizará con el profesor Miguel Mejía en la Colmena. Primeramente se debe llevar una revisión de las bases de canto de la intérprete para que el facilitador conozca la voz. Al mismo tiempo se realiza la traducción y la memorización de las canciones. Se realizan los ejercicios que el facilitador propone para diferencias distintas técnicas canto y la búsqueda de los resonadores.	-Un piano  -Un instructor de canto -Las partituras de música -La letra de las canciones	La intérprete logra cantar ambas técnicas al usar diferentes resonadores, según sus las características de cada técnica.

<p>Emplear el entrenamiento de fortalecimiento del diafragma y de extensión de registro tonal expuesta por Gillyanne Kayes para la interpretación del personaje de Teatro Musical en el unipersonal.</p>	<p>Exploratoria</p>	<p>Fase 2:</p> <p>La actriz práctica la técnica contemporánea y clásica con distintas canciones de musicales.</p> <p>En esta etapa se prueban los ejercicios de diafragma del entrenamiento Kayes en las canciones Memory, Sound of Music y On my Own. Ensayar las piezas con la música que acompañará en el unipersonal.</p> <p>Buscar la ritmicidad para crear partituras físicas corporales, que puedan acompañar los números de teatro musical y que no entorpezca el trabajo de voz. Se comienza a fijar los números de las canciones con las características de la voz que dan los ejercicios realizados de Kayes.</p> <p>Fase 4:</p> <p>Se realizará el montaje con Mejía de There Are</p>	<p>-Un piano</p> <p>-Un instructor de canto</p> <p>-Las partituras de música</p> <p>-La letra de las canciones</p> <p>-Arreglos musicales de ser necesarios</p> <p>-Guía de los ejercicios de Kayes</p>	<p>La intérprete puede cantar las canciones con tesitura fluida (sin que se quiebre la voz) entre las frecuencias de cada canción. La intérprete realiza un cambio de registro tonal de forma ágil de las notas la 3 a un fa 5 o más, o una tesitura mayor</p>
--	---------------------	---	---	--

		<p>Worse Things I Could Do, Don't Rain In To My Parade.          Ensayar las piezas con la música que acompañará en el unipersonal.          Continuación de la parte escrita del proyecto.</p>		
<p>Integrar el entrenamiento de fortalecimiento del diafragma y de extensión de registro tonal expuesta por Gillyanne Kayes para desarrollar la construcción de personaje de Teatro Musical en un unipersonal.</p>	<p>Exploratoria</p>	<p>Fase 5:          Buscar la ritmicidad para crear partituras físicas, corporales, que puedan acompañar de los números de Teatro Musical y que no entorpezcan el trabajo de voz.          Se comienzan a fijar los números de las canciones con las características de la voz que dan los ejercicios realizados de Kayes.</p> <p>Fase 6:          Se ofrecerá la entrega final de dramaturgia del unipersonal.          Asimismo, se debe realizarán ensayos de los números de Teatro Musical, tanto en la parte vocal como en la física, para así empezar a aplicar el Sistema de Strasberg y la creación del personaje con las características vocales que ya se tienen.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Espacio de ensayo</li> <li>-Sistema de Strasberg</li> <li>-Profesores observadores</li> <li>-Directora/o del unipersonal</li> <li>-Músicos</li> <li>- Vestuaristas</li> <li>escenógrafo</li> <li>s estilista y</li> <li>luminotécnico</li> <li>-Espacio de ensayo.</li> <li>-Diseños técnicos</li> </ul>	<p>Se cuenta con el material para ensayar y fijar movimientos. Se realiza una bitácora del proceso de creación del personaje. Además, se presenta un unipersonal de</p>

		<p><b>Fase 7:</b> Se realizarán muestras privadas a profesores y artistas de Teatro Musical para perfeccionar los números y se define directora o director de la puesta. Se define si se trabaja con una pequeña orquesta o pianista e inicia la búsqueda de los músicos para iniciar a incorporar los arreglos musicales correspondientes. Se eligen diseñadores de vestuario, maquillaje, peinado, escenografía y luces.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Escenografía , utilería y vestuario.</li> <li>- Se necesita un micrófono de diadema, condensador y unidirección al para la intérprete y la amplificación Instrumentos musicales.</li> <li>-Directora/o</li>   <li>-Temporada reservado en el teatro.</li> </ul>	<p>Teatro Musical creado por medio de la voz y el entrenamiento Kayes.</p>
		<p><b>Fase 8:</b> Se inician los diseñadores de vestuario, maquillaje, peinado, escenografía y luces. Primer ensayo con directora (o) solamente de las partes de actuación propiamente. Primera entrega y revisión de todos los diseños. Búsqueda de equipo de amplificación para la intérprete y músicos.</p>		

		<p><b>Fase 9:</b></p> <p>Ensayos con músicos en vivo. Ensayos con director de bloques completos (actuación + números de Teatro Musical). Entrega final de diseños e inicio de realización de la escenografía, utilería y vestuario.</p> <p><b>Fase 10:</b></p> <p>Ensayos de bloques más grandes con la dirección del unipersonal. Entrega y ajustes de vestuario, escenografía y utilería.</p> <p><b>Fase 11:</b></p> <p>Ensayos pasadas completas, ensayos técnicos, ensayos generales y muestras.</p> <p><b>Fase 12:</b></p> <p>Realizar las muestras finales y defensa.</p>		
--	--	---	--	--

### **3.6 Estrategias metodológicas**

#### **3.6.1 Recolección de la información**

Se realizarán las entrevistas a los máximos exponentes y se reúne la información de Teatro Musical tipo Broadway, en Costa Rica, el uso de la voz en escena, técnica de voz cantada, creación de personaje y técnica de canto. Asimismo, se realiza un estudio general del Teatro Musical de Broadway, las técnicas que usan, su historia, los shows y artistas. Todo ello para acercarse al Teatro Musical por medio de la exposición audiovisual de los shows de Broadway.

#### **3.6.2 Practicidad de las técnicas y entrenamiento**

Se estudiarán las diferencias de las técnicas de canto clásica y contemporánea de Teatro Musical estilo Broadway. Además, es importante el manejo ágil del entrenamiento de Kayes de forma tal que la intérprete pueda explicar, memorizar y realizar cada ejercicio y su propósito.

#### **3.6.3 Empleo de los conocimientos adquiridos en el repertorio**

Se realizará un análisis del repertorio elegido, así como estudiar el entrenamiento Kayes en cada uno de las canciones dependiendo de sus dificultades en el manejo del aire por medio del diafragma o en la amplitud tonal. También, se explorará por medio de las canciones y sus características vocales un acercamiento al personaje.

#### **3.6.4 La creación del personaje**

Ser parte de la creación de dramaturgia del unipersonal por medio de revisiones periódicas del material que propone el dramaturgo. Asimismo, se aplica el sistema de Lee Strasberg en la intérprete para asociar las características vocales y al personaje propuesto en la dramaturgia del unipersonal, además de la realización de la bitácora.

### 3.6.5 One-woman show se hace realidad

Se realizará el trabajo escénico práctico a partir de la guía de un director o directora del "*One-woman show*" y trabajar con los profesionales correspondientes para los elementos escenográficos, vestuario, amplificación de sonido y luces para que realicen los diseños correspondientes y su debida elaboración material. Finalmente, se presentará un unipersonal con todos los elementos de Teatro Musical.

### 3.7 Plan de trabajo

ETAPA I: Técnica de canto e inicio de entrenamiento

#### I.1 Inicio de entrenamiento vocal y acercamiento a las técnicas

Se lleva a cabo el entrenamiento vocal con el profesor Miguel Mejía en La Colmena y la aplicación de los instrumentos metodológicos. Luego, se traduce y se memorizan las canciones. Se practicarán las técnicas contemporánea y clásica con distintas canciones de musicales y se daría la entrega final de dramaturgia del unipersonal.

#### I.2 Principios de fortalecimiento del diafragma y amplitud de rango tonal.

Se practica el entrenamiento de fortalecimiento del diafragma expuestas por Kayes para la interpretación del repertorio del personaje de Teatro Musical en el unipersonal y aplicarlas en las canciones: Memmory, Sound of Music y On my Own. Además, se ensayará las piezas con la música que acompañará en el unipersonal. Se realizará el mismo procedimiento para el montaje de There Are Worse Things I Could Do, Don't Rain In To My Parade y The Winner Takes All aplicando los

principios de Kayes de extensión de registro tonal expuestas por Kayes.

## ETAPA II: Etapa de probar el material para escena

### II.1 Precisión de los números de Teatro Musical

Se fijará la ritmicidad para crear partituras físicas corporales que puedan acompañar los números de Teatro Musical y que no entorpezcan el trabajo de voz.

Además, se ensaya con la música que acompañará en el unipersonal.

### II.2 Creación del personaje

Se realizarán ensayos de los números de Teatro Musical, tanto en la parte vocal como en la física y aplicar el sistema de Strasberg para la creación del personaje con las características vocales que ya se tienen y finalizar los instrumentos aplicados. Se elabora el montaje general de la puesta.

## ETAPA III: Integración y puesta en escena

### III.1 Ensayos del unipersonal

Se tomarán muestras privadas y ensayos con profesores y artistas de Teatro Musical para perfeccionar los números y el unipersonal como totalidad. Se realizarán los cambios y los ajustes necesarios. Asimismo, se confeccionará el diseño y la elaboración de vestuario, maquillaje, peinado, escenografía y luces. Además, se buscará el equipo de amplificación para la intérprete y músicos.

### III.2 Últimos ensayos y presentación

Se presentarán muestras finales a las personas cercanas al proyecto. Estas muestras incluyen todos los requerimientos técnicos. Luego, se realizará el ensayo general y la defensa



### 3.9 Recursos

Tipo de Recursos	Detalle	Descripción	Recursos financieros propios	Recursos financieros externos
Recursos Humanos	Entrenador Vocal	Persona encargada en acompañar a la intérprete en el entrenamiento de la voz cantada		150 000
	Arreglista musical	Persona encarada incorpora los arreglos de las partituras		150 000
	Directora	Una persona encargada de la dirección general del unipersonal		150 000
	Dramaturgo	Persona encargada de la escritura del texto		100 000
	Pianista	Persona que interprete el piano		80 000
	Músicos*	Un percusionista, una flautista y un violinista para cuatro ensayos y tres presentaciones		350 000

	Técnicos	Un luminotécnico y un sonidista para tres ensayos y tres presentaciones		100 000
	Constructores	Un persona encargada de la construcción de la Escenografía		40 000
	Tutora	Una persona encargada de tutelar y guiar el desarrollo del Proyecto	200 000	
	Lectores	Dos personas encargadas de acompañar el desarrollo del proyecto	200 000	
	Productor	Persona encargada de la producción del proyecto	100 000	
	Elenco	Una actriz	200 000	
	Productor audiovisual	Dos personas encargadas de registrar el evento	200 000	
	Alquiler de Piano	Un piano de cola.	300 000	

Alquiler de Recursos Materiales	Alquiler de teatro para funciones	Alquiler del Teatro Arnoldo Herrera González para espectáculos y cuatro ensayos	350 000	
	Diseño, materiales y creación de vestuario	Una persona de costura realiza diseño y elaboración de vestuario del unipersonal.		40 000
	Diseño, materiales y creación de escenografía y Utilería	Una persona se encarga de enlistar, conseguir y/o diseñar y realizar los objetos y la escenografía del unipersonal.		120 000
	Diseño, materiales y creación de	Una persona diseña cómo se verá el cabello y el maquillaje de la intérprete y enseña a la misma en reproducirlo para las presentaciones.	60 000	

	peinado y maquillaje			
	Transporte de escenografía	Alquiler un carro según el tamaño de la escenografía.		30 000
	Publicidad	Diseño, impresión de afiches y programas de mano y anuncios en redes		20 000
	Totales		1 610 000	1 330 000
	5 % gastos imprevistos		147 000	
	Final total		3 087 000	

# **Capítulo IV**

## **Análisis de resultado**

En esta sección se describirá y estudiará el proyecto presentado y puesto en práctica en el año 2018, sus distintas variables y su ejecución. La investigadora-intérprete describe por medio de documentos anexos y material audiovisual, la vivencia de la investigación.

#### **4.1 La voz**

La voz resulta tan interesante por ser intangible y percibida mediante sensaciones. No la podemos ver, sólo escuchar. Pero, aun así, la percepción de lo escuchado es en cierta medida, muy subjetivo. Sí existen formas concretas de estudiar lo sonidos, gracias a aparatos tecnológicos y hay distintas forma en la que se puede estudiar la voz.

Algunas formas de estudio son “desde el punto de vista de los mecanismos que la determinan, como medio de comunicación y expresión, o como una combinación de ambos. Así, podemos decir que la voz humana es producida por el aire expirado, que, después de una serie de modificaciones, se convierte en palabras o canto” (Torres, B. y Gimeno, F. 2008. p.26). Esa es la visión de la voz, como la expulsión de aire tanto para hablar como cantar. Pero, solamente los aspectos del rango tonal y la forma correcta de la expulsión del aire por medio del diafragma.

El aire pasa entre las cuerdas vocales, se produce la vibración y se emite un sonido. Será más agudo o más grave, según la tensión a la cual están sometidas. Ese sonido se ampliará a su paso por las cavidades de resonancia, que están formadas por todas aquellas estructuras situadas por encima de las cuerdas vocales. Los resonadores principales se conforman por la boca o la cavidad vocal, en la cual el sonido se articula por medio de la lengua y los labios se convierten en lenguaje, y la cavidad nasal en la que resonará los sonidos nasales. Podemos también, mediante una adecuación de esos

mecanismos y después de una ejercitación más completa, transformar este sonido en voz cantada (Torres, B. y Gimeno, F. 2008. p.27).

Es de suma importancia saber concretamente lo que se está utilizando, aunque no se pueda ver, es más fácil de imaginar y controlar por medio de las sensaciones. Se necesita, primero, la libertad de poder mover estos músculos, órganos, aire, vibraciones y demás. La actuación e imaginación inhiben.

En la academia La Colmena, “le damos la libertad a los estudiantes de interpretar la canción como si fuesen ellos no tanto como el personaje dentro del show, ya cuando pasan ese nivel les damos más material, para que haya un poco más análisis de personaje, de la época de la obra, encontrar esos detallitos que de verdad marcan como la diferencia entre ser como una obra y un musical. Es como más lejano” (Vargas, 2017). Entonces, para ellos, la interpretación es un segundo plano. Se parte de uno mismo y de las cualidades.

Cicely Berry también tiene una visión de la voz como “una complejísima mezcla entre lo que oyes, como lo oyes y como eliges inconscientemente utilizar eso que oyes en relación con tu personalidad y experiencia”. Este proceso es muy complicado y siempre está condicionado, el mismo autor menciona que por cuatro factores: tono, oído, agilidad física y personalidad (2006. p.17).

Ese es un aspecto para sentir falta de confianza ya que resulta difícil de trabajar en específico, incluso, para la actriz, la cantante o la *performer* más experimentada. Ciertamente, una actriz debe encontrar los medios con los que podrá contar para comunicarse con su público. Esto forma parte del oficio, pero si se aferra en los mismos medios para encontrar su energía y autenticidad, se vuelve predecible.

Toda tensión innecesaria es energía perdida. Además si no utiliza suficiente

energía, no conseguirá llegar al público, pero si se utiliza en exceso, se acaba desperdiciándola, exagerando la respiración, explotando en las consonantes, elevando demasiado el volumen, etc. “Prestar atención especial a la voz a lo largo de un cierto periodo de tiempo es el modo de adquirir la imprescindible conciencia de la distinción entre los músculos, así de su participación en ese momento es cuando la voz encuentra su calidad intrínseca, sin realizar ningún esfuerzo” (Fuentes, V. 2006. p.29). Resulta fundamental que sea de la forma en la que se desarrollará. En otras palabras, si se quiere ser soprano en un coro, se debe trabajar en esa área. Porque no es lo mismo ser solista, los cuatro factores de Berry, C. se alteran, el oído y personalidad.

No es lo mismo escucharse solo que con otras voces a la par, tener el tono de parte de otras personas, sentir la voz con cuerpo por las demás personas entre otro. También, la personalidad por la fuerza y la seguridad que se debe tener, o bien desarrollar para cantar individualmente.

El mismo autor dice que se puede “trabajar movimientos enérgicos y libres en los ejercicios de voz puede dar resultados extraordinarios, pues lleva la concentración a un área distinta, y ayuda a la voz y el cuerpo se relacionan como un todo, y te proporciona la experiencia de texturas vocales completamente diferentes” (Fuentes, V. 2006. p.35). No siempre se puede estar en ese momento corporal energético, dependiendo de lo que la escena exija. Siempre es difícil dar y recibir instrucciones precisas sobre esto, porque varían en gran medida, según el individuo y nunca está completamente de cómo será interpretado.

Silvia Baltodano afirma que el trabajo la voz de en el Teatro Musical es “como cualquier cante. La técnica es demasiado importante, estar constantemente cuidándola, trabajándola, entrándose, pero algo muy importante es que no somos cantantes, si yo

tengo un concierto mío soy cantante, pero si yo estoy interpretando un personaje yo no soy una cantante, y no se justifica preocuparme si el sonido es bonito o no, a menos que ese sea el objetivo del personaje” (Baltodano, 2017).

Las necesidades de cada persona serán diferentes, se debe confiar en su propio juicio y de las personas que la acompañen en su proceso. La voz no puede abrirse y ser receptiva, a menos de que los músculos estén preparados. Al mismo tiempo, no sirve de nada que los músculos estén preparados si el pensamiento y sensibilidad no están activos. “Toda la tensión proviene de la ansiedad por agradar, y en algún momento llegará a la conclusión de que lo que se tiene para ofrecer es suficientemente bueno” (Fuentes, V. 2006. p.76). Por eso, es importante el entrenamiento continuo de la voz, aunque se tenga y la habilidad del canto y también trabajar la personalidad y los pensamientos de la actriz.

#### **4.1.2 La voz cantada**

Cada persona posee un timbre de voz único que torna la voz diferente a los demás. En el caso de los miembros de una misma familia pueden darse similitudes en el timbre de las voces, pero las características de cada individuo la volverán inconfundibles. Las diferencias psicológicas y físicas hacen de cada individuo un ser irrepetible. Es casi como huella táctil.

El timbre de una voz “siempre está determinado por las características personales del aparato fonador o bocal. Así, tener una voz agradable y melodiosa dependerá de la construcción física del individuo. Sin embargo, el funcionamiento correcto de este aparato se podrá aprender a partir del conocimiento de las estructuras y los órganos que los componen, y la ejercitación guiada por un profesional de la voz (Torres, B. y Gimeno, F.

2008. p.28).

En conceptos musicales, específicamente corales, las voces contienen distintas divisiones. Una de las más obvias, por ejemplo, se trata de las voces femeninas y masculinas o las graves y agudas. En el “Teatro Musical es parecido. Nada más que no existe como etiqueta, tu voz tiene que sonar una sola de principio a fin, y no tenés que notar en que momento pasás a qué, nada más tenés cierta sonoridad un poquito más de pecho y cierta sonoridad poquito más de cabeza y esto te lo va a dar el estilo de lo que estés cantando, si es un estilo contemporáneo va a ser más cerca de la voz hablada” (Guzmán, 2017). Esto es algo que seguramente la intérprete no escuchó una sola vez, pero no fue hasta que se estaba acercando el final de la ejecución de este proyecto. Se trabajó directamente, y se alejó de la división de las dos técnicas estudiadas de canto de Teatro Musical.

Desde el punto de vista fisiológico, las características tímbricas de la voz de cada persona vienen condicionadas por unos procesos hormonales, musculares, huesos, órganos y demás características fisiológicas, pero las características psicológicas no se pueden dejar de lado, porque es igual o más importante que el sistema fisiológico que sostiene el proceso de la exhalación del aire para un propósito.

“Las chicas no experimentan unos cambios tan marcados en su laringe durante la pubertad. Y, por tanto, su proceso vocal es más sencillo. Aunque se produce un aumento de volumen y extensión de la voz, la mayor parte de las chicas tendrán una voz soprano. Un número no tan considerable experimentará un expulsión de la voz mesosoprano, y una minoría se convertirá en contraltos” (Torres, B. y Gimeno, F. 2008. p.33). La investigadora corresponde la voz mezzosoprano, sin complicaciones físicas.

Asimismo, en esta investigación se busca un estilo de canto: el estilo de Teatro

Musical Broadway desde dos perspectivas, la técnica de canto clásico y contemporáneo. Primeramente se revisaron las bases de canto de la intérprete, para que el facilitador conozca la voz; al mismo tiempo, se realizó la traducción y la memorización de las canciones.

En Costa Rica, algunos directores otorgan importancia a la voz desde el entrenamiento previo a un montaje, “yo doy ejercicio de voz en los talleres, pero también en la mayoría de los casos, según la obra viene un maestro para el canto, el verso, según las necesidades, de hecho en otras partes del mundo, los actores llegan con el texto aprendido y trabajado por un maestro de diálogo” (Vásquez, 2017). En este país, desde la perspectiva de la investigadora el señor Vásquez es uno de los muy pocos directores enfatizan en la voz. Los hacedores de teatro, normalmente, buscan interiorizar en el cuerpo y restar importancia a la voz.

De hecho, la *performer* Silvia Baltodano habla sobre dificultades de la voz, dice que “lo difícil para mí es que cuando encuentro la colocación de uno me cuesta mucho la colocación del otro, tengo que trabajar, la ventaja es que cuando ya encuentro esa colocación de repente siento que se me ha fortalecido, porque la voz es la voz, nada más es de la colocación verdad” (Baltodano, 2017). Estas mismas incógnitas plantea la realizadora del proyecto.

La investigadora-intérprete, antes de empezar el entrenamiento, tiene una tesitura de la voz, “es la zona en la cual la voz se mueve con más facilidad aunque una voz mal colocada puede inducir a error” (Torres, B. y Gimeno, F. 2008. p.35). La extensión se puede determinar al vocalizar. Con ese trabajo, se pueden incluir modificaciones ganando graves y/o agudos. Eso fue la forma principal en la que estuvo trabajando el rango tonal. La técnica se obtiene mediante una optimización del uso de los elementos del aparato

fonador.

Para poder trabajar ese aparato fonador, existen muchas metodologías, desde distintas búsquedas, pero siempre existe un trabajo técnico “cuando no te sale tenés que tratar de encontrarlo y no se saca a la primera, tenés que identificar donde están los cambios, pero básicamente es eso, y en teatro musical es así, la voz es una sola porque tiene el mismo peso siempre, ok, eso creo que es la forma fundamental para que no tengas quiebres tan abruptos” (Guzmán, 2017). Todo nace desde el aire y la forma en la que lo expresa en sonido.

En el canto es básico el control de la respiración. “En las notas más agudas, en que las cuerdas vocales oponen mayor resistencia el paso del aire tendrá que poder ejercer más presión sobre el diafragma para poderlas hacer vibrar, mientras que durante la emisión de las notas más graves cuando la tensión de las cuerdas vocales es menor, la presión tendrá que disminuir. Esto significa que nunca podrá trabajar con la musculatura abdominal demasiado tensa sino que, en función del sonido a emitir, irá variando sutilmente la tensión, y por tanto, la presión ejercida. Controlando el trabajo de los músculos abdominales, el cantante podrá controlar el ascenso del diafragma y, por tanto, la voz; es la que los cantantes denominan el soporte de la voz” (Torres, B. y Gimeno, F. 2008. p.140).

El director de las dos grandes y recientes producciones de Teatro Musical (Chicago y West Side Story) en el país dice que “cuando el personaje canta, es porque ya no puede expresar solo con actuación lo que siente. Y la ópera es cien por ciento cantada, aunque también existen algunos musicales que son completamente cantado como Hamilton o Los Miserables” (Castro, 2017). El Teatro Musical, muchas veces, se intenta tildar de superficial, pero con una afirmación de esta, más bien, se vuelve muy

sensible, más que cualquier otra presentación de Arte Escénicas. La voz constituye un manejo de sensibilidades y emociones expresadas.

De forma paralela, se trabajó el diafragma con la extensión tonal, porque durante las lecciones y la teoría se puede restar importancia al trabajo del diafragma. Son los músculos abdominales, muchos, los que intervienen. El diafragma es solo un músculo más conocido largo. Se mueve por los demás durante la respiración. Un cuerpo relajado debe ser un cuerpo preparado para sostener una técnica. En otras palabras, la relajación corporal es lo más importante para alcanzar las notas por medio de la expulsión de aire, gracias a los músculos abdominales, que trabajan tanto en la voz cantada como la voz hablada.

#### **4.1.2.1 Técnica Clásica**

En esta esta etapa de la investigación, tres canciones serán estudiadas Memory, Sound of Music y On my Own. El entrenamiento se realizó con el profesor Miguel Mejía en la Colmena. Esta técnica parte la sensación de cantar con la voz en la posición de la cabeza, colocación.

Parafraseando a Torres, B. y Gimeno, F. que dicen que en el caso de esta técnica vocal, se potencia la colocación demasiado alta de la laringe, las voces producidas así son voces abiertas rectilíneas y sin cuerpo, los cantantes tienen la dificultad para producir notas graves, del mismo modo que en el caso anterior la laringe realizará un solo esfuerzo para producir determinadas notas de su registro (2008. p.106).

Es importante destacar, que durante la aplicación de la metodología en las canciones, el hallazgo principal con los meses de entrenamiento revela que no se debe cantar una canción con una sola técnica. En otras palabras casi que todas las canciones

exigen distintas colocaciones y formas de respirar aunque sea en una sola nota de la canción. Por lo tanto, se debe contar con los recursos y las técnicas para cantar cualquier en cualquier posición. según se amerite.

“En la parte la técnica, como hablábamos en el país es muy clásico, en general toda la formación formal de las universidades acá es clásica, entonces a nivel técnico existen formas de aplicar la voz, y por ejemplo vas a escuchar los alemanes les encanta (canta) y ver a las italianas que les gustan al frente y grande, resulta que mi profesor es tenor él tiene un sonido muy brillante, entonces técnicamente lo que él busca es que su sonido resuene en se le llama la máscara la parte frontal de la cara, y esta técnica particularmente es muy gringa, a mí me ha funcionado” (Mejía, 2017). Ello lo explica el entrenador de la voz de voz de la intérprete.

Es esto un punto importante para entender las conexiones de las variables del trabajo de investigación. El entrenador de voz practica con una técnica estadounidense. El método de actuación se desarrolla también en el seno norteamericano. Así se estudia el Teatro Musical, arte que se acuñó en el mismo país.

Con la canción Memory o Recuerdos, se tenía la percepción por las referencias, especialmente la de inglés que es una canción muy aguda, muy de cabeza; pero, durante su estudio, llegaba a la nota más aguda sin mayor problema. Finalmente, pidieron hacerla redonda, dulce y ese era el clímax de la canción, yo imaginaba más bien reventando esa nota.

Además, había pasajes completos muy graves, tan graves no había capacidad de llegar con la voz de cabeza. Se bajó al pecho y ahí mismo se usó el registro grave. Esta canción fue escrita para una cantante con rango tonal muy amplio. Por eso, desde el principio, se pueden escuchar dos notas muy graves y las siguientes notas son muy

agudas. Es una canción perfecta para estudiar el rango tonal y las respiraciones requeridos. Asimismo, si se ven las ataduras mencionadas anteriormente, o la inseguridad de liberar la voz, por el miedo a no oírse bien, o bien, quitando esas prejuicios. Son elementos que están en su cuerpo y nunca se han utilizado conscientemente. No se sabe cómo se siente o cómo se hace.

Con la canción Sound of Music, el Sonido de la Música, sí se mantiene mayormente en la colocación de la cabeza, una voz casi de ópera, pero con las variaciones, a veces, la voz se frontaliza. Con la técnica Mixing, la colocación cambia, las sensaciones cambian, pero la tonalidad de la voz cambia muy poco. Es una posición más fuerte, que no resulta difícil alcanzar, se suele usar, es un poco nasal. Lo más positivo de este descubrimiento es que *mixear* es una colocación muy utilizada, característica del Teatro Musical. Es una fortaleza, un recurso apropiado y natural.

On my own, Sola yo, fue la tercera y última canción estudiada en esta técnica. Esta canción es se asemeja a Recuerdos. Incluye notas imposibles de hacer de cabeza, son graves de pecho, y la nota que sigue puede ser muy aguda. Al igual que en Recuerdos, pasa también por notas mixeadas, pero sí es una pieza con notas más mixeadas.

Luego de meses de estudiar la canción, se entendió que el arte de cantar en Teatro Musical es pasar por distintas técnicas, colocaciones, de forma que la canción esté entonada de la forma más agradable para el oído sin que se note la diferencia, o bien, que se construya la estéticas de la canción para que no sean golpes de usos de recursos. Se trata de hacer ligaduras vocales con las distintas técnicas, lo que también es llamado como voz de paso.

#### 4.1.2.2 Técnica contemporánea

A la técnica contemporánea también se le puede llamar como voz de pecho, “tanto el término voz de pecho como el término voz de cabeza hacen referencia a sensaciones propioceptivas de los cantantes, pero al aire respectivamente con la emisión de notas graves y agudas también tiene esta acepción. Con estas técnicas el timbre o color de la voz es el grave es diferente que el timbre en el agudo; en el grave es un timbre oscuro en el agudo un timbre claro; de aquí proviene el concepto de registro” (Torres, B. y Gimeno, F. 2008. p.106). Queda claro la diferencia con esta cita y es el sostén del proyecto.

Lo interesante del teatro musical es que ahí está este encuentro, donde no necesariamente todos los personajes cantan igual. Hay personajes más viejos, que requieren una voz distinta; otros son más jóvenes, que requieren una voz distinta. Entonces, el punto de encuentro sí lo tiene el teatro musical.

Con la técnica contemporánea, o de pecho, se profundizó con las canciones There Are Worse Things I Could Do, Lo peor que puedo hacer, Don't Rain On My Parade, No vas a arruinar mi festival y The Winner Takes it All, Va todo al ganador. Lo peor que puedo hacer, del musical Grease, fue una canción reveladora. Nunca había cantado con ganas, con el corazón, sin miedo a gritar, me sentí como en una competencia de karaoke. Fue la primera canción que se trabajó de pecho. Nunca había usado este registro al cantar.

Marcó una abertura del instrumento importante, una liberación de ataduras mentales y sensaciones nuevas corporales. Gritar, quizás, la palabra que nunca había pasado por la mente que iba a recurrir a ese recurso. La canción, con mayor estigma, fue No vas a arruinar mi festival. Es una canción icónica del Teatro Musical, cantada por una

de las mejores y más representativas cantantes de todos los tiempos, Barbara Streisand. Una canción que era una maratón, el tempo se va apresurando y tiene agudos y graves que va uno detrás de otro. Es mucha la energía que exige esta canción.

Tiene agudos que no se alcanzan con voz de pecho, por lo que se cambia de colocación. El aire también constituye una competencia. Se requiere distintas formas de respiración, que se necesitaron tanto en las canciones estudiadas con la técnica clásica. En esta sí exigió respiraciones profundas, como la llamada diafragmal. Además, dentro del espectáculo, es la canción que demanda más coreografía.

La última canción que se estudió, y que paradójicamente es la última del unipersonal, generó mayor temor en la intérprete, Va todo al ganador. Es una canción que popularmente se llama en Costa Rica como música “de plancha” (haciendo referencia a la música popular), que es cantada en bares sin mucho esfuerzo. Son canciones que se cantan ganas, energía, sentimientos sin buscar la perfección de la técnica canto.

Lo anterior se analiza desde la perspectiva actoral como de suma importancia. Se dejan de lado el entrenamiento y la lucha mental de conceptos y técnicas aprendidas para ponerlo en el escenario. Se permite que todo el entrenamiento se ponga en práctica y que no sea obstáculo, sino recursos aprendidos que están para sostener la escena.

#### **4.1.3 La voz hablada**

“La caja de resonancia en el cuerpo humano la forman todas aquellas cavidades situadas por encima de las cuerdas vocales (faringe, boca y cavidad nasal)” (Torres, B. y Gimeno, F. 2008. p.37). No solamente se utilizan en la voz cantada. En este proyecto aunque la voz canta es el eje central para la construcción de un personaje, este mismo

también habla y emplea casi todos esos recursos a la hora de cantar. Pero, lo más importante para esta investigación de Teatro Musical, es construir la transición entre la voz hablada y la voz cantada. Aún más primordial la voz cantada del personaje, no de la actriz.

El aparato fonador lo integran principalmente, las cuerdas vocales, que, mediante las órdenes del cerebro, en función de la nota que se quiere emitir, la tensión y la longitud de las cuerdas vocales, se regulan automáticamente, por medio de construcciones del instrumento vocal.

En el montaje costarricense, de West Side Story, el actor tico Winston Washington, “creo que él buscaba mucho esto de sumergirnos en el personaje, de que lo vi viviéramos, que lo encarnáramos, no solo la marca, lo que pasa con muchos otros directores. Los procesos que fueron más juegos actorales, ya con Adrián fue más la cuestión de quiero que te veás tranquilo, que te veas natural, entonces ese fue como el la cuestión no, realmente con Winston fue entenderme yo como Tony” (Mejía, 2017). En otras palabras, pasaban por una construcción personal de lo que yo creo que el personaje piensa y, por eso, actúa de determinada forma dependiendo de la circunstancia. Finalmente, es la directora del espectáculo quien, desde un ojo externo, amalgama toda la obra.

Sea cual sea el texto, una actriz debe encontrar la medida exacta de las palabras que está utilizando y transmitir las con claridad y precisión en cualquier espacio que esté, de modo que pueda ser escuchada su intención. Por tanto, “hay que tener en cuenta cuatro cosas, uno claridad básica en el habla individual, dos adaptar esa claridad al espacio que estás utilizando, tres colocación y equilibrio adecuado de vocales y consonantes que añadirán así otra dimensión de la resonancia de la voz y cuatro realización de la intención que hay en la palabra” (Fuentes, V. 2006. p.91). Esto para

conseguir que la voz funcione con libertad y agilidad, que no sea mecánica, principalmente la respiración. Por eso, la utilidad de conseguir que la voz funcione como un todo, expandirla, llegar a los límites y buscar extenderse más.

Un objetivo paralelo a este estudio, que no se puede dejar de mencionar es el flujo continuo de aire para que no se quiebre la voz. Se requiere naturalizar el falsete, para que esté como un todo, dentro de las posibilidades de una mezzosoprano tanto es voz hablada, de paso y cantada. También, se necesita controlar el músculo diafragmático y todos los demás para la expulsión de aire continuo que no permite que los músculos del sistema respiratorio se tensen en unión a las sensaciones y los cuestionamientos psicológicos. Así, la voz saldrá sin ninguna molestia física y/o auditiva. Evidenciará mucha nitidez.

Stanislavski, base del método actoral que conocemos hoy, exigía una adecuada preparación del aparato vocal, “su objetivo último era desarrollar un arte del habla que permitiese “revelar artísticamente, con la belleza y fidelidad de los matices inefables del pensamiento y los sentiré” (Stanislavski, K, 1976). Stanislavski mantuvo una constante preocupación por la palabra en el terreno de la práctica escénica.

En el país, las actrices, pero principalmente los actores, no todos, tienen la fama de colocar la voz para poder engolarla, lo que da un sonido muy artificial. Miguel Mejía explica que “ físicamente ellos abren su laringe y mandan su sonido más hacia abajo porque hacen mucho apoyo diafragmático y jalan la voz a hacia abajo, sin pensar que yo puedo hablar resonantemente también hacia arriba que es lo que hacemos los cantantes, es una técnica distinta, es el mismo cuerpo y son el mismo instrumento, realmente hay muchos puntos de encuentro, definitivamente un actor no necesita tanta capacidad de aire como un cantante de ópera, pero si le toca hacer Shakespeare va a tener monólogos

larguísimos, donde si necesitás diferentes tipos de entrenamiento” (Mejía, 2017).

La voz hablada para esta investigación, es casi tan trascendental como la voz cantada del Teatro Musical, la cual nace cuando el personaje está hablando. Debe buscarse el amalgama entre una y la otra para así construir la voz del personaje. De esta manera, se da la vuelta en la construcción del personaje, porque la voz da ciertos puntos para trazar un camino de creación. Además, en el unipersonal, la actriz realizó la construcción de varios personajes más. El noviecillo, la tía y la actriz de la cámara son personajes de igual manera que nacieron a partir de la forma de hablar.

“La voz y la palabra cumplen una doble función primordial en la comunicación: ponen manifiesto la vivencia interna y están dirigidos a obtener objetivos concretos, ese es el subtexto y el estudio de las leyes del habla es el análisis de las áreas de estudio más importante en relación con la utilización de la palabra en escena. La aportación esencial de Stanislavski hace al respecto es su integración dentro de procesos de la vivencia como la entonación, la acentuación y los compases de habla (Ruiz, B. 2008. p.88). Lee Strasberg tomó como base en dichos principios en sus propios procesos.

Tanto para hablar, como para cantar, una actriz ha de ejercer el control sobre la precisión del aire respirado, el grado de cierre de las cuerdas vocales y la colocación de las cavidades de resonancia. Esos dos parámetros son mutuamente dependientes. La alteración de cualquiera de ellos determinará que los otros dos se deban modificar. Pero, estos aspectos anatómicos y estudiados técnicamente, se deben desarrollar como acciones vocales, que es lo que propone Stanislavsky.

#### 4.1.4 El diafragma

Para este momento de la investigación, y ya antes mencionado, el diafragma es solo un músculo más que interviene en la expulsión del aire, no es un músculo que trabaja solo, pero, se ha ganado la fama de hacer el trabajo arduo. Pero solo no funciona para la respiración, base de la emisión de la voz. “La respiración es de gran importancia para la emisión de la voz: de ella depende en gran parte, la calidad de la voz y la salud vocal en el habla y principalmente y en el canto (Torres, B. y Gimeno, F. 2008. p.37).

Existen varios tipos respiración anatómicamente y divisiones realizadas por distintos autores. A continuación, se definirán los conceptos parafraseados que se utilizan en esta investigación por los autores Torres, B. y Gimeno, F:

Respiración clavicular. Se practica al levantar los hombros, hinchando la parte superior de los pulmones y hundiendo el abdomen. De esta manera, se impide el descenso del diafragma y la parte inferior de los pulmones, que es la más grande. No se dilatará únicamente en su parte más craneal y más pequeña. La elevación de los hombros creará tensión en la musculatura y sujeta la laringe impidiendo la fonación.

Respiración intercostal. La respiración intercostal se practica levantando las costillas inferiores y produciendo un descenso parcial del diafragma. Si bien este tipo de respiración permitirá aumentar la cantidad de aire inspirado respecto a la anterior al no descender totalmente el diafragma, no se aprovecha la capacidad total de los pulmones y la posición poco natural adoptada (que genera diversas tensiones musculares) dificultará la emisión de la voz.

Respiración diafragmática. Esta respiración se utiliza normalmente, durante el sueño. En la respiración diafragmática se produce un descenso del diafragma que determina una elevación de las costillas y un abombamiento de la parte más craneal en

la pared del abdomen. De este modo, se produce la máxima dilatación de los pulmones y las diferentes estructuras se disponen a la posición más correcta para controlar la espiración. Ese control sobre la espiración determina que sea la respiración utilizada en el canto. Para cantar, será mucho más importante poder realizar una exhalación prolongada y sostenida por tener un mayor o menor cantidad de aire durante la inspiración” (2008. p.37).

Mientras se lleva a cabo esta investigación, se descubre una cuarta forma de respirar y más apropiada con el proyecto. Le llamaremos respiración orgánica. Se trata en la inhalación de aire por la boca, sin sonido, con la menor tensión posible y la cantidad de aire que se necesita para emitir la frase con la fuerza y la longitud que el cerebro. El cerebro determina cómo respirar naturalmente. Lo hace en cada momento en el que nos comunicamos oralmente.

La caja torácica está integrada por la unión de las costillas, el esternón y la posición torácica (dorsal) de la columna vertebral. Esta unión posibilita por medio de diversas articulaciones que dan movilidad y elasticidad a todo el conjunto, lo que permitirá que durante la respiración los ligamentos de la caja torácica varíen y los pulmones se llenen y se vacíen de aire (Torres, B. y Gimeno, F. 2008. p.42). Igualmente, se trabaja en la respiración orgánica, porque puede ser profunda, aunque parezca de menor impacto. La fonación, como parte del proceso del habla o del canto, exige un cierre y una apertura continua de la cuerda vocal con cambio en la longitud y en la tensión impulsada por el aire.

“Durante la inspiración el diafragma se contrae y la musculatura abdominal se mantiene relajada, y mediante la espiración se dará el proceso contrario. La contracción de la musculatura abdominal hará aumentar la presión intra-abdominal que empujará

las vísceras hacia arriba y estas al diafragma, haciendo que la espiración sea activa. En función de la presión ejercida por la musculatura abdominal, el flujo y la presión del aire espirado varía adecuándose a las necesidades fonatorias” (Torres, B. y Gimeno, F. 2008. p.110). No se propone que el diafragma es un músculo sin importancia en el estudio del sonido que emite el cuerpo, sino que forma parte de un grupo de músculos y que solo no podría funcionar, porque es movido por otros músculos abdominales.

Entonces, el diafragma, “se sitúa como una lámina que separa la cavidad torácica de la abdominal. El diafragma tiene forma de doble cúpula y constituye el suelo de la cavidad torácica y el techo de la abdominal. Cierra la abertura inferior de la caja torácica. Durante la expansión, se contrae produciéndose su descenso y durante la espiración se relaja ascendiendo que envuelve las vísceras abdominales” (Torres, B y Gimeno, F. 2008.). Los mismos autores explican numéricamente el cambio en la posición del diafragma. Durante la respiración tranquila, es de 1.5 centímetros y con la respiración profunda unos 10 centímetros. En cantantes profesionales puede llegar a desplazarse unos 20 centímetros. La posición y la forma del diafragma también dependen de la postura del cuerpo.

Sí, en esta investigación no se endiosa al diafragma como el músculo todo poderoso que posibilita que la voz sea emitida de forma correcta. Es un músculo más que es sostenido por muchos otros. Se halla ubicado más cerca del estómago que de los pulmones y no se puede apartar la verdad absoluta de que, al final, son ellos quienes almacenan, aunque sea momentáneamente el aire cuando se utiliza consciente o inocentemente. Más bien, se debería utilizar una respiración intercostal, pensada en abrir las costillas para darle espacio a los pulmones y todos los músculos alrededor, incluido el diafragma.

“El punto al que se quiere llegar es que cantar es respirar y hay que entender a conectar, y que cada vez que yo respiro es mi punto de relajación (respira) por eso es importante que la respiración nunca sea tensa, si la respiración es tensa lo que va a salir es tenso, entonces yo siempre le digo a mis alumnos, no jalen mocos, yo eso es tenso” (Mejía, 2017). La voz puede salir con poco aire y con aire más dirigido, sí. Pero, sería una voz frágil, quebradiza y poco armoniosa.

Además, al leer sobre la respiración en el canto, muchas veces, puede haber una confusión y pensar que la inhalación es el momento más importante, porque es el instante donde se debe procurar introducir la mayor cantidad de aire. Pero, la exhalación el momento más relevante. Cuando alguien siente que no tiene aire, aun así continua teniendo una reserva, aunque no se tome adecuadamente siempre hay aire en el cuerpo. Por eso que se debe enfocar en el cómo se gasta ese aire para que en el escenario evidencie de la forma más efectiva. El cerebro siempre sabrá cuánto aire tomar según la longitud y la forma de una frase, de forma natural, son señales, conexiones corporales.

Para el escenario se necesita una respiración un poco diferente y con conocimientos técnicos, pero que cumple el mismo proceso respiratorio que en la vida cotidiana. “El diafragma también interviene en la circulación sanguínea. Su contracción determina un aumento de la presión intra-abdominal y una disminución de la intro torácica, esto contribuirá al retorno de la sangre al corazón a través de la cámara inferior” (Torres, B. y Gimeno, F. 2008. p.119). Así el estrés, la tensión mental y corporal influyen en la respiración y, por ende, en la voz, principalmente en la voz cantada.

La conexión principal que se ha descubierto en este proyecto es la relación entre la parte emocional y la voz. La voz nace del interior, son las entrañas, es algo muy personal, muy íntimo. Dejar que las personas lo vean, compartirlo es un acto de

confianza. Se asemeja a mostrarse desnuda a las demás personas. La voz es más que el aire vibrando para emitir un sonido. Son todas las emociones, imágenes, los órganos y es un compartir.

Durante todos los meses que se ha desarrollado esta investigación, se cree que los nervios sí actúan directamente a la emisión del sonido corporal, hablado y cantado, pero puede llegar a ser identificado más fácilmente en la voz cantada. “Sobre nervios, respirar y respirar bien, a veces me siento muy nervioso por alguna canción o por alguna escena, pero en el momento en que uno ya sale. Se siente esa tensión y esos nervios pero ya se está en escena y ahí ya está, you can leave, you can run away, vieras que a veces tomando el tiempo dentro de la escena o dentro de la canción de respirar bien, a mí personalmente sí me relaja”. (Vargas, 2017). La respiración, en este estudio, siempre será el tema constante.

Claro que hay mucho más que la respiración, está todo el sistema y la intención que anteriormente se explicaba. Pero, no resta la importancia al entendimiento que debe tener una actriz, y aún más de Teatro Musical sobre el aire “durante la respiración activa se produce un equilibrio constante entre el diafragma en la musculatura abdominal. En principio, serán músculos antagonistas, ya que el primero es inspirador y los segundos, espiradores. Pero realmente también hay entre ellos una acción sinérgica, ya que cuando el diafragma se contrae, los músculos abdominales actúan favoreciendo su acción sujetando las vísceras” (Torres, B. y Gimeno, F. 2008. p.139). Con este concepto de respiración es que se trabaja en el proyecto puesto en práctica.

#### 4.1.5 Registro tonal

Como se mencionó anteriormente en este proyecto, por medio de los ejercicios de Gillyanne Kayes y la vocalización de mano del entrenador de voz, al hablar de registro tonal, se busca que la investigadora-intérprete aumente tanto sus agudos como los graves y que pueda emitir un pasaje entre esas notas de forma flexible.

“Para la voz cantada se necesitará más cantidad de aire espirado que para la voz hablada. Será necesario aumentar la duración de la espiración y el control sobre la misma mientras que en la inspiración se hará lo más rápido posible para no interrumpir” (Torres, B. y Gimeno, F. 2008. p.87). Por eso, el rango tonal no se puede apreciar como un elemento aislado, porque converge todo el instrumento, las posibilidades físicas, el uso y colocación del aire.

Este control del aire se da por medio de la “expulsión del aire pulmonar que se ejerce por la acción de los músculos abdominales. La voz se produce por la espiración del aire a través de las hendiduras glóticas cerrada; las cuerdas vocales son obligadas a separarse por la presión subglótica” (Torres, B. y Gimeno, F. 2008. p.87). Para llegar de un La 3 a un Fa 5, o más, a una tesitura mayor. Se determina si se alcanzó en el proceso y demuestra en las canciones, pero se superó en los vocalizados.

En este segmento se subraya la importancia de la respiración, pero el momento más relevante del todo el proceso es la exhalación. Sí es primordial el entrenamiento y el entendimiento de la técnica de inhalación más apropiada del canto. Pero, se busca, en este proyecto, una respiración natural, por lo que el momento de expulsar es al que se le debe prestar atención. Además al almacenar y el cuánto aire se deja salir. A la vez, se debe recordar que el cuerpo siempre tiene reservas, aunque se crea que ya no se tiene. El cuerpo, naturalmente, si se guarda aire en algunas cavidades corporales.

Todo lo anterior no solo es visto como desde la visión de una persona que se prepara para cantar, sino también desde la visión de una actriz. “La anatomía es la misma, tenemos los mismos aparatos, tenemos el mismo músculos, la cuerda funciona igual, se daña igual, los puntos de resonancia son los mismos, o sea sí, es todo lo mismo, la parte articulatoria es la misma, nosotros en canto vemos los sonidos fricativos, bilabiales, labiodentales, es lo mismo, nada más que el canto es más extremo a nivel de voz, porque solo es voz y solo es sonido, el teatro tiene muchas otras cosas que no solo es la voz” (Mejía, 2017). En el Teatro Musical sí es un recurso directo.

Es importante en cuanto al tono, aunque en esta investigación se trata de la amplitud, que se encontró un problema con el que batalló la investigadora-intérprete y es sobre la imitación de las referencias vocales. Las seis canciones, que se trabajaron, tienen sus referencias en el idioma original (inglés) y también en español. Al inicio del estudio, se trataba de imitar estas voces, pero ya al comprender la obra como un todo, y luego de meses de preparación, ya se entiende que no se trata de sonar como la referencia para escucharse bien. Es lo contrario buscar cómo suena bien sin importar la referencia. Dentro de la obra se acopla y será agradable oírlo.

Para hablar de tonos del canto, se debe estudiar la voz como un instrumento musical más, y entender cómo nacen esos sonidos producidos en las cuerdas vocales hasta llegar a ser un sonido exacto, al que se puede ver en una partitura musical. Consta de un “tono fundamental y de tonos suplementarios o armónicos más altos (la frecuencia se mide en hercios, número de vibratorios por segundo). El tono aumenta cuando los ciclos de apertura y cierre de las cuerdas vocales se acortan y se repiten con mayor frecuencia. La onda compuesta formada en la laringe pasa a las cavidades supraglóticas, que actúa como filtros, dejando pasar únicamente las frecuencias que coinciden con las

de esas cavidades de resonancia. El conjunto formado por el tono fundamental más los armónicos filtrados constituyen el timbre del sonido”. (Torres, B. y Gimeno, F. 2008. p.88).

Aunque sí puede ser una explicación muy técnica, y complicada para las personas que no estudian música a profundidad, se trata de buscar que los sonidos sean homogéneos, aunque suenen más graves o agudos. Algunas personas lo pueden hacer de forma natural y otras deben de entrenar más. Además, de la precisión y hacer al oído participe. En el proyecto que se desarrolla hay un instrumento del ensamble de músicos que se combina con la voz: la flauta travesa. En varias ocasiones, en el montaje, la flauta acompaña la voz cantada con la melodía. Se llega a momentos en donde se escuchan unísonos.

#### **4.1.6 Ejercicios de Gillyanne Kayes**

La integración de los ejercicios y el aprendizaje de una visión distinta a la recibida en la educación teatral universitaria dieron un brillo, nuevas experiencias al entrenamiento vocal, la vocalización. Este entrenamiento se llevó acabo en las clases de canto. Nuevamente, como ejercicios realizados para encontrar cualidades y sensaciones para alcanzar los tonos de forma correcta y así posteriormente llevarlo a las canciones. Los ejercicios siempre integraron parte del calentamiento y vocalización de cada clase.

Strasberg decía que “la respiración es estrictamente rítmica. Y solo cuando es rítmica renueva todas las funciones creadoras del organismo; el corazón late con regularidad y responde clara y armoniosamente al ritmo de la respiración (Ruiz, B. 2008. p.161). Con frases como esta, resulta muy obvio el cómo se entrelazan las distintas variables del proyecto.

Sin buscarlo, más bien, producto de la dinámica de los ejercicios, se entrelaza la

siguiente fase de buscar la ritmicidad por medio de la voz, que se pueden acceder en video y en la bitácora de este trabajo. Kayes tiene una metodología en la que se enfoca directamente a las y los *performers* de teatro musical. Por lo tanto, sus ejercicios buscan técnicas de canto como el belting, el mixing, entre otras.

Un punto importante es a la palabra que escribí anteriormente “*performer*”. En esta investigación no se encontró una palabra en español para referirse a un artista escénico que pudiese reunir las habilidades del canto, la actuación y el baile. Este entrenamiento puede ser útil para cantantes y actores, pero es aún más valioso para *performers* por los juegos vocales que Kayes propone.

“El Teatro Musical es una obra de teatro donde también incluye la música y la coreografía, lleva la historia y el personaje adelante con su objetivo. Y en que se puede diferenciar con el teatro, si no se está incluido la parte musical donde los actores cantan y también bailan, porque en el teatro musical cada actor de alguna manera u otra tiene que bailar un poco, quizá cantar un poco pero la música y la coreografía ano está ahí solo para que haya una canción y una coreografía, pero cada paso, cada canción cada canción tiene un objetivo que es llevar al personaje y la historia adelante” (Vargas, 2017). Si se parte de ese concepto, alguien se podría preguntar cómo se relaciona el entrenamiento que propone Kayes con la investigación.

Fácil, los ejercicios que ella propone son dirigidos directamente a actores de Teatro Musical, que están comenzando. Por lo tanto, son perfectos para la investigadora-intérprete, que se utilizaron, al principio, para entender cualidades de la voz y las posibilidades del propio instrumento. Resultan ejercicios muy difíciles, si se practican únicamente con el material impreso. En esta investigación, todos los ejercicios se realizaron de la mano del entrenador vocal, antes de entrar al trabajo directo de las

canciones. También porque las personas, que se dedican al Teatro Musical, normalmente entrenan desde pequeños y luego tienen una educación específica de Teatro Musical.

## **4.2 Construcción del personaje**

En esta investigación, la construcción inició de diferente forma, desde las cualidades de la voz. Para la intérprete-investigadora fue la primera vez que la construcción de personaje empezaba desde ahí. Las búsquedas anteriores fueron, primero, a nivel corporal o propiamente del texto.

Al momento en que la mayoría de las canciones estaban esbozadas se inició con el proceso de estudiar cómo aplicar esas características vocales a un personaje que estaba dentro de una historia ya escrita. Con la voz cantada, y luego con el montaje en el propio unipersonal, se integraron personajes que también tenían su propia voz. Distinta al personaje principal que es quien canta.

“Stanislaski y paso a la historia del teatro por ser un gran actor (y director) y, sobre todo, gracia a una serie de escritos con los que teorizó profundamente sobre la técnica del actor” (Ruiz, B. 2008. p.30). Desde este investigador y artista, se sientan las bases de la actuación de esta investigación. Debido a que él “fue el primero en tratar de sistematizar el arte del actor, esto es, en ordenar en un método estructurado que el actor debía seguir para ser competente en la práctica de su oficio (Ruiz, B. 2008. p.31). Luego de él hubo otros autores que se adentraron más en esta práctica, aunque con los mismos principios, pero distintos enfoques.

Una actriz es un ser humano “es el único material artístico capaz de hacer ambas cosas material y realidad, de modo que podemos diferenciar la una de la otra. Solo en el teatro tenemos las emociones del alma, el espíritu, la mente y el espíritu del artista como

material artístico” (Hethmon, R. 2015. p. 57). Se potencializa más en el personaje de Teatro Musical, porque las canciones elevan ese estado de compartir el alma con los demás.

Según la experiencia de Teatro Musical, en el país, de Isabel Guzmán dice que “es una labor bastante en conjunto con el director, verdad, vamos a ver, creo que me toca investigar un poco sobre la obra en sí, verdad, como la esencia de lo que es la obra. Es un trabajo que te toma en los ensayos entender por dónde va, verdad, soy una persona que trato de encontrar las identificaciones de ese personaje, del personaje en mí como persona, lo cual a veces es un problema porque a veces no hay cosas” (Guzmán, 2017). Por lo tanto, se puede sintetizar que es la misma labor que en el teatro y en casi que cualquier ramificación de las artes escénicas.

Crear un personaje resulta complejo y difícil de realizar. Sería muy fácil si se pudiese tener una guía de pasos del cómo se llega hasta un resultado de un personaje en una escena. Pero, en la bitácora de este trabajo, se pueden dar un seguimiento cronológico de la búsqueda. Este es un paso importante en la que la imaginación lleva la batuta de la orquestación, “cuando algo empieza a ocurrir, cuando el actor empieza inconscientemente a trabajar, lo esencial es estar relajado y en presencia de algo que le conmueva en su subconsciente. Es el tipo de explicación subconsciente que le da vida le alimenta pone en marcha su imaginación y le hace sentir. (Hethmon, R. 2015. p. 58).

Se crearon partituras físicas corporales que puedan acompañar los números y las partes actorales de Teatro Musical y que no entorpezcan el trabajo de voz. Hasta que se fijaron desplazamientos y partituras rítmicas con las características de la voz que dan los ejercicios realizados de Kayes.

Retomando la idea general, el Teatro Musical “es la unión de todas las disciplinas

artísticas en un solo género. No es solo bailar, cantar y actuar, si no que Teatro Musical es una obra de arte completa, la escenografía apoya a la música, a la historia, los vestuarios apoyan a la historia, ayudan a que la historia se pueda contar y adelantar y ayuda a las coreografías, los bailes también, entonces no es cantar y bailar al mismo tiempo una canción, si no poder unir estos elementos, en donde los instrumentos, la música, el diseño y toda la parte creativa artística junto con las coreografías, la interpretación y las voces y toda la parte técnica se logre unir” (Baltodano, 2017). Entonces, la creación de personaje es el eje central que orquesta esta amplia y compleja presentación artística.

Los artistas entrevistados coinciden en que existen muchos recursos para alcanzar la construcción de un personaje, en cuanto a la memoria afectiva es aquella que envuelve la personalidad del actor de forma que las profundiza enraizadas experiencias emocionales comienzan a responder, se despierta su calidad instrumental y se vuelve capaz de llevar en el escenario la clase de vida que consiste esencialmente en renacer (Hethmon, R. 2015. p. 87). Strasberg realiza juegos sensoriales para no depender únicamente de la imaginación y el recuerdo, sino apoyarse más en algo concreto a través de los sentidos, las que son realmente útiles, para el personaje en determina escena.

En la creación del personaje, también, el texto fue parte esencial, porque es lo que el personaje decide revelar al público. La intervención de la investigadora-intérprete fue parte de la escritura al inicio con los lineamientos generales. Que se tratase de una obra de Teatro Musical, en otras palabras que las canciones hagan que avancen la historia, que reúna las seis canciones del repertorio, y finalmente, que se tratase de una mujer empoderada. Hubo revisiones del texto, pero sin meterse en la idea del dramaturgo Boza, sino más bien para tener el texto y cumplir con el tiempo determinado.

Además, se realizaron los ejercicios sensoriales que propone Lee Strasberg para asociar las características vocales y al personaje propuesto en la dramaturgia del unipersonal. Para sí finalmente dejar al personaje ser, “cuando hay tensión uno no puede pensar o sentir. La tensión es la enfermedad profesional del actor. La relajación es el fundamento en el que se basa el trabajo de casi todos los actores (Hethmon, R. 2015. p. 65). Es el mismo principio del canto y además uno de los temas trascendentales del Strasberg.

En algún momento, se dudó de cómo se trabaja en Teatro Musical. Si bien se ha explicado que las tres artes, que envuelve este género, se trabajan de manera conjunta; en la práctica ¿cómo entrenan las personas que se dedican a este arte? ¿Cuál es el paso uno de forma práctica, como empieza en este arte? Que es toda una carrera aparte de las Artes Escénicas. “Sí se trabaja por separado, trabajás la construcción del personaje, la escena, después trabajás la coreografía para pulir la parte técnica, y después trabajás la parte vocal para entenderla vocalmente lo que necesitás hacer, eso sí el proceso sí es así, pero a la hora de ejecutar el personaje ya el actor verdad, empezás a memorizar las tres cosas en una sola cosa, ya no estás dissociado, lo trabajás dissociado para pulir cosas técnicas, o cosas del personaje pero a la hora de hacerlo empezás a armarlo en conjunto, no se puede hacer solo unas sola cosa” (Guzmán, 2017).

Por su parte, desde la visión de dirección de los espectáculos que se realizaron en el país bajo la misma producción, West Side Story y Chicago. Adrián Castro, el director de ambas obras, explicó que la parte técnica en los musicales es muy difícil y puede engrandecer o lo contrario cualquier espectáculo. Se deben hacer muchas pruebas, de escenografía y equipo, muchos ensayos técnicos. (Castro, 2017). Este es un punto que

se suele recriminar al Teatro Musical, el uso grandilocuente de la escenografía, luces, vestuario y demás complementos del espectáculo. Se alude que resta profesionalismo, que lo vuelve más comercial.

Solo por el estereotipo en el arte, que dice que en la simpleza está la mayor expresión, y la mayor belleza estética. De igual manera, se cree lo mismo sucede en la actuación, entre movimientos más simples sería más rica la construcción de personaje y obras en su totalidad. Aunque finalmente el público consume más las expresiones más trabajadas y que permiten el entretenimiento. El autor Hethmon, R. propone que “al actuar la imaginación presenta tres aspectos: impulsos, creencia y concentración. El impulso o el salto de la imaginación pueden ser consciente o inconsciente en su origen, pero carece de valor sin una creencia que consiste en la fe del actor en lo que está diciendo, haciendo, sintiendo y que es interesante y apropiado. La concentración está causada y resulta del impulso de la creencia” (2015. p. 71).

Por eso, las actrices deberían creer lo suficiente y mantener la voluntad para seguir los impulsos de la escena y así convertir el del escenario en un espacio vivo, gracias a la atención, dejarse ser modificado y expresarlo. “Gran cantidad del trabajo del actor consciente en hacerse sensible al crear una experiencia, y esto trae consigo una búsqueda deliberada a los sujetos o medios apropiados para concentrarse. A su vez, tal vez conduce el impulso y la creencia. En otras palabras el actor no puede pensar en el escenario, a menos que se encuentre concentrado, y esto no puede conseguirlo a menos que esté realmente pensando en escena la imaginación” (Hethmon, R. 2015. p. 71). Por eso, es importante que la actriz tenga cosas concretas en las que concentrarse, pues la concentración no puede ser abstracta, o solo en la memorización del texto.

Aparte de los espectáculos de Luciérnagas Producciones, recientemente hubo una

propuesta grande a nivel colegial, pero de forma intercolegial que desarrollaron el Musical Les Misérables, bajo una productora propia. Una de las adolescentes, que encabeza este proyecto, es Isabella Condo, quien cuenta que ellos trabajaron en la parte actoral diferentes intenciones de cada personaje en momentos distintos, meditaron y jugaron mucho, para buscar una actuación más genuina. También, analizan el texto. Pero, cada actor tuvo un proceso diferente, la voz fue creando y se fue incorporando las demás cosas luego. En la parte teórica, como llamó Condo a la técnica de construcción de personaje, dijo utilizar más las técnicas Meisner y Stanislavsky, porque trabajan desde la parte interna, la forma orgánica, y el juego en escena (Condo, 2017).

La teoría, que encabeza este estudio, que se explica en el siguiente apartado, es la de Strasberg, poco utilizada en el país, pero, como la mayoría, parte de los mismos principios que dictó Stanislavski. Para este momento de la investigación, más allá de una sola técnica, lo importante es poder encontrar que herramientas sirven para la construcción de personaje y hacer uno su propio *collage*, más allá de ser purista en una sola técnica.

Pero, en el acercamiento a esta técnica, fue muy diferente a los acercamientos que la investigadora-intérprete tuvo en su formación universitaria como actriz. Se realizó un entrenamiento propio de esa técnica y enfocado en los ejercicios que propone Strasberg. En toda esta búsqueda de años, para la construcción de personaje, sí se refuerza la idea de que la acción es el centro de la actuación, y se actúa siendo un personaje. Acciones concretas y sensaciones en la escena. “Los objetos son como presupuesto, diferentes tipos. Pueden ser objetos físicos, imaginarios, o pueden ser objetos sensoriales” (Hethmon, R. 2015. p. 76). Se parte del principio de que la concentración se fomenta por medio de ejercicios que tratan de objetos en la memoria

sensorial.

Strasberg dice que la actriz “no trata de imaginar una acción o de transmitir sus reacciones al público, más bien su esfuerzo se dirige a recobrar los estímulos y los esfuerzos musculares empleados en actos tan corrientes como ponerse las medias y los zapatos” (Hethmon, R. 2015. p. 77). Consiste en un trabajo emocional.

Del mismo modo, parafraseando a la coreógrafa del espectáculo Chicago en Costa Rica, desde el baile se busca ir de acuerdo con el personaje y a lo que está pasando. Yo, como coreógrafa de un Musical, yo tengo que trabajar bajo la dirección y la visión del director escénico, cuando yo hago mis coreografías y mis ballets es mi concepto y mi visión, cuando trabajas como coreógrafo trabajas más en equipo. Tienes que estar en comunión con la visión, sobre todo respetar la visión del director escénico, de cómo visualiza la obra (Pendones, 2017). Lo que refuerza la idea de la construcción del personaje de Teatro Musical como un todo capaz de cantar, bailar y actuar, normalmente rodeado de una gran producción.

El material para la memoria emocional proviene de acontecimientos en los que se ha sido protagonista o testigo, incluso aquellos de los que solo se ha oído hablar. Aunque una persona no conozca la nieve, es capaz de actuar que la está sintiendo, por todo lo que ha visto y las sensaciones cercanas como la del hielo. Igualmente, la fuente de la memoria emocional puede provenir de la vida imaginaria, como actuar de dinosaurio. Desde esos principios, se creó el personaje Lupita, parecida a la actriz (desde su nombre), pero es un personaje creado con el principio de la voz.

Tanto la directora del espectáculo como la tutora intervinieron directamente en la creación del personaje desde ópticas un poco distintas, personales. Se enriqueció así el proceso en sí mismo. Mayormente con cuestionamientos del hacer en la escena de la

intérprete, cuestionar sus decisiones para dirigirla a otras posibilidades actorales.

#### **4.2.1 El método de Lee Strasberg**

Lo primero que hacía Strasberg, ya sea en sus clases particulares o en el estudio “era comprobar si el actor tiene relajación muy pocos de nosotros estamos completamente relajados en la vida, pero normalmente no nos damos cuenta de la tensión hasta que se hace extrema y se transforma en dolor” (Hethmon, R. 2015. p. 65). De igual manera, Stanislavski enfatizó especialmente en la relajación como primera etapa esencial en casi todo trabajo teatral.

Algunos críticos piensan que “Strasberg exageró el término relajación al ubicarlo como vía de acceso orgánico y como primer paso que el actor debía de dar para encontrarse con las cosas de sí mismo, que lo condujera a un comportamiento vital” (Eines, J. 2007. p.18). Pero, para un personaje dramático o de comedia, la tensión y el uso que se les dé, puede ser útil. Desde la experiencia de la intérprete para un personaje de Teatro Musical, sí aplicaba completamente en la relajación. Siempre permanecía activa para el personaje.

Esto se debe transmitir al cuerpo, vinculado a todas las características sociales, que han sido percibidas del propio cuerpo, la musculatura, educación entre otros propios de la intérprete, que podrían verse modificados al personaje, o no. Por lo tanto, no se puede hablar de la relajación de forma aislada. Como todas las instancias técnicas, cada una de ellas se remite a la intérprete. Esto es importante para captar la tensión y el interés del público, porque puede llegar a ser afable estar frente a una persona que demuestre una actitud relajada y concentrada.

Este proyecto se tira más a una línea de comedia. Se aplicaron, al inicio, los

ejercicios de Strasberg para la construcción del personaje, pero luego se buscaron otro tipo de características teatrales como el *timing*, la energía y el remate de los chistes del unipersonal. Dichas cualidades en el personaje no resultan propias del Teatro Musical, pero que comparten en cualquier espectáculo escénico.

Muchas producciones de Teatro Musical se tildan de actuaciones más exageradas que en el teatro convencional, pero esto realmente se da en el Teatro Musical del género de comedia o sátira, “permite estas cosas humoristas caricaturescas en el personaje, pero depende, hay cosas muy contemporáneas ahora, entonces la actuación es muy introspectiva, depende de lo que veás, yo creo que la gente tiene ese prejuicio o ese estereotipo de los musicales y no necesariamente es así, por lo menos no ahora” (Guzmán, 2017). Paradójicamente gran cantidad de las producciones de Teatro Musical que han sobresalido en el tiempo son de esta línea y, por eso, el estereotipo en la actuación. También pareciera ser el más aceptado en el público, el que más entretiene.

Adrián Castro apoya esta idea, “el Teatro Musical no se trata de exagerar, pero hay muchas situaciones que la estructura de algunas obras lo permiten, como en Chicago se permite. Los personajes del doctor y periodistas son caricaturas, personas más grandes, que se salen de lo convencional” (Castro, 2017). Más allá de permitirse son necesarios para entender la estructura de la obra. En el unipersonal pasa eso, las personas que se presentan dentro del monólogo, la mayoría son las caricaturas de las personas que ella interpreta.

Aunque al mismo tiempo la desconcentración es uno de los síntomas inherentes a la condición del actor, se debe saber regresar a la condición de la escena, que está relacionado a la credibilidad, las relaciones entre el actor y lo externo. En el modelo del Actor Studio, escuela de actuación afamada y dirigida por Strasberg es de corriente

estadounidense, al igual que el Teatro Musical.

Eines, J. en el libro *Hacer Stanislavski contra Strasberg actuar* habla de dos tipos de actores: “el actor que trabaja desde la pregunta y el actor que trabaja desde la respuesta” (2007. p.67). Esto busca la organicidad en una escena, que, si bien la palabra puede venir de algo orgánico, vivo y natural, también alude a la organización, tanto de espacio externo y el espacio interno, el equilibrio.

“El modelo del teatro de arte de Moscú resultó un estímulo fundamental para que surgieran nuevas formaciones norteamericanas al margen de los cánones de Broadway, que por aquella época despuntaba como un circuito teatral que primaba lo comercial sobre lo artístico” (Ruiz, B. 2008. p.174). Más adelante, se mezclaron tanto las técnicas de actuación para cine, teatro, teatro musical y televisión.

No solo Strasberg siguió la tradición de Stanislavski para crear su propio método. Al parafreasear a Ruiz, B., en 1934, Stella Addler viajó a París donde se encontraba Stanislavski y él le transmitió los nuevos conceptos que estaba desarrollando en aquel momento, aquellos que más tarde configurarían el método de las acciones físicas. Mientras Strasberg comenzaba a implantar un método de interpretación que, partiendo las lecciones de Bolespslasky y Ouspenskaia, se concentraba en la memoria emocional del actor, el maestro ruso incidió en las circunstancias dadas en la obra y en el sí mágico como palancas para la construcción del personaje (2008. p.176).

En Costa Rica, uno de los directores de teatro con más trayectoria y que siempre destaca por sus propuestas interdisciplinarias es Luis Carlos Vásquez, quien explica su visión acerca de las técnicas o métodos teatrales, “parte de mi formación teatral tuvo que ver con Grotovsky, a finales de los 60, pero yo creo que la esencia del teatro es el cuerpo del actor. Mis entrenamientos no solo son corporales para los actores, van más allá de

eso, van en búsqueda de una dinámica grupal, por la confianza del grupo, por la desinhibición, para crear una familia que defiende el trabajo a capa y espada, el entrenamiento corporal, es mi secreto, mi fórmula, el inicio de todo trabajo, el llegar a conocer mejor a mis actores. Y la búsqueda de la técnica a seguir según la obra que me ha tocado” (Vásquez, 2017).

De esta forma, se llega a la misma idea, depende del montaje, de las técnicas aprendidas o que más se acercan a la forma de trabajo, pero aún más a las herramientas de distintas técnicas que ayuden a la construcción de lo que se trata de llegar. Hasta este punto, puede parecer que se trata de restar importancia a cualquier método; pero no, es importante la experiencia del método por medio de sus ejercicios y saber de dónde provienen y por qué son de tal manera o qué buscan. También por qué algunos métodos alcanzaron más fama que otros.

Debido a la gran aceptación y fama que alcanzó el Actors Studio el término método acabó por asociarse de forma, casi exclusiva, a la metodología particular desarrollada por Strasberg. “A lo largo de la segunda mitad del siglo XX el método de Strasberg empezó a extenderse y a transmitirse como el método por antonomasia del interpretación y fue adoptado por numerosas escuelas americanas y europeas como base de la formación del actor” (Ruiz, B. 2008. p.178).

Strasberg desarrolló un método para que el actor pueda sentir realmente y que esos “sentimientos reales” sean expresivos. El eje de su trabajo, por lo tanto, reside en establecer una serie de procedimientos que permiten al actor recrear emociones en su interior para poder expresarlas de la forma más efectiva posible.

Pero, entonces, ¿existe alguna diferencia en crear un personaje de Teatro Musical u otro personaje? “Siempre se tiene que saber cuáles son sus objetivos claros del

personaje, yo trabajo mucho con las intenciones y como yo Bryan manejaría esa situación en particular, a través de ahí yo busco las intenciones y cuando yo tengo la intención y la parte emocional del personaje empiezo a buscarle la corporalidad, pero es muy parecido al teatro convencional, la única diferencia que hay tiene que ver con la herramienta de la música y del baile” (Vargas, 2017). No la hay, porque el Teatro Musical es un género del teatro. Comparte su raíz.

Silvia Baltodano apoya esta misma idea, “el personaje de teatro musical se construye igual que un personaje de teatro normal, o de cine, en que son las mismas preguntas, quién soy, qué es lo que quiero, qué es lo que le quiero hacer a la otra persona, a quién le estoy hablando, en qué momento de la vida me encuentro, las mismas preguntas. La única diferencia es por qué estoy bailando o cantando. Se dice que en la vida cuando las palabras no son suficientes empieza a uno a cantar, o sea si no me están escuchando mis palabras, empiezo a gritar, empiezo a cantar y si no me están escuchando con mis gritos empiezo a moverme” (Baltodano, 2017).

Se trata de formar la integración del personaje unipersonal de Teatro Musical. En donde la intérprete actúa un rol y es capaz de cantar y llevar la ritmicidad de un musical unipersonal. “El ritmo que todo el mundo tiene que expresar en la vida como se origina de la respiración y, en consecuencia de todo el organismo, de la primera necesidad sin la cual es imposible la vida. Y así en el arte también, a nadie se debe a que en su trabajo creador cada hombre es una personalidad única, una entidad rítmica individual” (Ruiz, B. 2008. p.104). La manera de vivir de aquellos que escogen una carrera teatral es muy distinta de la manera de vivir que eligen otras personas. Se trata de una exposición continua de distintas vivencias. Lleva mucha observación, sobre todo, un cuerpo y mente dispuestos a trabajar de forma relajada, pero activa.

Durante los ensayos, fue necesario contar con los objetos para darse seguir este método. En la propuesta escénica, la cámara y cómo está se trata y se ve es parte fundamental del personaje. Son distintas sensaciones. En un ensayo, la actriz necesitaba mover un cable, pero cuando lo intentó, lo movió como ella, se dio cuenta de eso porque el personaje no se agacharía de esa forma y ahí mismo investigó corporalmente las sensaciones que le daba ese objeto.

Esta creación de personaje es más grande, más meticulosa. El cantar y el bailar resultan tan importantes como la actuación. Hay tres ejes de igual importancia. Pero, aunado a la investigación escrita, en la construcción del personaje, también se considera el peso de la producción. Se definió trabajar con una orquesta que ya estaba armada, La orquesta Latina de la Escuela de música y artes integradas de Santa Ana, pero por falta de coordinación y confianza se decidió armar el propio ensamble. Se conservó únicamente la directora y de la flautista de esa agrupación, que tendría el mismo papel. Dada la cercanía al arte, a la música, se partía de dos principios, que fuesen buenos músicos y amigos, o personas con las que se pueda o quiera trabajar sin entorpecer el proceso. Así, se formó un ensamble de cinco músicos profesionales, el percusionista fue el último en sumarse y es estudiante.

La persona que se eligió para el diseño y la confección del vestuario es un joven que es transformista, por lo que suele trabajar con materiales y telas diferentes pensadas para el escenario. Se idearon dos vestuarios, principalmente, uno que se utiliza durante toda la presentación. La directora pidió una base negra y el otro un traje de mambo para el cierre de la obra. Lo demás que se utiliza son accesorios en casi todos los números musicales. Además de todos los demás detalles de producción, que no forman parte de la investigación directamente, pero que se requieren para el mismo fin.



# **Capítulo V**

## **Conclusiones y recomendaciones**

## 5.1 Conclusiones y recomendaciones

En el desarrollo de este proyecto, en repetidas ocasiones, la investigadora mencionó que la conclusión más grande consiste en mantener la seguridad en sí mismo, lo cual necesita estar fundamentada, en el entrenamiento y las técnicas aprendidas. Pero, si se piensa al revés, el entrenamiento y la técnica no resultan efectivas si se carece de seguridad en el quehacer.

De hecho, las referencias de la voz cantada son una forma importante de ahondar en la seguridad. Regularmente, se puede cantar al lado de la voz de una cantante, mientras se trata de imitar los tonos e inclusive la respiración. Pero, al momento de quitar esa guía, es un nuevo descubrimiento, porque el oído no está acostumbrado a escuchar la propia voz. Asimismo, si profundiza un poco más, la referencia no es una receta. La cantante puede incorporar modulaciones con su voz que, para otro instrumento, pueden no ser posibles, por lo que se debe buscar la propia forma de alcanzar el objetivo.

No depende de una técnica o de un método para lograr una interpretación actoral o de canto. Es solo una forma en la que se busca llegar a un objetivo, pero los caminos pueden ser muy distintos y, de igual manera, llegar al mismo punto. En cuanto al personaje de Teatro Musical lo que sí es un hecho, que no fue teorizado pero si vivido, es cómo, al tener un personaje mayormente desarrollado, la voz cantada comienza a unirse a la actuación y se empiezan a construir transiciones vocales. Pero, esto no ocurre antes de que el personaje esté en una etapa avanzada.

Así como los ejercicios de Kayes fueron solo una de las posibilidades de acercamiento de la voz. Puede haber sido el método de ella, o cualquier otro. Al estar finalizando la investigación, se define que no hubiese hecho gran diferencia utilizar ese método u otro. Los ejercicios, que provienen de la referencia bibliográfica, deben estar

acompañados por una persona que entrene la voz. No se conseguirían los resultados esperados si los presenta una actriz sin preparación vocal y sin tener al lado a alguien que cuente con dicha cualidad.

Lo mismo ocurre con el método de Strasberg. Pudo haber sido otro y que no hubiese existido gran diferencia. Los métodos son solo distintos caminos que llevan a un mismo lugar, puede que el lugar sea visto de distintas perspectivas, “pero, al fin y al cabo, es el mismo lugar. Aunque parte del mismo principio de creación que la mayoría, Stanislavski, tiene un sistema que, para este proyecto, sí fue el adecuado, más allá que por haber trabajado con personas estadounidenses en el boom del cine y Teatro Musical de ese país, por trabajar de la mano de la relajación. Para la intérprete-investigadora, fue importante por la tensión que le genera cantar. Entonces, al aplicar sus principios de creación de personaje ayudaron a la emisión de voz.

Además, la investigadora e intérprete también fungió como productora del resultado artístico de este trabajo. Por lo tanto, es un tercer papel que juega en el proceso, con mayor control; pero, de igual manera, mayor peso. Dicho trabajo que puede interferir en la profundización de la creación del personaje por medio de la voz cantada. Por lo que las tareas de coordinación y búsqueda de objetos, espacios y horario podrían contrarrestar su labor de actriz.

Sería sumamente oportuno para liberar acciones de producción, mayor manejo y mejora de la amalgama de las demás personas participantes en la escenificación. Se debería contar con presupuesto para el pago del ensamble de músicos. De igual manera, ese presupuesto debería de ser suficiente para también tener el espacio de ensayos, muestras y presentaciones, así como los técnicos de sonido, luces, vestuario, maquillaje, peinado, utilería y escenografía. Estos especialistas están siendo pagados, por lo que

se les puede exigir que cumplan con los trabajos en fechas específicas.

Dejando de lado la producción y volviendo a la parte artística, se debió elegir repertorio, luego del entrenamiento, para así buscar piezas adecuadas y/o piezas retadoras para la intérprete, no como se hizo en este proyecto. No se quiere decir que esa decisión estuvo mal, sino que se hubiese llegado a otro lugar y tal vez más interesante, luego de explorar las deficiencias y las capacidades de la voz.

Pero, lo importante, es la seguridad y confiar en que la técnica sostendrá el trabajo realizado. Esto por medio del personaje, tratar de pensar como si fuese esa otra persona que parte de mí, el personaje. Así mismo, con la colocación de la voz, que no es un solo recurso, sino que las técnicas se mezclan dependiendo de la canción.

En este proceso se contó con especialistas que no se conocían entre sí, por lo que eso dificultó, y a la vez, enriqueció el producto que se estaba buscando. El conocimiento y las propias percepciones del arte generan que, en algunos momentos, el comité asesor académico y las personas de la parte artística estuviesen en páginas distintas. Es posible que, como en la mayoría de los proyectos de la Universidad Nacional que ambos grupos de trabajos son las mismas personas, la investigación puede caminar con mayor facilidad, pero se queda con una sola visión.

Como en toda investigación, se debe tener presente que el entendimiento de algunas personas sobre el tema es escaso. Por lo tanto, es importante mantener una línea en la que los comentarios no interfieran en elaboración del proyecto. Una de las conclusiones más trascendentales en lo que se llegó es la utilidad de los músculos abdominales en el uso del diafragma.

Otra conclusión esencial consiste en la relevancia de la investigación misma. Siempre debe haber un estudio estructurado, al lado de cualquier creación artística,

además de ofrecer una explicación que perdure en el tiempo. Se trata de desarrollar pensamiento crítico paralelo en la creación. Para llegar a este sitio, se requiere de investigar un tema que guste a la persona, porque si no puede ser un proceso tortuoso, al elaborarse diariamente varios años.

Se investigó en un tema tan inexplorado académica y teóricamente en el país como lo es el Teatro Musical. Al mismo tiempo, se imposibilitó abarcar a la totalidad. Durante el proceso se descubren tantos elementos que se quisiera ampliar las variables que se investigan. El Teatro Musical es toda una carrera paralela de años. Inclusive, la mayoría de artistas reconocidos empezaron desde muy jóvenes. Pero, el enfoque de esta investigación es desde la perspectiva de una persona formada profesionalmente en teatro que intenta entender la integración del canto, el baile y la actuación en un solo personaje.

Al momento de realizarse este proyecto, se sintió cómo el movimiento del Teatro Musical crece en el país. Se está produciendo más, el público lo está yendo a ver más, se escucha más y se está volviendo una cultura, un entendimiento de este género teatral. Esta investigación forma parte de este impulso. Por lo que tanto, crea un precedente académico fundamental que puede ser utilizado para currículum de las escuelas de teatro en el país que se quieran abrir a las propuestas interdisciplinarias, cada vez más cotidianas en el medio artístico. O bien para las y los artistas que se formaron profesionalmente únicamente en teatro y que, con poca preparación en canto y danza, se quieren enfrentar al Teatro Musical.

De igual manera para las y los artistas, este fue un proceso de creación distinto porque se generó a través de la voz, desde otro lugar. En la carrera de la investigadora-intérprete, se iniciaba desde el texto, o desde la corporalidad, pero, para este proyecto, se empezó con la voz, la voz cantada y de ahí se buscó la voz del personaje y luego

llegar a la corporalidad. Por lo tanto, existe una bitácora, análisis teórico y recursos audiovisuales, que demuestran el proceso que se transitó para llegar a un producto artístico. Esto permitió además el cumplimiento diario de algún tipo de entrenamiento constante para la investigadora-intérprete. Se demuestra lo que se puede llegar a conocer y que se plasma en esta investigación.

## **5.2 Alcances y limitaciones**

Esta investigación ofrece resultados positivos en cuanto al alcance de los objetivos, porque se exploró la técnica de canto clásica, un poco más cercana al canto lírico y al conocimiento de la intérprete-investigadora. Pero, tras el entrenamiento, resulta ser la voz más inestable, con más armónicos y que necesita un mayor control de aire. Mientras tanto la técnica de canto contemporánea, usó más los registros de pecho para combinarlos con el twang, belt o mixing, estudiados durante esta investigación.

Este último registro era completamente desconocido para la intérprete y resultó que la investigadora-intérprete emplea naturalmente resonadores nasales al hablar por lo que no le es difícil llegar a la voz conocida como mixing, aunque por la poca familiarización al uso y las cualidades de este tipo de voz se debió desarrollar un gran trabajo para poder emitir ese tipo de sonido.

Además al delimitar la investigación a seis canciones, que fueron elegidas antes del entrenamiento y de conocer las capacidades vocales, no permitieron explorar más allá de esas seis canciones. El público, que esté en la presentación del evento especializado, solo verá la capacidad de la voz en esas canciones que algunas favorecen y otras que no. Si fuese un concierto, es posible que esas seis canciones no estén en el repertorio, porque no todas hacen brillar las capacidades de la investigadora-intérprete.

Se consiguió encontrar la respiración más apropiada para este proyecto, lejana a la forma poco funcional muy antigua aprendida durante la formación universitaria de la intérprete. En la que se creía que el diafragma era el músculo más poderoso encargado de la respiración profunda y necesaria para almacenar el oxígeno necesario para exhalar sílabas de forma adecuada para una gran audiencia.

Normalmente mediante ejercicios de respiración profundos en donde el abdomen crecía y decrecía. Pero, se experimentó y se aconseja utilizar una respiración orgánica, natural. El cerebro sabe cuánto aire necesita para emitir un sonido y lo toma de acuerdo con la longitud, la potencia, el volumen, entre otros. El cuerpo busca llenar, especialmente, el espacio intercostal para cantar. De esta forma se desmitifica la supervaloración que se le ha hecho a ese músculo al considerarse que es sostenido por otros muchos músculos que están más activos, porque el diafragma es un músculo inhalatorio, para hacer espacio de almacenaje. Pero, al momento de hablar o cantar, no da tiempo de realizar este almacenaje tan hondo. Para la persona intérprete, el momento de la exhalación del aire es el más importante, por lo que el músculo perdía aún más importancia con el paso de la investigación.

Pero, sí es importante decir que el fortalecimiento del diafragma permite un mejor manejo del sistema fonador. Se puede entrenar para que su extensión al momento de almacenar sea mayor. Pero, son los músculos que lo sostienen con los que se deben de trabajar directamente, tal vez por ser uno de los músculos más largos durante ese proceso. Pero, más allá de cuestiones anatómicas, se ha llegado a encontrar que existen limitaciones emocionales que pueden entorpecer todo el trabajo físico. La limitación principal de esta investigación consiste en que se trabaja con algo que no se ve, que no se puede manipular directamente, la voz.

Tanto como el diafragma como la extensión de registro tonal, se trabajaron como elemento para llegar a donde se ve el evento especializado; en otras palabras, no es algo que se pueda ver fácilmente en la muestra, sino que se aprendió que durante los calentamientos. Se debe llegar a los límites para estar y jugar dentro de esos parámetros cómodamente, aunque no se utilicen los extremos tonales. Durante la investigación, la intérprete-investigadora sobrepasó el agudo La3 y el grave Fa 5. Ese intervalo es el más utilizado en las piezas estudiadas. Además, son muy distintos corporal y mentalmente si aplica la técnica contemporánea o clásica de canto de teatro musical.

Se logró la construcción de personaje de Teatro. Para este momento, se considera que podría ser redundante, porque fue creado a través de la voz. Si todos los personajes de Teatro Musical deben empatar la voz cantada y la voz del personaje hablada y ambas características indican líneas de pensamiento, acciones, emociones y visualización propias del personaje.

Las limitaciones principales de este proyecto, visto como una investigación académica, consisten en que la academia no posee personas con conocimiento específico en Teatro Musical, el comité asesor, con gran profesionalismo y voluntad de colaboración en pro de la profesionalización de este documento y puesta en escena, analizan las áreas corporales, actorales y vocales de forma aisladas, el primer y más grave error de este arte. Por lo tanto, con este tropiezo evaluativo, se generan aún más dudas y formas en las que el proyecto pudiese ser más integrado. Muchas personas, inclusive el público, puede formarse una concepción vaga y estereotipada de lo que es un Musical. Además, que este Musical sea un unipersonal aporta detalles únicos investigativos. La investigadora-intérprete habla y canta sin parar, por más de una hora, y es la única en escena, por lo que el uso de su aparato fonador se da al máximo.

Al principio de la investigación, las técnicas de canto y la división propuestas en el estudio del repertorio se veían muy puntualmente, hasta que la investigadora-intérprete descubrió que la interpretación de las canciones se efectúa el mezclador las distintas formas de canto, aunque, por la escritura del Musical y sus partituras, sí tienen más inclinación hacia una u otra técnica.

Además, el entrenamiento vocal, que propone Gillyanne Kayes, no fue una limitación, porque se trabajó más allá. Si se hubiese trabajado únicamente lo que Kayes propone, de seguro no se hubiese llegado a evidenciar los hallazgos de esta investigación. Se hubiese limitado a la interpretación propia de la investigadora de los ejercicios, que son muy principiantes, o más de autoconocimiento de las posibilidades vocales.

En repetidas ocasiones, en esta investigación, se pueden leer las palabras ligadas investigadora-intérprete. Esa es una gran limitante, que la persona en estudio, la interprete sea la que lleva la parte escrita y formal de la investigación. Además, a la par de esa palabras debería estar la de productora y recordar que intérprete entiéndase que baila, canta y actúa sola en y espectáculo. Se puede ver desde las dos perspectivas, lo importante y enriquecedor del proceso de una actriz para crear un personaje, tener los recursos teóricos y lineamientos para la construcción de un personaje. O también la obligación de escribir y lleva un orden de una investigación específica y el tiempo que se debe invertir en esto.

Pero, lo más significativo es ser productora, coordinar a todas las personas asistentes, el espacio, la escenografía, las cuestiones técnicas, el público, la gráfica, la comida, el transporte y demás. Podría parecer poco por ser un unipersonal; pero, al contrario, toda la responsabilidad recae sobre los mismo hombros.

Asimismo, el compartir escenarios con músicos, intentar hablar su lenguaje y lograr que ellos entren al mundo de Teatro Musical, que es más flexible dentro de la estructura de la partitura. Si hubiese sido un ensamble que tuviese años de tocar juntos música en vivo, acompañando a un cantante, de seguro hubiese sido más simple. Pero, el ensamble eran músicos que algunos solo se conocían de vista o ni eso, acostumbrados al tempo de una partitura y no a seguir una actriz que no es cantante. Además, los músicos tienen sus propias agendas, transporte, dietas, ensayos y acople musical. Lo que dificulta aún más la labor, especialmente en el roll de productora.

La dramaturgia permitió alcanzar la amalgama de un Musical, y no una obra de teatro con canciones. Hubo una trascendencia en el tema de la comedia. Hasta que ya se estuvo hilando fino en la actuación, la intérprete encontró que el *timing* de la comedia era necesario, así como la gestualidad propia del género que el texto sugiere de una u otra manera. Lo que sin querer hace al unipersonal caer un poco en el estereotipo superficial de la actuación de Teatro Musical como algo exagerada.

Una limitación, que se volvería a tomar, consiste en depender de especialistas de distintos ámbitos. La decisión de que en el proceso las personas más cercanas al proyecto fuesen ajenas al ámbito académico fue, de alguna manera, un problema. La directora y el entrenador de voz cuentan con mucha experiencia, estudios y carrera propia de Teatro Musical, lo que enriqueció esta investigación. A diferencia de que si hubiese sostenido un equipo de trabajo únicamente académico y cercano a la Universidad.

Finalmente, por el espacio, la estética y el montaje como totalidad el espectáculo, no se puede montar en cualquier lugar. Se necesita de amplificación de los cinco instrumentos y la intérprete. Se requiere que los músicos tengan un monitor, sino los músicos adivinan corporalmente lo que cantan la actriz. Se necesita de un espacio

amplio, piso y con corriente eléctrica para que la propuesta visual de la cámara se aprecie y quepa toda la escenografía, así como los músicos en el espacio.

## Referencias

## 9. Referencias bibliográficas

- Berry, C. 2006. La voz y el actor. Adaptación de Vicente Fuentes. Prólogo de Peter Book. Alba Editorial. Barcelona, España.
- Eines, J. 2007. Hacer Stanislavski contra Strasberg actuar. Editorial Gedisa S.A. Barcelona, España.
- Gibbs, G. (2012). El análisis de datos cualitativos en Investigación Cualitativa. Ediciones Morata, S.I. Madrid, España.
- Deer, J. y Dalvera, R. (2010). Acting in Musical Theater, a comprehensive course. Routledge. Oxon, Inglaterra.
- Hernández, R., Fernández y C. Baptista, P. (2014). Metodología de la investigación. McGraw-Hill/Interamericana editores S.A. México
- Hethmon, Robert H. (2015) El Método del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg. Editorial Fundamentos. España.
- Kayes, G. (2004) Singing and the actor. Caligraving Limited, Thetford, Norfolk, Great Britain.
- Kenrik, J (2011). Music Theater, A History. Continuum International Publishing Group. Estados Unidos.
- Miret, R. y Balagué, C. (2009). Películas clave del Cine Musical. Elecciones Robinbook, Barcelona, España.
- Monroy, F. (2011). Voz para la Escena. Escenología, México.
- Moore, T. and Bragman, A. (2008). Acting the Song, performance skills for the Musical Theatre. Allworth press. United States of America.
- Ósipovna, M. (2004) La Palabra en la Creación Actoral. Omagraf, S.L. España.
- Ruiz, B. 2008. El arte del actor en el sigloXX. Un recorrido teórico y práctico por las

vanguardias. Editorial Artezblai. Bilbao.

Stanislavski, K. 1976. El arte escénico. Siglo Veintiuno, S.A. México

Torres, B y Gimeno, F. 2008. Anatomía de la voz. Editorial Paidotribo. Barcelona, España.

Venegas, P. (2010). Elementos de Investigación. Editorial Universidad Estatal a Distancia. San José, Costa Rica.

## 9.1 Infografía

Cervera, J. (2003). Teoría técnica teatral. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Extraído de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6h4d6>

Arias, Azócar, Edwards, Ortega y Wulf. (2008). Caracterización de la técnica de apoyo respiratorio utilizada por cantantes líricos y actores de teatro. Universidad de Chile. Santiago, Chile. Extraído de: [http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2008/arias\\_s/sources/arias\\_s.pdf](http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2008/arias_s/sources/arias_s.pdf)

Bau, R. (2017). Archivos Wagner, La representación de la Obra Arte Total. Extraído de: <http://www.archivowagner.com/21-indice-de-autores/b/bau-ramon-1948/89-la-representacion-de-la-obra-de-arte-total>

Cats Musical. (1981) About the Show. Recuperado de: <https://www.catsthemusical.com/about-the-show>

Díaz, N. (16 de junio, 2017) Isabel Guzmán interpreta de nuevo a 'Chicago' en el 'Broadway Cabaret Night' del Teatro Espressivo. La Nación. Recuperado de: [http://www.nacion.com/ocio/teatro/Isabel-Chicago-Broadway-Cabaret-Espressivo\\_0\\_1640036066.html](http://www.nacion.com/ocio/teatro/Isabel-Chicago-Broadway-Cabaret-Espressivo_0_1640036066.html)

Díaz, N. (3 diciembre, 2015). Obra musical “las Leandras” divertirá este fin de semana. La Nación. Recuperado de: [http://www.nacion.com/ocio/artes/Obra-Leandras-divertira-fin-semana\\_0\\_1528047220.html](http://www.nacion.com/ocio/artes/Obra-Leandras-divertira-fin-semana_0_1528047220.html)

Díaz, N. (31 de diciembre de 2015). El musical en el 2015: fusión de las artes escénicas. La Nación. Recuperado de: [http://www.nacion.com/ocio/teatro/musical-fusion-artes-escenicas\\_0\\_1533646649.html](http://www.nacion.com/ocio/teatro/musical-fusion-artes-escenicas_0_1533646649.html)

Elaine Paige (sin fecha). About. Recuperado de: <http://www.elainepaige.com/about/>

Espressivo. Teatro/Bistró (2017). Espressivo invita. Recuperado de: <https://espressivo.cr/festival-espressivo/>

Far corners education fundraising (2017). Generosity. Recuperdo de: <https://www.generosity.com/education-fundraising/youth-theatre-in-rural-costa-rica>

Funny Girl The Musical. (s,f). About. Recuperado de:

<http://www.funnygirlthemusical.co.uk/about/>

González, M. (18 de mayo, 2017). Teatro Universitario estrena comedia musical. La Nación. Recuperado de: <https://www.larepublica.net/noticia/teatro-universitario-estrena-comedia-musical>

Gustems, J. (s,f.). La respiración en el canto. Extraído de:

[http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/11533/1/respiracion\\_canto.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/11533/1/respiracion_canto.pdf)

Herrera, A. (24 de julio, 2016). In memoriam: Nico Baker, mi maestro. La Nación.

Recuperado de: [http://www.nacion.com/ocio/artes/Nico-Baker-maestro\\_0\\_1574842556.html](http://www.nacion.com/ocio/artes/Nico-Baker-maestro_0_1574842556.html)

Herrera, M. (4 marzo, 2016) *Musical 'El hombre de la Mancha' llega al teatro este 4 de marzo*. La Nación. Recuperado de: [http://www.nacion.com/ocio/teatro/Musical-hombre-Mancha-teatro-marzo\\_0\\_1546445373.html](http://www.nacion.com/ocio/teatro/Musical-hombre-Mancha-teatro-marzo_0_1546445373.html)

[http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/11533/1/respiracion\\_canto.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/11533/1/respiracion_canto.pdf)

IMDb (s,f). Barbara Streisand. Biography. Recuperado de:

<http://www.imdb.com/name/nm0000659/bio>

IMDb (s,f). Grease. Recuperado de: <http://www.imdb.com/title/tt0077631/>

IMDb (s,f). Les Miserables. Recuperado de: <http://www.imdb.com/title/tt1707386/>

IMDb (s,f). Meryl Streep. Recuperado de:

<http://www.imdb.com/title/tt0795421/plotsummary>

IMDb (sin fecha). Samantha Barks. Recuperado de:

[http://www.imdb.com/name/nm2885819/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](http://www.imdb.com/name/nm2885819/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)

IMDb (s,f). Stockard Channing. Recuperado de:

[http://www.imdb.com/name/nm0000330/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](http://www.imdb.com/name/nm0000330/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)

IMDb (s,f). Julie Andrews. Biography. Recuperado de:

[http://www.imdb.com/name/nm0000267/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](http://www.imdb.com/name/nm0000267/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)

Jiménez, V. (13 de marzo, 2015). Silvia Baltodano, protagonista de West Side Story: “No hay excusa para no hacer las cosas bien”. Red Cultura. Recuperado de:

<http://redcultura.com/front/noticias2.php?ref=1/id=13>

Jonjongoodboy (2010, 30 noviembre). Grease – “The are Worse Thing (I Could Do).

[Archivo de video] Recuperado de:

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

Kayes, G. (2005) Singing and the actor. Good Reads. Extraído de:

<https://www.goodreads.com/book/show/4140303-singing-and-the-actor>

La Colmena (2017). Misión. Recuperado de: <http://lacolmenacr.com/nosotros>

Luciérnaga Producciones (2017). Descripción <http://luciernagaproducciones.com/inicio>

Maryla S. (2013, 23 junio). Meryl Streep – The Winner Takes it All. [Archivo de video]

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ZiKWoesoRN8>

Mauro, K. (2010). El Método de Lee Strasberg. Stanislavski y después... Recuperado de:

<https://aguasfuerte.files.wordpress.com/2010/08/05-el-metodo-de-lee-strasberg.pdf>

Molina, M. (19 de setiembre de 2014) ‘Los cuentos de mi tía Panchita’ se transforman en una ópera rock. La Nación. Recuperado de:

[http://www.nacion.com/ocio/teatro/cuentos-Panchita-transforman-opera-emrockem\\_0\\_1440056046.html](http://www.nacion.com/ocio/teatro/cuentos-Panchita-transforman-opera-emrockem_0_1440056046.html)

Moreno, C. (2014) El canto y su técnica vocal... el solista y el coro. Música antigua.

Extraído de: <http://www.musicaantigua.com/el-canto-y-su-tecnica-vocal-el-solista-y-el-coro/>

Movieclips (2015, 28 de setiembre). The Sound of Music (1/5) Movie Clip – The Sound of Music (1965 HD). [Archivo de video] Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=AePRD1Ud3Lw>

Mr. Sailor (2013, 16 enero). Les Miserables – On My Own (2012) full version. [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=tFEkErGUjCU>

- Muñoz, C. y Castro N. (s.f.). El teatro en Costa Rica: su trayectoria y su huella cultural. Recuperado de: <https://huellasculturales11.files.wordpress.com/2011/09/teatro-pc3bablico-en-c-r1.docx>
- Navajas, C. (2013). La fórmula perfecta. El canto y la Danza lenguajes narrativos del Teatro Musical en Buenos Aires. Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Argentina .Extraído de:  
[http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/2718.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2718.pdf)
- Parias, C. (2009). El canto en Teatro Musical. Facultad de Artes Departamento de Música. Bogotá, Colombia. Extraído de:  
<http://javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis119.pdf>
- Perlusky, A. (6 noviembre, 2014). Desde el sillón un unipersonal en el Mitre. El Tribuno. Recuperado de: <http://www.eltribuno.info/jujuy/nota/2014-11-6-0-0-0-0-desde-el-sillon-un-unipersonal-en-el-mitre-teatro-mitre-desde-el-sillon-alejandra-perlusky>
- Preparadores de Oposiciones para la Enseñanza. (2004). La voz humana. Madrid, España. Extraído de: <http://www.preparadores.eu/secundaria/Musica/Musica-Tema.pdf>
- Rodero, E. (2001) El tono de la voz masculina y femenina en los informativos radiofónicos: un análisis comparativo. Valladolid, España.  
<http://www.bocc.ubi.pt/pag/rodero-emma-tono-voz-femenina.pdf>
- Rodríguez, R. (30 diciembre, 2013). "The Lovers", un musical unipersonal acerca del amor. Broadway World. Recuperado de:  
<https://www.broadwayworld.com/spain/article/The-Lovers-un-musical-unipersonal-acerca-del-amor-20131230>
- Rojas, I. (2008). Historia de la Ópera desde sus orígenes hasta los Musicales. Revista mensual de publicación en Internet. Número 88. Recuperado de:  
<http://www.filomusica.com/opera.html>

Rojas, J. (14 de junio de 2016). Musical sobre José Capmany regresa al Teatro Melico Salazar. La Nación. Recuperado de: [http://www.nacion.com/ocio/musica/Vuelve-Melico-Salazar-historia-salvaje\\_0\\_1567043289.html](http://www.nacion.com/ocio/musica/Vuelve-Melico-Salazar-historia-salvaje_0_1567043289.html)

Sánchez. A. (20 julio, 2017). 'Huellas en el tiempo', recuerdos de un romance musical. La Nación. Recuperado de: [http://www.nacion.com/ocio/cine/Huellas\\_en\\_el\\_tiempo\\_0\\_1647035311.html](http://www.nacion.com/ocio/cine/Huellas_en_el_tiempo_0_1647035311.html)

Solís, A. (1 mayo, 2015) 'West Side Story' se estrena en Costa Rica: una apuesta monumental. La Nación. Recuperado de: [http://www.nacion.com/ocio/musica/West-Side-Story-Costa-Rica\\_0\\_1484851527.html](http://www.nacion.com/ocio/musica/West-Side-Story-Costa-Rica_0_1484851527.html)

Sound of Music. (2017). Sound of Music, the movie. Recuperado de: <http://www.sound-of-music.com/sound-of-music/the-movie/>

Teatro Panamá (2012). *¿Cómo se crea un personaje teatral?* Extraído de: <http://panamateatro.blogspot.com/2012/10/como-se-crea-un-personaje-teatral.html>

Telesol San Juan (2014, octubre 15). Unipersonal Musical desde el Sillón. [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ZfsM2JgS5GA>

UrChatNoir (2007, julio 22). Cats Musical Memory. [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4-L6rEm0rnY>

Vela, J. (1988). Adolphe Appia, adelantado a su tiempo. El País- Extraído de: [https://elpais.com/diario/1988/02/03/cultura/570841210\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1988/02/03/cultura/570841210_850215.html)

Vocal Process (2015). Who Are We. Gillyanne Kayes. Extraído de: <http://vocalprocess.co.uk/gillyanne>

# **Anexos**

## 1. Bitácora

### Semana 1 - Volver las bases

El manejo del aire, principio del que siempre se habla. El profesor Mejía tiene la misma técnica que practiqué en Madrid. Se necesita regular el aire para controlar la voz. No se debe tomar aire desmedidamente, que es lo que se me ha enseñado hasta este momento. Este año 2018, me piden hacer una toma de aire “natural”. El cerebro sabe la cantidad de aire que debo tomar, porque yo ya sé lo que voy a cantar, por lo que mi cuerpo sabe cuánto aire tomar.

La toma de aire debería ser lo más natural posible, ya sea por la boca o por la nariz. Pero, no se toma por la boca haciendo sonido, porque es un golpe de temperatura y aire a las cuerdas. Si se hace por la boca, se efectuará de forma silenciosa por cualquiera de los dos orificios (boca o nariz), se puede tomar aire, “pero, se debe pensar en las dimensiones y el uso que se les va a dar. Si se necesita una ingesta de aire grande y rápido, por ejemplo, la boca sería mejor que la nariz. Para todo esto, es básico el conocimiento del sistema fonador que explica en los primeros capítulos Kayes. La ubicación de los pulmones era herrada.

De igual manera, lo que a esta altura de la investigación, creo que lo he hecho hasta el momento, se podría comparar como el primer año de la carrera de teatro, que se lleva a cabo una serie de entrenamientos, que son difíciles de asociar con la actuación en sí de una obra de teatro; pero, más adelante, con el pasar de los años, uno se percata de que son más dinámicas que pretenden despertar, agilizar y motivar distintas herramientas de un actor, como lo son la imaginación, la atención, el todo muscular, las actividades físicas, la acción dramática entre otras. Por lo tanto, quiero pensar que los ejercicios y las formas de ingerir aire, sostenerlo y

realizar calentamientos son eso, búsquedas paralelas de entrenamiento de la voz, que hasta ahora, estoy tomando. Sólo lo que necesito para llevarlo a escena.

En cuanto a los tonos, el agudo es más rápido los graves, más lentos (en duración), por las ondas de sonido, que eso lo sostiene el aire. Se debe llenar el aire por completo. Para eso, se necesita la tensión del diafragma. Entonces, la toma de aire debe ser natural, pero lo que pasa en el organismo no es natural, porque se lleva a un extremo, cotidianamente, cada vez que se habla. Los pulmones no se llenan por completo por lo que el diafragma no se utiliza de forma consciente.

Nunca había centrado la atención en las costillas. Muchas veces, me han dicho que baje el diafragma cuando introduzco el aire; pero, lo que hacía básicamente era inflar el estómago, aunque me dijeran que no era eso, pero sólo el abultar el estómago se puede ver. Creo que siempre lo hacía. Ahora, pensar en las costillas se vuelve una sensación diferente, expandir el espacio de las castillas. Para pensar en tres dimensiones y no solamente sacar el abdomen y pensar en expandir todo lo demás.

Lo que no se pretende buscar es la tensión, sino abrir el cuerpo para que el aire entre. Entonces, no se debe pensar en jalar el aire sino dejarlo entrar. Es una función natural en la que se abre la boca y el cuerpo sabe cómo proceder. Se le puede llamar “respiración orgánica”. El ingreso de aire debe ser gentil, que busque los espacios en donde se almacena, no uno llevarlo a un lugar porque los músculos se tensan. Pero, el entrenamiento continuo produce la expansión, o esa sensación de llevar al cuerpo a un extremo. Por la capacidad, crece.

El oxígeno, además, controla la adrenalina, sustancia corporal que genera que el cuerpo reaccione de distintas formas sorpresivamente, por lo que un cuerpo bien

oxigenado se halla controlado.

El diafragma está relacionado un poco más con la expulsión del aire, porque el momento de introducir el aire solamente da paso para que pueda entrar mayor cantidad. El diafragma no tiene la fuerza. Los músculos abdominales poseen la capacidad de controlar el espacio del aire dentro del cuerpo. Las capas internas que están cerca de los músculos con los que hacen el trabajo. Se necesita activar esos músculos. El apoyo de las notas graves, agudas, o diferentes expresiones de voz requieren una columna de aire controlada por medio de estos músculos y otras partes de cuerpo.

Se podría hablar de un cuerpo activo, un cuerpo dispuesto, términos familiares en el teatro, y que cumplen la misma función al momento de cantar. Si existiera una llenura de alguna parte del cuerpo, sería más de la boca del estómago, el core, en la parte media o baja del abdomen. Esta semana practiqué los ejercicios de respiración tres veces o más y lo que se siente luego es luego agilidad para tomar aire rápidamente sin tensar el cuerpo. Me es más fácil inhalar por la nariz que por boca, aún me queda la boca pendiente.

Paradójicamente, es muy cercano a lo que estoy tratando de entender con el Método de Lee Strasberg, la relajación corporal y de la voz para poder llegar a construir algo. Porque, en muchos momentos, se está tan concentrado en algo que pone el cuerpo rígido, son momentos incómodos o difíciles para la actuación, en donde el cuerpo está tenso por la mente. Aunque luego Lee habla sobre la concentración, y para esto hice el ejercicio que de la taza, que es básicamente crear a partir de ese estímulo que es el objeto (la taza) una vivencia real o no pero acomodada al personaje. Así, controlan la imaginación, la atención y la energía.

Entonces, tomé varios objetos y puse la mente a crear vivencias con cada uno.

## **Semana 2 – Respiración natural**

La sensación de la respiración natural no la pierdo si mantengo mi mano en lo que yo llamaría la boca del estómago. Así, sé si lo estoy haciendo bien o mal. Al tiempo de estar practicando esta respiración natural, pero extrema, siento que pierdo la posición correcta. Para estar segura, necesito la mano en ese sitio.

También, después de practicar esta respiración y tratar de olvidar la anterior, estaba más direccionada a la idea de llenar el estómago. A mi mente le sirve la imagen de efectuar una respiración alta. Jamás al pecho, porque siempre mis profesores han satanizado esa respiración.

Entonces intento activar la parte media entre el pecho y el estómago. En esta práctica, sí he encontrado que, efectivamente, tensó menos los músculos que al practicar los otros dos tipos de respiración que mencioné: pecho y estómago.

Durante la experiencia de esta respiración, me di cuenta de que sostenía o bloqueaba la inhalación mientras exhalaba. Por lo que si se está hablando de una respiración lo más orgánica posible, al momento en el que se habla, se exhala aire y, al mismo tiempo, se inhala por la nariz. Así que debería pasar lo mismo al realizar esta respiración, no tensar o bloquear cuando exhalo. El cuerpo debe estar abierto siempre.

Ya se empieza a vocalizar, para entrenar con distintas velocidades y tonos para preparar la voz para canto. Aunque no se utilizan todos los tonos o la fuerza, sí se calienta con los límites de la voz y la conciencia física. Se busca, en esta clase, también es la sensación de expandir el interior del cuerpo para que quepa más aire.

Se empuja hacia abajo el aire. La relajación no se piensa, es el resultado de no tensar.

Tiendo a aflojar y/o tensar el cuerpo cuando voy hacia los agudos, y lo que se debe pensar es en abrir el cuerpo para que el aire fluya más rápida. Si cierro o tenso el cuerpo, pasa menos aire y es más difícil alcanzar la nota. En este momento, el cuerpo está pensando en hacer a la vez tantas cosas nuevas que no dan los resultados esperados. También, se intentando estudiar la articulación de las vocales y los resonadores (la colocación de la voz), aunque no se trabaje directa o conscientemente se están viendo sus características en la intérprete. Descubrí que con la articulación de la vocal a, tengo más problema. La emito como sonriendo, una abertura horizontal y debería ser más vertical.

El no tener miedo a equivocarse es la frase más representativa en el canto. Uno sabe cuándo viene una nota difícil sin querer, el cuerpo se tensa y se cierra. Pero ese es exactamente el entrenamiento y el ensayo, para que cuando el cerebro sabe que viene la parte difícil, la práctica haya creado la confianza para que las señales, que manda el cuerpo, sean de relajación y confianza para que el instrumento haga los movimientos y emisiones, para las que está preparado.

Cada vez que hay una sílaba, la vocal no es una continuación, porque si no la última que suele ser la aguda. Se vuelve casi invisible, porque el aire casi no llega. Siempre es una nueva en cada nota, aunque sean ligadas, para lograr estos debe haber mucho flujo de aire. Voz de cabeza, como se le suele llamar a ese tipo voz, aguda pero no chillona. Hoy se empezó a ver. La pude hacer sin ser conscientemente lo que hacía, pero el resonador que se busca es en la parte trasera de la cabeza. Es otro sonido, que, si se coloca en otros lugares de la cabeza,

pareciera que en algunos momentos utilicé la voz mixta, que es más colocada al frente, en la máscara. Pensada como en la nariz y en los dientes. La duda más grande que me queda, en esta semana, es la primera nota, darle seguridad y entonación.

En la parte actoral siempre lo he entendido; pero, no es fácil llegar a eso, a vivir en el momento en el que se está, sin pensar en qué voy a hacer, cómo y por qué. Todas esas preguntas sirven como un método preparatorio, pero no deben estar en el escenario. Sin anticipar, ni retardar. Lo que Strasberg propone, que es el entrenamiento que realicé esta semana, es la gimnasia de la parte emocional.

Igual que la semana anterior, intento la relajación y la concentración solo desde distintos objetos.

### **Semana 3 - Acciones - intenciones**

Al mismo tiempo que estoy realizando este entrenamiento y el montaje del repertorio por mostrar, participo, como en cada año, en un coro de la Universidad Nacional, en la que nos indican realizar respiraciones grandes y llenar el estómago, por lo que al momento que me pidieron solicitan eso, ya mi cuerpo nuevamente experimentó un caos, con la práctica que tenía antes y que, ahora, me piden. A la vez, lo que practico continuamente. Ahora, mi cerebro y mi cuerpo no se están conectando. Decidí no ejecutar las reparaciones corales. Mantengo mi práctica de la respiración natural.

También, quedarme en la voz de pecho en los agudos, no lo manejo, porque me he acostumbrada que, cuando siento que es difícil la nota con mi voz hablada, paso el registro lírico del que soy más cercana. En esta clase, la lengua fue un foco

importante para “redondear el sonido” que mi sensación o como yo o pudiera describir. Es llevar el aire a la mitad del cuerpo y no buscar el grito sino expandir el cuerpo.

Durante el desarrollo de esta clase, me di cuenta de algo del campo de ser actriz, y del nerviosismo que siempre me ha dado cantar en público. Se trata de confiar en la técnica, en este caso en la técnica de respiración y además concentrarme en acciones precisas como en expandir mis costillas para llegar a los tonos difíciles de llegar. Como el principio de la actuación que luego de pasar y estudiar ciertas técnicas de actuación, ya sobre el escenario se piensan en acciones y no en el texto para que todo se vaya armando en el escenario. Relajar el aprendizaje que se ha hecho en los ensayos o entrenamiento, y los deja ser.

Cantar se puede volver como manejar, son muchos los aspectos que se deben de cuidar, aunque a veces, la atención está especialmente sobre algo y luego ese algo puede cambiar según las necesidades. Pero, el funcionamiento y las actividades continúan trabajando, pese a que la atención esté específicamente sobre algo. Con la práctica, el cuerpo saber hacer con lo que se le ha entrenado. No es tampoco que se debe dejar solo, sino que la constancia hace un cuerpo entrenado que sabe responder. La voz de pecho dilata un poca más y la voz de cabeza es como un conducto más cerrado.

Otro aspecto, que esta semana fue parte del aprendizaje de la investigación, es el volumen al momento de cantar. Se sabe que el Teatro Musical siempre es amplificado por micrófono, y que por eso puede ser aconsejable cantar a un volumen bajo. Esta semana me di cuenta que cantar en un volumen bajo me siento más cómoda, es más fácil llegar a los agudos con un volumen bajo y alto. Pero,

pareciera que, por muchas razones, se debe cantar con proyección en un musical, de igual forma como si no se tuviese amplificación, porque, si hay movimiento, la música, los zapateos al bailar y la respiración se podrían escuchar. Entonces, se debe cantar como si no se tuviese micrófono y que sonidista adecue el volumen.

La primera nota, también, a esta altura de la investigación es algo que necesito saber cómo entrenar para siempre poder hacerla bien. La respuesta, hasta el momento, es que la constancia generará que haya seguridad en esa primera nota, además hay dos trucos simples: pensar la nota y practicarla antes, que propiamente no sirve el decirlo antes de cantarla con público al frente. Sí sirve, además de pensarla, que la respiración también esté en esa nota, para anticiparse al cantar o, bien llamado en el mundo del canto, como preparación. Para este momento creo que logro controlar el aire y la voz por momentos y lo pierdo. Cuando pierdo el control, mi cuerpo lo que hace es tensar inmediatamente.

Ya he estado haciendo análisis de texto con la tutora y pensando cómo se pone en escena esta obra escrita, cómo la levanto y, tengo unas primeras ideas de escenografía para empezar a jugar con los objetos y el personaje de Lupita. El análisis que estoy haciendo es la misma estructura que practiqué en un proceso también académico durante el bachillerato. Se trata de buscar el subtexto, acción verbal y si es directo o indirecto, eso línea por línea y todo dividido por un análisis.

#### **Semana 4 – La 3 a La 5**

Esta clase, sin saber, la empecé haciendo mixing. Esa calidad de voz de la cabeza, pero que es como hablada y frontalizada, un buen ejemplo son los Bee Gees y quienes cantan el género blues. Para hacer voz de cabeza se necesita un

nivel de articulación interno como más lírico, más grande y falsa. Esas palabras me sirvieron para entender.

Además, ya se hablaba de la idea de que cada vocal es una nueva. La imagen de la bola de nieve sirve mucho, como el aire es continuo y redondo, cada vez que hay una sílaba la distribución de aire es como una bola de nieve que crece, para que la nota aguda sea muy fuerte y grande. Para hacer esa diferencia de mixing y voz de cabeza, las cuerdas vocales ejecutan el mismo trabajo, pero la musculatura y el paso del aire son distintos.

Sentí algo diferente. No es posible explicarlo teóricamente, pero fue como dejar el aire pasar por la parte trasera de mi cabeza y así salieron unos tonos agudos y líricos que jamás yo había sentido. Cómo llegar a esa forma y a esos tonos en el momento que quiera y de forma espontánea, hoy no me es posible. Los graves de cabeza son los que actualmente más se frontalizan. En esta clase, el profesor Mejía, además, me dijo que mi voz tenía algo interesante, porque es muy brillante y nasal, características que yo desconocía. Me dijeron que son características positivas porque se utilizan mucho en Teatro Musical, principalmente, en mixing y voz de pecho.

Asimismo, hasta ahora, tengo la incógnita de que el aire está siendo el centro de la investigación y que la amplitud tonal y el diafragma están quedando un poco de lado. Pero ya comprendí que, en cada vocalizo del inicio de todas las lecciones a través del aire, estoy trabajando ambas características y no de manera indirecta, sino que lo que antes comentaba, que, al concentrar la mente en otros aspectos, el cuerpo no se tensa y deja pasar abiertamente el flujo de aire para llegar a las notas.

Ahora bien, esta semana ya estoy un poco más enfocada en la producción.

Ya estoy haciendo esbozos con la tutora y lo que este personaje podría tener en su apartamento para empezar a crearle a ella una memoria emotiva. En la que a partir de los elementos, Lupita empiece a crear un pasado que torne muy fuerte el presente.

### **Semana 5 - Mixing**

La colocación es un término de canto muy utilizado que, hasta esta clase, entiendo. Se relaciona mucho con los estilos de Teatro Musical. Se coloca la voz, o las vocales, en determinado lugar. En esta investigación, se tratan además, dos registros y sus estudios. La A suelo colocarla en otro lugar, según me han dicho. Pero, ahora, entendí que casi siempre la coloco en el mismo lugar y depende del registro que se está utilizando la colocación de cada vocal.

De este modo, si estoy cantando de mixing, todas las vocales deben estar en ese registro. La A la suele tener más de pecho y la i más de cabeza. Por lo tanto, necesito poder frontalizar la i y llevar hacia atrás la A, para así tener dispuesto al trabajo ambos mecanismos. Ambas características no las sabía. Quiero decir que no sabía antes qué era eso, pero siempre he sabido que hago algo diferente. El miedo produce que, en algunos momentos, el cerebro mande la orden de que las notas sean como exhaladas, tímidas y airosas, lo que no está bien en ningún momento. Puede afectar al sistema fonador, especialmente a las cuerdas vocales y no es un sonido que se disfrute, pero sí puede llegar a ser el estilo de una persona que canta.

Lo que había entendido en otra clase, ya lo puedo sentir aún más, el pensar en una sílaba o vocal nueva cada vez que se hace para que la última sílaba sea tan

fuerte como la primera. El organismo se prepara para algo nuevo. Entonces, hay una sensación de apertura y el cuerpo está muy activo, porque la novedad se hace presente a cada instante. Es como mantenerse listo para cantar en todo momento.

En esta clase, aprendí que la lengua física y visiblemente se encarga de realizar los cambios de las vocales, más allá de la boca y/o la mandíbula. Hasta ahora, presto atención a mi lengua, a cómo se mueve hacia atrás algunas veces y no debería para dar campo al aire. Asimismo, dependiendo de la vocal la lengua se encoge o se ensancha, sin que el resto del exterior del cuerpo se mueva.

A este punto, mientras monto las canciones, mezclo la voz de cabeza con el mixing, principalmente en las notas que más les tengo miedo que son las más largas y agudas. Me di cuenta, en el transcurso de la semana, de que cuando cambio a mixing es porque yo misma me escucho mejor, entonces trato de colocar ahí el sonido porque no suena mal y me siento cómoda. Necesito poder mantener un estilo sin combinar. La forma para hacerlo todo lírico en mi casa, es pensar que todo está en La.

He estado trabajando sola como en una especie de laboratorio para ver cuándo entra la acción, en qué momento, con el texto como guía, pero no como punto de partida. Entiendo que para Strasberg es un juego de lo consiente y lo inconsciente. No estoy segura de cómo se puede llegar a testificar este juego. Pero sí, es tomar tiempo para entender que cuando algo es superficial es porque se piensa, se hace y se dice lo mismo.

También, practiqué el ejercicio del café, pero, como no tomo, es también importante cómo la perspectiva de que la actriz está presente en todo momento. Es quien pone los límites, porque yo no voy a dejar que el personaje haga cosas que

yo no haría. Entonces, fue estudiar la taza del café como ya lo había hecho, pero esta vez con un contenido, que no es amigable a la actriz, porque todas las sensaciones eran negativas, pero con forma lo repetí varias veces y ponía atención a distintos detalles. El contenido no se volvió tan importante, sino más bien lo que estaba recordando y pensando empezó a aparecer.

### **Semana 6 - El lugar de ensayo y la lengua**

Me di cuenta, esta semana, que mis horas de ensayo son más en el carro y con la música fuerte, a veces con pista y con voz de referencia. Por lo tanto, me di cuenta de que nunca me escucho. Tengo muy poca referencia de mi propia voz. Yo misma me di cuenta de que seguramente cantar a capela es lo apropiado, pero también pregunté al profesor y sí he estado ensayando equivocadamente.

Los inicios de las canciones siempre los tengo flojos, siempre. No sé si es cuestión de inseguridad o del oído musical que no he desarrollado y que hasta después de un tiempo de calentar y poder hacer conciencia de las notas después de algún tiempo. Ejecuto la colocación en la que me siento cómoda. Pero no sé a dónde es, no puedo llegar al lugar de una vez. Igualmente, después de un tiempo, sí lo logro casi siempre.

Los ejercicios de Kayes, de la colocación, son ejercicios súper divertidos. Siento que esa es una fortaleza de la metodología. Hoy, se enfatizó en la lengua, que es un músculo muy grande que puede llegar a estorbar. La lengua se halla reposada detrás de los dientes para respirar. La lengua se coloca sola si está relajada. Hay ciertas consonantes que la autora propone que la lengua le da espacio al aire.

La lengua se quiere ir para atrás, pero la idea es que no se vaya para que dé campo. El paladar blando o el velo, también, debe abrir campo, pero elevándose. Luego, no se mueve la posición y poder cambiar de sonido para que haya menos riesgo de desafinar. Cambie de vocales sin perderla sensación interna de espacio y la manteniendo la misma posición externa.

Buscar espacio en el cuerpo para proyección, porque siento que cantar con poco volumen es mejor. El ejercicio de la sirena, para colocar directamente en voz de cabeza, la sensación es mejor en ese lugar. Hacer como perrito hasta combinar los ejercicios. Que la lengua nunca estorbe, con juegos para encontrar cómo se produce esos sonidos. Examinar remolinos de sonidos para pasar por los tonos graves, medios y agudos y de ahí hacer los vocalizos.

En cuanto a los agudos, el cuerpo piensa en algo más fácil. Son los medios que debo trabajar para poder darle al cuerpo una forma o un impulso para esas notas. Llegar segura a cada nota. Se necesita ayuda para cantar, una visión externa para saber si está bien o si es agradable lo que se está haciendo.

Hablamos sobre la historia del canto. Scuola Cantorum empezó un papa 500 a 600 antes de Cristo. Todos eran hombres adultos y niños. La estética vocal: las vocales fuesen claras para que no haya cambio sonoro. Es una misma sonoridad. En los diferentes registros tengo un cambio suave, para que no se sientan esos golpes de colocación.

Las consonantes están para crear fonemas distintos. En el siglo XVI empezó la monodia, la canción, y se deja un poco de lado la polifonía. Schubert impulsó la idea de canción alemana, la cantata y sinfonía la fueron anteriores. La improvisación era un requisito y así se descubrieron distintos sonidos y formas de enseñar. Me di

cuenta de que el teatro musical clásico es muy cercano del lírico. La colocación es parecida, pero el sonido no es el mismo. Con un buen oído y la referencia musical, sé cuál es la nota que empieza.

Esta semana quise volver a la base tanto del canto como de la metodología de Strasberg. Realicé un ejercicio que propone para la relajación, que, al principio, lo vi muy distante de relajar. Quedarse quieto por un tiempo determinado. Solo se puede estirar y reacomodar el cuerpo de vez en cuando en una posición sentada. Luego, puse un video en el que en una escuela de arte están haciendo este ejercicio cruzado con la memoria: "Hace 7 años un cumpleaños". Y se van siguiendo las instrucciones en la que la mente empieza a recordar o a crear y se perciben distintas sensaciones que llevan al cuerpo a modificarse.

### **Semana 7 – Aire y energía**

Se practica el manejo del aire en distintas frases, largas, cortas, rápidas o lentas. Hay intenciones en los sonidos. Si los vocalizos son aburridos, no me concentro, o si no generan mucho reto, la energía se va cayendo y, al final, aunque sea fácil no los hago bien. Para poder sostener las notas más agudas, se necesita más aire y energía. Es fluctuante en ambas. Mientras tanto, se busca un sonido redonda.

Empezamos a ver Sola yo. Es un poco difícil pasarla toda en voz de cabeza, porque está escrita para una mezzo que pueda llegar a agudas desde la voz de pecho. Cantar sola, sin el profesor, es mi versión de cantar a capella. Cuando el profesor canta conmigo, me es más simple guiñarme. Abro la boca. Cuando me da pena, tiendo a cerrar la boca. Trabajo en exagerar para luego reducir, porque no

doy todo de mí.

Hay notas desafinadas. No me doy cuenta cuando salgo de tono. Son solo algunas notas. La extensión sí la estoy creciendo, pero falta afinar el proceso de cómo se llega. Quito las notas exhaladas. Necesito que tengan cuerpo y sean seguras.

### **Semana 8 – Hola voz de pecho**

Primera vez que canto con el pecho. Siento que quité la tapa de una olla que nunca había podido destapar. Fue una sensación muy chica, de liberación. Además, aprendí que debo exagerar las vocales en esta colocación. Sostengo las vocales para que se sienta la fuerza. Los finales de la pieza son un poco más agudos y me da miedo cantarlo con el pecho. Es un suelo que nunca he pisado.

En piezas así, entran más los conocimientos de actuación, porque es más empoderado y de creérsela. Es mucha la emoción al llegar a notas que nunca he llegado con el pecho, es más por la valentía. No se piensa en sonar bonito. Si la pieza exige gritos, se debe gritar. Suena como si me estuviese esforzando mucho, pero no siento molestia en la garganta. Siento que es buscar una sensación y la entonación, los demás el cuerpo sabe cómo acomodarse.

Debía emitir un sonido específico como ardilla, para fijarse y agarrarse de ahí. Ese es un primer paso, el grito para luego ir puliendo. Si no llega una nota de pecho, hacerla mixing o de cabeza para no afectar la entonación. Mixing es como ardilla, o Michael Jackson, así es como me lo debo imaginar para poder llegar. Calenté como lo he venido haciendo, pero hoy calenté la voz del pecho. Llegué sin dificultad a la entonación de un agudo con el pecho, mediante un recorrido por las

demás notas o saltadas.

No toda una canción se canta de pecho, o de cabeza, porque el cuerpo tiende a tensarse, en cambio, si se deberían usar varios tipos de voces y ver en qué momento de la canción se usas. La voz como cantante de plancha sirve con palabras exageradas, especialmente para sentir el peso de la voz. Debo abrir el oído para entender lo que se está haciendo, y presionar un botón para saber a dónde quiero llegar.

En cuanto al uso de la partitura como cante, al inicio no tenía, el profesor de canto me las facilitó, la música de la melodía, la letra en inglés, y el piano acompañante. Por eso las tuve que hacer a mano, la traducción y el acople con las notas, porque si no, no sé las notas de cada sílaba.

Necesito poder dejar una nota y volver a ella sin problema. También endulzar la voz de pecho para finales. Pero, el reto mayor es emitir una sílaba de pecho y la siguiente con cabeza. El profesor dice que son cambios naturales, que no se piensan porque si no aprieto el sistema.

Esta semana volví a practicar el ejercicio tan complicado para mí de estar quieta, dispuesta a recrear o a crear y sentir; pero esta vez, fue a través de la música que Strasberg también da como una posibilidad de entrenamiento. Creo que es más fácil, no sé si por haberlo hecho ya una vez, o porque la música es muy clara, la letra, sino es muy poética, le habla al oyente, y lo que dice está acompañado de un ritmo, un pulso y una elección instrumental que buscan que la persona sienta, por lo que este elemento ya de por sí está tirando estímulos. Entonces es solamente recibirlos.

## Semana 9 – El diafragma

El diafragma corresponde a la parte muscular del sistema. Todo el core interviene. Son muchísimos los músculos con nombres muy complicados y ver lo que estoy aprendiendo como una técnica. No se trata de un objetivo de cantar una canción porque sí, sino como un aprendizaje completo.

El diafragma no es el más importante. Son todos los demás: las costillas, el tórax y los abdominales, la parte pélvica, las intercostales. El diafragma es un músculo para inhalación. Cuando se estira es tensado. Se aprende a controlarlo y los demás músculos que ayudan a exhalar. La relajación no tiene fuerza. El diafragma no juega en la expulsión de aire.

Debo practicar mucho la letra de las canciones, así como a las traducciones. Hice trabajo de mesa con el profesor y las piezas. Se puede tener una expansión extrema de la voz, como que el cuerpo puede hacer cualquier sonido si se entrena y tiene las capacidades físicas para hacerlo, encontrar relajación en la laringe y cómo debe pasar el flujo de aire a través de ella

Las cuerdas falsas ayudan a la laringe. Cuando se está neutral, los pliegues están abiertos y se contraen al momento de emitir un sonido. Dejar que el aire salga caliente, es como un masaje al aparato (sin sonido). Necesito hacerlo más seguido. Una, a veces, no se cuida lo necesario. Que el instrumento esté dentro de una lo vuelve más difícil. La relajación y el control del aire son muy importante.

Pero, por ser tan variado el repertorio, amplio en el registro y que exige la colocación en registros distintos, en especial, debo pensar en la relajación, en las piezas de pecho, que es más gritado, pensar que el aire fluya. La laringe en el belt, a veces, se contrae. Juego con los agudos más profundos y me río como Mi Lindo

Pulgoso, desde la sensación del aire caliente.

Las notas son sobreagudas. En el juego de cantar, se trata de tensar y relajar. Pero, tensar no con la concepción que se tiene, porque eso nunca se hace. Sí es un movimiento diferente del aparato. Me di cuenta de que imitar me es más fácil, tener una referencia y hacer la copia. Cantar sola con las habilidades propias y sin donde apoyarse es lo difícil para mí. En mi tarea de la búsqueda de la afinación, la respuesta, a lo que siempre, me dicen que hay que cantar más. Yo tengo años cantando. Desde los 15 años he estado en un coro. En un coro una no se oye a sí misma. Solo se trata de empatar la voz con las otras. En mi experiencia, no ayuda mucho.

Intento no ser superficial, aunque muchas personas piensan que el Teatro Musical lo es, por el espectáculo y la utilización de tecnicismos. El Teatro Musical resulta muy personal, por lo que he tratado de construir el personaje desde lugares específicos. Por lo tanto, debo seguir por los pasos que propone Strasberg de preparación como la relajación, la imaginación, la voluntad y la disciplina. Es momento de que todo se intercale para encontrar otras cosas y también, como dice Strasberg, otros problemas, como lo es la alimentación continua de la imaginación, la expresión y la investigación de personaje. Que vaya a estar presente desde ya y hasta que se termine el proceso, o más bien hasta que no vuelva a presentar la obra, porque el proceso de interpretación no es una constante repetitiva, sino que siempre cambia.

## **Semana 10 – Paulina Rubio**

Estoy intentando entender a dónde nace el sonido en el sistema. La búsqueda es lo importante, creo. También, necesito que el aire sea constante para sostener la voz siempre, aunque esté muy nerviosa la expulsión de aire va a sostener la nota. A veces, contengo el sonido y, por eso, se quiebran las notas; en otras palabras, el aire. Debo dejar que el aire fluya.

La voz creo que es correcta en lo que aplica Gilliane Kayes al considerarla como sensaciones de la voz de cabeza. Son imágenes y sonidos que se sienten como vibraciones corporales. El cantar es de las pocas cosas que no se hacen con el sentido de la vista, sino con todos los demás. Descubrí que eso debe ser lo que lo torna interesante y difícil para mí.

Repasé de Sound of Music con todo lo estudiado, hasta ahora, de los ejercicios de Kayes. Lo bueno es que ya estoy trabajando con las partituras, por lo que ya tengo notas y sílabas; por dicha, poseo conocimientos musicales previos. Pero, necesito empezar a memorizar las piezas para trabajarlas con mayor facilidad y no depender del papel.

Emito como un jadeo con un ronquido. Cuando agarro aire, pareciera que quiero sonar sexy, pero es la forma en como mi cuerpo para llenarse de aire. Exhalo al revés. Creo que ese sonido se parece a Paulina Rubio cuando trata de fingir ser sexy al momento de cantar, es como un jadeo. Para mí, ella es de las peores famosas. Ni le podría llamar cantante. Sería ofensa para quienes lo son. Luego, repasé Memory. La cuestión por trabajar, mayormente, es la entonación en esa pieza.

## **Semana 11 – El eructo**

Trabajé hoy en asegurar la primera nota. Siempre me da mucho miedo empezar. Trato de hacer redondeo de notas. Suena extraño, porque no sé exactamente cómo se ejecuta, Se relaciona con el sonido que sale de mí y pequeños cambios en la colocación de la voz. La posición de la lengua es muy importante en esto, porque le da cavidad al aire, pero no menos es el resto de órganos en el sistema fonador.

La sensación, que es de lo que más se ha hablado, es de llevar la voz un poco para atrás para que esté en el medio. Porque pareciera que yo suelo frontalizarla. Entonces, pensar en eso es bueno para mí. Trabajo en On my Own con la partitura. Esta es una pieza parecida a la estructura de Memory. Se repite las cosas, pero va diferente. La primera parte se repite con algunos cambios y luego llega a una parte diferente en donde están el clímax y el final.

Hoy, verbalicé algo al entrenador vocal. Siempre que estoy en clase necesito eructar. En mi vida normal me pasa, pero es más fácil disimularlo porque no siempre estoy hablando, y si lo estoy haciendo puedo hacerlo aguardar hasta que esté en callada. Algo me provoca esos gases, pero no sé lo que sea. Estudié la ubicación de cada sílaba con su nota. No siempre está correcto o no siempre calzaba a perfección, porque yo fui la que edité las partituras.

El profesor las consiguió y yo les quité la letra en inglés, conseguí y modifiqué las traducciones y las puse en la partitura. Por eso, es posible que no calzara al 100% algunas palabras. No había pensado que son importantes los acentos de las palabras en español para que calcen con la melodía. En las sílabas más agudas suelto el aire. Creo que según yo para que el error no suene tanto. Intento pasar por

esas zonas rápidamente. Debería de hacer lo contrario, sostener y pasar lento, por lo menos, hasta que no me sean difíciles.

## **Semana 12 – El volumen**

Siento que canto mejor con menos volumen. Quiebro menos las notas. Aprendí que es porque hay mayor control del aire y, por ende, el sonido no lo quiebro y puedo pasar de una nota a otra. Creo que la primera etapa, con las canciones, ya los estoy transitando. Es sentirse cómoda, luego la afinación. Ellosa etapa puede durar años. Depende de la habilidad del oído, de la capacidad fonológica y la decisión.

El saber qué hacer o no, para que se escuche mejor, sería la segunda etapa. Saber cómo llevar el aire, la cantidad y al lugar apropiado. El cúmulo de resonancias da volumen a la voz. Mientras más se usen, suena más fuerte. Hoy, fue el entrenamiento con There are worst thing I could do. Cada parte, la entonación y la letra. También, con The Winner, un pedacito. A esa le tengo más miedo, pero es muy plancha, según dice mi profesor. Yo también creo que es la más conocida, por lo que la gente espera más. Además, la letra es muy directa y dolorosa, por lo que necesita más fuerza. Me da miedo desafinar.

También, vimos la pieza Don't rain. Para el entrenador, esta podría darme más dificultad. Para mí, es la segunda que le tengo más temor. Es icónica que las personas que la cantan suelen ser muy habilidosas. Hoy, hice la prueba para ver si algo de lo que ingiero es la razón de los eructos mientras canto. Llevo varios días de no consumir lácteos y aun así continuo eructando. Como siempre he sido muy eructona, creo que no se trata de la comida, ya es mu naturaleza.

También, revisamos la introducción de Sound of Music. Incorporamos algunos cambios en el texto de la obra. Ahora, no sé cómo sonar grande y fuerte. Es el mismo aire, un poco gritado pero abriendo el cuerpo, la sensación es de gritar, pero en la garganta no se hace un grito. El sonido debe ser un reflejo de lo que está pasando adentro, en el instrumento. Se lleva el grito hacia abajo.

También, se busca no cambiar de posición, aunque tenga que decir distintas vocales, sílabas y tonos, pero lo debo hacer en la misma colocación. Los agudos los tengo que asegurar más, porque mi aparato quiere alcanzarlo cambiando el lugar en el que estoy trabajando.

### **Semana 13 – Juan Gabrielazo**

Como ya lo había escrito, volumen bajo el sonido es mejor. Ya había hablado de esto. Pero, ya entiendo lo que me dijeron. Ya lo sentí, porque hay mejor control del fluido del viento. Ya está el aire y el sistema funciona acorde. Ahora, se trata de la dirección de la proyección del aire. Repaso, también, de este tema. Las etapas del canto son primero sentirse cómoda, luego afinar y, por último, la proyección.

Hay cosas, en el momento en el que estoy, qué se puede hacer o no. Que no pueda ahorita, no quiere decir que nunca podré, o que pueda ahorita no me asegura que una presentación pueda hacerlos. Aunque el entrenamiento es para eso, que la repetición me da facilidad para alcanzar los lugares positivos de mi voz.

Hicimos a primera vista de la canción No vas a arruinar mi festival. Es icónica, pero la actriz que la interpreta, de verdad, aterra. Los eructos y el cantar repiten y me ponen nerviosa al pensar que lo debo presentar frente al público y con micrófono, a respirar y disimular. Con Sound of Music, exploré cómo soltar los

agudos, no esconderlos, porque mi cuerpo y las cualidades de mi voz sí dan para algo más potente.

No parar en el entrenamiento cuando se enfrenta una situación difícil. No dejar que el miedo actúe. Mis frases del día, cuando algo me cuesta o están pasando cosas que no me gustan. Intento para el entrenamiento para volver a empezar o de la pena por no poder lograr algo. Es parte de este proceso y de las razones por la que existe. Marcar los momentos importantes en las partituras para que el cerebro lo codifique, para seguir con la idea de la respiración orgánica.

Utilicé un nuevo concepto mientras se revisa Lo peor que puedo hacer, un “Juan Gabrielazo” (cantante mexicano), lo que quiere decir sostener una nota de pecho agudo por mucho tiempo. Lo que se debe hacer es dejar salir el aire, abrir la boca y el sistema y dejar al organismo gritar, pero que eso sea un reflejo de lo que pasó adentro.

#### **Semana 14 – Agudos con el pecho, talón de Aquiles**

Hoy, quiero escribir de la dificultad de los ejercicios en el calentamiento. Kayes propone ejercicios de acercamiento para experimentar sensaciones de lo que está proponiendo ella como calentamiento o búsqueda. Cuando el profesor me dice haga esto, como calentamiento, no puedo memorizarlo. No sé si los cantantes desarrollan con el tiempo esa habilidad de recordar vocalizos a primera vista, pero yo no puedo, y me siento mal cuando me pone algo muy difícil y tiene bajar muchos grados de dificultad para que yo lo pueda hacer.

Se supone que no tiene mucha importancia, porque hay otros ejercicios, más allá de encontrar las notas. Se redondean las vocales conforme se va subiendo en

la tonalidad y buscar hacia arriba para poderlo hacer en cualquier nota.

La boca se mantiene en el mismo lugar, para hacer los cambios como un chicle en la parte interna del cuerpo. Asimismo, se sostienen las notas. En ese ejercicio, de verdad, se siente la vibración del cuerpo. En algún momento, creo que estaba haciendo alguna especie de vibrato, sin querer, y otros momentos la nota se quebraba sin control alguno. El sistema se necesita educar, porque, por sí mismo, puede hacer cosas que no son las que uno busca; pero, de igual manera que a veces, sobre pienso las cosas y no con fío en la organicidad del cuerpo, además de buscar la direccionalidad del aire y, por ende, del sonido.

Los agudos de la voz de pecho siguen siendo el talón de Aquiles. Se empieza a escuchar una voz ronca que, en esta clase, oí que nunca me había escuchado. Siento cómo cierro y sé que debo hacer lo opuesto, pero no llego al sonido. Me duele un poco la garganta y el sonido es fatal. Se supone que primero se busca el sonido para llegar a redondear y afinar, pero el sonido que estoy alcanzando, en los agudos de pecho, es muy sucios.

Con la voz de cabeza, luego de que la encuentro, sí puedo llegar a lugares que he descubierto con el entrenamiento y que antes no había llegado. Y ahora lo que intento es verlos como colores, son como cuencas corporales que solo con imaginación y entrenamiento se puede llegar. La meta es un La y hoy llegué al sol. La voz de cabeza, a esta fecha, me hace sentir menos preocupada, siento que me sale más fácil. Debo buscar que la voz siempre esté estable y porque me pasa que otros días no lo está, para limpiar repertorio, buscar que el sonido esté estable, pasa mucho más en la voz de pecho.

## **Semana 15 - Revisión**

Trabajé la introducción del Sonido de la Música para pegar con el texto ya existente y también ayuda a no entrar al de golpe a sostener la nota aguda del inicio que me cuesta mucho. La versión de Teatro Musical siempre la lleva, esa parte introductoria que la película no la tiene. Además, para que se entienda la letra, porque hay momento en donde no se entiende lo que digo en la parte cantada, aún más en una sala grande, si hay más de una sílaba se deben decir distanciadas una de la otra, siempre dentro de la duración de la nota. Hice precalentamiento. Me ayuda a sentir más segura de mi instrumento.

La energía debe ir hacia afuera. No es lo mismo que volumen. La actitud y la colocación dan agudos afinados y un sonido estable. Pasada de las 4 piezas. El Sonido de la Música, es la canción que más me siento segura, tal vez es porque es la primera que se empezó a trabajar. Debo procurar que las palabras se entiendan. Hay algunas palabras en la que corro y se entienden poco, al igual que los acentos de cada palabra.

Hasta ahora, me doy cuenta de que Memorias tiene varios cambios de tempo importantes. Sola yo es la pieza que está más floja. Le falta mucha fuerza y entonación. Buscamos que Lo peor que puedo hacer, sea un poco más rápida porque que las baladas anteriores son muy lentas y suaves. Además, varia, al final, para buscar un agudo como última nota.

## **Semana 16 ¿Cabeza o pecho?**

En esa semana de ensayo, luego de estudiar más afondo de Sola Yo, creo que debería pasar la canción a pecho, porque no lo doy en voz de cabeza. El

entrenador opina que mejor no, porque los agudos serían gritados y la canción es más suave. Al calentar, eliminar las notas aiosas. La i es la vocal que más me cuesta colocar y sostener (hacerlo redondo), se me dificulta llegar a los resonadores que ya encontré pero, por falta de costumbre, no alcanzo tan fácilmente. Además, con la A, el problema es que, a veces, la pongo en otro lugar de mi instrumento.

Exagerar los agudos, por ahora, o tener esa idea para poder sostener los agudos. Hoy, trabajamos muchísimo la canción Sola Yo No dejé caer la sílabas. El escuchar referencias puede ser que genere vicios por repetir y memorizar sin querer partes que la cantante quiso variar. Aún no he podido memorizar las letras de las canciones. Las 4 que ya he trabajado me las sé en un 90%. A veces, confundo la letra. Para la próxima clase, me voy a enfocar más en las letras. No puedo concentrarme en cosas más importantes por estar pensando en la letra.

Me pregunto, cuando estoy insegura de una parte es si va en pecho o en cabeza. Y había escrito que, normalmente, las canciones de Broadway no se cantan puramente con una de las dos técnicas, sino que más bien se combinan dependiendo de la exigencia de la música y las cualidades de la cantante. Entonces, hoy más que nunca, mi entrenador me solicita que olvide esa idea de a dónde colocar el sonido, sino buscar entonación. Entonces, me di cuenta de que la técnica de pecho igual puede tener diferentes cualidades. El pecho redondeado puede hacer un ligue a la voz de cabeza sin sonar como un salto abrupto.

En esta pieza, casi todas las notas de inicio de frase son pecho redondeado y ya la segunda es en cabeza. Necesito tener graves y agudos apoyados y las vocales agudas con espacio y la entonación. No debo gritar, redondearé las notas que yo veo difíciles, especialmente de salto a agudos. Para los graves, también

requiero más aire, porque son más lentas. Esta pieza va constantemente de agudos y graves.

Empezamos además a leer No vas a arruinar mi festival, una pieza icónica que le tengo mucho miedo. En mi pensamiento está que la voz de pecho es mejor, más difícil y se escucha más como cantante profesional. No importa, porque todas las usan todo su cuerpo para cantar. Una canción toda de pecho es un poco cansada, porque resulta muy dura. No hace falta ser de pecho para que suene bien. Técnicamente, estoy buscando homogenizar. Además tratando de dejar que la música me afecte, porque, como conozco mucho esa canción, voy como en piloto automático. La letra “la roza y la manzana” no tiene sentido, espero cambiarla pronto.

### **Semana 17 - El mood**

Hay un lugar en donde coloco la voz que todo me sale bien, pero no llego fácilmente a ese lugar. Sé existe y eso es bueno. Lo malo es que no sé cómo hacer un Split, uno ve las piernas, y puede hacer fuerza hacia abajo. Pero, con la voz no es así, todo sería tan fácil como presionar un botón. Hablar como fingido, como creída o fresa, eso me ayuda para llegar a una posición cercana a la que busco.

Los gritos no salieron mal hoy. Debo ser descarada y pensar que el grito no es malo. La que siento más incómoda, ahora, es Memory, que es más ópera. Me siento preocupada porque no hemos visto las otras dos canciones. Pero fue el día de Don't rain on my parade, la estudiamos de arriba abajo y no llego a las notas.

Como no llego con voz de pecho, la solución es pasar a voz de cabeza. El cambio no se escucha natural. No me siento bien por eso. Es la solución fácil. Canto

el inicio de cabeza para luego no pensarlo y hacerlo de pecho. Todavía no logrado mantener seguridad y me pidieron escuchar versiones de las canciones. No enamorarme solo de una, porque trato de imitar cosas que no puedo hacer. Y puedo talvez, hacer cosas mejores, o no.

Vuelvo a Grease para asegurar. Igual afino en cabeza para llegar en pecho. Luego, relajarlo en pecho, porque tensa no llega la nota. No escucho las notas o no sé si las sé escuchar. Según el día, debo cantar de cabeza o de pecho. Eso es complicado, depender de cómo se está en el día. Pensaría que como todo en el arte. Eso es lo difícil para mí. Ahí me gustan las matemáticas: dos más dos es cuatro y punto.

Mi lucha es por cómo suena y las cuerdas no lo logran. Depende del *mood*, si no hay cuerpo, se debe leer eso y cantar con la cabeza. Debo buscar más energía, la voz está hacia afuera. Hacer resistencia con los brazos, me ayuda a generar fuerza en el cuerpo y, por consiguiente, en la voz. Me sirve como generador de un estado anímico. Luego puede llevar a otro grado. El abordaje a las canciones y la metodología de Kayes es por medio hacer y luego entender el proceso hasta que se perfeccione lo que cada ejercicio busca y lo que las piezas ameritan. Debo tener paciencia.

Hice análisis de texto. Busqué si el texto tiene subtexto, si es directo o indirecto de cada línea, acción por parlamento. También, redacté la biografía del personaje. Aterricé en el lugar donde estoy en la obra y su forma de ser. Tengo propuesta del espacio.

## **Semana 18 – La perdedora**

Resolví The winner takes all todo de cabeza. Me di por vencida en hacerla de pecho. Con voz de cabeza no me desafino, pero no tengo la potencia y creo que la actuación va a quedar pequeña también. La resolví como perdedora. Hay que pasar muchas veces por donde asustan, me dijo el profesor. Se refería a mi por cantar y, en especial, a algunas partes debo de enfrentarme a esos pasajes una y otra vez. Tiene que haber un empoderamiento para poder cantar, para que no me estrese, porque no me vaya a salir. Si me la creo que me va a salir, hay muchas más posibilidades de que todo salga bien, más que lo opuesto.

Hay muchas formas para cantar una canción, colocaciones, resonadores, notas, ritmos, volúmenes y las diferentes posiciones de cada músculo pueden diferenciar cualquier sonido. El monólogo interno de inseguridad es una pelea simultánea al momento en el que estoy cantando.

Hoy, estudiamos cómo pedir al músico calentamiento vocal. Me preparo para cantar. En pocas palabras, se trataría de subir tonos y bajar medios tonos con algún juego silábico. Sentirse grande arriba y buscar abrir el cuerpo. Hoy llegué a un do sobreagudo. Vimos cuáles son las cualidades de mezzosoprano para estar en cabeza, pero no sonar dulce y liviano. Todo ello para buscar las cualidades de la voz de las versiones de Winner y cantantes como de plancha. Es como hablar esa pieza, menos lo agudos.

Llegar de una vez a la nota y no como en progreso. Es como que el aire llega después, porque el impulso lo hace luego. Hago más mixing que cabeza en esta canción pero yo no me doy cuenta. Creo que es la versión falsete, pero medio gritado. Que no me duela pero me puede cansar. Mi miedo es acostumbrarme a

ejecutar las piezas con cabeza, como débiles. Si lo hago con cabeza, es por ser más fácil. Suelo glisar. Así, pude llegar a agudos más altos. Es como una trampilla válida. Hacer primero notas de cabeza me ayuda a acomodarme. Además, guardo el recurso de llegar a una nota difícil. No me gusta que se note el cambio de colocación de los dos tipos de voces en estudio.

### **Semana 19 – La revisión**

Primer ensayo con los músicos. La música suena muy bien. Perfecta, nunca había tenido la experiencia de música en vivo esperando a que yo cante. Desafinar es mi talón de Aquiles, repito. Es todo un nuevo aprendizaje, que sean amigos es un poco diferente. No sé si para bien o para mal. Por ahora no contamos con bajista.

Con la directora fue menos el susto. Ella me pone nerviosa, porque es el referente más importante de Teatro Musical en el país junto a Isabel Guzmán. Aun así no me atemorice tanto, como pensé que me iba a pasar. Pero, fallé los mismos momentos de siempre con el entrenador. Ya tenemos un borrador, una marcación de la primera parte del texto. Ya pude jugar con el espacio que estaba planeando y la propuesta de que haya algo audiovisual.

Esta semana también pude ver a la tutora. Estuvimos en el espacio en la universidad. Era muy grande y vacío, entonces había mucho eco. Me envuelve y me encanta, me sentí muy segura cantando en ese espacio. Hice un primer marcaje de la primera parte de obra. También vi a lector de la Escuela de Danza para planear la asesoría que él va a realizar en el proceso.

Estoy moviendo mucho la posición de la boca. Tengo sonido inestable. Además ensayo con los midis. Es una experiencia nueva, de igual manera, un poco

raro, porque estoy acostumbrada a que el piano me siga; en cambio, ahora, debo acomodar una estructura y sonido distintos.

Hay dos partes de Memory que las canto en otro tono. Sound of Music ya suena algo, ya esa pieza está casi para ser mostrada. En On my own tengo varios fragmentos inseguros. En Lo peor que puedo hacer, el inicio lo estamos acomodando a mi tempo, con los acordes, para ver los cambios del inicio. Aprendí, también, que se podían pegar vocales o sílabas en pro de la música. Pero, no se debe dividir una palabra. Mientras cantaba, el final de las palabras, necesito poder agarrarme de la nota en la que estoy y no bajarme del buen lugar que encontré.

Sigo trabajando Don't rain on my parade. Esa canción no para, es muy rápida y está sonando muy gritada, me quedo sin aire. Estoy quieta. No me muevo y aun así no logro cantarla de la manera correcta. Salió muy desafinada y cansada. Es importante trabajar con las grabaciones de las clases y memorizar los cambios o las direcciones que me da el entrenador.

## **Semana 20 – Arroz con mango**

Canté pegada a la pared, porque me di cuenta de que cuando tengo momentos de sostener notas largas o notas muy agudos subo mucho la barbilla, por lo que estiro toda la garganta y tenso la parte de atrás de la cabeza. Voy montando No vas a arruinar mi festival con Silvia. Resulta más coreográfico, como es la pieza más movida de todo el repertorio, esa va a ser más bailada. Claro que la pieza aun me cuesta mucho cantarla, además, es muy rápida. Por lo que pedí hacer partes de cabeza y pecho, porque cada vez que digo el estribillo, que es el mismo nombre de la canción, lo tengo de cabeza, pero siento que lo debo tirar todo

de pecho.

La nota de Va todo al ganado me salió muy bien con Silvia, pero no siempre me sale bien, quisiera encontrar un botón para llegar pero aún no lo encuentro. La vez pasada, con Silvia, fue un poco de público, estudiantes de la Colmena. Me puse muy nerviosa por la gente y por moverme en el espacio, pero creo que sí se ve como un primer borrador y, como primeriza del canto, no estuvo mal.

Memory va a ser una gata. Esta semana intenté jugar mucho, lo logré y queda un tono un poco cómico y le quita la seriedad y la elegancia de la canción, pero, como es la primera, siento que me relaja y no le pone toda la atención a la voz. Además, es el motivo por el cual se desarrolla toda la historia. Lo malo es que siempre intenté cantarla mientras jugaba y no pude alcanzar los graves. Sound of Music me fue más fácil porque como es más volátil. Entonces, puedo mantenerme más aguda como de aire.

Los lectores ya empiezan a involucrarse en el proceso. Tengo reunión con ambos para ver cosas del espectáculo. Necesito aflojar el cuerpo normalmente, lo tengo muy tenso o en posiciones de trabajo de teatro que son un poco antinaturales. Todavía me siguen cambiando los ejercicios de calentamiento y no logro memorizarlos de inmediato aún. Debo de ir más segura a la nota y sostener.

Las vocales deben ser de buena articulación, para que se entienda. Eso es vital en el Teatro Musical. No sabía que había pedazos tan graves en Memory. Hasta ahora caigo en cuenta. Afinación y problema con letra, talón de Aquiles, mención del problema por vez cien mil. En esta pieza, también, las frases que no calzan muy bien con la rítmica de la pieza.

Ya esta semana hicimos la marcación de la segunda parte. Por la escritura

de la obra, la división está siendo por las canciones. Entre cada canción son las escenas. Esta semana me reuní con la lectora de la escuela de música. Revisó el trabajo que estoy haciendo con la voz de la primera canción de la obra, Memory.

### **Semana 21 – Energías cósmicas**

La primera muestra fue difícil para mí. Debía hilar en mi cabeza la totalidad de la obra, pero lo logré. Tengo un borrador de la obra, y para el proceso de creación esto es muy importante. Hubo acciones no logradas y varias veces era solo texto. Estuvo el lector de danza. La tutora no pudo estar, entonces envió a otro actor, el vestuarista y la luminotécnica, el entrenador de voz, la directora y algunos amigos actores. Otro punto importante, de esta primera presentación, es que nunca había cantado para personas conocidas.

Si yo escucho a alguien me es más fácil afinar. Si me escucho a mí trato de corregirme y, más bien, se estabiliza mi voz. Con Memory, a veces, me voy para agudo y más bien tiene notas muy graves. Pero cuando voy a las agudas, como que me quedo ahí. No vas a arruinar mi festival confío en todo el número, aunque tenga las canciones cosas de cabeza. Sola yo, queda encajonada porque estoy en otro lugar luego de cantar No vas a arruinar mi festival, pero es la actuación la que lo lleva.

Lo peor que puedo hacer, reforcé la primera parte luego de estudiar con los músicos, yo hablo y ellos caen con el acorde, es mi tempo. La afinación, una vez más, no está en toda la pieza. Va todo al ganador que los cambios no se noten, que sea porque no lo logré; entonces, lo hago así, sino que la elección fue así al propio. Aunque vaya a la cabeza ir con la misma energía. En la parte de la actuación,

estamos asegurando la fiscalidad del personaje y organizando la forma de trabajo con la tutora, porque como otra persona es la directora. Debemos que trabajar un poco distinto a como se suele trabajar.

## **Semana 22 – Brillo**

Llego a los agudos más rápido. El temor me posibilita cómo pensarlos y la voz llega después de lo que debería. En Sola Yo, pienso que siempre todo está en el mismo lugar. El salto final de rango de notas en Sola yo es muy grande. Debo preparar la nota final. Necesito ya tener confianza en mí misma. Ya, de decisión, no hay nada más, sino que la voluntad de una de hacerlo y serlo. Debo confiar en el trabajo hecho.

No vas a arruinar mi festival, primera vez que la canto de pecho. Está mal la afinación de las notas agudas. Más brillante, como más nasal, puede sonar más feo para mi propio oído. Esta es una canción atlética, requiere energía, presencia escénica y mucho aire.

Cada repetición es una nueva. No lo veo como algo que desaparece, más bien crece. Va todo al ganador con frases desentonadas, como siempre. Debo ser descarada con una nota, que no me importe. La logré cantar toda de pecho, falta hacerla más relajada y el final más seguro.

Amarrarlo más a la actuación me sirve. Debo pensar más como actriz. The Winner, entonación y pelea con la letra, repite mucho y es muy larga. Con voz de cabeza, me siento muy princesa, suave y delicada para actuar con fuerza. No vas a arruinar mi festival cantar y bailar es muy difícil, aunque la coreografía es fácil.

Esta semana pudimos trabajar y marcar tercera y cuarta parte de la obra.

Hemos podido trabajar muy bien la directora y yo. Existe una atmósfera muy buena, podemos trabajar sin detenernos con una adecuada atmósfera. En esta misma semana, pudimos montar la parte final del texto, pero mi problema más grande con la obra es el texto. Intento decir las mismas palabras que el texto, pero no lo logro y muchas veces, no sé qué sigue.

### **Semana 23 – Amor y odio**

Lo más importante es que yo me sienta segura. Cuando presento la canción en la obra, siento ganas de incluir más pausas, como para tomar más aire y así intentar no perder la afinación. Entonces, agarro más aire. Siento que la voz va a fallar menos. Pero no siempre sucede eso, y no debo hacer tantas pausas.

La canción suelta es más difícil, porque hay que sostener. Me siento más en paz dentro de la obra. Es bueno, porque la actriz sostiene la voz, me genera un poco de confianza pensar que estoy actuando. Sé que ese debe ser mi pensamiento siempre, pero no puedo dejar de lado pensar en la técnica de canto.

Necesito aprender a comunicarme con los músicos y dar señas según la partitura para así usar más lenguaje musical y podernos comunicar mejor, según mis necesidades en el escenario. Cantar las canciones como en la obra y las entradas para ver las pausas, la cantidad de aire y la energía. Me siento muy Chavela Vargas, que me sigan, que hagan los compases, según mis cuentas, mi sentir. Pero, no en todas las piezas ni en todos los momentos lo hemos logrado y no debo salirme del personaje si necesito hablar con los músicos.

Busco continuidad en los sonidos que emito. La posición corporal es muy rígida cuando canto, como de preparación de teatro, una vez más. El agudo me da

miedo y como que la inflo. No le doy el cuerpo que necesito, sino que trato de empujarla con los músicos internos. Es la primera vez que caliento mi voz de pecho gritada. Normalmente, caliento con voz de cabeza y luego paso a pecho. Esta vez comencé con pecho y para buscar los agudos de esa posición.

Las cualidades de mezzo están en mi cuerpo. Confío en los agudos. Ser ese tipo de voz me encanta, por el rango medio que tengo, puedo alcanzar agudos y graves sin problema a nivel corporal. Necesito ser necia en la continuidad de sonido y no echarme para atrás nunca.

Repasamos a las canciones que ya se tienen. Una pasada distinta porque fue sin detener, con acotaciones al final, como si fuese un concierto. Necesito hacer sin música los ensayos de la casa, para generar mi propia versión. Esto es lo bueno, practicar procesos con metas, no solo recibir clases por recibir, o investigar por investigar. Los ejercicios de Kayes me han ayudado a pasar por experiencias, que me sirven en ciertos momentos y el entrenador de voz tiene como objetivo las piezas. Entonces, voy por un camino marcado hacia un lugar definido.

En esta semana, la bajista me dijo que estaba cantando súper mal, que debería buscar clases de canto. ¿Puede sonar así de mal? Es que no te suena bien. Es parte del proceso, recibir todo lo negativo. Las voces son gustos. Pero, nunca había recibido críticas tan malas, directas y cercanas. De verdad, fue un golpe a este proceso de búsqueda de seguridad al cantar. Pero, sí entiendo que es parte de.

Hacer entender que se puede hacer procesos paralelos artísticos. El Teatro Musical no se trata de llevar la línea melódica fascinante, es más allá. Sé que hay algo mal cuando me desafino. No estoy segura de cómo arreglarlo. Se debe

entender el cuerpo y cómo hablar con otros artistas dentro del Musical. Cuando uno se para en un escenario, alguien me va a amar y alguien me van a odiar. Practiqué El Sonido de la Música con pocos cambios. Ajuste algunas notas, pero, en general, bien. No vas a arruinar mi festival, aun no la entiendo. No importa si es de pecho o cabeza, mientras esté afinado. Con más actuación para sentirme más segura.

Sola yo está mejorando. Memory, no debo quitar el sonido y bajar bien a los graves. The Winner, en voz de cabeza, la siento débil, pero me da más confianza y solo el final de pecho como factor sorpresa. A este punto, creo que poder sacar la voz cantada es una cuestión 99% actitudinal. ¡Creérsela! Hay cosas técnicas para resolver, es como la actuación, estar vivo, pero en el canto es mucho más importante la energía. No vas a arruinar mi festival, se debe cuadrar el final. Toda esta pieza requiere tener confianza.

Tuve la I Muestra completa con los músicos y con lo planeado de la escenografía. Nunca he cantado ante tantas personas. Me dio mucho miedo. Estaba ansiosa. Además, la directora por primera vez, conoce a los músicos. Dio tiempo para dos pasadas por dicho, porque también los músicos nunca habían visto la obra, entonces no sabían exactamente las entradas musicales.

Por primera vez que uso zapatos de jazz en las pasadas. Eso me desestabilizó un poco, creo en cuanto a cuestiones de peso. Pero, creo que me hizo sentir más actriz diva, que el personaje lo es un poco y que también es más de Teatro Musical. Además de todas esas primeras veces, también usé, por primera vez, la cómoda, que es muy grande e imponente, porque fue la que se utilizó en el Musical Chicago. Pero, siento un gran alivio de ya poder dar una pasada de la obra y la disfruté mucho. Me puso ansiosa algunas veces por el no poder estar segura

del texto. Eso nunca me había pasado. Pero, si es bonito abrir este proyecto a otras personas.

### **Semana 24 – Vibratto**

Cosas positivas sucedieron con Katarcyna. Ella revisó el video de la presentación que tuve. Habló del timbre de voz, que logro sostener. Lo más grave es que desafina. Sabe afinarse, pero llega a notas que no conecto. En los inicios y finales de frases, me desarmo. Katarcyna apoya que mi mayor falló es desafinarme y los finales e inicios de frase.

Me despecué de la referencia y busqué mi propio sonido, por lo menos eso creo. Sound of Music, desafiné mucho, estuvo más inestable, todo lo de voz de cabeza. Era la que más conocía. No pude subir a esos agudos, son cosas muy raras que pasan. Podría ser que, como estaba en personaje, no lo encontraba. La voz de pecho la estoy armando con el personaje. Me tocó desarmar las canciones, empezando las con Sound of Music, que primero me den la nota para saber a dónde debo caer. Esa es toda redondeada como si fuese cantante de ópera.

Nadie va arruinar mi festival, aun no la entiendo, no está estabilizada. Sola yo no pude subir, reconstruir el concepto, endulzar los agudos en la cabeza. Luego de la presentación y todo lo que no se ve, es el trabajo en la casa y clases, el crecimiento en el proceso. El Sonido de la Música la primera nota, tiene que hacer una curva no es una flecha. (Como una gota de tinta). Como abrir las alas.

Vibratto es una relajación, el cuerpo dejó ser la voz, lejos de tensión para intentar crear el vibratto. El vocabulario del profesor al decir que sea como un águila sirve más para las imágenes que se van a construir. La transición de la parte final.

Recuerdos es la misma idea, sentirme que estoy cantando ópera. Redondear todos los agudos. En Recuerdos debo hacer habladas las notas graves. En esta semana trabajamos más en la limpieza de diferenciación de los personajes. Los personajes Diva de Cámara y Guadalupe Actriz. Primer ensayo con cámara, es difícil estar actuando y estar preocupada por lo que se ve en la cámara, los cables y el cómo moverla.

### **Semana 25 – Construir desde la actuación**

La directora del ensamble me ayuda, porque me dejaban en las partes de diva sola. La flauta me va a acompañar. Hasta ahora encontré un percusionista. Hay una parte de Sola yo que la tengo grabada en mi disco duro como si fuese muy agudo, como más soprano. La directora del ensamble me dijo que no era tan agudo.

En Recuerdos me quedo sin aire. Por primera vez, cantaré con micrófono. No hay diferencia, todo es igual. No se puede quitar el micrófono. Algún fallo sería el técnico de sonido. Se deben revisar las especificaciones del micrófono para saber si es atinente. Necesito escuchar muchas veces las grabaciones de las lecciones, sirven mucho. Con desplazamiento, son otras las respiraciones que mi cuerpo necesita.

La diferencia de un concierto de ópera al Teatro Musical es enorme. Se facilita más quedarse de pie cantando que moverse y actuar. En la ópera por más drama que le ponga la cantante, no viene de hablar y de moverse mucho. Su garganta sigue en el mismo estilo siempre. No vas a arruinar mi festival y Va a todo al ganador me pone muy nerviosa, Lo peor que puedo hacer me siento más relajada. Creo que fue porque se estudió más. Va todo al ganador se supone que me queda

bien a la voz. Ayer decidí que la última nota de Va todo al ganador la voy a hacer de cabeza, porque, a veces, sí llego y a veces no llego. Necesito dejar de ver la canción como tal y más bien considerarla un bloque. Lo que más me pone a pensar, hacer el monólogo paralelo, son los brincos en la voz, que no sea homogénea.

Ahí, el profesor me hizo ver que me estaba preocupado por la última nota, de la última canción del final del monólogo, lo que es un poco absurdo. Se trata más de la construcción de todo, de hilar todo, buscar otras cosas más importantes como la respiración. Por dicha, está el recurso de hacerlo de cabeza para, por lo menos, tener herramientas para sacarlo adelante.

El profesor me puede llevar a sentir cosas. No a abrir mi aparato. Bloque de las últimas canciones. El tempo con los músicos es difícil porque yo los trato de seguir y ellos me tratan de seguir a mí, por lo que se va ralentizando. No vas a arruinar mi festival, con mayor movimiento. Se corrigen sensaciones no notas, tratar de hacerlo orgánico. Tener más agallas en la canción. Se deja que los ojos y la voz vayan con fuerza, por alguna razón. Lo importante es que las palabras están llenas de verdades.

La energía, que comunique la voz. Los cantantes de Teatro Musical son pocos, la mayoría son actores que cantan y que cantan llevando una historia. Lo que se dice en la canción es importante. No vas a arruinar mi festival es un maratón, está vivo, lleno de energía, felicidad. No debo tenerle miedo al grito. El terreno difícil es meterse con todo. Una como crítica, busca lo malo, pero si hay muchas cosas buenas, lo malo pierde validez.

Cuando el público ve Teatro Musical esperan un espectáculo. No sólo afinación en una pieza. Sola yo, igualmente busco algo de actuación para que me

ayude en la canción. Se requieren intenciones en la canción. Darle el mismo tratamiento que en las escenas a los números musicales. Desde el terreno que yo conozco como actriz. La canción la sentí baja, Va todo al ganador. Las preguntas de teatro, en especial del cómo, la letra es muy larga y repetitiva. Pero, eso me puede servir hacer un estudio de la pieza como si fuese un texto de una obra. Para no crear atrapada en la cantante. Mi mente debería estar en otro lado.

No puedo tirar la última nota de cabeza, porque pierde la fuerza. Es mejor hacerla abajo la última nota. Quitarse los pedos mentales gracias al entrenamiento, mi frase del día. Los ensayos actorales fueron, principalmente, de los números musicales y su actuación. Por dicha, me siento más cómoda, ahora, en poder enfrentarme a público por la concordancia con el personaje. Siento que entiendo más al personaje.

También, trabajamos en la estética de movimiento de Teatro Musical, además del entendimiento en Costa Rica. Esto por los comentarios de las personas que vinieron a la muestra. El comentario se centró en recordarme que necesito moverme más con la estética de Teatro Musical. A lo que la directora preguntó que cuál de las estéticas.

Eso demuestra el desconocimiento de lo que es Teatro Musical y cómo las personas que demuestran conocimiento en el tema, en lo que se refugian es en el estereotipo que tienen. Y que yo también desconozco, el año pasado en el que escribí el anteproyecto sabía aún menos. Pero que ya lo sabía, porque este es un tema que está empezando en el país y, aunque las representaciones están siendo cada vez más normales, la investigación no crece de la misma manera. Aunque los lenguajes sí empiezan a engranar en el arte escénico nacional.

También, conversamos de la construcción de los personajes, de cómo y para qué fueron escritos y la recepción del público tico. Hablamos del caso de Isabel Guzmán, el personaje de Velma de Chicago es una Show Girl. Cumple más el estereotipo de personaje que entretiene, el que se espera en el género de Teatro Musical, más que Roxie que actuó Silvia Baltodano. Por lo que independientemente de la actuación, el personaje de Velma para el gusto del público, siempre va a estar por delante, porque para muchos solo eso es un personaje de Teatro Musical.

### **Semana – 26 Querer que me escuchen**

Eructo en las canciones por cuestiones de aire. No se relaciona con la música. Ya deseché que no es por horas de comida. Sigo probar con la música en midi, pero con pista de karaokes, porque el tempo sí cambia. En Sola yo, voy de agudos a graves. A dónde respiro me lo pregunté. No debería pensarlo, sino en encontrar a dónde yo lo necesito. Antes de preguntar yo, de debo hacerlo naturalmente y luego marcarlas para ser consiente, de forma natural, solo con abrir la boca como cuando se habla.

El ritmo y la colocación de las sílabas debe calzar con la melodía, con el acento de las palabras. Cambié la letra de los pedazos carentes de sentido. Las notas que se sostienen necesitan mucho aire, más allá de fuerza corporal es fuerza vocal. No tengo claro por qué, a veces, no agarro con la facilidad los ejercicios de calentamiento, normalmente los toca una vez y espera que yo lo imite de inmediato.

Me refiero a las figuras rítmicas y melódicas con las que normalmente se inicia la clase. Debo ser muy precisa con los cambios milimétricos de las notas y muy directa. La energía tiene que ser directa, porque el sonido fluctúa. Si escucho

la nota, pero no la alcanzo con seguridad. Sonido natural frontal y lo intento redondear. No hago ni una ni la otra. Quedo como en el medio.

Sonó mejor y me costó menos cuando dejé salir mi sonido y dejé de intentar sonar distinta. Existe una relajación muscular. Abandoné el sonido airoso. Mando para atrás el sonido y el aire sale con un poco de sonido cuando tengo medio. Me siento loca cantando, es como una liberación. Al contener uno piensa que está más seguro. Es, más bien, cuando uno lo suelta porque es. El reto de cantar consiste en aprender a escuchar su voz y permitir que me escuchen. Quiero que me escuchen. Se canta más agudo o más grave para llamar la atención, para que escuche. Por eso, los finales de la canción, normalmente, terminan arriba, porque necesita ser escuchada y la cantante quiere serlo.

El sonido frontalizado todas las personas de Teatro Musical se lo desean, porque es la forma icónica para cantar en Teatro Musical y yo lo tengo natural, así es, algo bueno entre todos los conflictos de la voz. Redondear se puede hacer al frente. He tenido dolor de cabeza de varios días, estrés y cansancio. Ensayo Sola yo, con la entonación siempre. Visión apenas de Va todo al ganador, el final me da mucha ansiedad.

Más ensayos con los músicos, para intentar acoplarnos. Además, ensayé con toda la utilería y escenografía. Eso incluye los cables que dan mucho problema. Por eso, hubo cambio de marcas. Tanto la directora como yo sentimos que falta actuación. Le estoy dejando el trabajo al texto. Estoy empezando a fijar movimientos, pero aún tengo problemas para memorizar los textos.

En esta misma semana, ensayé la mitad de la obra. Vimos las imágenes de la cámara, y cuál es la significancia de lo que se ve en el televisor. Tuve pasada

frente a dos personas que saben de audiovisuales. Discutimos cuáles pueden ser detalles de lo que la cámara ve. Luego hice pasada completa de la obra y el final lo discutimos, qué significa para el personaje, al final lo va a ver el público.

### **Semana 27 - Agarrarse del centro**

El sonido de la música, para arriba y para abajo, es la que más he estudiado. Más fácil la canté y ahora me da problemas. Estoy en todo. Escuchar más la música. Normalmente, la flauta toca la melodía. Escuchar los acordes, porque dan tristeza o alegría, ya de por sí en la composición. Limpio las flemas. Debería cantar encima de la flema para poder tragarla. Trabajo en la colocación. Cantar con una partitura al frente es mucho más fácil, no me desafino.

Necesito repetir mucho para grabar y así no depender de la parte. Muy desmenuzada, ver bemoles, sostenidos y recuadros. Incorporar un cambio en la posición de los labios para que la nota suene con otra sensación. Sonrío para que suene más feliz. Tiene más profundidad que eso. También, no sé mi boca dice lo que mi oído escucha.

La ayuda de las grabaciones y de repasar es mucha. También, de este proceso de escritura y análisis de lo que voy haciendo. La letra de Sola yo la cambié porque, de por sí, la corporalidad va a cambiar, la marcación. La letra tiene más sentido ahora, las traducciones son difíciles porque tiene que calzar muy bien algo que está hecho para otro idioma y las traducciones existentes son acordes para otros países. Me puede ayudar más a la actuación y, por ende, a entonar por relajarme y dejar el peso en la actuación, más allá de la técnica vocal.

Cambio de tempo en el inicio de Recuerdos para darle mayor movilidad y

sentido a la escena. La energía de la canción, me pasa que por estar pensando en eso me voy más arriba en la nota más aguda. Cuando actúo, la voz se me quiebra. Me di cuenta de que de cuatro patas la voz sufre más golpes, actuando como gata. En cuanto al sonido de la música, debo llevar más la música con el cuerpo. Me reservo una respiración para el final para hacer las cuentas del compás y ubicar a los músicos. Endulzo la última palabra para redondear.

El final de *Va todo al ganador* está muy airoso. La tengo que apoyar más y ser más concisa y directa de lo que estoy diciendo. Más agarrado, más fuerte. La canción termina fácil si apoyo toda la canción. El inicio es muy cotidiano. Las palabras reflejan la intención de lo que está actuado. Darle muchas veces, le dice al cuerpo lo que tengo que hacer. Ya le doy pasadas completas de la obra. Luego, empezamos a pulir por partes: la primera parte, actuación de las canciones y enlaces de una a otra. Hablamos de los encuadres de la cámara.

Ensayé con el director de Chicago, Adrián. Enfatizó en la actuación de las canciones *Recuerdos* y *Va todo al ganador*. El mayor avance fue con *Recuerdos*, porque ya entiendo un poco más de cómo nace la comicidad del inicio de la obra. Planteamos dos momentos en los que, claramente, ocurre algo y que la voz se debe modificar. Y ya eso amarra con la historia, de que es un ensayo y más diva para que sea realista.

Luego, hice la II Muestra. El mayor caos es la producción. Esta muestra fue en el Teatro Atahualpa del Cioppo. La coordinación la hice, principalmente, con la producción de la escuela de Arte Escénico, con una persona el uso del espacio y la entrada de las personas y vehículos, con otra el uso de luces y sonido. Con la Escuela de Música, logré el préstamo del piano, coordinación de los cinco músicos,

el técnico de sonido y de las luces. La directora, el ingeniero de sonido y dos tramoyistas. Además del movimiento de la escenografía, la utilería, la amplificación, la utilería, las personas invitadas, el comité asesor, el cronograma de trabajo y los guardas de la U. La peor parte es que ese teatro presenta una falla técnica, la música, el ensamble y el equipo que se tiene, más las luces no pueden convivir juntos. Hace interferencia.

Tiempo después, el ingeniero de sonido minimizo los ruidos extras. Es la primera vez que me presento en un espacio tan grande. Me hallo en es la prueba del vestuario. El sillón también fue por primera vez que lo utilicé. Me sentí más cómoda. Disfruté mucho la muestra. Hubo muchas personas corriendo por todo lado para que todo esté perfecto.

La tutora y los lectores me indicaron que la obra está muy “cruda” para poder defender, principalmente por problemas de afinación, falta de acciones y falta de precisión en los remates de los chistes. Además, me hablaron de la corporalidad que está muy cerrada y que se debe trabajar la actuación de los músicos para incorpóralos más al espectáculo.

### **Semana 28 – Me desnudé**

Propuesta de ipresentar la introducción de Sola yo y cambiar la letra. Todo parece positivo. Como docente cuando una estudiante pide cambio y da la talla, la está de acuerdo. Uno piensa en que no se pierda tiempo en otras cosas si ya se está trabajando algo específico. Pero sí di la talla.

Tiene partes en pecho y partes en cabeza tal vez en una misma palabra. Lo estoy haciendo mucho de cabeza y debo pasar más a pecho. Creo que, hasta ahora,

lo estoy entendiendo. Más seguridad en las frases, luego de los agudos, cuando llego a los graves. Cuando me emociono, canto más agudo, me desafino Seguir a una cantante, eso nunca lo había hecho, es raro, no sé si sea bueno.

Lo peor que puedo hacer por alguna razón me queda cómoda. Yo jamás pensé que la pudiese cantar, es una canción que sirve para calentar. Cuando llego a la parte fuerte como, que me empodero. El principio lo fallo, como casi todas, casi siempre.

Si subo la cabeza subo de todo. Adopto una mala posición que cuando trato de corregir, me duele porque hago una pelea muscular. Pero cantar en esa posición no me molesta. Siento que me ayuda, pero sé que es incorrecto según la teoría y las y los conocedores. También, mantengo la idea de que tenso es aguda, que sí, pero no siento estrés. Relajado no es abandonado. La energía está bien.

No se contiene. Es como destapar una olla de presión el más agudo. No presionarla si no dejarla salir. La segunda frase va a con energía. Me siento que estoy gritando, me siento expuesta, me sentí como desnuda, solo por dejar salir la voz. El cuerpo libera la energía.

Ser una sin vergüenza, mi frase de hoy, sentirse loca sin problema. No es fuerza ni grito. El sonido fluye por todo el cuerpo. Cuando alguien canta algo difícil, como si fuese fácil, el público tiene una mejor reacción, que en algunos momentos, me pasa en esta canción con los agudos. Me genera menos estrés. Me siento nerviosa, porque es la voz de pecho, el final es nuevo.

El giro (pronunciación en italiano), para cantar de pecho, va hacia una dirección, pero luego cambia, se usa para los cambios de registros, va como un grito pero pasa por detrás de la cabeza para redondear. Recuerdos, buscar afinación. En

esta canción, el cuerpo me traiciona porque yo sé que la nota es alta y subo mi cuerpo. Pero, la nota no es tan alta, más bien subo más de lo que necesito.

Siento la voz en un lugar cómodo sin esforzarme. Como entre los cachetes y detrás de la nariz. Redondear luego de fácil, que es la parte más aguda y el clímax de la canción. Realicé el calentamiento haciendo consciente la respiración por la boca. Me di cuenta de que en el calentamiento siempre lo hacía por la nariz, en el sonido de la música. Divido una palabra que no debería. Sola yo, la introducción por primera vez. La entonación y el sitio a donde coloco la voz. Debo colocar la nota más aguda que sostiene al frente no atrás para darle fuerza.

La tutora y yo nos reuniremos cada semana para un *coaching* actoral, principalmente, para rematar los chistes de las partes actorales. También, pulimos los chistes del primer y segundo fragmento con la directora. Asimismo, me enseñó algunos pasos de jazz, para poder amarrar mejor No vas a arruinar mi festival.

Yo canto el ritmo. La voz en los gritos empieza grave, tal como le hablo a mis familiares. Con la tutora, incluimos una parte actoral que también pulí con la directora. Este mecanismo creo que es muy bueno, porque ya estoy en la etapa de pulir y tengo a dos personas que están dando lo mejor de sí para mi trabajo desde distintas perspectivas.

Ensaye, pero salió mal. Se debió a la falta de energía, creo yo. Cuando una se tropieza una vez y de nuevo, y así continuamente, se hace una bola grande hasta que ya no es posible levantar lo que se está haciendo.

La tutora me propuso experimentar otro tipo de personaje cuando le hablo a la cámara. El personaje, que tengo, habla con la nariz y en tonos agudos. Ella me proponía una María Félix, una voz grave que busca sensualidad y que engatusa la

cámara, le coquetea. Me gusta más, pero es un cambio importante, es la creación de un nuevo personaje al monólogo.

Estudié Lo peor que puedo hacer como un chicle, que puedo estirar y encoger, pero más que eso hoy tuve búsqueda de ser sexy a la cámara y cantar muy sexy, nunca lo he hecho eso.

### **Semana 29 - Hey su atención**

No vas a arruinar mi festival, el inicio es más grave y poner atención a la velocidad y el aire. Paso unas notas a la cabeza, las que nunca pego. Debería ser agudas de pecho, pero no lo logro. Hay una frase distinta que no la había notado. Ya luego hice las frases como esa en la parte melódica. Me quedó, cambié la frase original y solo hay una variación. Pequeño cambio de la letra, queda en el medio, no sube de tonos.

A veces, siento que es el límite, pero no. Puedo llegar a más. Notas insistentes en el mismo lugar como si fuese una trompeta. El final que no hago como la referencia, sino que repetía una frase del inicio, es más cuadrado. Pensaba que estaba peor la canción ¡qué alegría! Escuchar audios y hacerlo es diferente a aprenderse una coreografía porque uno puede contar y ver los pasos. Pensé que podría usar un afinador electrónico, usar mi voz como instrumento musical, que los músicos utilizan aparatos o ahora aplicaciones en el celular para poder afinar.

La clase de las sensaciones, pero, como había dicho, la técnica de canto creo que se trata de eso. Estoy activa, aunque el sonido sea pequeño. El inicio está flojo y no me deja llegar a los agudos. El cambio de Sound of Music es de una octava completa, capaz de hacer el *switch*. Cantarla más de ópera y menos frontal. Más

redonda, me ayuda a encontrar la afinación. Además, respiro más fácilmente. Me siento más princesa. No vas a arruinar mi festival, olvidar Sound of Music, y frontalizar completamente la canción y pensar como en gritos, como voz de Gospel. Llegar a la nota final.

Las sensaciones, debo pensar antes de cantar. Lo peor que puedo, hacer el final, tener la sensación de jalarme hacia arriba para que la nota no se caiga. Se siente que la voz se mueve por las vibraciones que se generan, entonces debo imaginar notas nuevas, no intentar alargar en la que estoy. La posición de la cabeza me sigue molestando, la muevo sin querer, tenerla bien me cuesta mucho, me causa dolor porque siento y estoy acostumbrada a subirla. Debo de intentar jalar atrás (la nuca) para sentir estirado, pero poder tener la cabeza en la altura que es.

Sola yo, la letra me traiciona, pero es cercana a la sensación de Recuerdos. La interpretación, concentrarme en un punto. Me da miedo sobreactuar, entonces hago todo muy pequeño. No quiero hacer con las manos lo mismo que estoy diciendo, más en Sola yo que ahora estoy sentada. Va todo al ganador, empieza más grave de lo que suelo cantarla. Experimento la misma sensación de sostener la nota final, para que sean nuevas. La cara la necesito en el momento, como que si estoy enojada necesito poner la cara porque si no la voz no me sale.

Le di la razón a lo que me dijeron los tutores y lectores. Me di cuenta que no pude hacer afinado este concierto de hoy de todas las piezas, en todos los meses que llevo de preparación. El miedo se me ha quitado mucho y entiendo algunas cosas. Pero cantar es un proceso enorme. Afinar es mi talón de Aquiles. Pero tengo todo lo demás. El esfuerzo es enorme. Qué es Teatro Musical, quién hace Teatro Musical, los músicos se sienten los mejores. Una *performer* tengo mucho de qué

pensar, uso varias técnicas. No quiere decir que soy especialista.

Hacer una sola cosa bien, siempre he tenido esa piedra en el zapato. Me lo cuestiono en el Teatro Musical y en un unipersonal. Soy yo, haciendo muchas cosas, todas aceptables, o todo lo mejor que se pueda. Siempre me he reprochado saber todo un poco, o lo aceptable y no me he especializado en la totalidad en un solo tema. Hicimos pasada con muchos cambios de marcaciones. Además, hubo muchas interrupciones. Hoy dimos importancia a la utilización con los objetos. Trabajo directo con los músicos. Ellos dicen que es la primera vez que me escuchan tan afinada. También, que me escuchan por usar micrófono y ellos tenían monitor.

Primero, reviso con los músicos todas las canciones, las paradas, los cambios, el tempo y la entonación. Un trabajo muy provechoso por los desplazamientos. Luego, llegó la directora. Me dijeron que, en ese momento, me desconcentré y que comencé a desafinar. Yo no me di cuenta. Una canción prácticamente se remontó Sola Yo. En otras hubo cambios pequeños. Luego, a solicitud mía, hice una pasada completa de la obra. Se me olvidó un texto y la última canción estuvo muy desafina, no sé si fue por ya tener cuatro horas cantando.

Conversé con los músicos de cómo obtener confianza, cómo hace un artista para poder presentar su arte en un ambiente de presión, más allá de la repetición. Cuáles son los factores estresantes. Se podrá hacer un estudio neurológico de lo que pasa en el cerebro cuando tiene la presión y que hace, cuáles son las sustancias que intervienen para calmar eso, que puede interferir en el desarrollo de la actividad performática en vivo. Hice la sesión de fotos de para afiche.

### **Semana 30 – III Muestra**

Desde hace una semana me hallo con gripe, una gripe fuerte, con mucha tos, nunca he tomado tanto medicamento. Nunca me había cuidado tanto, en toda la semana no he cantado para nada. Hice todo el traslado de la escenografía y la utilería, en diferentes días por diferentes medios de transporte. Son muchas las cosas pequeñas que estaban dispersas. Esta semana he estado, además, construyendo los biombos para tapar a los músicos, porque nunca se pudo ensayar con la lectora de música porque canceló varias veces. Entonces, junto con la directora tomé la decisión de tapar a los músicos y fue avalado por la tutora.

Todo fue trasladado al Teatro Arnoldo Herrera por las comodidades de disponibilidad de fechas, poder dejar la escenografía y utilería en el teatro. Hay un piano. En un principio, la idea de usar ese teatro era para poner a los músicos en el foso del teatro, pero el teatro es de cola por lo que es imposible de bajarlo hasta ahí.

El día anterior a la muestra hice la grabación de luces y puesta de la escenografía. Necesité ayuda para jalar la escenografía, principalmente unas tarimas para los músicos, para que estuviese a desnivel y no hacer todo el montaje técnico el mismo día como la muestra pasada. Fue un ensayo lento, y pesado, la cámara no sirvió, pensamos que por un cable. No canté fuerte para no maltratarme la garganta. No dio tiempo de colocar la parte de sonido. Por cierto, me dijeron que la lectora de la Escuela de Música no iba a seguir conmigo en el proceso. Al día siguiente, ya conseguí a otra persona.

Muestra III, seguía muy resfriada, llegué al teatro muy medicada, desde temprano para probar sonido con los músicos. La microfónica tardó más de lo

esperado, además los cables que llevamos no sirvieron. Vi correr a más no poder a mi amigo Felipe para solucionar el problema tan grave que la cámara no transmitía al televisor. Además, llegaron los bailarines que tenía que hacer prueba del espacio para medir la coreografía. Antes de eso hice prueba de sonido Sola yo para amarrar el principio que sólo lo habíamos hecho el ensayo anterior.

Me sentía muy nerviosa por tener tanta gripe. El ensayo lo efectué con un confite de farmacia que adormece un poco la garganta. Como me sentí bien así decidí ponerme otro en la boca para la presentación, teniendo cuidado de no atragantarme. Por primera vez, me apliqué yo el maquillaje. Llegó el momento de presentarse.

Durante la presentación, fallé un poco el texto actoral y la letra de las canciones, pero pude solucionarlo muy bien. Estoy segura de que el público no se dio cuenta. El maquillaje se me corrió. Jugué mucho con la cámara y me sentí muy bien con el recurso. Al inicio de la obra, me dio un ataque de tos y lo solucioné durante la canción al irme aclarando la voz y me dio tiempo para tomar agua. Nuevamente la disfruto como nunca. Esta vez con un mayor juego de luces, humo, sin músicos visibles, pero con más amarre orgánico para vivir lo que estaba pasando en el escenario.

Hubo retrasos para cuando me debían encender y apagar la cómoda y el final era la primera vez que lo presentaba, con la incorporación de un cantante y dos bailarines. Además, el equipo de tramoyistas que debía de sacar todo del escenario eran un grupo de amigos que no pudieron ensayar como hacerlo. Pero, repito, lo disfruté a más no poder.

La tutora y el lector de danza me acotaron pocas cosas. En general y más

con la visión del espectáculo más que mi trabajo directamente. Una cuestión directa conmigo, era por ejemplo, el tema de la respiración, aun me oyen cansada en algunos momentos y que mi respiración, de igual manera, no la hago de la forma que la debería de hacer.

También me hablaron de una corporalidad abierta, que pensara más en esgrima. El remate del chiste me dijeron que lo puedo afinar aún más pero que está bien logrado. La colocación de la voz la sintieron como más “popular”, el registro, más cercana a la voz hablada del personaje. Lo que piensan que es más coherente y que ayuda más a la transición de los números. Lo que realmente yo sí hice conscientemente fue cantar con cuidado y buscar una voz más dulce para no maltratar mi garganta.

Asimismo, me dijeron que el final de la obra funciona, pero que se vea el cambio de escenografía, que eso sea parte de la obra. Resulta meritorio mencionar, el uso del aparato fonador: apenas salí de la función sangré por la nariz y la boca.

### **Semana 31 – Post**

Esta semana ha sido la mejor de todas de este proceso. La tutora me dijo que ya el espectáculo estaba con el suficiente nivel para poder defender. En pocas palabras, estamos llegando al final, ya se ve la luz al final de este túnel.

La directora hizo un análisis conmigo. Me explicaba que lo que hice con la voz fue colocarlo diferente. Encontré una posición adecuada en la que la voz sonaba redondeada y me permitía llegar a las notas con menos problemas. Además que encontré como actriz cosas que me posibilitaban organizar mejor los pensamientos, el cuerpo y la voz en la escena.

El público me dio más. Se identificó con los chistes del monólogo. Hablamos sobre la libertad en un monólogo, en el que mi persona es la protagonista porque se trata un poco de mi vida y si yo respeto la estructura siempre, doy las palabras claves a los músicos y luces ¿hay error sino digo las mismas exactas palabras siempre?

La flexibilidad está controlada, es la estructura del monólogo, porque hay momentos en la muestra pasada que me sentí en piloto automático, sólo estaba diciendo texto, no actuando, pero cuando me di cuenta porque repetí la misma frase, que así me pasó, todo lo que seguía salió aún más orgánico de lo que antes había presentado. Tratar de estarse siempre cuidado, sino vivir el momento del trabajo que se hizo anteriormente. Estar, principio teatral.

¿La inseguridad me hace estar presente? Lo malo es que debería estar presente de inicio fin, si no se ven como fluctuaciones en la actuación y aparecen si no ciertas cosas técnicas como la exhalación que varias veces me han apuntado que la suelo hacer cuando mi cabeza está buscando lo que sigue y también muletillas. Silvia me decía que el trabajo de una actriz es saber qué es lo que sigue y actuar que no sabe.

El consejo de la directora es trabajar tanto el texto que esa inseguridad en escena no exista. Además, los momentos críticos de la respiración no sé exactamente cuando son, aunque en las grabaciones lo puedo cuando estoy en escena no siempre las hago en el mismo lugar. No soy consciente cuando hago una mala respiración. Por falta de condición física, el espacio es más grande y me cansa más de lo que suelo ensayar. En las canciones no me pasa tanto Estoy usando un poco las partes de actuación para recuperar y preparar la siguiente. El error es

relajar.

La estamina, nueva palabra, es como la energía, lo que uno construye, la resistencia. Creo que la palabra en español más cercana es resiliencia. Me hace más falta, el cuerpo está cansado, pero sigue y lo logra, lo asimila. El cuerpo sabe que se tiene adaptar. Esto es lo que ayuda a cantar mejor cuando se está enfermo, porque uno está consciente de que en cualquier momento algo puede fallar, entonces se cuida. Cuando sentía que la voz se me podía quebrar, apenas tocaba la nota y no intentaba sostenerla, pero la dejaba bien colocada, traté de hacer todo más redondeado, etc. Hice un buen uso de mi sistema, que no hubiese hecho si no estuviese enferma. Un profesor de Silvia, “no hay nada mejor que cantar enfermo”.

El juego con el cable de la cámara, a veces, siento que se puede ver sucio, pero lo hace sentir vivo. Es un recurso que forma parte de la escenografía y que por convención se entiende que eso no lo debería de ver al público, pero se ve. Y la cámara y el clave se ve. Estoy habitando la piel del personaje porque ya puedo solucionar ciertas cosas por cómo lo haría ella.

Con el entrenador de voz, también hice análisis de la muestra III, de igual manera, como en la parte actoral, inventé mucha letra de las canciones. Trabajamos la última pieza del musical, me hace sentir más insegura y débil, porque me juzgo por no lograr los agudos de pecho, sino lo que hago es mix.

Luego de contarle que estaba medicada al entrenador de voz me dijo que lo malo es que puede ser que en este momento no se visible que me esté dañando importantemente el sistema. Que puedo haber sido irritación la sangre luego de la presentación.

Trabajamos The Winner. Se afianzó la voz de mixing y el pasar de pecho a

la otra colocación directamente. No autosabotaje. Y los agudos de pecho del final. Este debería de hacer el proceso para entender la sensación de los agudos, primero mixing y luego pasarlos al pecho. Es muy diferente de a gritar.

Pasar por la sensación y cuidar la actuación para que me ayude, porque la actuación suele apoyar el canto, pero a mí me pasó que me emocionaba tanto cuando le metía actuación a la canción que cantaba más agudo de lo que debía. La decisión de hacer mix la tengo que ver, porque en cierta manera lo fue, una decisión estética, todas las veces que subo son una preparación para el final. Me pasa también que primer agudo lo hago relajada luego me voy estresando. Por último, me falta jugar con finales de freses largos y cortos, no siempre cortos.

Luego de los análisis, pienso que en momentos como este, me gustaría que la voz se pudiese ver y moldear, como si se tratase de que las piernas hagan un split, se ven las piernas y se puede ver cuando se llega a la meta del Split. Que haya un bien o mal o que dos más dos sean cuatro en arte, pero no es así.

### **Semana 32 – Llegando al fin**

Estas próximas semanas se trata más de pulir el trabajo ya hecho. Se trabajó en la parte de actuación en dos aspectos: las exhalaciones innecesarias y en la composición del personaje de la tía y el noviecillo. Antes tenía la tía como un personaje que hablaba con una Z muy marcado, pequeña, y con sobre peso. Pero esto era cuando tenía diferente al personaje de la cámara, cuando hablaba más agudo y su corporalidad era más estirada.

Entonces, ahora que ambos personajes hablan más grave, la tía pasó a las características de “creída”. En cuanto al personaje del noviecillo, lo tratamos de

retratar más tirado a la calle, como más reguetonero. Con un peso bajo, y atrevido con su cuerpo. Lo que diferencia del personaje de la cámara, y el personaje del monólogo. En cuanto a la exhalación, es consciente. Ensayar, repetir, y repetir hasta que sean claras las respiraciones.

Trabajé la misma parte con la tutora, aún más precisión en esa parte. Lo que más trabajamos fue en la parte de hacer los tragos y también en el personaje del novio. Lo que más me falta es precisar en qué lugar están.

### **Semana 33 – El Silv mágico**

Esta semana revisé las dos partes finales actorales del monólogo con la tutora. Trabajamos el cuerpo, que se un cuerpo más atractivo para el público, tridimensional y proyecte de diferente desde diferentes formas la energía. Las “poses” de ella al referirse a algunos temas. Luego, revisé estas dos partes con la directora, la energía, el tiempo y la fluidez era la apropiada. Trabajamos en detalle algunas partes. Siento que esta parte ya la domino. Antes era la parte que sentía inestable.

Asimismo, descubrí algo que la directora me da, o más bien me pide y lo discutimos. Cuando realicé el análisis de texto para encontrar las acciones verbales, básicamente lo que busqué fue el subtexto, si es directo, o indirecto, y la acción verbal. Pero la directora me habla de que además de esa ayuda para emitir la palabra de forma más adecuada según las circunstancias, que piense en cómo lo diría yo, que le agregue las palabras necesarias, pero que no las diga, que las evoque en la mente mientras digo el texto, pero mentalmente digo como yo lo diría. Se trata como una imagen verbal en el binomio actriz-personaje según las

circunstancias dadas en el texto.

Además, discutimos sobre la presentación de Isabel Guzmán, fue Broadway Cabaret 3, que de hecho una versión de este espectáculo sirvió como antecedente artístico de esta investigación. Los datos que recopilé fueron los publicados por noticieros y medios informativos de renombre en el país, se da a entender que es un espectáculo, cercano a un obra de teatro, o por menos eso entendí. Pero me di cuenta de que no, es más bien un concierto. Un concierto que la artista hace muy ameno y distinto, pero no es una obra de teatro.

Por lo que este proyecto me emociona más, porque es algo muy único, e importante en la historia del país, principalmente relacionado al de Teatro Musical y al empuje que está teniendo en la actualidad. Hablaba la directora sobre el repertorio del concierto, y el manejo de energía del público. En este unipersonal, se manejan hits, que la mayoría de personas conocen por lo que para las personas se pueden sentir más identificadas o más emocionadas al escuchar las canciones.

Tuvimos un ensayo con los lectores y tutora. Al final, solamente pudo llegar la tutora, pero llegó muy tarde por lo que solamente fue una pasada, sin la utilería y escenografía. Los músicos sí estaban presentes y nos dio tiempo de ensayar algunos ajustes, más de acople. La crítica principal es la falta de energía, porque tenía energía de ensayo. Y que los dos personajes la chica y la diva de la cámara son muy semejantes si la energía no está. También, hablamos buscar el cuerpo tridimensional y alejarse de la simetría por el ritmo de la obra, que por enfocarme en el final de la obra he descuidado el resto.

Tengo varias semanas de intentar cantar poco, desde la última muestra que estuve muy resfriada la garganta me quedó afectada. Tengo tos, que no para, cada

vez que canto, hablo fuerte o mucho, la garganta me pica y quiero toser. En este ensayo, me dio esa picazón, en repetidas ocasiones, estuve más pendiente de no toser que de cantar o actuar.

### **Semana 34 – De cuando se pule lo pulido**

En esta semana, solo he trabajado las partes actorales y de atrás hacia adelante, subdividiendo el texto por bloques entre canciones, que serían tres porque dos se unieron. He encontrado pequeños momentos, principalmente, transicionales, que les había estado pasando por encima. En la última parte, se metió una pose muy Fosse para un momento dramático. Cómo pasar de un personaje a otro, el personaje de Lupita, el ex novio, la tía y el personaje de la cámara. Me pregunté por qué el personaje inicia la obra hablando en vos y luego en usted. Lo dejé como si a la gata es quien le habla de vos, como un chineo.

Otra parte importante es el acercamiento a la cámara por primera vez y el nacimiento de ese personaje para el público. Corporalmente, me siento más enraizada, cercana a mi centro y estable en escena con marcas propias más específicas. En cuanto al canto, esta semana solamente he trabajado con el lector de la parte de canto. Estoy trabajando dos canciones por semana, luego la reviso con una de los músicos y, finalmente, con el profesor de canto. Se puso el ojo solamente en la afinación.

Descubrí que son principalmente grupos de compases que paso de voz de pecho a los agudos de cabeza. Además, mi desafinación suele ser que me voy a una nota más aguda de la que debería de tener. Se podría decir que es una

desafinación circunstancial, siempre se da, no siempre es en el mismo lugar. Como se ha redactado está completamente ligado a la emoción, al momento de tener un momento de estrés mi cuerpo se contrae y al tratar de sacar la notas, le doy más fuerza, volumen, y subo la nota. Me gustó que en la forma de trabajo con el lector no tocaba las notas que yo llevo exactamente, sino que solamente tocaba los acordes. Eso me hace estar en un espacio con menos ayuda y que yo debo estar muy firme con mi voz y la posición de las notas. También, revisé una pieza con la bajista del ensamble, las primeras notas y las últimas son las más difíciles las más importantes, porque es donde el oído presta más atención.

Esta semana ha sido más actuar como productora, el comité asesor y la comisión que no se organizaron, ya pareciera que tomaron una decisión de no aceptar el cambio de modalidad y de sí aceptar el cambio de lector. Además, la fecha programada de la próxima muestra, porque el comité asesor todavía no me deja defender, debió ser cambiada nuevamente, aunque la tuviese desde hace un montón de tiempo. La etapa de este proyecto va a ser de pulir en cuestiones detalladas de actuación y buscar el no desafinar.

Aprendí esta semana por qué es que en la licenciatura no hay tantas personas que se gradúen como en bachillerato, es un proceso largo, engorroso e inestable, subjetivo y en manos de profesionales que no invitan al estudiante a ir más allá. Se debe de andar con cuidado, las palabras vienen y van.

### **Semana 35 – Las canciones como números**

Ha sido muy difícil poder unir a los cinco músicos, al comité de asesor y coincidir con un espacio libre del teatro en el que se está trabajando. Esta semana

se recibió la carta de parte del Tribunal examinador de Trabajos Finales de Graduación, en donde aceptan el cambio de lector y rechazan el cambio de modalidad del trabajo, por lo que la tutora dio un paso atrás para la defensa del proyecto y pidió una muestra, que ha sido difícil unir a los elementos.

Por lo tanto, se coordinó con todas las personas involucradas, y se va a utilizar un espacio alternativo. Esto porque las mayores críticas hacia espectáculo es que desafino en algunas partes de las canciones, ha sido todo un proceso para que las personas involucradas, el comité asesor principalmente, entienda, por desconocimiento de Teatro Musical, que la afinación no es importante, es un componente del espectáculo que debería estar bien, pero la actuación y el hilo de la historia es mucho más importante si se pega una nota o no.

La muestra es, principalmente, ver avances en la creación de personaje y la afinación, va a ser en un lugar pequeño todo el resultado del espectáculo, y el teatro Arnoldo Herrera está muy ocupado estas semanas de noviembre. Además, para que el nuevo lector se integre en el comité, aunque con él se esté trabajando por aparte. Hace varias semanas di de forma impresa este trabajo para su revisión, por lo que esta semana también se está editando este documento.

Con el *coach* de canto trabajé el poder sostener notas y que estén adecuadamente llenas según la colocación. Me pasa, visto también por el lector, que las canciones que estoy cantando con la técnica clásica la estoy frontalizando mucho, por lo que suena como chillonas, por lo que estoy buscando rendodes en la notas y que no se quiebre. Fue una larga y lenta lección de repetitiva. En otra sesión, se trabajaron las primeras tres canciones de la obra. En Memorias y Sound of Music la sesión anterior que se trabajó el perfeccionamiento de la técnica clásica

y en Don't rain esa canción tan difícil está mucho mejor y más segura.

Con la directora, esta semana se revisaron solamente los números. La parte más criticada de la obra, el trabajo más grande fue meterme en cada uno de los seis personajes. Los dos números que menos tengo seguros como actriz son el primero y el último. Memorias es el primer número y debo empezar con la energía y conexión muy en alto y dar a entender al público de qué se va a tratar todo el monólogo. Además, debe ser una parodia los actores de cómo ensayan, pero que no sea vea sucio. En la última es muy emocional lo que dice y tengo todo el espacio, por lo que me hace sentir muy libre en el espacio. Esta canción creo que, ahora, la tengo más afinada pero cuando la actúo las notas las pierdo un poco.

El Sonido de la Música es más de actuación para que la voz me llegue a los tonos y que el público pueda imaginar las montañas junto a mí. Nadie va a arruinar mi festival no me sale mal; a veces, quedo baja, que me pasa solo con las cantadas con el pecho, pero lo que me pasa es que me quedo sin aire, y los movimientos de baile no siempre son precisos. Lo peor que puedo hacer siempre me ha salido bien, a veces, desafino en una nota, cambiamos el final para que sea una nota que crezca más. Sola yo cada vez es más cercana, tengo más problemas con la letra, porque la he cambiado muchas veces, pero la sigo dominando hoy quedamos en que yo se la canto a él. No hace falta conectar tanto con el público.

### **Semana 36 – Llegué la meta**

En la parte de producción no fue posible coordinar para que el comité asesor, el equipo creativo, los músicos, el Teatro Arnoldo Herrera González y yo pudiésemos coincidir. Especialmente porque para final de año el Teatro pasa muy

lleno y el comité tiene varias actividades. Por lo tanto, la próxima muestra y el ensayo con músicos serán en La Comunidad Artística La Colmena. El comité asesor aceptó que fuese en este lugar, sin luces, sin toda la escenografía, entre otras cosas porque lo que quieren revisar es la parte actoral y cantada, ya la muestra pasada se vio la totalidad del espectáculo.

Realicé un ensayo con músicos, en el espacio que se va a hacer la muestra, solamente pasamos las transiciones y los números musicales, para limpiar lo más posible las partes que suelo desafinar. Una y otra vez, repasamos todas las canciones, la respiración me falta, pero soy yo misma la que produce que me falte, respiro más rápido y mal en las canciones y por eso me quedo sin aire, no por falta de condición física, porque son las canciones lentas las que me falta aire, en cambio en la canción que más me muevo no me falta tanto aire. Además, descubrimos en qué momento la flauta y yo vamos juntas y en cuáles no. Pero, al terminar, reflexioné que la flautista respira muy fuerte y como casi siempre vamos juntas tal vez, a veces, escuchen la respiración de ella, no la mía.

Ensayo de actuación solo con la directora, este fue especial, no canté las canciones, sino que debía de decir la letra con acciones dramáticas, el propósito claramente fue que analizara lo que estoy diciendo, o bien por ser muy poéticas las letras, entender lo que quiero decir. Para que si desafino, al menos la actuación esté muy bien, que es lo que importa en Teatro Musical. Entonces, fue una experiencia distinta porque viví lo que estaba diciendo, fue un ensayo lleno de emociones. Tanto así que al final fue muy emotivo, aún más porque era el último ensayo antes de la muestra final.

Al finalizar con esa parte la directora, Silvia, me dio toda una charla de

autoconvencimiento, como expliqué casi desde la semana 1, no sé si todo en artes, o en artes escénicas, se trata de confianza, aún más cuando se trata de la voz. Por lo que ella desde muchos lugares y ejemplos insistía en que yo me la debo de creer para que todo salga bien, porque todo puede estar bien pero si yo no estoy convencida en que puedo se va a notar.

Luego, me quedé en el lugar para poder dejar acomodado todo el espacio, limpio sacar las cosas que no necesito y dejar la escenografía que se utilizará en la muestra. Al final sobró tiempo y había varias personas en todas la directora me dijo que aprovecháramos para hacer un ensayo general. Fue al frente de todos los estudiantes de la academia, gente que se prepara en Teatro Musical, muy conocedores en esa materia y que les encanta cantar y que lo hacen muy bien.

Sí estaba con nervios, cansada y cero ganas de presentarme ante ese público, pero me sirvió más como práctica del movimiento de cámara y lo divertido es que ese tipo de público se identifica mucho con la dramaturgia por lo que había muchas risas que me fue difícil, porque no estoy acostumbrada y porque no estaba 100% con energía. Intentamos hacer la pasada con las pistas y lo que he construido con la música en vivo es muy diferente a lo que está en las pistas.

El día de la muestra estuvo difícil el tránsito. Esperé poco público que llegó y todo el comité, mientras esperábamos ensayamos la introducción de Sola Yo, Memory, Sound of Music. Además, para esta muestra tengo definido el peinado y el maquillaje, usé también una prenda por debajo del vestuario para tener problema si se encoje. Esta muestra lo más importante es justificar lo desafinado sí lo hago y tomar todas las acotaciones que ha dado el comité asesor.

Quiero empezar por la emoción, las sensaciones. Sentí como cuando uno

tiene el carro encendido sosteniendo el freno y solo tiene que quitar el pie para acelerar rápidamente, empecé con buena energía. Y me tiré, Memory siempre me cuesta, pero jugué. Sound of Music que es la siguiente canción fue la que sentí que fue la que peor canté, en el momento me fue difícil sostenerla, entonces al final de la canción metí texto para justificar que había desafinado. Es la primera vez que pueda cantar la letra de todas las canciones de forma correcta que no debo inventar letra y eso también me hizo sentir confiada. La canción que sentí que el público se cansa es On my own, y aún más porque no hago contacto visual, creo. Al finalizar el monólogo, también me sentí con mucha energía. Tomé la indicación de la directora de tomar el coraje en contra del comité asesor, que ha atrasado el proceso de defensa.

Cuando terminé, el comité se reunió mientras todos los demás recogíamos y esperábamos un veredicto, también comimos, y ese es un punto importante como productora, que caro que sale cada muestra, aunque todo fue muy pequeño, la comida el transporte, y pagar a los demás artistas sale muy caro, este proceso no hubiese podido suceder si no tuviese un empleo estable.

Llegó el momento, el comité me llamó aparte me dieron críticas. Los músicos y el equipo creativo con ansias se quedaron esperando el veredicto. Ya para esta muestra se esperaba que se diera un “sí, ya puede defender”. Por lo que entre, me senté junto a ellos y empezó el lector de la escuela de danza. Hablaba que él aboga por más planos de la cámara, no solo la cara, sino también buscar composiciones más artísticas, el lector de la Escuela de Música dijo que efectivamente si desafino, pero que afinó por lo menos un 85% si se quiere ver en números para entender, y que el monólogo no tendría sentido. La tutora me dio varias acotaciones para mejor

el trabajo de actuación. Nada muy importante que amerite un cambio radical o trabajo de peso. Así, finalmente, escuché. Ya pude solicitar fecha y hora para defender. Amén.

## **2. Libreta de observación**

### **2.1 Clase de teatro musical en La Colmena**

**Fecha:** 28 de marzo, 2017.

**Tiempo de observación:** 1 hora, 30 minutos.

**Descripción:** La clase fue impartida por la profesora Silvia Baltonado. Se nos explicó que esa era una lección para el primer nivel en la que se reciben tres clases con diferentes profesores para que integran el baile, canto y actuación.

La clase inicio con un calentamiento corporal regular, esto a ritmo de la música con la que más adelante van a trabajar. Los asistentes a la clase eran 4 personas, dos hombres cercanos a los 20 años y otro que ronda los 35 años, y una mujer de cerca de 15 años. La academia posee solamente un salón en el que se desarrollan todas las clases.

Luego del calentamiento se reunieron en un círculo para recordar como grupo a letra de una canción y el momento en el cada uno debía de cantar en solitario. Y empezaron a recordar parte de la coreografía que ya tenía montada, poco a poco introdujeron la voz cantada y hasta que llegaron al momento en el que iban marcando coreografía y tratando de todos cantar a la vez. La pieza de estudio era Black Bird.

**Comentarios:** La clase es hermosa, por la energía positiva que se siente. Parece que es un grupo muy unido, se ve como todas las personas, desde la facilitadora y cada uno de los participantes les gustan lo que están haciendo.

No todos tienen en el grupo el mismo nivel en el canto y baile, hay algunos que brillan más en área y los otros en la otra. El salón es un poco incómodo, hay

varias columnas en el centro del salón, una persona de las oficinas que están cerca del salón fueron a cerrar la puerta (seguramente para evitar el ruido).

En esa clase no hubo en ningún momento algo propiamente de actuación o acercamiento a personajes. El único esbozo de expresividad se daba mientras se bailaba; los movimientos suaves eran acompañados por reacciones relajadas y un cuerpo liviano. Mientras los acentos musicales eran movimientos con gran fuerza y un rostro tenso.

El abordaje de los estudiantes parece iniciar desde la diversión y lejos del juicio inquisidor del error. En donde cada intérprete se le da la oportunidad de jugar con las habilidades que tenga para luego revisar las carencias de cada uno.

La mayoría de carencias de los estudiantes era más la retentiva y su capacidad de apropiarse de los movimientos que se estaban marcando en el momento y el reproducirlos. La voz no era cohibida de ninguna manera, tenía la música con letra de fondo, por lo que los estudiantes cantaban encima de la grabación sin problema alguno, más preocupados por seguir la secuencia.

## **2.2 Ópera La Ruta de su evasión del grupo Abya Yala**

**Fecha:** 5 de abril, 2017

**Tiempo de observación:** 1 hora.

**Descripción:** Este espectáculo no era un musical, era una ópera, por lo que su estructura es diferente. Las personas que participaron fueron muchas, y su plástica fue diferente, eran personas la escenografía. Por la ubicación del asiento, no fue posible apreciar en su totalidad el montaje. La obra parte de la novela de Yolanda Oreamuno, se trata de una histórica trágica de familia y amor en la que se juega con

el presente moribundo e infeliz con un pasado lleno de emoción y alegría.

**Comentario:** Desde mi asiento en el Teatro Nacional me fue imposible ver a los actores cuando no estaban en el proscenio o cerca de él. Ya desde ahí los espectadores que tenían un gran distanciamiento con la puesta.

La puesta tenía mucha música, y sus diferentes ritmos latinos hacían que la propuesta escénica fuese menos densa, pero la voz cantada continua genera algún tipo de comicidad, el tema y las escenas dramáticas en algunas ocasiones generaban risa en el público.

Que como bien sabe el teatro musical parte de este tipo de propuestas artísticas, que seguramente por sus densidad generan la búsqueda de entretenimiento similar, pero que generara alegría.

Los personajes estaban completamente ligados entre su apariencia y su tipo de voz. Había un actor que se veía muy masculino, con su barba y su lento andar, él era el bajo. Mientras la muchacha bonito era una soprano. Más allá de ver a los actores si cabeza por la ubicación.

La calidad de las voces fue buena, si es importante mencionar, todos se oían bien, agradable al oído. Algunas voces por decisión del compositor musical, o bien, por su arquetipo de personaje tenía mayor oportunidad de brillar, de hacer solos, de lucirse. Tomando el mismo ejemplo, la soprano que hacía el papel de la bonita tenía varios pentagramas de solo.

### **2.3 Parte del ensayo Chicago de Luciérnaga Producciones**

**Fecha:** 21 abril, 2017

**Tiempo de observación:** 2 horas.

**Descripción:** El ensayo se llevó acabo en el estudio de danza Danzay. Se ensayaba algunos números del musical. Quien dirigía era el director del espectáculo. No estaban presente todo el ensamble de bailarines, pero sí la mayoría.

**Comentario:** Es la primera vez que veo el elenco de esta producción, casi todos son famosos costarricenses, no sé si es estrategia de mercadeo o no, es porque se ganaron su puesto en esta producción. Solamente a una persona con formación de actuación, de la escuela de Arte Escénicos. Él se camufla sin ningún problema entre los bailarines.

Los bailarines se miran en todo momento en cómo se ve, buscando su mejor ángulo, pero esta producción es positivo. El director del espectáculo busca simetría en la coreografía, lo que más corrige son posiciones.

Repasa la actuación de las bailarinas que tienen pequeñas intervenciones durante las coreografías, lo que más pide es energía. Las y los bailarines no se muestran muy interesados en aplicar los cambios, pero si intentan mantener la energía arriba, aunque se ven subgrupos de amistades en el elenco.

Sus voces son muy tímidas, hay voces claves que son las seguras, las que no desafinan de las que las demás se valen. Llegaron jóvenes para apoyar en la parte de voz, en los coros.

Una de las actrices principales y productora no interviene en la dirección del ensayo, todo está en la manos del director. La gestualidad de los bailarines es exagerada y poco estudiada. Se valen de emociones o de las pistas que la música les dicta para dramatizar lo que se dice. La música en todo momento es quien dirige directamente el ensayo.

Las actrices suplentes son bailarinas que ensayan su parte y la parte de las protagonistas, en los números que hay menos bailarines, todo practican para saber todos, todas las escenas de la propuesta.

## **2.4 Ensayo General Chicago de Luciérnaga Producciones**

**Fecha:** 11 de mayo, 2017

**Tiempo de observación:** 2 horas 45 minutos.

**Descripción:** Este es un espectáculo muy conocido por la investigadora pero en su versión cinematográfica. El musical es el segundo en el país que se hace con hace con la estructura de Broadway, pero realizado por costarricenses, luego de West Side Story.

La obra respeta la estructura general de la película, pero como era de esperar si hay una edición de algunas partes, esto es más notorio en la primera parte de la obra, ya que se pueden apreciar más números musicales que interpretaciones. Además, hubo inclusión de varios números que no están presentes en la película.

En la segunda parte de la obra si hubo mayor momento para la interpretación, y números desconocidos para quienes solamente tenían la película Chicago como referencia. Las dos protagonistas de la puesta llevan completamente en sus hombros la mayoría de la exigencia de este musical.

Las y los bailarines, adornaban de alguna manera el espacio para que ambas fuese siempre el centro de la atención, al igual que los demás personajes.

**Comentario:** Todas las personas que gusten de la música, de la danza y en general de las historias tienen grandes expectativas de este espectáculo. El espectáculo inició con el ensamble de bailarines y música en vivo.

La participación vocal del ensamble fue siempre de coro, al inicio estaban con micrófono, con audio aparte cada uno. Se escuchaban voces diferentes. Luego le quitaron el audio, debido a que eran un gran grupo se escuchaban bien y menos desafinados y la misma decisión fue tomada con el ensamble femenino.

Ambos grupos eran adornos de las dos protagonistas de la puesta, que sin duda tenían el mayor esfuerzo vocal, físico y de interpretación. Además, había personajes secundarios que tenían sus propios números, pero no fue comparable con el peso escénico de las protagonistas. Ellas lograron colarse físicamente entre las bailarinas, sí parecían una más, pero eran una más con voces propias y fuertes. Sus actuaciones fueron fuertes, era imposible pasarlas desapercibidas. En la segunda parte del musical, se hace teatro, dentro del teatro. La actuación es muy farsesca, rayaba en la pantomima. Ese fue el recuso para actuar, que estaban actuando.

Usaron recursos conocidos principalmente en el texto, chistes de doble sentido y/o palabras vulgares para generar risas. Asimismo movimientos grandes acompañados de sonidos y por su puesto la sátira de la situación escénica. Aprendí, que en el género musical, el público siente la necesidad de aplaudir luego de cada número. Pareció que hubo errores técnicos, como falta de utilería y transiciones sucias. Pero lo que más en este tipo de producciones que son enormes, es que son calificadas del mismo modo que un unipersonal en un espacio vacío, lo que más interesa es el resultado. También, que este musical servía para demostrar habilidades, quien podía levantar más la pierna ganaba, hasta actos de magia hubo.

La obra duró aproximadamente 3 horas, con un receso de 15 minutos. La mayor crítica de este musical, es la carencia de energía, para evitar, caídas, fallos

o desafinaciones, los cuerpos fueron muy tímidos. Los personajes secundarios mayormente son los que carecían de energía y las protagonistas. Por último, las personas pasan en vilo, al saber si alguna falla abra en el escenario, desde un resbalón, caída de micrófono, hasta un accidente grave.

## **2.5 Última función del Musical Chicago**

**Fecha:** 28 de mayo, 2017

**Tiempo de observación:** 3 horas 40 minutos

**Descripción:** Durante la misma temporada del Musical Chicago luego del ensayo general tuve la oportunidad de estar en la última función y en un asiento muy distinto. En el ensayo general estuve en primera fila. Ahora estoy en el medio de las butacas. La obra además para el ensayo general, no tenía varias cosas técnicas y hubo cambio de algunos vestuarios.

**Comentario:** El cambio de más importante de la presentación antes del estreno es de producción. En esta última presentación hubo como un truco de magia cuando un personaje desapareció. También otro personaje cantaba mientras estaba guindando de una estructura. Y para el final las protagonistas suben de una estructura que igualmente la subida era muy lenta, pero las actrices solucionaron con actuación.

En esta presentación el público si fue muy bondadoso, no quiero decir que no lo merecía, sino más bien que el público y tenía una conexión con la función que ya las personas sabían en que momento reírse, o en qué momento aplaudir.

## 2.6 Grabación del coro IV Universidad Nacional

**Fecha:** 7 de mayo, 2017

**Tiempo de observación:** 2 horas 45 minutos.

**Descripción:** Concierto académico de un coro de la Universidad Nacional en una iglesia, dirigen alumnos de la carrera de dirección coral, supervisados por el director de la carrera.

**Comentario:** La investigadora-intérprete realizó un concierto con un coro avanzado de la Universidad Nacional. Un coro lírico en el que se interpretaron ocho canciones en varios idiomas. La investigadora cantó en la voz de contra-alto uno. El coro estaba dividido en voces femeninas y masculinas y sus subdivisiones. Además el coro en algunas canciones era más pequeño.

Ella cantó todas las canciones. En el coro grande la sección de contra altos eran ocho cantantes contralto uno. El coro pequeño eran cuatro. La investigadora cantó en la voz de contralto porque le dieron la flexibilidad de elegir entre la sección de soprano y contralto por ser capaz de alcanzar ambos registros por ser voz mezzosoprano. No eligió ser soprano porque es un registro en el que es más fácil quindarse y ocultar la verdadera voz, porque se utiliza lo que algunos llaman como falsete.

Se grabó la presentación para ver la analizar la colocación, gesticulación, ademanes y demás. Es la primera vez que se realiza un estudio de la parte visual, cómo se ve y que hace la intérprete. El defecto más grande y que se evidenció es la abertura de la boca. La intérprete tiene muy poco espacio para emitir los sonidos. Y tiene aspectos fisiológicos que exigen un mayor movimiento externo.

La voz no se percibe en la grabación de la investigadora no se percibe

siempre en toda la grabación, porque era un coro, pero si se percibe, si era parte del ensamblaje. Pero nunca había tenido la oportunidad de escucharme tanto. En coro no me da miedo cantar, pero si me dicen que cante una parte totalmente sola sí, igual manera en ese coro, una de las cantantes es una voz muy fuerte y sólida entonces mi oído, para el repertorio de eso coro, sin querer se ha educado a simplemente imitar lo que ella hace. Pero en varios ensayos sin ella sí fui capaz de hacerlo sola. Pero más allá de imitar, que creo que sin querer pudiese estar haciendo, tenía confianza de mi voz, porque sabía que nunca iba a quedar sola, por más que todas las demás cantantes se equivocaran y yo no por ejemplo, esa otra voz tampoco. Por eso podía cantar mejor. Confianza.

## **2.7 Don Quijote en el Auditorio Nacional**

**Fecha:** 14 de mayo, 2017

**Tiempo de observación:** 2 horas 45 minutos.

**Descripción:** Obra de teatro independiente multidisciplinaria de un director consolidado en el arte costarricense, reconocido por su gusto en la inclusión de música cantada en sus puestas.

**Comentario:** En esta experiencia como público de un espectáculo de Luis Carlos Vásquez, uno de los antecedentes de este trabajo y entrevistado. Por lo que se estudió la dirección del espectáculo. Su construcción, ya que es publicitado como una obra musical. A grandes rasgos, se vio en la obra que las canciones no formaban parte de la obra, no la hacían avanzar, eran recursos de transiciones. En otras palabras para pasar de una escena a otra.

Pero es innegable, además del trabajo plástico, que las canciones aportan

respiro, un cambio de canal cada vez que están. Además, conocí la voz cantada del entrenador de Chicago y del personaje principal de West Side Story, Miguel Mejía, me encantó su voz, pero sobre todo como expresa con su voz y cuerpo, logró para mí unificarlos, gracias a la actuación dentro de sus intervenciones musicales.

## **2.8 Presentación de coro religioso en una Iglesia**

**Fecha:** 4 de junio, 2017

**Tiempo de observación:** 3 horas.

**Descripción:** Desde hace 12 años la investigadora-intérprete canta en un coro de música cristiana, por periodos hasta 3 veces a la semana, otras veces 1 y tal vez por el máximo de 4 no cantaba, muchas veces como voz única o principal femenina, pero casi nunca sola. Esta fue solo una actividad religiosa más.

**Comentario:** Esta observación lo que hice se hizo fue poner atención a la propia voz, no sueno mal, y sueno mucho. A pesar que durante esta observación había más voces femeninas, mi voz tiene un “color” dirían los especialistas. Si uso la palabra color creo que en este caso me refiero a timbre. Aunque sea la misma nota, cuando canto en la iglesia hago que mi voz tenga una cualidad específica.

Esa cualidad es que esa es la forma para mi cerebro que cantan las cantantes cristianas. Es cercano a la técnica clásica, imagino que hay toda una significancia de que los tonos agudos que podemos alcanzar las mujeres son como un ángel o algo así, pero los requisitos de casi todas las canciones son muy parecido y he logrado encontrar un lugar de colocación de la voz que me hace sentir cómoda en ese escenario.

Además tengo familiaridad de las canciones, ya que casi siempre han sido

las mismas, entonces también no pensar en la letra me hace sentir tranquila. Y el último punto es la parte religiosa pero que ahora la entiendo como relajación física y mental. Por qué, porque cuando estoy rezando mucho y estoy muy metidas en las palabras de amor o agradecimiento siento que la voz me sale mejor y no tengo problemas en emitir la voz. Un cristiano me diría que porque estoy en ese momento llena de Dios, de amor, que el Espíritu Santo... tal vez sí o no, pero es pura relajación mental y física que me permite emitir la voz bien, porque no lo estoy pensando.

### **3. Entrevistas al gremio artístico vinculado al Musical en Costa Rica**

#### **3.1 Isabel Guzmán – 7 de julio 2017**

Básicamente tengo de todo en mi vida, yo me origine como bailarina, bailo desde los seis años, empecé obviamente con la típica clase de Ballet, Y estuve en la academia del royal en el Salvador hasta como los 11 años, después me salí y como a los trece me metí como gimnasta la federación nacional de gimnasia rítmica y estuve entrenando ahí como cinco años y fui parte titular de gimnasia rítmica y seso me dio muchas condiciones para la danza, yo siempre estuve cerca de la danza porque mi mamá es bailarina y es coreógrafa y se ha dedicado a las artes esencias toda la vida, como me dejó muchísima condición.

Flexibilidad, como el cuerpo etcétera, continué como inclinada hacia la danza contemporánea, a pesar de eso yo paralelamente en mi casa yo me crie con mi papá y sus esposa, y en la casa de los siempre había música, porque la esposa de mi papá es cantante, entonces siempre cantaba y siempre en mi casa yo cantaba, era otra cosa y estudiaba piando yo desde los doce años, entonces eran dos cosas paralelas que iban, jamás pensé que iba a hacer de todo en este momento, iban a las par y llegue a la edad de 18 y yo lo que quería estudiar era música, porque como estudiaba piano y me gustaba cantar en el colegio, y estaba en el coro de la iglesia y no sé qué.

Entonces hacía canciones desde que tengo catorce años compongo y hago canciones y piezas y cosas, entonces yo estaba empeñada a estudiar música, ahí en el centro nacional de artes yo llevé ciertos cursos, estuve pues en piano, llevé ciertas cosas de teoría musical, historia pero decidí venirme para acá a los 19, casi veinte para poder profundizar los estudios artísticos, en el salvador lastimosamente

no había no existe todavía hasta la fecha una posibilidad universitaria en algún arte, nada, solamente artes plásticas.

¿Porque Costa Rica? Porque en ese momento en el 2005 yo tenía una amiga muy cercana con la que yo me gradué en el colegio que se vino para acá a estudiar biología, entonces era la única conocida en el extranjero que yo tenía, y era aquí y me dijo aquí hay música, que hay danza, y hay unas carreras te pueden servir, venite y aquí compartirnos el alquiler o vemos cómo hacemos.

Entonces me fui con la idea de prepararme para entrar a la UCR en canto con la idea de seguir estudiando música o composición o canto con lo que yo necia no quería bailar. Y había parado como un año y medio de no bailar porque estaba empeñada en prepararen para estudiar música, me vine entré en ese momento en la academia Editus, me acuerdo que era como un conservatorio, se volvió como una academia pero en ese momento era como un conservatorio, llevé historia, improvisación, piano, canto, era muy completo, y todo para poder estar como más cerca para lo que en la u necesitar, a pues hice la audición para la U y no quedé.

En canto, entonces fue como duro porque ya no sabía qué hacer, y no me quería regresar, porque que iba a hacer era complicadísimo. Pero yo había seguido bailando ahí en una academia de por ahí, y decidí hacer la audición par aun programa de danza abierta de la UCR y sí quedé en eso entonces me quedé en la U, inicié como trámites de inscripción de la UCR para estudiar educación musical, pero finalmente hice como un año de educación musical y me quedé solo con el programa de danza abierta.

Entonces paralelo a eso yo estaba en una agrupación, ves como que todo va como a la par es como difícil disociarlo, pero entonces mientras estaba en danza

abierta seguí entrenando y a la par yo estaba en una agrupación independiente de ópera donde empecé como a formarme, como cantante, y empecé a llevar clases particulares de canto, me metí a unos cursos de composición con Carlos Castro, eran clases privadas, y empecé como a llevar eso a la par canto lírico, con un gran montón de tiempo 2005, 2006, 2007, 2008 2009, 2010 seis años de puro ópera en mi cerebro y puro música clásica y eso y al mismo tiempo danza contemporánea.

Nada que ver, y en el 2001 empezamos a hacer unos experimentos con una amiga mía, sobre cosas de teatro musical porque como era bailar y cantar al mismo tiempo dije talvez me sale y empecé con eso, hasta ese momento no había probado el teatro, solamente canto y danza, lo que pasa es que histriónica y ya me desenvolvía un poco de sa manera en el escenario y en 20010 participé en una competencia para ir a Nueva York a unos cursos intensivos por casi dos meses, en nueva york en Manhattan y en Brooklyn y ahí conoció el teatro musical de cerca por primera vez

Eran dos cursos uno en el Brooklyn Ballet y otros era un centro de arte que se llama Second Street, ahí llevé en ambos, uno era más especializado en ballet y danza, y en el otro llevé por primera vez teatro musical, jazz, ballet, hip hop muchas cosas y ahí conocí mucha gente y profesores y todo y entendí como quizás por primera vez un poquito la esencia de lo que yo era, porque había más personas como yo que hacían 7mil cosas más que yo. Y decidí empezar a adicionar en programas solo para entender como funcionaba eso, y adicioné en el NY Film Academy que después volví.

Pero en ese momento fue mi primer encuentro, en el American Music and Dramatic Academy fui a hacer un montón de audiciones para ver qué era lo que yo

necesitaba formarme y a ver si conseguía algo pero era muy difícil en ese momentos, como turista sin plata, difícil. Entonces me di cuenta de todo lo que podía hacer, entonces cuando regresé lastimosamente no se me abrieron los cuestión de los papeles porque ya me había graduado de danza abierta como bailarina.

No podría ya solo trabajar tenía que trabajar, apliqué para poder quedarme trabajando y no me dieron los papeles entonces me tuve que ir de costa rica dos años, 2012 me tuve que ir, pensé que nunca iba a volver aquí en 2013 pues las cosas personales y las cosas profesionales también se volvieron a junta de alguna manera dio seguía volviendo aquí y regresé y empecé otra vez como en ese mundo, bailar, volver a dar clases, finalmente me casé.

Cuando volvió al Salvador ahí nada, ahí estuve trabajando full, tuve un viaje a España un concurso de canto, pero básicamente estuve dando clases entonces me perdía mucha parte de mi esencia que era estar en mi escenario, en proyectos que vos podías emprender y que tuvieran tener a la gente con quien podías trabajar era un poco difícil, muy vacilón porque en el El Salvador yo no estaba lista para irme, entonces fue un choque falta pero después de un tiempo de pasarla duro conseguí trabajo y el trabajo no me faltaba en realidad.

Pero era más enseñando en cosas que me limitaban a yo poderme desarrollarme como artista entonces me estaba saltando una parte de performance, de ejecutante que creo yo importante si alguien como yo era eso lo que quería, al regreso diay volví a la danza. Volví al canto , volví a hacer proyectos y pasó West Side Story, cuando pasó yo dije yo tengo todavía que formarme más en esto y apliqué a un programa en Nueva York en la escuela en la New York Film Academy otra vez que era una de las escuelas que me había recibido anteriormente,

audicioné otra vez ,me hicieron un canje ahí, porque como yo había hecho una audición, había ganado como un premiecito que es como un grant que te dan como plata que es carísimo el curso y te dan como una cosa así pero bueno ya había hecho eso.

Volví a hacerlo me hicieron un ajuste, y ya yo había ahorrado para ver si podía seguir estudiando entonces me pagué ese programa de un mes ahí en NY ahí en la New York Film Academy para completar el programa corto de teatro musical, solo ahí era haga y deshaga y respire teatro musical día y noche fue el año pasado, a principios de 2016 y ya eso ha sido básicamente.

Claro en todo este camino he tenido experiencia con orquestas, la Sinfónica del Salvador, la sinfónica de aquí de sota rica, jóvenes solistas, temporadas con la Orquesta Sinfónica de El Salvador, temporadas con la Filarmónica de honduras, he estado con trabajo con la Banda Nacional de San José, y con la sinfónica de Cartago me han salido como cosas entonces todo esto han sido parte de la experiencia que he podido adquirir, pero finalmente me sigo formando y todavía no he terminado siento, en algún momento creo que lo voy a continuar.

Y espero continuar y el título que le llaman para poder legitimar muchas cosas que se necesitan tal vez para la vejez, pero básicamente ha sido eso, Danza Abierta, New York y pues la vida en general, llevo haciendo esto desde que estoy muy chiquita, ha sido difícil, en el teatro fui hija del teatro, toda mi vida he pasado rodeado del teatro, el papá de mi hermana que ya no está junto con mi mamá pero era director de teatro, pasaba yo metida en el teatro toda la vida, es parte de mi vida yo creo

Mi papá fue músico en sus tiempos famosos y finalmente fue académico pero

siempre en la casa había eso. Admiro mucho a la gente de hecho que nace como artista en una casa de ingenieros o en una casa de médicos porque yo digo lo sacan de su sangre, yo ya lo traía en la sangre que me heredaron, es bonito pero también admiro la gente que lo hace de cero, que no tiene ahí, lo saca así, pero sí básicamente eso.

¿Qué sabe del teatro musical aquí en Costa Rica antes de West Side Story? Bueno habían ciertas, más que teatro musical en sí habían obras multidisciplinarias de las que yo sabía, recuerdo en dos mil diez la ópera de los tres centavos, que es un teatro con canciones, con un formato de teatro musical, los actores tienen que cantar y moverse, y era muy exigente en ese aspecto, creo que fue el primer encuentro así que después de mucho tiempo.

Sé que el Castella hizo producciones estudiantiles muchos años atrás de cosas no estoy segura de qué, pero el Castella hizo ciertas producciones, como no, mentira, no me acuerdo, alguien me dijo pero no me recuerdo, el Castella hizo hace muchos años, después vino la Ópera de los Tres Centavos que fue así lo primero, costó mucho hacerlo precisamente por eso yo recuerdo que adicione pero al final no quedé.

Ah bueno quedé pero creo que no pude continuar porque me iba a continuar de danza abierta, eso era, estuvo ahí como empezando a surgir, después de eso vino el Amor no es amado, que es una obra también de teatro musical pero era como con canciones costarricenses, Carlos Guzmán y mi esposo hizo la música incidental, la música que no son canciones, donde los actores sí tenían que cantar, bailar y actuar y eso, pero nada así como legítimo de repertorio de Broadway de teatro Musical clásico no había, porque finalmente la ópera de los tres centavos no

es un musical, si tiene ese formato pero en su origen es como un teatro con canciones, con música, pero claro era el primer acercamiento interdisciplinario que había, multidisciplinario que había.

Entonces West Side Story fue como el primero que hubo en el sentido de incluir todas las licencias respectivas de lo que era un clásico del teatro musical, verdad, la música igualita, las coreografías tenían que ser igualitas, la imagen tenía que ser igualita, entonces eso sí era un formato muy estandarizado de hacer una obra de teatro musical.

Hablemos de sus dos experiencias que yo le conozco, de West Side Story y de Chicago, ¿cómo crea usted un personaje, con su formación como cantante y bailarina como crea usted un personaje? Bueno es una labor bastante en conjunto con el director, verdad, vamos a ver, creo que me toca investigar un poco sobre la obra en sí, verdad, como la esencia de lo que es la obra.

En el Salvador tuve mi primer acercamiento teatral donde tuve que preparar un personaje, y hubo que investigar un poquito el origen de ese personaje, porque era basado en la historia de una persona real, entonces voy luego indago un poquito, entiendo un poco como funciona y de la mano del director de lo que quiere de ese personaje empezás como a encontrarlo ok, no lo encontrás desde el principio, sino que es un trabajo que te toma en los ensayos entender por dónde va, verdad, soy una persona que trato de encontrar las identificaciones de ese personaje, del personaje en mí como persona, lo cual a veces es un problema porque a veces no hay cosas.

En West Side Story que si fue el siguiente así como fuerte que tuve que hacer, Anita tenía muchas cosas de Isabel; bueno Isabel tenía muchas cosas de Anita, era

una inmigrante, era un apersona que en cierta manera tiene que emprender una nueva experiencia de vida, era tenía que bailar, cantar y actuar, era algo que con lo que yo me identificaba en una sola persona, entonces habían muchas cosas similares de Anita e Isabel.

La única diferencia es que ella rechazaba totalmente su origen, yo no lo rechazo para nada yo soy parte la mitad de mi ser es de El Salvador, entonces es imposible quitarlo y lo necesito de hecho. En eso sí eran muy diferentes, pero habían ciertas similitudes, me apareció una cosa muy particular que cuando yo empecé a hacer West Side Story me dio una bacteria en la garganta, entonces tuve que pasar como casi en mes como tres semanas sin hablar, entonces la chica que me suplía tuvo que entrar a los ensayos, y era muy duro porque era como estar muda.

Fue horrible, y no se lo deseo a nadie porque fue la primera sensación que yo tuve, porque no era como que estaba ronca era que no podía hablar, era que el sonido, tenía una bacteria que estaba cubriendo las cuerdas con una capa protectora , era como estar muda, era horrible, después del tratamiento y eso el reposo era indispensable, entonces cuando regresé antes, cuando me empezó a dar y cuando regresé yo hablaba como así, entonces Anita empezó a tener esa voz de esa forma como hablando así, y así quedo entonces son elementos que finalmente funcionaron a la hora del personaje.

Después vino uno valioso que fue la Ruta de su evasión que hice el año pasado y este año, eso sí me representó dramáticamente en otro proceso, vez cada uno es como diferente, este proceso era un personaje era muy arraigado a la cultura costarricense de los que saben y conocen la novela, yo no tenía ni idea de cuál era la novela, tuve que leerla tres veces para poder entender y encontrar las

identificadores con el persona porque no había ninguna, nada, generacionalmente Teresa era diferente, personalmente Teresa era diferente, Isabel no había vivenciado cosas en lo absoluto en esa cultura machista como lo hizo Teresa en la novela, puchica habían tantas cosas que eran tan difícil, y era muy deprimente entonces me deprimió mucho hacer ese personaje.

Después empecé a salir pero sí fue muy duro sobre todo encontrar el personaje, una vez lo hice este año empecé a la par a trabajar, por suerte Chicago me sacaba un poquito de eso, y ya había pasado la parte de leer tres veces la novela entonces ya había superado esa parte, pero había que entrar en un mood que era disociar a la Isabel para hacer a la Teresa, pero eso sí era fatal.

Luego para Chicago como encontrar el personaje, eso sí fue un reto bastante grande también porque el director la quiso llevar por otro lado, que no era el lado común que no era la típica Velma sensual y creída, si no que era un Velma un poquito más populacha, más pachucha y más entretener, y que se finalmente se apegaba más y me identificaba más porque yo, porque es una Velma más joven, como yo soy más joven.

Usualmente Velma lo hace una persona un poco de más de edad, de mayor edad, pero que se diferencie con el boom de Roxi, que viene Roxi la nueva, la joven, la fresca, la que le roba el estrellado, entonces un poquito eso, pero como encontrara a esa Velma fue encontrar, y la Velma la encontré te lo juro que hasta casi que el día que nos probamos el vestuario, o sea es todo un proceso de construcción.

El día que nos pusimos los vestuarios agarramos una postura, encontrarle el caminado, es eso, encontrar las identificaciones para yo poderla ejecutar, pero al

mismo tiempo buscarle la personalidad a este personaje. Como se mueve, como camina, como habla, como canta.

Es muy interesante, porque sí se trabaja por separado, verdad, trabajás la construcción del personaje, la escena, después trabajás la coreografía para pulir la parte técnica, y después trabajás la parte vocal para entenderla vocalmente lo que necesitás hacer, eso sí el proceso sí es así, pero a la hora de ejecutar el personaje ya el actor verdad, empezás a memorizar las tres cosas en una sola cosa, ya no estás dissociado, lo trabajás dissociado para pulir cosas técnicas, o cosas del personaje pero a la hora de hacerlo empezás a armarlo en conjunto, no se puede hacer solo una sola cosa.

Yo personalmente me aprendo la música primero, después me aprendo la coreografía y por último detallo los personajes, pero por ejemplo a veces en Chicago no podía hacer eso, porque tenía que hacer ensayo de la escena y tenía que hacerlo primero pero si fuera por mí siempre me aprendo la música primero, no sé porque, me la aprendo para aprenderla de memoria.

Trabajás la memoria, igual el texto yo haría el texto igual me lo aprendo primero y después lo aplico, y la coreografía pues evidentemente conozco la música para después entrar coreográficamente en el proceso. Pero puede ser que alguien te diga que empiece al revés.

Investigo mucho del atrás del personaje para entender por qué habla como habla, porque dice los textos que dice. Con Chicago para mí Velma Kelly es una chiquita prodigio que la agarraron de chiquita la mamá en el mundo del espectáculo, con la hermana hasta que pum, encontró al marido que era quizás el productor, para mí era el productor, andaban de gira, entonces toda la vida Velma 24/7 canta, no

podía dejar de ser entreteiner, entonces ¿qué pasa con eso? Cuando vos tenés una vida así planeás todo lo que vas a hacer, verdad, sos muy calculadora, planificás el acto, Velma era, porqué Velma a veces no le afligen ciertas cosas.

Porque creo que Velma sí es una persona adinerada, no es una adinerada por de familia sino porque es muy famosa y en los shows le va muy bien, y tiene plata porque le va muy bien en los shows entonces tiene plata guardada y le paga a Mama Morton todo lo que quiere porque tiene plata, no es una persona pobre, pero es una persona que vino de lo pobre, se hizo, es una rica que ese hizo, verdad, entonces es muy calle en ese aspecto, le gusta beber. Entonces empezás a construir el background del personaje.

Lo creás, y mucho de eso tiene que ver las pautas que te da el director, si pero yo quiero que sea así, entonces como alguien va a ser así, vas y buscás, no yo quiero que Velma sea sexy, que haría si es como sexi, que habrá hecho antes en su vida para llegar a ser así, ose a tratar de encontrar la justificación de porqué el personaje querés que se construya como se construya, no de la nada Velma es entertainer.

Además calzaba porque Roxi era lo contrario, verdad, Roxi era alentada no calculaba nada, más bien medía después de haber hecho las varas, o sea entonces se encuentra con alguien que es muy diferente ella en muchas cosas, entonces coincide y me puedo identificar porque Isabel es muy calculadora, planifica todo lo que va a hacer, es muy perfeccionista, Velma es súper perfeccionista, y ahora voy a hacer esto en el acto, y después, porque eso te gusta yo sé que eso te gusta, o sea tiene todo.

Pero ya hay alguien que se lee está adelantando, quizá en ese aspecto

investigo mucho para después crear, inventarme el background de este personaje y después poderlo reproducir, creo que básicamente lo que me toca hacer, o en la ruta leí muchísimo leí muchísimo para entender por qué Teresa hablaba como hablaba para poder crear a Teresa y corporalmente entender a teresa, Isabel es esto y Teresa.

Hay alguna técnica que usted siga usted. Sí, la Meisner me encanta y lo he aplicado muchísimo dese que lo aprendí. No uso una técnica en específico pero sí agarro mucho de esa técnica te soy honesta, me encanta proponer, después de lo que me propone mi compañero y funciona, muchas veces funciona. Sobre todo cuando la persona es como muy aprensiva y reciproca en el trabajo, a veces no me funciona pero no importa, así pasa, me encanta Meisner.

Y me encanta aplicarlo a todo, a las cosas de televisión, no he tenido la oportunidad pero cuando he tenido que hacer cosas pequeñas en pequeño me encanta y si admito que uso muchísimo esa técnica para actuar. En la improvisación existe una cosa de utilizar la herramienta corporal eso yo lo uso mucho también, que es encuentro las posturas del personarme si veo que funcionan y a la gente le da risa utilizo.

Si yo Velma tiene este gesto, verdad, lo utilizas en la corporeidad del personaje, la pulo mucho porque me gusta. Me gusta mucho el efecto que tiene sobre la gente que lo ve, verdad me dicen si pude notar de que te movés no se come, pude notar que te estás moviendo raro, ¿por qué? Ah ok, me gustas muchísimo, soy corporal muy muy corporal, muy gestual también, y creo que si lo hago adrede, me encanta no me da pena hacer caras feas, entonces sí mucho Meinsner, mucha fisicalidad. No todos los actores son así. Trato de no caer en lo

exagerando pero sí soy muy corporal por ser bailarina seguramente.

En New York tuve el chance de ganarme la lotería y poder ver un musical que se llama de Book of Mormon, es una parodia sobre los mormones, y me gané la lotería que era en primera fila y era un show de comedia, yo dije quiero ver como hacen de cerca porque han de ser sobre súper actuados, voy a ver los gestos, yo que soy corporal, verdad.

Cero sobre actuados y yo estaba en primera fila, y era como estar viendo un teatro íntimo, y yo decía que loco porqué he visto otros musicales y yo me voy el mesanini atrás y se ve igual, y se ve grande, que impresionante y tiene que ver mucho con la proyección de la mirada y como la postura, y era muy loco, porque te lo juro que yo estaba ahí, vos estabas ahí, el actor estaba ahí y ahí estaba el borde del escenario, y el mae se paraba y hablaba y así o sea era una cara, no hacía nada, no sé depende.

Ahora, depende, digamos Chicago es un poco más, todo está hecho en un formato más, tiene un nombre en inglés, no me acuerdo como se llama, que está hecho como en el género del espectáculo entonces todas las cosas son como trilladas del Vodevil, entonces es que ¡voy a tener un bebé! ¡¡Bebé!! O sea, son esas cosas que son justificadas porque el género de esta obra es particularmente así, que mucha gente lo va a odiar porque es muy sobreactuado, pero en esta obra se justifica porque viene de un estilo.

Es como una sátira, entonces se permite estas cosas humoristas caricaturescas en el personaje, pero depende, digamos quiero ver, hay cosas muy contemporáneas ahora, entonces la actuación es muy introspectiva, depende de lo que veás, no necesariamente, la gente tiene yo creo que la gente tiene ese prejuicio

o ese estereotipo de los musicales y no necesariamente es así, por lo menos no ahora.

Yo particularmente tengo la técnica newyorkina, por ejemplo Silvia tiene una escuela más inglesa, básicamente a la hora de hablar y de cantar es una cuestión de resonancia que sucede aquí en la zona media de la cara, es como un triángulo y para cantar y actuar y resonar y todo básicamente nace ahí y muere ahí. Para la voz en la escuela de new york la voz es una sola cosa, yo vengo de un background un poco más lírico entonces me costó un poco entender eso.

En lírico nosotros tenemos muchos registros, el pecho la cabeza, el medio, perdón el registro del pecho, el registro del medio, la cabeza, la cabeza tiene una sonoridad muy muy particular, el medio tiene otra. El teatro musical es parecido, nada más que no existe como etiqueta, tu voz tiene que sonar una sola de principio a fin, y no tenés que notar en que momento pasás a qué, nada más tenés cierta sonoridad un poquito más de pecho y cierta sonoridad poquito más de cabeza y esto te lo va a dar el estilo de lo que estés cantando, si es un estilo contemporáneo va a ser más cerca de la voz hablada.

Si es un poquito más Golden Age como de los años cincuenta, sesenta, va a ser un poco más impostada, pero esa es la técnica que yo utilizo, desde que la conocí se aplicó perfectamente a todas mis necesidades y ya no volví a otra, te soy honesta. Sí utilizo muchas cosas técnicas, respiración colocación en algunas otras, pero básicamente me rijo en esa coloración, en la colocación frontal para hablar y para cantar.

Hay en mi proyecto lo que yo estoy defendiendo de alguna manera es que, es por algo personal, yo puedo actuar, puedo hablar sería estando muy nerviosa y con muy

poco aire puedo hablar, pero no puedo cantar si no tengo aire, o sea si mi método de nerviosismo es que se me cierra la garganta y que no produzco aire yo no puedo cantar. Y eso es lo que yo, porque yo tengo mucho tiempo cantando y canto en la iglesia, y canto en la universidad en todos los coros, pero siempre he cantado en coro, nunca he cantado yo sola por miedo, y de verdad las veces que lo he intentado me duele hasta la garganta y todo porque yo sé que estoy súper mal. Entonces era par que usted me cuente como ejercicios de respiración

Es vacilón, esta pregunta es muy interesante porque todas se aplican demasiado a lo que hago los nervios son una cosa con la que yo he sufrido toda la vida, soy una persona que se pone muy nerviosa antes, y por muchos años me saboteaban igual, he aprendido a controlarlos mucho, porque sé que si uno no siente nervios hay un problema.

Eso no se supera, no todas las veces sentís que el corazón te va a explotar y es terrible, no n ose me quita. Lo he trabajado mucho con la respiración presamente, yo aprendí un ejercicio muy básico muy ortodoxo quizá del soporte que utilizás, ahora uno usa todo, usa brazos, pero estos ejercicios (sssss) de controlar el aire me ayuda muchísimo como a activar la zona y a relajar el nervio que se utilice, entonces he aprendido muchísimo a usar los nervios a mi favor, a que sean un estorbo.

Un link que yo me encontré en internet como hace cinco años que lo he utilizado desde ese momento hasta la fecha, y son muchos paso de la ansiedad que son los nervios antes de estar en escena, y nos tienen que ver con esta respiración que te digo, ejercicios de respiración, de relajación, de buscar que no haya tensión, yo soy bailarina entonces eso me ayuda mcuhis8ismo, estiro lo que tengo que

estirar, y luego hay otro que es traducir el utilizar el nervio que sentís y utilizarlo en ejecutar una acción a la hora de cantar.

Usarlo a tu favor en el sentido de decir, yo necesito que el sonido que YO VOY A emitir suene de esta forma, brillante, íntimo, estridente, oscuro, entonces en el primer momento en que yo voy a abrir la boca, pienso necesito sonar brillante (respira) y que ese nervio sea enfocado para traducir el sonido en algo específico. Resultó chistoso porque lo uso ahora para bailar, me sirve mucho, estoy demasiado nerviosa, necesito que el primer momento sea firme, boom, y me muevo firme.

Ahora necesito que sea ligero, boom y sentís ligero, entonces son cosas que los nervios utilizas para efectué una acción y dejen de estorbar y estar ahí estorbando y que cierren la garganta, no, los utilizás para que hagan para que tengan como se dice, una tarea.

Esos son como las cosas básicas, y nada y prepararte, el éxito está mucho en la preparación de la persona, entonces por más nervioso que estés si estás preparado difícilmente te va a ir mal, si no estás preparado, el colmillo te puede fallar, pero esa soy yo, hay gente que es menos perfeccionista que yo, entonces no sé, yo es que soy muy metódica.

Hay que la primera nota no debe ser la temerosa, sino que el nervio que tne´s par la primer enfocararlo para ejecutar una tarea, verdad, y después pasa, y después ahí vas.

El rango tonal es otra cosa el paso no la amplitud, si no sea lo que yo encontré en Silvia y en usted, como pueden pasar, igualmente de en el habla, porque uno solo habla en un registro y si después empieza a cantar en algo muy agudo si es como una curvita lo que ustedes lo que usted logra hacer, para mí oído.

Lo que he aprendido técnicamente hacer eso es a controlar el peso que tiene cada uno, el peso que vos hacés impostado o un sonido más de cabeza tiene un peso, cuando digo peso es como un color o una fuerza verdad, cuando estás en pecho tiene otra fuerza, cuando las fuerzas son disparejas existe un quiebre de pasar de una cosa a la otra, entonces si vos necesitás que pasar para acá, creo que tenés que hacer que este se parezca a este, y si necesitás para allá necesito que este se parezca.

Casi siempre funciona así, porque todo lo que sube debe pesar poco, porque lo que pesa cuesta subirlo, rara vez es al revés, pero a veces pasa, ha pasado, pero usualmente como te explico. Digamos, (toca el piano) toca el piano está cerca de la voz hablada está el pecho (canta) y esta está puedo hacerla en pecho pero si no es en pecho es (canta) aquí, yo no hablo así cuando estamos hablando en la entrevista en realidad yo no hablo así, pero puedo hacer que esta se parezcan, (toca piano). Eso sería quebrar porque estoy cambiando el peso, si yo hago que la de abajo pese poquito, eso parece un poquito más. Siento como que la deja caer, como ahí va

Va como para adelante, y eso es cuestión de la técnica, que adelante, entonces tiene que estar adelante y lograr que el peso sea similar, ok. Por mucho que yo quisiera cantar All that Jazz, vamos ven, luciera, oscurísima, imposible, hay que pegar del pecho entonces, de pecho no puedo hacer que todo lo anterior pese y porque cuando me toque subir ahí no voy a subir porque tengo horas de estar pesada, entonces que tengo que hacer, cuando voy subiendo tengo que, (toca el piano y canta) entonces cuando voy (canta) entonces ya estoy ahí, y el cambio no me cuesta, ahí es solo el pecho, pero digamos si tengo que hacer pecho cabeza tengo que tener ese control.

Por ejemplo en Teresa me pasaba eso, Teresa era una persona que iba desde aquí (toca piano grave) “hoy comienzo a” y aquí (canta agudo), está escrito un poco violento la verdad, pero para lograr no sufrir ese gran cambio lastimosamente eso no puede ser pesado (toca el piano y canta) “hoy comienza a “yo hubiera querido hacer eso, no podía “yo comienzo a entender” para que cuando pase a la cabeza no sienta la diferencia y voy subiendo” esa es la ciencia más o menos.

Y es un trabajo técnico y cuando no te sale tenés que tratar de encontrarlo y no se saca a la primera, tenés que identificar donde están los cambios, pero básicamente es eso, y en teatro musical es así, la voz es una sola porque tiene el mismo peso siempre, ok, eso creo que es la forma fundamental para que no tengas esos quiebres tan abruptos.

Pero no sé si, es como, (canta en escala hacia abajo) y mantener con la cabeza lo más que puedas hasta llegar y ya que tengas que pasar a pecho ya la última, eso es en opera más o menos lo que sucede, pero ya perdón.

Que hablamos de los nervios y a la respiración que a usted le gustan, los ejercidos de sostener el aire. ¿Qué otras diafrámicas hace? Porque eso es diafragma, está trabajando diafragma para ahí.

Sí, sí y también lo combino. Digamos ya con el sonido, (canta) y empezás a hacerlo, moverte en el espacio, empezar a calentar, trotando, calentar activando el cuerpo, para activar esta zona también, o sea solo respiración es más que todo para los nervios y para estabilizar un poquito la respiración, después lo combinás con el movimiento diafragmático, movimiento de lo que querás, puede ser de costillas no sé, y después y lo incorporás con el cuerpo, y en la voz, diafragma cuerpo, (canta)

ahí es solo diafragma y voz, y después y empezás a involucrar de manera que esto siempre esté activo y que no se vaya a morir y no se te vaya el aire, entonces vas como agregando cositas al ejercicio, ese es básicamente el que hago.

Y sabés que tengo como la sensación de que como al teatro musical todo está en cómo se dice, a los pies del texto verdad, todo está a favor y en funcionamiento del texto, del teatro, los bailes están en funcionamiento de lo que pasa en el texto, las canciones están en a merced del texto, las luces, todo está a merced de la obra, a diferencia de la opera que todo está en merced de la música, verdad, se repite la música porque estás a favor de lo que sucede musicalmente.

Como está a favor del texto creo que parte de lo que tiene que ver la técnica de porqué están al frente y tan abierta es por la dicción, es una técnica que te permite conservar la dicción, cosa que en ópera o en otros estilos no necesariamente funciona no necesariamente vas a entender lo que dicen, en teatro es una regla que debe entenderse lo que uno dice, porque estás a favor del texto, entonces el sonido debe ser muy al frente para poderte permitir gesticular.

En la vida el bailarín es un actor, todo mundo actúa, todo mundo está representando vivenciando, creando alguna partitura que no existe para la persona que ve, entonces claro lo hace de con lenguajes diferentes, y es cierto uno se expresa de muchas formas, y no deberías desvalorizarte porque solo es de una especie de lenguaje o del otro, es nada más idiomas diferentes.

Sí es cierto que el teatro musical exige muchísima capacidad de concentración para ejecutar muchas tareas al mismo tiempo, pero di preguntame en los mismos premios Tony porqué los premios de teatro y de teatro musical están a la par porque son una misma cosa y nadie tiene miedo de hacer el uno al otro,

porque es lo mismo.

Hay como un tabú y creo que tiene que ver mucho con la escuela fundada aquí, que es una escuela muy de sociedad, de Europa, y de Norteamérica, verdad, es una escuela más Chilena con otras herramientas, válidas totalmente, es válida, es nada más que funcionan diferentes de si vocalmente funcionan diferente.

### **3.2 Adrián Castro – 28 de julio de 2017**

En la parte artística empecé a los 15 años en danza, mi prima es Mari Pili Araya y ese me facilitó que me uniera en ese mundo. Estudié Administración de Empresas de 2005 a 2009 más o menos. Pero siempre sentí la necesidad de estudiar arte. Estudié Dirección de Cine en Argentina, llevé cursos de teatro en la escuela y también estudié dirección de actores. Me quedé trabajando en Argentina algunos años trabajado en producción, en algunos proyectos como Focus y Fuerza Bruta.

El venir de la danza me acercó a los musicales de película. En Argentina conocí más, el teatro musical es más grande. No ha visto musicales en vivo, hasta que vi el Rey León, Chicago, La Bella y La Bestia. Pero son muchísimos los que he visto en películas, y en vivo ahora también he visto más. Un año después de conocer a Silvia, hicimos Luciérnaga Producciones.

El teatro musical, y el teatro difieren principalmente por las canciones, las canciones no están puertas de adorno o para pasar una cosa a otra. Las canciones hacen avanzar la historia, no son comentarios o algo extra, no es para hacer algo bonito. Pero, en algunos musicales como en Cabaret si hay algunas canciones que son canciones por canciones. Además, en el teatro musical combina dos de tres,

pero la actuación siempre está, tal vez se puede bailar, y el canto sí pero, pero puede varias quienes lo hacen, no en todos los personajes.

Cuando el personaje canta, es porque ya no puede expresar solo con actuación lo que siente. Y la ópera es cien por ciento cantada, aunque también existen algunos musicales que son completamente cantado como Hamilton o Los Miserables.

Lo que yo sé que hubo de teatro musical en Costa Rica, es que el Conservatorio de Castella hizo algunas producciones como Jesucristo Súper Estrella y La Túnica Multicolores. Luego, también Mario Campos realizó Héroes y La Historia Salvaje que son piezas originales. También Fantastiks que la el Teatro Espressivo

En los procesos que yo estuve como director fue diferente porque trabaja con actores y no actores. Por ejemplo en Chicago, Silvia, Isabel y Arturo son actores pero los demás eran bailarines. Con los actores se ven cosas pequeñas, cosas de espacio, de tonos y la búsqueda para definir sus personajes. Pero más allá de actores, lo que el teatro musical necesita es gente con chispa.

El proceso con los bailarines, fue muy diferentes para llegar a sus personajes, con ellos se trabaja más sobre la emociones, como la furia, algo cómico, pero sobre todo en no copiar de la película. Con todos siempre trabajamos una pregunta, el porqué de todo. Porqué digo esto, porque me muevo así, porque en el texto dice eso, porqué pasa lo otro. También el imaginarse sí, principalmente con los cantantes, para que las canciones tuviesen la interpretación apropiada, imaginarse lo que podría pasar sí.

En el teatro musical no se trata de exagerar, pero hay muchas situaciones

que la estructura de algunas obras de teatro musical, como en Chicago se permite. Como los personajes del doctor y periodistas son caricaturas, personas más grandes, que se salen de lo convencional.

Yo lo que hago con la gente con la que trabajo es darles una línea, pero a mí me gusta que propongan, y así la gente se enfoca. Más allá que una técnica de actuación lo que me gusta trabajar con los actores es en buscar que le cueste lo que se propone para que pase ocupado en escena, y así llegar a sentir por medio de estímulos externos, aunque Stanislavsky sí es mi referencia principal.

Con respecto a la voz, en estos procesos se eligió a las personas que pudiesen cantar, pero sobretodo bailar mucho que es lo que requeríamos tanto en West Side Story como en Chicago. Es más fácil cantar un coro que un ballet de no bailarines lo parezcan. En ese ensamble solamente había un actor que no desentonaba, parecía un bailarín más.

En el proceso de Chicago hubo un mes sólo de canto, antes de comenzar a montar algo. Porque en el teatro musical lo más importante es que se entienda lo que se dice. Tanto en la voz hablada como en la voz cantada. Por eso fue un mes intenso para que ellos no tuviese esa barrera, y así hacerlos muy conscientes de su voz de manera grupal.

La parte técnica en los musicales es muy difícil y puede engrandecer o lo contrario cualquier espectáculo. Se deben de hacer muchas pruebas, de escenografía y equipo, muchos ensayos técnicos.

Eso no pasó con Chicago hubo que grabar todo porque hasta el día antes del estreno se tenía casi todo y hubo muy poco tiempo para ensayar o más bien probar, toda la parte técnica. Lo que se debía modificar era rápido. La banda se iba

acoplado y cada media hora había que tomar decisiones.

Luego del ensayo general, nos dimos cuenta que había cambiar los coros atrás, la banda en el medio, y poner las voces principales adelante, toda la ecualización fue súper importante, un aspecto técnico que podía entorpecer todo el proceso.

En Latinoamérica, normalmente en la música popular la gente no oye la letra, sólo nos gustan los ritmos y así aceptamos las canciones. En otras culturas no suele pasar eso. Los teatros en Latinoamérica no están equipados para producir teatro musical. Los actores no deberían parecer amplificadas, debería de parecer muy natural.

### **3.3 Isabella Condo – 21 de julio de 2017**

Yo crecí con música, mi abuela le pasó a mi papá el gusto por los musicales. Yo comencé en canto, lo que más me gusta es cantar, empecé a estudiar formalmente en Bansbach canto lírico y luego en La Colmena. Mari Fer Quesada, es una amiga, y un día me dijo que se había soñado que habíamos hecho nuestro propio musical, eso fue en abril 2016. Y así fue como empezamos a ver cómo podíamos hacerlo realidad.

Quisimos hacer un elenco que sólo fuese de estudiantes de secundaria, hicimos audiciones, el colegio nos ayudó un montón, también hubo adultos que colaboraron en el proceso, dándonos talleres y acotaciones. Toda la producción la hicimos nosotras, buscamos fondos, patrocinadores, empresas como el Bac, Rostipollos, Epa, Mercado de valores, entre otros. Como estamos en un colegio internacional, nosotros sí tenemos una buena educación en la parte de teatro,

nuestra profesora es Tatiana de la Osa.

Lo que vimos en la parte de actuación era buscar que fuese realista, porque en Los Miserables la trama podrían ser historia reales, y son diferentes percepciones del mundo, con el profe Víctor Hugo vimos imaginar el mundo. Esto para poder sacar el personaje, y vivir de alguna manera sufrimientos internos de los personajes.

Trabajamos diferentes intenciones de cada personaje en momentos distintos, meditamos y jugamos mucho, para buscar una actuación más genuina. También hicimos análisis de texto. Con Fabrizio Madrigal cada actor tuvo un proceso diferente, la voz fue creando y se fue incorporando las demás cosas luego. En la parte teórica me gusta mucho Meisner y Stanislavsky, que trabajan desde la parte interna, la forma orgánica, y el juego en escena. De Meisner lo que más veo es la repetición. Lo importante en los musicales para mí se trata de la voz puede transmitir los mensajes, a diferencia de la ópera, en donde lo principal es que debe de sonar bonito.

### **3.4 Miguel Mejía – 13 de julio de 2017**

Mi formación académica empezó primero que todo desde mi familia que son músicos, mi papá fue formado como músico pero no se dedicó a la música per sé, pero el toca de todo, y canta, y compone y arregla música y hace muchas cosas, entonces como que desde niño tuve este encuentro, me empecé a formar, pedí entrar a clases de canto cuando tenía trece años en una academia que se llamaba Escuela Superior de Guitarra.

Eran clases grupales y nunca he creído en eso ya ahora que soy profesor no

me gusta trabajar grupalmente sin, porque no hay manera de enfocarse en el alumno, pero bueno luego tuve la oportunidad de cantar con un director coral, se llama Carlos Quirós.

Empecé a cantar con él a los catorce quince entonces empecé a desarrollar un poco más vocalmente, entré a canto luego a los 16 con Anabela Barquero, y estuve con ella dos años, entonces ella me decía tenés que entrar a la UCR tenés que estudiar música, te consejo que entres enseñanza de la música, sigas entrenándote para luego hacer la audición de canto.

Entonces yo seguí con esta idea, en efecto entré a enseñanza de la música a los 18 años en la UCR pero luego, como que hubo una nebulosa en la vida y me desvié un poco, seguí cantando, con varias bandas religiosas, entonces tenía una onda cristiana, canté un poco de rock, canté un poco de pop, siempre igual me llamaban para ver si cantaba Sin Bandera, y todas esas cositas.

A los 19 años entré con Jean Carlo Zamora, es un profesor, es un jovencito 29 años pero es muy bueno, él de verdad me empezó a impulsar a empezar a cantar en lírico, entonces la cosa se empezó a poner más seria, porque siempre todo era muy fácil, por decirlo así, entonces empecé a cantar lírico, y a mis 22 años cuando ya pasé un poco mis rollos me llamaron para grabar las voces de un coro Laux Deo que es un coro de Heredia dirigido por Fabián Zamora y él tiene su empresa de enseñanza de la música.

Entonces ellos graban las canciones que les enseñan a sus alumnos de todas las escuelas, necesitaban a alguien que grabara, entonces me contactaron, y me encontraron mí y empecé a cantar con ellos, trabajaba en un call center y todo y dejé de trabajar en lo que estaba para empezar a formarme con ellos y decidí entrar

al UCR ya a canto, lo que había pensado hacía muchos años, te cuento esto porque realmente mi formación no empezó en la UCR pero formalmente sí de alguna manera ya como músico, a los 23 años entré a estaba básica, hace dos años ya ingresé a carrera y estoy en mi tercer año de carrera.

En el 2015, 2014 a finales pasaron unas audiciones se West Side Story (WSS) y fue cuando gané, yo nunca había actuado, nunca había bailado, nunca nada, fue mi primer encuentro con el teatro. Yo realmente nunca creí que fuera a actuar bien, yo tenía mucho miedo pero confiaba que vocalmente podía hacerlo entonces, lo hice yo puse en mi curriculum que yo era actor, bailarín y cantante, todo era mentira, pero bueno, la gané la audición.

Lo que sabía de musicales, es vacilón porque estando con Jean Carlo él me puso a cantar María, que es la canción solista de Tony el personaje principal de West Side Story que me tocó interpretar, él me puso esa canción como yo siempre fui muy rebelde y no me gustaba cantar lírico, y entonces siempre te piden que la voz (canta) yo no quiero nada de eso, siempre terminaba cantando popular, y me gustaban las canciones él me puso a cantar María que es una canción bien compleja, se requiere mucho nivel tiene unos pasajes agudos bien difíciles, hay que sostener, técnicamente se las trae, pero el sonido podía ser un poco más popular, esa fue la primera vez que yo canté algo de teatro musical en la vida.

Mi familia les gustaba mucho el Violinista en el tejado, había por supuesto visto el Fantasma de la Ópera, mi papá a veces nos ponía música de The Sound of Music, entonces ya había escuchado cosas, pero realmente de todos mis amigos yo era el más cantante, siempre soy el más cantante que el resto, porque siempre era más la música.

Ha sido un proceso de mucho aprendizaje, estos últimos años descubrir un mundo completamente nuevo dentro de todo esto después de que canté Mira en varios lugares, y luego hicieron la película de los Miserables y por supuesto había que ir a verla, entonces me aprendí las canciones, hubo unas audiciones antes de West Side, con esas gané, pero no sabía mucho la verdad.

En la parte la técnica, como hablábamos en el país es muy clásico, en general toda la formación formal de las universidades acá es clásica, entonces a nivel técnico existen formas de aplicar la voz, y por ejemplo vas a escuchar los alemanes les encanta (canta) y ver a las italianas que les gustan al frente y grande, resulta que mi profesor es tenor él tiene un sonido muy brillante, entonces técnicamente lo que él busca es que su sonido resuene en se le llama la máscara la parte frontal de la cara, y esta técnica particularmente es muy gringa, a mí me ha funcionado.

El teatro musical, a lo que yo he venido explorando a mí me gusta mucho investigar, nace mucho viene de las personas que cantaban tradicionalmente no de los que se formaban. Vos escuchás que es una cuestión de cómo (canta) y cero redondo, cero lírico, cero cubierto, nada que ver con la técnica que se enseña en este país, súper brillante, súper al frente entonces es lo que yo, además vocalmente es lo que me funciona.

Yo no soy muy lírico ya por física entonces a mí no me funciona lo que los otros hace, me funciona mucho ese sonido al frente, nasal, brillante que es lo que tiene el teatro musical. Pero que también esa es la tradición es la época dorada, entonces así vas a escuchar cantar a Isabel, a Bryan pero también las nuevas generaciones ya no cantan por ahí, si ese es el tradicional sonido brillante al frente.

Con respecto a la teoría, a mí me gusta mucho como de investigación a partir

de la práctica, entonces tengo muchos alumnos de los que investigar, pero teóricamente no, definitivamente de teatro musical, y de fijo te lo han mencionado ellos que es el Belt, lo que exige o le solicita al cantante es sostener su voz más grave hacia (lo agudo) entonces por ejemplo vos vas a escuchar a nivel lírico a las mujeres y es más el tema en las mujeres, que ellas cuando van a hacer agudo (canta) hacen hacia la cabeza, las Belters que es muy de teatro musical, no, ellas se rajan cantando y gritando (canta) y no (canta) entonces, esta cuestión de jalar su voz de pecho, su voz hablada, como lo cantantes de teatro musical muchos son actores, entonces a ellos no les interesa sonar bonito, les interesa pegar las notas y poder cantar la canción, entonces es eso, más buscar esta frontalidad del sonido, pero sí, teóricamente no me he sentido como a buscar tanto tampoco.

2015 me regaló mucho porque nunca había actuado y me tocó hacerlo el Melico Salazar, entonces para mí eso fue algo increíble, además nunca había cantado con una banda, entonces yo no sé mis amigos a veces no me entienden lo que yo siento cuando escucho una banda en vivo.

Otra obra fue una que hizo la dirección de Bandas, Las Leandras junto la produjo Marisela Zamora, la dirigió Laura Astorga, y la protagonizó María Marta López. Fue una puesta interesante, un poco más fresca de lo tradicional pero tuve que actuar también. Además actuar a la par de Edgar Murillo que era como mi dupla en la obra, él es un super actor entonces como te desarrollás a la par de él, luego tuve la oportunidad de hacer mi primera Ópera, ese mismo diciembre para el teatro nacional con la Compañía Lírica una Ópera navideña.

El proceso de West Side Story fue crucial, tuvimos a Wiston Washington, que a él le encanta la teoría entonces fue como entender muchas cosas de cómo crear

un personaje, y además a Adrián que fue el directo, Adrián Castro que más bien el busca la naturalidad, entonces fue eso llenarme de pensarme otra persona y desde ahí buscar una naturalidad en el personaje.

A nosotros nos dieron el texto un lunes y el martes teníamos el primer ensayo en la mañana y era y había que cantar porque había una escena cantada, y lo primero como cantante lo primero que hice fue aprenderme la canción.

Entonces fue sí, fue esto desquebrajar el texto, no irse más, crear capas a nivel de lo que se está diciendo, entonces si el personaje la primera escena me acuerdo fue la escena del balcón de Tony y María, entonces bueno entender por qué llegó ahí, que andaba buscando, ver que pasó antes, porqué le habla así le habla tan diferente a los otros, entonces empezar a entender más la psicología del personaje, sus motivaciones, sus sensaciones, sus sentimientos, inclusive sus posturas, de cómo es con ella, si él es más galán, o menos galán, con los otros ser más rudo, menos rudo, entonces yo soy un poco suavecito, mi forma de ser, entonces por ejemplo yo había entrado a ballet y seguí en ballet durante todo el proceso porque quería mantener una corporalidad un poco más bailarín, porque estaba al lado de tantos bailarines que no quería, ser el chueco, el flojo.

Con Winston creo que él buscaba mucho esto de que, de sumergirnos en el personaje, de que lo vi viviéramos, que lo encarnáramos, no solo la marca, no que pasa con muchos otros directores, los procesos que fueron más juegos actorales fueron mucho con Winston, ya con Adrián fue más la cuestión de quiero que te veás tranquilo, que te veas natural, entonces ese fue como el la cuestión no, realmente con Winston fue entenderme yo como Tony.

Con Adrián fue eso tiene que salir bien y tiene que funcionar y entender bien

las marcas, con él fue que trabajé mucho la sanciones verdad, porque además yo tenía esta postura de cantante, entonces no, usted tiene que verse natural, porque el teatro musical se trata de eso, no, la naturalidad de alguien que empezó a cantar.

Hice una obra con Luis Carlos, he hecho como dos obras musicales con él, Don Quijote, he hicimos en La Música en Arma Trocar, que fue un montaje para bandas y también hicimos una que se llamaba Arcoíris Multicolor, que era de las étnicas que era para el Ministerio de Cultura, que fueron montaje más pequeños.

Tuve la oportunidad de trabajar con pancho, que él es vestuarista pero casualmente también le prepara los actores, entonces con él trabajé un poco más de técnica a la parte de hablar, por ejemplo, con los montajes de ellos no eran personajes, si no era como una especie de narrador que se volvía personaje, de repente era un presidente y de repente tenía que dar un discurso, y de repente era un cantante y tenía que bailar y entonces era como más cambiante.

Hay un entrenamiento para la voz hablada y hay un entrenamiento que es meramente desde la parte actoral. Yo critico mucho a los actores del país porque gritan mucho, le (engolan) mucho a ese sonido (imita).

Sí, físicamente ellos abren su laringe y mandan su sonido más hacia abajo porque hacen mucho apoyo diafragmático y jalan la voz a hacia abajo, sin pensar que yo puedo hablar resonantemente también hacia arriba que es lo que hacemos los cantantes, es una técnica distinta, es el mismo cuerpo y son el mismo instrumento, realmente hay muchos puntos de encontró, definitivamente un actor no necesita tanta capacidad de aire como un cantante de ópera, pero si le toca hacer Shakespeare va a tener monólogos larguísimos, donde si necesitás diferentes tipos de entrenamiento.

En este país lo que yo he escuchado es eso que los actores jalan la voz para atrás para engrosarlas y luego empujan con mucho aire entonces terminan gritando (si entonces todo es a partir de ahí) en vez de buscar una resonancia más frontal, más relajada donde siempre vaya a sonar, yo puedo sonar sin tener que estar pujando tanto.

Si es un entrenamiento de la voz, aquí por ejemplo, en la UCR existen las clases de oral, que vos los escuchas y básicamente están haciendo vocalizo, y cuestiones que uno hace en canto pero el enfoque es un tanto distinto, el cantante por ejemplo lírico explora su sonido para casarse con algo que le funcione y ahí seguir cantando en el mismo lugar, un actor no puede hacer eso, porque un actor de repente empezó a hablar ahí, y otro personaje hablaba más abajo, y otro más al frente.

Hay diferentes formas, el entrenamiento actoral mucho es la exploración de los diferentes sonidos, siempre están las bases que están la respiración, los juegos de resonancias, que son todos los huesos donde el sonido va a resonar, y la parte articuladora que son las bases para el canto, solo que nada explora con lo que le funciona para cantar y se casa con eso, en el teatro uno explora para utilizarlo.

Lo bonito del teatro musical es que ahí está este encuentro, donde no necesariamente todos los personajes cantan igual, hay personajes que van a ser más viejos, que requieren una voz distinta, hay personajes que son más jóvenes que requieren una voz distinta, entonces el punto de encuentro si lo tiene el teatro musical.

Pasa lo siguiente, uno tiene su musculo diafragmático, que un músculo diafragmático es un musculo respiratorio meramente, entonces si él se tensa, esto

es pura teoría, si se cuándo se tensa lo que genera es un espacio vacío para que los pulmones se llenen, hablaba ahora con mi alumna porque ejemplo que me decía “yo siento que estoy pujando el aire hacia afuera” es que uno no debe utilizar el diafragma o los músculos respiratorios, o los que se comprometen a la hora de respirar.

Uno debe utilizarlos para presionar el aire, uno tiene que utilizarlos para controlar el aire, eso es lo que pasa acá, los actores por querer sonar fuerte pujan el sonido, y no entienden que el diafragma cuando uno respira si yo suelto se contrae pero si yo quiero (ssssss) ahí lo estoy soltando yo necesito aprender a entender que mis músculos son para el control y distribución del aire y no para pujar el aire hacia afuera, de ahí si yo tengo un aire controlado y bien conducido yo puedo llevarlo a mis distintos puntos de resonancia.

Yo no presiono mi aire para llegar a mi otro punto de resonancia, lo conduzco, y es la gran diferencia porque entonces aquí se trabaja y pasa en cantantes líricos, se trabaja a base de presión-tensión y no realmente de control, y es muy distinto controlar el aire y distribuirlo a lo que te digo a presionarlo hacia afuera, entonces quieren encontrar sonidos nasales, (ahhh) me explico eso es un puro golpe, y entonces cuando hay presión desde abajo se tensa esto por reflejo a un grito y entonces tras que se presiona acá, presionas el aire, estás gritando, suena duro pero dos horas después ya no sonás nada.

Entonces ese el gran problema acá, la gente cree que el volumen viene del aire y el volumen viene de la resonancia, el aire es nada más es lo que genera la vibración, tengo que distribuirlo para que aguante todo lo que me aguante, pero no es la fuerza,

Con la voz hablada, hablamos en notas medias, pensando en notas, hablamos en un registro medio, cuando yo empiezo a subir, subir, y a mis cuerdas vocales se empiezan a comprometer de forma distintas, hay músculos que generan movimientos para que las cuerdas se estiren y se generen notas más agudas, o más bien para que se relaje para que se relajen para que suenen notas más graves, que pasa muy poco a la hora de actuar, muy poca gente si habla como yo va a hablar así, porque no les va a funcionar, al menos de que sea el personaje, entonces es una cuestión más del registro, además que en el canto uno necesita mantener una línea musical que en la actuación no pasa, alguien no habla así en el teatro al menos que tenga que hacerlo” en el canto sí, nos pasa (canta) entonces es la gran diferencia el registro, verdad, el registro y la utilización de la línea.

La anatomía es la misma, tenemos los mismos aparatos, tenemos el mismo músculos, la cuerda funciona igual, se daña igual, los puntos de resonancia son los mismos, o sea sí, es todo lo mismo, la parte articuladora es la misma, nosotros en canto vemos los sonidos fricativos, bilabiales, labiodentales, es lo mismo anda más que el canto es más extremo a nivel de voz, porque solo es voz y solo es sonido el teatro tiene muchas otras cosas que no solo es la voz.

Tal vez, en el aspecto de que como soy cantante, no me tocaba pensar en actuar y luego en cantar, son más bien en cantar era mi zona fácil, tal vez por ahí, pero sí, es una cuestión de entrenarse, es una cuestión de hacerlo mucho, si me toca cantar algo tengo que saber cuánto aire darle, pero entonces uno en canto está acostumbrado a marcar sus respiraciones, yo respiro aquí, esa es mi marca, yo respiro ahí, va a ser lo mismo a nivel de teatro, si yo tengo que cantar y hablar hablar hablar, y tengo que tomar una buena respiración yo sé dónde respirar, (canta) y lo

suelto, es estudiarlo me parece.

La experiencia que tuve entrenando con Arturo Campos para Chicago, porque yo fui el preparador vocal de los muchachos, entonces él es actor, y sí fue por ejemplo entender que su personaje hablaba muy agudo, y su canción era muy grave, eso hay que entenderlo, si vas a hacer teatro musical tus canciones te dicen mucho del personaje, hay que estudiarlas mucho, porque tus canciones te dicen como habla, la voz del personaje está en la canción porque eso te va a permitir luego hacer la transición, si tienes una voz muy distinta a lo que te toca cantar eso es muy jodido, eso le pasó a Arturo, él es un gato, el resuelve, pero fue mucho trabajo, entonces definitivamente el teatro musical si es necesario hablar como canta, en la voz cantada te da mucho.

Uno es mañoso, y uno canta tenso, no lo aprendí en el canto, lo aprendí en el baile es la respiración me va a llevar al cuerpo a los lugares donde yo a veces digo yo no lo voy a lograr, por ejemplo cuando yo estaba preparando para las para las siete rondas de audiciones para West Side, entonces en el proceso una bailarina del elenco me daba clases de ballet y yo le daba clases de canto Yo nunca en mi vida me había puesto a estirar, y no hay nada más doloroso en el mundo nada duele más que estirar y entonces ella me habría las piernas contra la pared, me decía respire, respire y yo nada nada más estaba así, y entonces cuando yo entendí que si yo relajo y respiro todo pasa.

El punto al que voy, cantar es respira y hay que entender a conectar, y que cada vez que yo respiro es mi punto de relajación (respira) por eso es importante que la respiración nunca sea tensa, si la respiración es tensa lo que va a salir es tenso, entonces yo siempre le digo a mis alumnos, no jalen mocos, yo eso es tenso

¿puedo respirar por la boca?

Sí puede respirar por la boca, pero respire bien pero no respire como un hipopótamo saliendo del agua, verdad, porque estás tensando y secando la garganta, eso es pésimo.

Hay una forma de cantar que estuve escuchando a Juan Diego Flores que es un tenor espectacular, y guapo además, cuando él hay un compositor de opera que es muy complejo de cantar, porque tiene muchas habilidades, por ejemplo hay una pieza que es (canta) y se mueve mucho, él dice sopla aire caliente, y yo decía es que eso yo lo he escuchado de alguien, lo escuché de Marco Guillén, en el proceso de West Side Story, cuando yo estaba muy cansado él me decía sopla aire caliente

Yo desde mi respiración inhalación relajo y deajo que mi cuerpo se oxigene, se llene de aire, no jalo no tenso antes y además a la ahora en la medida de lo posible de sacar mi aire lo saco relajado también, (canta) ya desde ahí te estás haciendo el favor de la vida, definitivamente la relajación es increíble pero viene de la respiración.

### **3.5 Luis Carlos Vásquez – 12 de julio de 2017**

Primero debo decirle, que lo musical en mis obras es normal, no pertenece al género de musicales, tipo Londres o N Y, este tipo de musical me gusta mucho, pero tienen su propia personalidad, técnica y estilo. Tengo números musicales porque me gustan, porque a veces crean distanciamientos importantes para el pensar del espectador, la música y el baile siempre han sido elementos del teatro desde tiempos remotos, desde los griegos diría yo.

Parte de mi formación teatral tuvo que ver con Grotovsky, a finales de los 60, la esencia del teatro es el cuerpo del actor, mis entrenamientos corporales para los actores, van más allá de eso, van en búsqueda de una dinámica grupal , por la confianza del grupo, por la desinhibición, por crear una familia que defienda el trabajo a capa y espada, el entrenamiento corporal , es mi secreto, mi formula , el inicio de todo trabajo , el llegar a conocer mejor a mis actores. Y la búsqueda de la técnica a seguir según la obra que me ha tocado.

Siempre hay análisis teóricos, tengo mis libros de dirección, y en todos hay investigación teórica, histórica, etc, sin ello tampoco podría comunicar lo que deseo hacer con la puesta, las personas que dicen que no hacemos trabajo teórico, mienten y no conocen mi proceso a fondo. Lo que sí puedo decirle es que no me quedo solo en lo teórico, pues teorizar es fácil, pero que sea tangible en la puesta es lo importante. Yo he oído de puestas con mucha teoría, después no se ven los resultados de esa investigación, no es tan tangible.

Yo doy ejercicio de voz en los talleres, pero también en la mayoría de los casos, según la obra viene un maestro para el canto, el verso, según las necesidades, de hecho en otras partes del mundo, los actores llegan con el texto aprendido y trabajado por un maestro de dialogo.

Casi siempre hay audiciones, pero también le doy continuidad a los actores que he ido entrenando, ellos conocen mi lenguaje y se sienten cómodos con él, después de las audiciones , me quiero quedar con todos , en la mayoría de los casos veo cualidades en cada uno de ellos, esto pone en aprieto a la producción , porque logro que la mayoría se quede , y a veces la cobija no da para tanto, el casting tiene que ver con mucho , hasta con la escala o medida de los actores, en Sueño de una

Noche de Verano, la escala tenía que ver , con el tamaño de las hadas, que cuentan que son pequeñitas.

Todos los días estoy nervioso, pero esa adrenalina o como la quieras llamar, esa exactamente, es la que me insiste a crear, voy todas las noches a entrenar a los actores, voy cada noche a disfrutar de su trabajo, y para no sentir la tremenda soledad del director después de crear.

Se encuentra en una etapa de nacimiento, etapa iniciada, despertando interés en los artistas jóvenes, faltan algunos años para su desarrollo. Luciérnaga Producciones sí marcan un antes y un después, ellos se han atrevido, y eso es muy valioso.

### **3.6 Bryan Vargas - 3 de julio de 2017**

Yo en realidad soy de Miami, nací en Miami viví toda mi vida ahí me vine a Costa Rica finales de 2010 unos tres meses antes de cumplir los 21. Soy tico, o sea toda mi familia es tica, soy tico, tengo cédula y demás, pero mi crianza y quizás como yo crecí es como todo de allá, y entonces lo de teatro musical yo vengo haciéndolo desde los 14, 15 años por ahí, el primer teatro musical que yo hice fue en el colegio, y era How to succeed in bussiness without really trying? Qué es súper clásico, cómico de los primeros años 50 años 60 inicios, y fue esa producción que yo me di cuenta que es lo que más quería hacer con mi vida.

Y digamos bueno desde los quince hasta que me gradué al colegio a los 18 siempre hice teatro musical, estábamos haciendo, bueno allá hay como competencias de colegiales de teatro musical, en el más grande es el de la Florida y yo soy de ahí, no se siempre lo he hecho, y siempre me ha hecho feliz y gracias

a esa experiencia me expuse a un montón de musicales diferentes más que todo clásicos, porque mis profesores eran de 54, 60 años y entonces ahí viene bastante de mi influencia y después que me gradué.

Durante el colegio yo audicioné para atender The American Musical and Dramatic Academy en la ciudad de Nueva York y me aceptaron y ahí me formé en teatro Musical y ahí hice el conservatorio intensivo de teatro musical que fue un programa de dos años y yo lo terminé en un año y medio.

Si es que no quería parar, mucha gente como que tomaba un receso, un verano antes de regresar a la u y seguir la formación pero yo seguí recto porque yo no quería que terminara. Después de eso sí me vine para acá, terminé el programa, pasé un año en la ciudad y después me vine para Costa Rica por una situación personal, como que yo quería seguir sacando la carrera Fine Arts en teatro musical pero por situación económica no puede seguir porque desafortunadamente allá es demasiado caro estudiar.

Entonces opte para venir a Costa Rica para seguir formándome y no tener que ser como una carga económica más a mi familia, cosas que pasan. Entonces aquí en Costa Rica al bueno llegué como antes del 2011, como antitos y lo que me costó mucho como los primeros dos años era como que todo era muy separado, como que el baile era en un lugar, el canto era en otro lugar, y el teatro era en otro lugar.

También como que la formación de teatro es un poquito diferente bueno a lo que yo he visto aquí, es muy particular en el momento que hay música hay coreografía igual no se puede dejar de soltar de contar la historia dentro de todo eso, pero aquí como que no hay ningún lugar hasta ahora hasta la Colmena que se

pueda abarcar las tres cosas juntas pero con el propósito del fin de traer ese personaje y que todo lo demás que vienen aparte de la actuación también continúe ligado a la historia y a la situación de la historia.

Hasta que, bueno aquí, hasta que salieron las audiciones de West side story, y ahí fue cuando yo audicioné, bueno conocí a todos los de Luciérnaga producciones incluyendo a Silvia y al final de las audiciones muy intensas que pasamos, bueno me escogieron para ser parte del elenco de West Side Story, de la pandilla de los jets, y yo interpreté a Baby John.

Bueno durante después de West Side Story (WSS) empecé a hacer otras cosas igual como otras cosas como un poco separado todo, hasta que un día me contactó Silvia que quería poner la escuela de teatro musical, y que ella quería que yo fuera parte del programa. Un programa integral de teatro musical que tenemos aquí y nosotros dos formamos ese programa, para tener para poder empezar a formar a personas que les interese este género de teatro y que puedan abarcar como las tres cosas juntas, y eso es como nuestro fin para que tal vez en el día de mañana ya haya suficientes personas más expuestas a esto y se puedan hacer más producciones y haya más mercado de teatro musical aquí en Costa Rica.

Los estudiantes generalmente bueno es que hemos tenido como dos grupos, más que todo el primero grupo que tuvimos la primera generación fueron la mayoría muchachos de colegio de 15 a 17 años con la excepción de tres alumnos desde la primera generación que tenían 21, 20 y 25, pero la teoría teníamos alumnos colegiales, y ahora esta segunda generación de PITUM ahora si son como más grandecitos como de 19 a 26 años, 27 años, y es un poquito diferente la dinámica de manejar un grupo quizá de la edad que está más cercano a uno.

También a veces por eso mismo hay que manejar el grupo de otra manera como con los colegiales que como con la gente que es más cercana a nuestra edad, pero hasta ahora hemos crecido un poquito más desde el año pasado y a parte de la programa de teatro musical también damos clases de Theater Jazz, también tenemos una clase de teatro musical para adultos donde abarcamos una coreografía con la parte del canto y también ofrecemos clases individuales de canto y como coachings individuales de interpretación, yo también soy un coach de interpretación más mi enfoque es más que todo actuación, dentro del actuación y el análisis del personaje dentro de la canción, es lo que más manejo aquí.

Silvia y yo, nosotros lo que hacemos para dar clases así , damos un poquito de historia de teatro musical, también damos como como análisis del personaje, el manejo del cuerpo en el espacio, el manejo de la voz, como calentar el cuerpo para hacer ese tipo de cosas, como calentar la voz, como sentarse mentalmente en que eso es lo que voy a hacer, y en esto mismo tengo que cantar y bailar y hacer todo lo demás, mucho de lo que hacemos es como del estilo Master class.

Cuando tenemos un grupo nuevo el primer nivel más que todo es como quitar mañas, miedos, inseguridades que tal vez la gente no esté viendo que muchas veces uno cuando está frente a un público como que empiezan a pasar cosas, como que empiezan a mover una mano.

Cosas así que uno no hace en la vida normal, pero por some reason, cuando uno está en frente de un público esa cosas pasan, entonces yo veo mucho en esos detallitos, como relájese, respire, tome su tiempo, a mí me gusta enfocar mucho a los estudiantes que estamos en un lugar seguro, que pueden cometer errores sin toque se sientan burlados o que alguien se va a burlar de ellos o así, entonces

después de pasar por esa etapa inicial ya hi empezamos a manejar un poco lo que es interpretación de monólogos de obras diferentes o monólogos independientes que no estén específicamente en una obra y también empezamos a ver las canciones individuales.

Para el primer nivel nosotros y le damos la libertad a los estudiantes de interpretar la canción como si fuesen ellos no tanto como el personaje dentro del show, ya cuando pasan ese nivel y van a seguido nivel ya cuando les damos material ya si un poco más análisis de personaje, de la época de la obra, encontrará esos detallitos que de verdad marcan como la diferencia entre ser como una obra y un musical porque si, o sea hay que admitirlo la vida en un musical a veces puede ser un poco más grande o tal vez la gente lo puede considera exagerada comparado con una obra regular. Es como más lejano.

Pero lo que lo que hace lo musical tan interesantes y tan acogedores, sí, es que si usted de verdad logra conectar la verdad a esa grandeza que se necesita para el teatro musical, de verdad o sea es que es mágico, no sé cómo explicarlo, después de que usted ve ciertas obras y ve como el crecimiento de los estudiantes usted se está dando cuenta que la vida normal es como un show musical.

Mary Ann que da vida a los talleres de Bob Fosse, usted ve a dos personas en un parque como discutiendo en un parque y usted puede ver que hay un conflicto que ahí hay algo, después de pronto una persona empieza a gritar a la otra persona, que es lo que está haciendo esa persona en términos de la vida real a un musical, cuando la persona está gritándole a esa persona en un musical esa persona estaría cantando, y después en el momento que una persona le pega a otra persona a otra persona con un contacto físico con un movimiento físico, fue como un click y eso

por lo menos personalmente me ayudó un montón como poder disecar esa idea del teatro musical hacia algo más real y más personal a uno.

Para mí el teatro musical es una obra de teatro donde también incluye la música y la coreografía, lleva la historia y el personaje adelante con su objetivo. Y en que se puede diferenciar con el teatro, si no se está incluido la parte musical donde los actores cantan y también bailan, porque en el teatro musical cada actor de alguna manera u otra tiene que bailar un poco, quizá cantar un poco pero la música y la coreografía no está ahí solo para que haya una canción y una coreografía, pero cada paso, cada canción cada canción tiene un objetivo que es llevar al personaje y la historia adelante.

Con la ópera todo es cantado, todo absolutamente es cantado, y el enfoque no es tanto, bueno desde lo que yo he visto e igual no sé mucho como de ópera, pero lo que yo he visto no es tanto sobre la historia, o sea, no es si la historia tiene mucho peso, pero hay protagonista, la música, y lo importante y lo sé que tiene que honrar siempre es la música, en la ópera todo está al pie de la letra como lo escrito cada compositor, en el teatro musical si usted escucha recordings diferentes del mismo musical, cada recording tiene algo que es un poco diferente, que fue algo que el director, o el actor o los mismos productores eligieron para esa producción en particular, porque sienten que le va a dar como algo más a lo que ya se haya hecho en ese show.

De lo que yo sé de Teatro Musical en Costa Rica en realidad es como muy nuevo, en realidad el primer musical en gran escala fue West Side Story en el 2015, yo estoy aquí en Costa Rica desde 2011 en principios, entonces o sea solo se ha presentado WSS monstruos, Chicago, y de aquí allá algunos conciertos de

canciones diferentes desde shows diferentes, lo que yo siento es que todavía estamos educando como a costa rica que entiendan bien que es el teatro musical y el otro conocimiento que yo veo que las personas que no están en este ambiente que conocen es el ambiente de la ópera.

El personaje de Teatro Musical se construye muy parecido a como se construye cualquier personaje de cualquier otra obra que no sea Musical, por decir siempre tiene que saber cuáles son sus objetivos claros del personaje, yo trabajo mucho con las intenciones y como yo Bryan manejaría esa situación en particular, a través de ahí yo busco como las intenciones y cuando yo tengo la intención y la parte emocional del personaje empiezo a buscarle la corporalidad, pero es muy parecido, la única diferencia que hay tiene que ver con la herramienta de la música y del baile, porque en realidad es muy interesante.

El teatro musical a veces las palabras no son suficientes con solo decirlas, entonces que hace el personaje para poder llegar a su objetivo, canta, y si y si el diálogo y el canto no es suficiente para llegar a su objetivo entonces utiliza el baile, lo cual es muy parecido a nuestra vida cotidiana, en el sentido de que quizás usted ve a dos personas como teniendo una discusión ahí, verdad, y después una o la otra empieza a pegar gritos a la otra persona, ahí que está haciendo esa persona? Está cantando, por decir, eso ya es otra persona empuja a la otra persona y ya es algo mas físico, que está pasando, la persona no solo está cantando, y no solo está hablando ahora está bailando.

Yo considere que es un poquito más la técnica de Maisner solo porque yo estoy como muy dentro de lo que yo haría si yo estuviera en esa situación en particular, donde a diferencia de que algunos como que trabajan de afuera hacia

adentro, o sea que empiezan con lo físico, empiezan a buscar cosas del personaje construyéndolo hacia afuera y yendo hacia adentro, yo soy como al revés, yo soy más introspectivo lo que estoy haciendo, como yo trataría esa situación y de ahí yo buscaría ok yo en esa situación haría tal y tal y tal cosa, pero si yo tuviese esta condición física, y si yo tuviera o si me hubiese pasado esto como sería diferente que yo enfrentara tal situación si yo fuera de esta manera. Como el "sí mágico" circunstancias cosas así.

Stanislavsky es una técnica que viene también de ahí. Sí, soy un poquito de todo y en realidad cuando yo estoy dando algún taller o algo yo sí intento que las personas tengan una conexión con el personaje que estén trabajando con la canción que estén trabajando es muy importante para mí que haya una conexión paralela a la vida de ellos. Y de ahí yo siento que puede ser como hasta más honesto, con uno mismo y si uno está siendo honesto viviendo el momento como uno de verdad lo viviría eso se va a transmitir hacia el público

Usted me podría contar yo creo que las personas que le gustan los musicales bueno sí, bueno yo no porque no tengo experiencia en musicales pero yo estoy segura que si a mí me ponen actuar un musical yo ya tengo una referencia visual y ya luego me darían el texto, pero yo ya tengo primeramente esa visión, yo imagino que usted ha pasado también por este proceso pero no sé si ha pasado un proceso donde usted no lo haya visto antes

Sí, bueno cuando yo estaba estudiando, en New York me dieron una canción que se llama Kind de un musical que no había salido en Broadway ni Off Broadway era como de esos musicales como que salieron en little theater somewhere in Misshigan y que solo los más nerdos de los nerdos conocen tal y tal cosa y di yo

tuve que hacer un montón de investigación, no había ningún video ni ninguna cosa visual de dónde agarrar referencia, entonces uno como que tiene que sacar de uno y calzar con lo que está pasando en la historia y al final era algo rarísimo de que el personaje fue a buscar a su amante que había dejado como 20 años atrás en la universidad, porque él había encontrado la verdadera Dorotí.

Ahí me dieron la canción la escuché empecé a escuchar el texto que estaba disponible de la universidad, pero no decía mucho porque no era un texto tan completo, no tenía las direcciones de escena ni ningún detalle sobre el vestuario, era como muy ambiguo en realidad, entonces fue bonito porque me dio libertad a mí de crear mi versión de este mundo que me estaban dando, entonces lo que yo hice fue es que leí el libro.

Después que salió el musical Wicked y después yo como asumí como la circunstancia, o sea yo en ese momento tenía 18 años, o sea si yo tuviera 30 años y estuviera buscando al amor de mi vida, fue basado como yo iría a buscar a esa persona, cual sería mi objetivo de porque yo tendría que ir a buscarlo porque encontré a esa persona, porqué, entonces yo tuve la libertad de construirlo yo solo porque había tan poca información sobre esa canción que fue bonito porque sentí como que tenía la libertad de crear mi propio mundo, no era que tenía que sentarme a estar con una metodología estática para poder sacar la tarea, era muchísimo más abierto, y yo siento que a veces eso es aún más provechoso porque no solo se conoce uno mismo como artista y la capacidades de uno de la creatividad, pero también uno se da cuenta y se conoce a uno mismo más.

En ese momento no memoricé texto porque el trabajo no era como hacer montar la obra, más que todo era el performance de esa canción en particular, era

mi muestra final de ese semestre, entonces a diferencia a que muchos de mis compañeros tenían cosas como de Funny Girl o cosas como de una canción de Wicked, o sea que ya hay cosas y hay acceso a ver y a agarrar como para referencia yo no tenía nada de eso, entonces había situaciones donde yo veía a mis compañeros estresadas o estresados en el texto y como esto dice que es tal y tal y tal manera, como que se tiene que hacer así, pero igual buscaban.

Alejarse un poco, como quedarse ser fieles del texto pero a su propia manera, pero yo no tenía nada de eso entonces I pretty much did whatever i wanted pero fue muy bonito pero fue muy bonito porque yo pude crear no crear mi propia historia pero pude crear el mundo alrededor de esa historia, y para mí fue como lo más bonito

En cambio con John que es el Jet más joven de ese bando. Di yo vi la película, yo también tuve el acceso a ver la última producción que se hizo en Broadway back in 2009, yo la había visto antes pero también como la usé de referencia y también vi clips y cosas de otras compañías que lo habían montado y en realidad si se cómo cierta fidelidad, di BAYBE JOHN ser más joven, es como miedosillo, es como el poco un poco más quitado de pelear y esas cosas, pero lo interesante es que aunque todos los Baby Jonns tenían ciertas cosas en común cada uno manejaba el miedo o esa ternura, o inocencia a su manera.

Entonces si yo estuviera en una banda de bueno en una pandilla siendo el más carajillo, enfrentando cosas como peleas y cosas que yo no quiero hacer igual yo las hago porque quiero I wanna fit in with the group, pero como yo manejaría eso esa situación estando en esa mentalidad, en esa edad, en ese momento y en esa época particularmente desde el inicio, because it was the 1960 o sea una pandilla

en 1960 de adolescentes es muy diferentes de chicos en el 2017 entonces también yo siento que hay que investigar mucho sobre la época, para mí la investigación de época es muy importante porque le da más referencias reales de lo que está sucediendo en el mundo en ese momento, y dependiendo lo que estaba pasando cual era la situación social, ambiental donde estaba, where did you come from, su estrato social y todo eso tiene que ver como how you build yourself, y de la misma manera como usted construye un personaje

Si como más portecillo y quizá como que intentaba como verse malo porque no le salía tan bien porque era muy carajillo, lo entre a eso más que todo, cuando ya tenía que incorporar la parte bailada y la de canto ay si es hay que aprenderse bien la música, bien la letra, me consto mucho la parte coreográfica la parte de baile porque de las herramientas para hacer el teatro musical el que más me costaba era la parte de darle técnica especialmente porque la mayoría de mis compañeros que fueron Jetz todos eran fueron bailarines y empezaron a explorar y aprender sobre teatro y sobre canto, yo venía al revés, yo venía con conocimiento de teatro y de canto y también tenía conocimiento de baile pero no era tan fuerte como el resto de los chicos, entonces lo que yo quería primero era la construcción del personaje tener bien claro lo más rápido posible explorando eso siempre cada vez que iba a un ensayo, pero en cuanto a la música, y en cuanto a las coreografías era práctica, práctica, práctica y práctica.

Tanto así que mi cuerpo ya naturalmente la hace, ya no tengo que pensar que el pie va a aquí, el paso va a aquí, la nota va aquí, que mi cuerpo lo hace automáticamente que ahora no es Bryan el que está practicando, o cantando o bailando es la construcción de Baby John que yo hice que está haciendo lo pasos,

que está cantando la canción etc.

Perfecto. Bueno mi investigación va más por el lado de la voz, porque para mí en el teatro en costarricenses es lo que más se tiene olvidadillo y de lado, y para mí bueno yo ya tengo como mi background teórico para decir que eso si es cierto, lo que también digo es que el teatro en general en costa rica tiene una concepción de que entre menos palabras es mejor, y entre menos se hable es más cool, esa es mi defensa es lo que yo me estoy peleando

Digamos yo siento que mis compañeros Un sueño de noche de verano lo vomitan por ser tan antiguo, pro ser tan todo eso, entonces van más por el teatro contemporáneo, y se dan a entender cosas que si hay texto pero es como dejar la idea en el aire, que el espectador trate es como más por psicológico Entiendo ese concepto pero yo vengo de una vieja escuela, la gente le gusta ir al teatro como para escapar un toque su realidad, quizá para poder entretenerse, pasarla bien, sentir cosas y ver cosas que no ven en su vida cotidiana, y no sé yo siento que es como la responsabilidad del artista de darle al público dependiendo de qué tipo de montaje está haciendo de no de no esforzar al público a esforzarse a pensar.

Sobre nervios, respirar y respirar bien, es muy gracioso porque a veces me sienta muy nervioso por alguna canción o por alguna escena, pero en el momento en que uno ya sale y siente esa tensión y esos nervios porque ya está en escena y ahí ya está you can leave, you cant run away, vieras que a veces tomando el tiempo dentro de la escena o dentro del a canción de respirar bien, a mi personalmente sí me relaja, si yo estoy bien conectado con la respiración yo me siento bien de lo que estoy haciendo, si yo por alguna razón u otra como que dejo la respiración al lado ahí es como cosas cositas pasan para mí.

Ahorita que estoy como entrenando en canto con Miguel Mejía él me ha abierto las puertas en cuanto colocación para llegar a más agudos, pero algo que yo siempre le agradeció desde que yo empecé a cantar en el colegio, es que mis profesores siempre nos hacía hacer ejercicios de respiración unos 20 minutos antes d empezar a ensayar cualquier canción y empezar a vocalizar.

Como imaginarse que usted está en un río muy hondo y usted tiene una de esas bolas alrededor de su abdomen, de sus costillas, su espalda, todo aquí pero se está desinflando, entonces como hace uno paran ahogarse en el río. Entonces uno se tiene que imaginar y que analizar que usted está llenando el aire desde aquí abajo, o sea yo estaba respirando como desde aquí (respira) y va llenando y va llenando y va llenando.

Después ahí como ejercicios de respirar como en ese, como en sssss y cómo controlar la presión en eso a mí eso me ha funcionado maravillas, el o sea si tendría que escoger un ejercicio que para mí es la base desde lo que yo hago ser ese ejercicio imaginándome esa dona ahí y que estoy llenando todo esto de aire, que no es solo aquí es todo esto, es todo esto, todo esto, todo esto (habla a una voz baja, despacio, y en todo decreciente) e igual es como un vaso de agua y el agua llega aquí va llenando y va su viendo y va subiendo entonces primero usted respira llena desde abajo empieza a llenar, empieza a llenar, empieza a llenar y siempre mantenerse abierto no tensar porque en el momento en que usted tensa ya hay un huequito de aire que no se está utilizando que usted lo podría utilizar, también empieza a como a tensar cosas en la garganta, bueno en la voz en la colocación, si usted tiene un buen control del aire se lo aseguro se lo aseguro, o sea me las corto, que ya con eso usted se va a sentir mil de veces más tranquilo y a estar más seguro

de lo que está haciendo.

Yo siento que nosotros en nuestra vida cotidiana no utilizamos esto y aquí hay un montón de espacio para llenar de aire aquí hay un montón, hay tanto que uno puede utilizar, y estando aquí (respira) y concentrándose en esa área ahí usted tiene como más control y puede sentir más y también aflojando aquí la pancita un poquitito y solo concentrarse en llenar esto, y cuando usted tiene esto un poco más controlado ya no se pone de pie con esa misma sensación ya empieza a llenar todas las otras partes como de del abdomen y los pulmones para poder sacar todo bien, eso es como, más me gusta

El Teatro Musical, el show es más producido con más luces y más producción de vestuario y baile y todo lo demás, todo eso tiene que ser apoyado por la parte más psicológica del personaje y de la historia

Mi rango tonal, I am struggling with porque desde el colegio y como los primeros años bueno el primer año que yo estaba estudiando a mí siempre me ponían como barítono y ya entrando como el último año cuando estaba estudiando cuando ya llegué a Costa Rica, aparentemente tenía como muchísimos más agudos de lo que yo no estaba utilizando y parte es porque aparentemente en Broadway Community está lleno de tenores entonces cuando encuentran a alguien que puede llegar a bajos como que los ponen ahí porque siempre hacen falta, siempre hace falta barítonos.

Pero digamos si tendría que ponerme un término técnico aunque no es un término utilizado aquí mucho a mí me considerarían barítono donde tengo como notas bastante bajas como un barítono pero también puedo llegar como a bastantes agudos y a cantar canciones que son exclusivas para tenores, dentro del ambiente

del teatro musical, ahora si vamos a hablar de ópera y lírico yo creo que el término que me pondrían es que yo soy un tenor dramático algo así.

Yo trabajo con él como que hacemos un trueque él me da canto y yo le doy como baile, y condición física y etc, y con él es súper tenor, Miguel es un tenor. Entonces él me ha ayudado a descubrir esa colocación que yo nunca había utilizado porque siempre pensé que era barítono y como nunca me ponían hacer cosas muy agudas yo nunca encontraba como esas colocaciones o esas vibraciones aquí arriba maravillosas que uno puede utilizar, entonces gracias a él siento yo puedo hacer cosas de tenor ahora

Mucho es como cosas visuales, digamos porque como a diferencia del baile que uno puede ver si el pie está bien colocado, el torso está bien colocado, etcétera en el canto too es por sensaciones, entonces digamos a mí a mí Miguel me dice como que tengo que como hacer como la curvita detrás de la nariz y como la laringe, como y que salga como de la frente, me explico y a mí eso me funciona, pero a otras personas tal vez le funcione más decirles que tienen que sacar el tono desde aquí arriba, a mí cuando me intentaron de explicar esa visión yo no lo entendía pero con Miguel cuando me explicó la curvita detrás de todo esto ahí si ya como que ah, ok, eso era.

Mi formación es más que todo musical theater singing y aquí lo que más cercano es cantar lírico entonces tuve una época con lo que yo estaba batallando con lo que yo ya venía formado y que las personas me decían aquí estaba haciendo las cosas mal, y no era que lo estaba haciendo mal solo que la manera que yo entendía cómo hacerlo era diferente a la manera que ellos lo podían explicar.

Y lo chiva de trabajar con Miguel Mejía es que él es muy versátil, muy muy

versátil, es un cantante bastante versátil, es puede cantar lírico súper bien, puede cantar popular súper bien, y en realidad el Teatro Musical es un minimix más o menos entre esas dos cosas, entonces él me ha dado herramientas de cantantes líricos, me ha dado herramientas de cantantes populares, que puedo aplicar a lo que yo vengo de ser como formado. Entonces di yo me siento muy afortunado de que ya puede llegar a este otro nivel y como más conocimiento desde el canto no solo del teatro musical pero también del lírico y también del popular, que sí es necesario saber, es necesario saber, o sea solo porque usted sea un cantante que solo canta rock o solo canta popo tiene que tener un tipo de conocimiento lírico.

En ópera lo más importante son las vocales, son las líneas largas, son sonidos redondos y grandes controlados etc, en el teatro musical sí, eso es importante pero lo más importantes son las eses, las erres, porque solo así se va a entender las palabras y digamos en el teatro musical son las palabras, son las que usted alza cuando está cantando esa palabra ¿Por qué? Porque es lo que está llevando la historia hacia adelante.

### **3.7 Silvia Baltodano – 25 de julio de 2017**

Yo empecé como bailarina de ballet, desde pequeña, dese que tengo memoria, yo no sé qué era lo que me gustaba más, bueno ahora si lo sé, en ese momento no sabía si me gustaba más bailar o simplemente estar en el escenario. Fui a cuba entrené ahí con la cátedra del ballet nacional, este fin de semana que se presentó en ballet nacional de cuba en el Melico conocía a todas las principales porque tuve el privilegio de verlos ensayar ahí, todos los hombres más jóvenes, pero todas las bailarinas si las conocía, y con Grettel que es la principal más joven que

trajera, ella es de mi edad y era de mi generación, compartimos mucho. Me hubiera gustado verlas pero tenía ensayo.

A los 15 años en el colegio hicieron un musical el Fantasma de la Ópera, y fue una iniciativa de los estudiantes que tenían una banda y que querían hacerle el arreglo y hasta el musical, la directora del departamento de inglés les aprobó el proyecto, en el británico, y porque siempre apoyaban siempre el teatro, y les dio bueno si ustedes se encargan de todo yo les ayudo con la dirección y con lo que haya que mover.

Entonces hicieron audiciones y nadie llegó solo yo, entonces naturalmente me dieron el papel principal, nunca había cantado en mi vida, pero lo que yo sentí en el Teatro Castella en ese momento cuando estaba cantando y actuando no se comparaba a lo que sentía en el Teatro Nacional, porque ya a los 15 años yo ya había bailado en el Teatro Nacional y ahí fue cuando me di cuenta que lo que más me gustaba era estar en escenario, bailar no necesariamente aunque me encanta pero era más poderoso interpretar un personaje estando en el escenario,

Cuando tuve la oportunidad de realmente interpretar un personaje porque en los ballets uno tiene un personaje pero digamos en cuerpo de baile no se explora tanto, entonces cuando ya tuve la oportunidad en el fantasma de la opera fue como el descubrimiento de lo que quería hacer.

A los doce años yo ya había visto musicales, el primero fue Cats y la bella y la bestia, y yo dije yo quiero estar ahí, sobre todo porque Cats es muy bailado, entonces me sentía muy identificada porque sentía que yo podía estar ahí, no sabía cómo hacer las otras cosas pero quería, y o decía no sé qué es esto y es una historia

de gatos y cantan y bailan pero yo quiero estar ahí, ya eso fue lo primero y ya luego con el musical del cole quedé enamoradísima, pero no sabía dónde ir, ni donde hacerlo, no tenía nadie que me guiara, esta es la razón por la que para mí es muy importante ser una guía para mis estudiantes y poder tal vez ayudarles porque yo habría de verdad deseado tener una persona que me guiara, que me diera esa seguridad que tal vez si se podía habría dudado menos de mí, peor al final lo logré.

Entonces me metí a comunicación en la UCR porque me encanta eso comunicar, y hablar y ser extrovertida, pero no era lo mío y realmente fue mi hermana la que me convenció, me acuerdo una navidad estábamos desayudando, dije no sé si me gusta tanto comunicación, yo quiero bailar más y cantar, y mi hermana me dice ya estoy cansada de que eso es lo que querés hacer y no lo estés persiguiendo ¿por qué no te vas del país a buscarlo a algún otro lado? Y tenía miedo de irme de dejar mis papás, de uno piensa que cuando se va del país también se va a quedar fuera del país, me voy a ir para siempre, nunca voy a volver a mi país, entonces toda esa incertidumbre, pero bueno le hice caso, entonces audicioné para ir a Canadá y me aceptaron.

Performing arts, no era una carrera era un certificado, son dos años y medio y después le dan un diploma y le pueden convalidar en una universidad un año, pero no es un programa completo académicamente de teatro musical, pero yo necesitaba esa introducción porque no tenía la menor idea, yo me fui pensando que habían 25 musicales, y yo dije: ¿qué hay más de quinientos? En esa época, ahora hay miles.

Yo necesitaba ese primer paso, me aceptaron en la universidad en Canadá. Y bueno no universidad, College y me fui un año, y después de eso había que

audicionar para ser aceptado en el segundo año, cada año se reducía el grupo, entonces el primer grupo eran dos de veinte, el segundo era únicamente un grupo de veinte, y el tercer año eran 12 máximo y yo no quise audicionar porque ahí fue cuando empecé a investigar y quería irme a Londres, siempre había querido ir a Londres, porque antes de descubrir el teatro musical yo quería ser actriz, yo decía actuar eso es lo que quiero, in between entre el descubrir del teatro musical pasé por esa etapa que quería ser actriz. Porqué? Porque aquí no había teatro musical, entonces el mejor acercamiento era bailarina y actúo, y canto, por otro lado, ser interprete en las tres áreas no lo había contemplado. Entonces ya cuando estaba en Canadá y dije si puedo hacer esto empecé a averiguar para irme a Londres, me fui a audicionar y no me aceptaron, y eso después de haber invertido dinero, y tiempo y estar lejos de la familia para prepararse.

Para mí Canadá era un trampolín para ir a Londres, y que no me hayan aceptado era como, verdad, fue muy duro pero a la vez yo necesitaba eso porque lo que hizo fue despertarme y verdad y como evidenciar mis carencias para trabajar más duro y para luego ir otra vez y volver a intentarlo y ya en la segunda ocasión sí me aceptaron. Audicioné en doce universidades y me aceptaron en tres, o sea eso es mucho rechazo pero es mejor verlo con otras ganancias, porque la industria es muy difícil, allá por ejemplo en la universidad en la que terminé yendo audicionan a cuatro mil persona cada año y aceptan un máximo de 60.

Está el de énfasis teatro colaborativo y creativo, teatro para cámara y escenario, perdón actuación par acamara y teatro y actuación para teatro musical, se aceptan veinte para cada uno, la competencia es muy dura, y así son todas las universidades, claro que muchos de esos cuatro mil son los mismos que audicionan

en otro lado, pero en muchas otras sí hay diferentes, por ejemplo me aceptaron casi me aceptan nunca supe porque quedé en la lista para sacar un posgrado, pero yo no tenía pregrado, lo que tenía era un certificado de Canadá, pero por mi edad porque tenía 21 y tenía un certificado me lo podrían convalidar y darme un posgrado, después yo tenía que hacer algo para hacerlo una maestría, porque sin bachillerato no podía hacer posgrado y quedé en lista de espera al final cuando me aceptaron en el curso de bachillerato y los llamé y me retiraba de la lista de espera que se la daban a otra persona porque a mí me interesaba sacar una carrera completa, era solo un año y yo sentí que todavía no tenía las bases, pero tal vez tenía la madurez y por eso que me aceptaron.

Estando allá tuve la oportunidad de trabajar en un taller de un musical de Webber y presentarnos, o sea tuve la oportunidad de hacer cosas allá, el problema es que durante mi tiempo ahí empezó a cambiar un poquito la ley migratoria y sobre todo estudiantil, entonces cuando yo me fui existía una visa que se llamaba post graduate work visa que le daba un año para trabajar en el país para buscar trabajo independiente si tenía trabajo o no y podía hacer lo que fuera y si conseguía una plaza después de ese año le podían emitir una visa de trabajo, durante mi tiempo ahí la eliminaron, entonces en segundo año ya tenía que pensar que iba a pasar después de mi tercer año porque no iba a poder quedarme solo iba a tener tres meses para conseguir un trabajo.

Empezaron a poner requisitos, a mí solo me podían contratar como extranjera y fuera de la unión europea si era específicamente si era a mí la que necesitaban para el rol, o sea que necesitaban una latina que hablara español, o tuviera acento y que tuviera las habilidades que yo tengo y en ese lugar donde todo el o sea hay

muchísimos españoles, y hay un montón de gente que se ve latina y todo mundo tiene muchísima habilidad para todo era, entonces fue un golpe duro volver y enfrentarme de nuevo a esa incertidumbre ¿qué hoy a hacer ahora? Entonces ahí fue cuando empecé a maquinar darme trabajo a mí misma, crear oportunidades para mí misma y al hacer eso crear oportunidades para otros artistas.

Luciérnaga nace a partir de eso, yo volví y empecé a trabajar en una escuela dando clases de teatro musical y de actuación, no estaba muy contenta primero porque me acabada de graduar, y yo decía como yo voy a estar dando clases. Después si me contrataron en el Triciclo hice Los enredos de Juan Bailes, y Rosalinda, entonces ya estaba viviendo un poquito más lo que era estar en el teatro y tener esas oportunidades, y me metí a producir en la escuela a donde estaba trabajando como asistente de producción para aprender porque yo ahí dije bueno quiero hacer un musical.

Realmente nació un poquito desde antes desde que yo estaba en Londres pensando en qué podía venir a hacer acá, estuvimos contemplando la opción de traer a mi grupo, porque al final de año presentábamos tres producciones a nivel profesional, traerlos a Costa Rica para presentar Cabaret, que fue el musical que hicimos allá, de hecho todo el diseño escenográfico y todo se hizo con base en el Auditorio Nacional que era el teatro donde lo íbamos a hacer, pero nunca conseguimos el apoyo económico para hacerlo, era demasiada plata traer a todo mundo de Londres.

Y bueno, pero ahí por querer hacer eso en una navidad que vine me puse en contacto con el que era el director del Centro Nacional de la Música en ese momento

don Guillermo Madriz, y le llamó mucho la atención el proyecto y me decía en dígame en que les podemos ayudar, y yo: no sé, o sea cero experiencia en producción, entonces de ahí se murió el plan porque no se pudo hacer pero la como se dice la hormiguita no quedó ahí esa idea de querer hacer algo, ya estando aquí volví a hacer contacto con él, le dije quiero hacer West Side Story, y primero nació WSS el deseo de hacer WSS y para poder hacerlo necesitábamos una productora, entonces fue la revés primero nació el deseo de hacer el musical y de ahí nació la compañía Luciérnaga Producciones.

Cuando fui conociendo a la gente correcta para fundarla, entonces ahí conocí a Adrián, que es uno de los directores de luciérnaga y Daniel que ya lo conocía que es ingeniero de sonido que había estudiado en Londres también entonces vimos la oportunidad de empezar a mezclar a combinar nuestras habilidades, todos habíamos estudiado en el extranjero, estábamos en una situación muy similar de volver y estar en esa incertidumbre, entonces uní esas cabezas y empezar a crear.

La colmena surgió un año después de WSS, porque con WSS lo que vimos fue esa gran necesidad de un lugar donde los artistas se puedan entrenar de manera integral, porque hay excelentes bailarines, cantantes, actores, pero habían muy pocos individuos o artistas que pudieran hacer las tres, obviamente Isabel Guzmán es una de las que puede hacer las tres, y componer, y escribir y verdad, pero ya ahí fue donde nació y también porque vimos una gran necesidad en el público más joven, de hecho nuestro público son sobre todo estas nuevas generaciones que va a llegar un día a estar en estos musicales, no tanto los artistas que ya están consolidados

Con ellos el proceso es diferente ellos adicionan y si forman parte de algún

de estos musicales nosotros nos encargamos de darle esa parte de entrenamiento, el año antepasado con WSS hicimos tres semanas de talleres incentivos, una semana de actuación, una de canto y una de baile antes de seleccionar el elenco, en esta ocasión trajimos una experta del estilo Fosse de Nueva York para que ellos también tuvieran esa experiencia, y ella hablaba mucho de lo que era la interpretación en el baile, etc, entonces eso es lo que tratamos de formar un poquito a los artistas que ya están consolidados y que tienen todas las capacidades para ser artistas integrales y de ir formando artistas jóvenes.

Para mí el Teatro Musical es la unión de todas las disciplinas artísticas en un solo género. No es solo bailar, cantar y actuar, si no que teatro musical es una obra de arte completa, la escenografía apoya a la música, a la historia, los vestuarios apoyan a la historia, ayudan a que la historia se pueda contar y adelantar y ayuda a las coreografías, los bailes también, entonces no es cantar y bailar al mismo tiempo una canción, si no poder unir estos elementos, en donde los instrumentos, la música, el diseño y toda la parte creativa artística junto con las coreografías, la interpretación y las voces y toda la parte técnica se logre unir.

En Costa Rica creo que ha habido un montón de iniciativas súper valiosas, hace muchos años cuando era pequeña se hizo Anne Tica, fue muy lindo, fue grabado, porque fue casi que todos niños y no hay una escuela de teatro musical, pero lo bonito era que las voces eran de ellos mismos y ellos grabaron sus voces y a la hora de presentarse las voces eran de ellos mismos.

Lo mismo se hizo con el violinista en el tejado en el Melico, que fue una compañía grande, fue una asociación si no me equivoco judía o para alguna celebración judía, que se hizo y también fue grabada, pero fue grabada por los

mismos artistas, eso como en lo que es teatro musical específicamente, que creo que no se había logrado poder cantar en vivo verdad, y bailar y hacer todo completamente en vivo.

Aparte de eso ha habido muchas iniciativas de crear obras musicales originales, como lo fue con cuentos de mi Tía panchita, La historia salvaje que siempre han sido con esa misma intención. La diferencia ha sido que se ha tenido cantantes en el área de canto, bailarines en el cuerpo de baile y coristas, verdad de nuevo porque no tenemos un entrenamiento formal donde una sola persona pueda hacer las tres cosas, han sido propuestas valiosas e importantes para poder abrir espacios de este género en el país.

El personaje de teatro musical se construye igual que un personaje de teatro normal, o de cine, en que son las mismas preguntas, quien soy, que es lo que quiero, qué es lo que le quiero hacer a la otra persona, a quién le estoy hablando, en que momento de la vida me encuentro, las mismas preguntas, la única diferencia es por qué estoy bailando o cantando. Se dice que en la vida cuando las palabras no son suficientes empieza a uno a cantar, o sea si no me están escuchando mis palabras empiezo a gritar, empiezo a cantar y si no me están escuchando con mis gritos empiezo a moverme.

Por ejemplo: yo quiero tu camisa, no que en serio y quiero tu camisa (levanta la voz) y me levanto y te quito la camisa, es lo mismo que ocurre en la vida solo llevado a su máxima expresión en el teatro musical, eso es como lo que es más importante, porqué estoy bailando, porqué estoy cantando, porque si no es creíble, porque no estoy diciendo lo que tengo que cantar, porqué lo estoy cantando.

En mi preparación veía más a Stanislavsky. En teatro musical y en todo, o sea vimos

un poco de todo pero la base de la mayoría de las cosas que hicimos era Stanislavsky, aplicado a cualquier tipo expresión artística que hiciéramos, entonces siempre es el “que si” el famoso “what if”, y que es lo que te digo, qué si yo estuviera en la posición donde yo quiero ser famosa y estoy viendo la oportunidad de tenerlo, como Roxy, cómo reaccionaría, y sería precisamente eso y más si tengo la oportunidad de cantar, y más si tengo una banda detrás, y más si mi salen los muchachos que tengo en mi imaginación, es lo mismo es igual que teatro, solo que hay que tener muy claro la motivación por la que empezamos cantar o bailar.

El método definitivamente primero es lo visual, pero aunque yo había visto Chicago la película también, yo vi el musical, me acuerdo más lo que me hizo sentir que específicamente como era porque fue hace bastante tiempo. Vi la película más recientemente de lo que vi el musical. Entonces tenía eso muy marcado en mi cabeza, y algo que yo tenía muy que yo sabía que era lo que quería lograr era no ser o no copiar a la actriz. Y creo que el hecho de que la obra fuera en español fue una parte muy importante para cumplir ese objetivo, porque me permitía crear la propia Roxy hablando y cantando en este otro idioma.

Pero sí, vi la película primero y creo que fue el establecer que yo quería hacer mí propia Roxy, obviamente bajo la guía del directo Adrián, y como respuesta a los otros personajes, a las otras personas con las que estaba trabajado, luego fue el texto, Y es muy raro porque para mí el texto es muy importante, yo me baso en el texto, pero una vez que me lo aprendo o me lo estoy aprendiendo yo lo dejo de lado, y muchas cosas que surgieron eran improvisadas bajo el marco del texto, ya después obviamente me hacen es que no era así, entonces uno va y lo estudia pero

creo que la improvisación fue parte muy importante o apoderarme de ese personaje en específico y como poder bañarme en él.

Y otras cosas que vos decías de la parte visual fue una cuestión sensoria, por ejemplo yo siempre yo llevo la ropa que mi personaje necesita, por ejemplo ensayé con un vestidito, con una enagua o unos tacones, siempre tenía la virgen de maría en el cuello, etc, con Roxy siempre tenía ropa más escandalosa, leotardos, los zapatos muy importantes y siempre me maquillaba. Decir: necesito verme en el espejo y sentirme que puedo tal vez llegar a ser esta.

Y terminaba una vez lloré y todo porque se me metió el rímel en los ojos, no tenía rímel contra agua, y todas esas cosas me van ayudando a descubrir otro montón de elementos más, es como apoderarse del personaje más en todo lo que se pueda, desde el vestuario, como piensa de ahí la improvisación, y mantenerse dentro del marco del texto.

Lo que primero trabajamos fueron las canciones, entonces que es muy interesante porque y atendíamos muy claro lo que tenía cada canción entonces había que rellenar con las escenas que es muy diferente a como uno trabaja el teatro musical porque son las escenas y la transición a la canción, pero estuvo muy bonito, a ver no es que solo así se trabaje, porque siempre se empieza por las canciones porque es lo más complejo las canciones y las coreografías, pero en términos de mi pensamiento actoral la canción surge del texto de lo que está ocurriendo antes.

Fue muy bonito verlas así sobre todo porque Chicago es un musical donde las canciones están una detrás de la otra y las escenas entre cada una son muy cortas, entonces yo descubrí que realmente lo que la canción contaba era como siempre más importante que el texto en sí, el texto estaba alimentando la canción

entonces podía agarrar mucho lo que sentía en la canción para alimentar el texto. Después fue el texto, bueno simultáneamente, primero canción, después coreografías y simultáneamente texto y ensayos de personaje,

He tenido la experiencia de no tener una referencia visual, hice un personaje en Cabaret, y las referencias visuales que yo tenía eran hechas por un hombre un poco andrógino digamos, un poco, y yo no podía hacer eso porque yo soy mujer o bueno sí podía pero la intención del director es que yo fuera mujer, no una mujer interpretando un hombre, entonces tenía que crear un personaje que no tenía referencia

Cree la historia de mi personaje, y porqué estaba ahí, porque hacía lo que hacía. Porqué se comportaba de esa manera, y se terminó con ese personaje y también mucho con Roxy se terminó creando ya en el escenario con todo el maquillaje, el vestuario, porque es diferente, porque la final me puso un pushabra. Entonces me cambió un montón el personaje, porque ya no era, ya era más sensual, automáticamente, sí, siempre para mí siempre se terminan de crear con todos los elementos, el personaje nunca está completo hasta que se sube al escenario.

Yo creo que tuve más libertad en Roxy, también por la madurez, porque Eleczin fue hace más años, pero tuve más libertad de encontrar mi Rory porque no me sentía atada a una referencia visual, es decir la referencia visual existía pero yo no me basé en ella. Y hay muchas referencias visuales, también eso, cada cosa que uno ve, cada video de diferentes actrices, aunque sea la misma coreografía, y los mismos pasos y las mismas canciones cada una le aporta algo.

Creo que lo importante fue que yo supe verlas como para investigación es decir ver lo que Fosse quería como coreógrafo, el lenguaje que estaba utilizando en

la coreografía original o las propuestas que estaban haciendo cada uno pero siempre muy claro que yo quería hacerla yo, mientras que tal vez en Elenzin me sentí un poco más atada porque no sabía cómo crearlo tal vez si tuviera la oportunidad de hacerlo en este momento lo haría muy diferente.

Trabajo la voz como cualquier cante, la técnica es demasiado importante, estar constantemente cuidándola, trabajándola, entrándose, pero algo muy importante es que no somos cantantes, si yo tengo un concierto mío soy cantante, pero si yo estoy interpretando un personaje yo no soy una cantante, y no se justifica preocuparme si el sonido es bonito o no, a menos que ese sea el objetivo del personaje.

En el fantasma de la ópera, Cristin, el fantasma dice que la voz de ella es muy bonita y eso es lo que eventualmente eso es lo que lo hace ser la principal entonces tiene que sonar bonito, pero en una Roxy que ella está un poco, más bien está demasiado emocionada porque el sonido o la belleza no va a depender del sonido sino de la interpretación, y eso es algo que nos falta mucho acá, que en nosotros siempre nos escuchamos, nos sobre analizamos y no necesariamente lo estamos empapando al personaje, es decir todo se justifica con personaje, somos actores primero, actores que cantan, que bailan, pero actores primero.

Con respecto a los nervios sí se puede cantar, lo que pasa obviamente yo me acuerdo mi primero concierto y la respiración me fallaba y me temblaban las manos y las rodillas, y etc, pero si se puede porque no estás cantando estás actuando y eso es lo que uno tiene que meterse en la cabeza, uno ha trabajado tan bien esa canción que tiene las respiraciones marcadas a donde van y eso es inamovible es igual que el paso de la coreografía.

Uno tiene eso tan claro que sabe cuándo me va a durar el aire, sobre todo en algo como teatro musical que tenemos que bailar y cantar a la vez hemos tenido que trabajar y venir trabajando en un nivel altísimo para poder dar la energía y tener el aire suficiente para poder cantar y bailar sin tener que tiemble la voz mientras lo hacemos. O sea ya está tan bien trabajado que si se puede, si uno está nervioso pero esos nervioso al igual que cuando uno actúa los tenemos que transformar en energía positiva, en lo que sea que nos ayude a nosotros a poder proyectar la voz, el cuerpo, etc. Pero para mí esa es la clave, porque no me estoy subiendo a cantar, estoy subiendo a interpretar un personaje que está cantando, está compartiendo su texto a través de una canción.

Algunos ejercicios que hago son la respiración intercostal demasiado, no sé, es que no me pongo tan nerviosa, me pongo nerviosa, pero como que ya no hago ejercicios para manejar mis nervios, porque he llegado a un punto donde yo me subo a disfrutar, mi mentalidad es esa, pero obviamente si me pongo nerviosa pero lo manejo de manera diferente, pero la respiración intercostal es demasiado importante para poder siempre llenar profundamente y no mantener la respiración superficial que es ahí donde podemos caer, y de hecho cuando me han fallado cosas por nervios es porque me he bloqueado mi canal de respiración y he respirado únicamente en el pecho y se me bloquea todo y después no me sale la voz o me duele la garganta.

Nosotros para Chicago nosotros llegábamos al teatro como con cinco cuatro horas de anticipación, el proceso para crear el personaje para subirse al escenario tiene que ser de mucha paz, no puede ser donde uno se sienta atarantado, porque cuando uno está en esos momentos que aunque la pestaña le haya quedado mal

puesta, aunque ni siquiera el que está en la primera fila se va a dar cuenta para uno es importante, eso es de las cosas más importante el estar completamente satisfecho, feliz, listo para subirse al escenario aunque esté nervioso, pero decir nada más me va a fallar, porque el zapato está bien puesto, porque la peluca me la pegaron bien, porque maquillaje está me veo al espejo y Soy Roxy soy el personaje que soy, ya puedo dejar a Silvia de lado puedo tomar las riendas de este personaje por lo tanto Silvia no tiene por qué tener nervios.

La preparación previa por supuesto o sea también confiar en eso, confiar en los ensayos para algo ensaya uno tanto, mucha confianza en eso en los compañeros de uno, pero sí el ritual de preparación, nosotros llegábamos y era que micrófono, y luego el maquillaje, y luego íbamos a hacer calentamiento hacíamos una barra completa, luego hacíamos la prueba de sonido, luego bajaba me pegaban la peluca, luego iba y me vestía, como que todo con calma, mientras que he estado en otras producciones en donde uno está una hora antes porque a esa hora lo citan o hasta esa hora abren el teatro.

Y para trabajar el diafragma, que te diré, es que es un trabajo constante, es un trabajo de años y es como correr una maratón, uno siempre tiene que saliera correr todas las mañanas, es una cuestión que yo digo de confianza, en la preparación

Fortalecimiento, a ver, acostarse y ponerse que se yo un control en algo, en un elemento y cada vez que uno exhala verlo subir, y no colapsar, ponerse una sienta alrededor de las costillas y mantenerlas abiertas, y hacerlo también corriendo porque es teatro musical, no nos sirve saber respirar únicamente quietos, tenemos que saber hacerlo en movimiento, ponernos una cinta, un cable, mantener las costillas abiertas, hacer respiraciones instintivas, o sea de susto.

Trabajar como cuando estamos a punto de dormirnos, que la respiración es perfecta, todo está relajado, mientras que cuando estamos pensando en que tengo que respirar se bloquea, mucha relajación pero también abdominales sin forzar el cuello, para poder tener el core bien fuerte porque cuando uno baila tiene que tener el core fuerte pero tiene que tener las costillas flexibles, entonces bailar, yoga, muchos ejercicios de resistencia con yoga, por ejemplo saludos al sol pero sacando o aire, poniéndose límites, diciendo respiré cinco veces la primera vez voy a hacerlo solo cuatro, tratar de mantener, le duele a uno la panza después, pero es aprender a controlar el aire.

Yo soy soprano pero creo que estoy convirtiéndome, porque obviamente Roxxy no es soprano, y Chicago trabaja mucho lo que es el Belt que es la voz más aguda, que uno puede llegar en voz de pecho sin pasar a una voz de cabeza o un sonido más lírico, una María de West side story era lo opuesto, era completamente lírico.

Lo difícil para mí es que cuando encuentro la colocación de uno me cuesta mucho la colocación del otro, tengo que trabajar, la ventaja es que cuando ya encuentro esa colocación de repente siento que se me ha fortalecido, porque la voz es la voz, nada más es de la colocación verdad, pero estoy disfrutando demasiado ser esta voz un poco más mezzosoprano y menos sopranos a por las posibilidades de pesajes que hay porque la mayoría de personajes que son Sopranos que son como María con un sonido más como Leyit no bailan, o no bailan tanto.

Porque es difícil encontrar, o sea es difícil, es más difícil mantener esas notas tan chillonas y que suenen bien, que sean agradables para el público, que estén bien colocadas mientras usted está bailando, que una nota con una resonancia de

pecho, no sé en mi experiencia, perfectamente puede ser diferente para otras personas, pero en mi experiencia.

### **3.8 María Malia Pendones – 25 de agosto de 2017**

Yo empecé aquí en Costa Rica digamos cuando determiné que quería ser bailarina fue cuando entré a danza universitaria a estudiar con Cristina Gigirey y Rogelio López, ahí empecé y después formé parte de la compañía de Cristina Gigirey, soy bailarina fundadora de Abend y de ahí me fui en Estados Unidos, trabajé como bailarina profesional y como profesora también durante como 14 años y después de esos 14 años volví a aquí a Costa Rica y decidí fundar mi escuela y compañía propia.

En todo esto detrás suyo, antes de formar aquí su propia compañía usted tuvo algún contacto con teatro musical? Realmente no, realmente siempre bueno, con los coreógrafos algunos coreógrafos eran muy familiar por ejemplo el trabajo de Bob Fosse siempre lo he seguido, en las películas y eso siempre me gustó con los coreógrafos, el de Joreen Brown hay ciertos coreógrafos que los he seguí como coreógrafos aparte que hagan o no musicales, siempre he seguido su fama, pero no había trabajado en musicales anteriormente.

Silvia Baltodano fue alumna mía de pequeña y yo tuve contacto también con la herma artístico y personal y entonces cuando Silvia volvió a Costa Rica después de estudiar teatro musical me busco porque dijo que quería montar espectáculos de teatro musical que sí y estaba interesada, quería trabajar conmigo yo al principio estaba un poco, me encanta la idea pero era nuevo para mí también, inclusive hablamos que musicales podrían ser y bueno siento que no era ninguna experto

pero entonces de hecho entre ella y yo dijimos que West Side Story que además era un personaje perfecto para ella, bueno eso fue la primera. Pero ella formó aparte su compañía de producción que es Luciérnaga y después ya con West se concretó el proyecto me llamó a mi como coreógrafo.

El proceso de WSS y Chicago fue interesante porque no todos eran bailarines, pero sí la mayoría. La mayoría eran bailarines y no eran actores ni cantantes entonces en West Side Story empezó la preparación intensiva de bueno la parte de las audiciones pero de prepararlos como cantantes y como actores, verdad, y después bueno igual había actores aquí cuesta mucho o sea ya se abrió a que el actor tiene que ser más versátil, pero tampoco había actores que cantaban o que bailaban o que hagan las tres cosas, entonces a los actores había que enseñarles a bailar, y a los bailarines había que enseñarles a cantar y a actuar, verdad, entonces eso fue parte del trabajo que se hizo entre un montón de gente.

En mi caso me tocó trabajar con gente que había actuado, pero tenía poquísima experiencia bailando o ninguna entonces tenía que ver la manera que no se vieran que eran muy valiosos como actor y ver la manera que se vieran bien bailando fue mucho trabajo, en West Side Story sobre todo porque la coreografía es muy difícil, y bueno ahí fue como que eso es parte de yo creo que todo es un proceso formativo cuando se crea un espectáculo también hay una secuela de otras cosas como que se hace escuela y se hace conciencia y se prepara gente o sea no es solo el producto artístico.

Hay una cuestión del proceso muy importante entonces ahí empezó el proceso, gente que no actuaba que no bailaba, entonces empezó a tomar clases de ballet, los bailarines después de WSS que bailaban pero que querían cantar bien

pero entonces empezaron a tomar clases ya después y se fueron preparando entonces para Chicago había más preparación y uno lo notaba y se vio que se hizo escuela porque escogimos mucha gente que ya había estado en WSS y el salto en todos los aspectos era impresionante, ya cantaban verdad ya actuaban mejor y bueno había actores también, entonces es muy difícil porque primero tener talento para las tres cosas es sumamente difícil y después preparación y tiempo para las tres cosas también, necesitas más tiempo, más dinero para prepararte para las tres cosas, pero bueno yo creo que la gente está entusiasmada.

Yo creo que a mí, te voy a hacer muy honesta, yo tengo mi propia obra y a mí me encanta crear mis propias obras, pero lo que me gusta del teatro musical, sabes me hubiera gustado bailar, cantar y actuar ese hubiera sido mi sueño. Entonces más que como público, como participante eso es como entonces es el aparte que me emociona de estar en los musicales, que yo me proyecto y me hubiera encantado hacer las tres cosas porque me gustaba bailar, me gustaba cantar y me gustaba actuar y todo lo podía hacer pero bueno se me dio que solo la danza es lo que más me gustaba. Pero si me hubiera gustado hacer las tres cosas, entonces cuando yo veo que ya hay gente haciendo las tres cosas me alegro por ello, te lo digo, no solo por el público, desde lo más divertido y satisfactorio que hay una cosa lo otro es riquísimo.

Depende de cada musical, por ejemplo en WSS había que usar la coreografía original, se podía hacer cambios o adaptaciones, solo había una parte que es la parte de ballet del sueño que eso sí era original, pero todo lo demás ellos te mandan un libreto paso por paso así escrito, giro a la derecha, pie derecho pie derecho, claro es más fácil verlo en video que sacarlo en video así, pero bueno siempre ayudaba.

Entonces aunque no era coreografía original, el coreógrafo para mí es un genio es un bueno es un coreógrafo en realidad e ballet no es un coreógrafo de musicales, él hizo ballets que ese bailan en todos los ballets del mundo y creo un estilo mezclado de jazz, y contemporáneo y ballet entonces para mí eso es como decirte es como tocar algo que sabes que te puede enseñar, verdad, recrear la coreografía de él era todo un reto y el estilo de él, y hubo el reto de que todos los bailarines tenían el nivel para hacer la coreografía entonces para mí fue un reto como coreógrafo que ese vieran como que tuvieran ese nivel y fue una experiencia y la coreografía, la música es muy particular.

Copian la del montaje original que no es el de Fosse, si no la novia de él, ella hizo el remontaje, entonces esa es la que todo mundo se sabe. Peor cuando a uno le mandan los derechos le dicen que puede copiarlo sin embargo tiene que ser en el estilo de Fosse entonces hay ciertos movimientos icónicos de manos de caderas que hay que meterlos, meterlos o meterlos, pero ya la composición el concepto es pues completamente y eso fue muy bonito porque entonces ahí tenía más libertad artística pero tenía que familiarizarme con un estilo que siempre había admirado que de hecho en una espectáculo que hice me inspiré un poco en una de las coreografías.

Recreo un baile de Fosse de una forma pues irónica, en un contexto feminista pero digamos ya lo había seguido el estilo, cuando wow, hacer este entonces me encantó. Igual siempre me intimida, siempre me intimida pero sí fue bonito porque le pude dar mi toque verdad, inclusive algunas coreografías el montaje original que las consideraba no tan interesantes, o sea tenía el chance de hacerlas más entretenidas, más interesantes, más movidas y así es. Y yo me imagino que en cada

derecho son diferentes las condiciones, no sé no sabría decirte.

La metodología de trabajo fue que primero se hizo un taller donde se les daba ballet, sí se enfatizó mucho en que todos tenían que hacer ballet porque John Robins usa una línea muy clásica, digamos el entrenamiento de los cuerpos es súper clásicos, bueno Fosse también pero Robins es más técnico. Entonces se les exigió que tenían que tomar clases de ballet para que refinaran las líneas y todos los movimientos, las precisión y entonces sí yo les daba un calentamiento, una clase y después se trabajaba las coreografías. Sí trabajé con un asistente entonces yo sacaba la coreografía original con el asistente, después con los asistentes llegaba y se la enseñaba al elenco. Pero la metodología básicamente fue ensayar muchísimo.

La clase era técnica; estirar el pie, estirar la rodilla, las extensiones, los saltos, los giros, la clase es aspectos técnicos básicos. Después si se les hizo como un taller y se montaron ciertas cosas. Mucho ensayo, para que hubiera una unidad. Esa fue la metodología real. Pero si se les enfatizó mucho en que tenían todos absolutamente todos que mejorar la técnica de ballet. Fueron tres meses o cuatro meses, pero es un proceso diario. Estudiaban todo los días ensayaban, tres meses una cosa así o cuatro.

Con Chicago fue parecido, claro ahí digamos aunque siempre se requiere que tengan técnicas y todo ahí era una cuestión más de quién pescaba el estilo verdad, quien captaba el estilo y la precisión del estilo, entonces lo primero que hizo luciérnaga es que trajo una profesora Mary Ann a hacer un taller como creo que fueron tres semanas, con todo con los bailarines escogidos y yo y los para conocer más el estilo así de cerca verdad, y eso fue determinante verdad porque ya eso me

familiarizó con aspectos más técnicos del estilo.

Entonces a partir e ahí en todo lo que pescamos en ese taller y nos familiarizamos todo empecé yo el montaje también con un asistente; en esto me ayudó mucho Isabel Guzmán que fue mi asistente de coreografía porque ella estaba muy familiarizada con el estilo, ya había hecho cursos de Fosse y es como fanática, entonces el montaje lo hice a través de ella, usándola a ella y eso me ayudó muchísimo porque ya ella conocía, y me mantenía como en la línea verdad. Y bueno al principio me, siempre me intimida pero me asusté, pero como que después fue curioso porque después me di cuenta que me era más fácil de lo que creí que era, tenía como algo en la cuestión esta de cabaret musical que siempre había estado ahí verdad entonces, la verdad es que no me fue tan difícil al final.

Bueno había una cosa en las dos musicales eran muy diferente en West Side Story era más la coreografía, en Chicago las coreografías iban más de acuerdo con la canción, cantaban y bailaban más en coordinación y eso es difícil en el sentido que tenés que hacer coreografía que ellos puedan estar bailando y puedan cantar, que no pierdan el aire, entonces eso fue algo que fue nuevo para mí, porque había como que medir que hicieran movimientos que de repente y entonces la coreografía era más en relación con la canción (1630) con la canción específica y tenía más que ver con lo que decía la letra, en la otra era como más coreografía, más movimiento.

Yo empecé en enero, febrero, marzo, abril, mayo, bueno cinco meses con la temporada. Sí más o menos los dos fue así, como cuatro o cinco meses, pero diario. Digamos diferente los montajes, cuando yo hago montaje grande mío yo bueno como doy clases y hago otras cosas, entonces yo digamos lo que hago por ejemplo

en Alicia es que los ensayos son una vez por semana por escena, igual yo ensayo todos los días, pero la gente ensaya una vez por semana. Entonces se agarran seis meses, en cambio Chicago no ensayan todos los días, porque diay también tienen que ensayar la parte de canto y la parte de actuación.

Todo depende del musical y todo depende de la digamos de la parte coreográfica te digo yo (pausa) bueno depende del musical y depende de la parte del musical, como te digo yo, por ejemplo del musical Chicago tenía las coreografías sentían más que ver con la letra que la canción con el desarrollo de la canción, en West Side Story era escena, coreografía, que ilustraba la escena pero como más, entonces yo no puedo hablar de todos los musicales porque no los he visto todos, pero yo me imagino que cada musical es diferente, verdad, creo que la diferencia fundamental es que en un musical hay un guion muy claro, verdad y te tenés que apegar la coreografía se tienen que apegar al guion, tiene que ilustrar el guión, ilustrar lo que está pasando, ilustrar los diálogos, ilustrar los personajes lo que sea, la situación.

La coreografía en eso digamos de otras cosas hay como más libertad, aunque yo digamos creo ballets como una historia verdad, con un guion propio pero no tiene que ser tan literal, yo creo que en los musicales es importante que sea bastante literal. Eso por un lado, y por otro lado a ver cuál era la otra, es que como te digo yo el bueno la parte de que tienen que cantar es una , aunque West Side Story fue diferente y eso que estás trabajando con gente que también va a cantar y va a actuar, entonces yo creo que en las coreografías que uno usa para los musicales el personaje es lo más importante, aunque en el ballet también debería de ser así, pero que te digo el ballet o en contemporáneo también hay un poco de

la cuestión de mostrar la técnica, y yo creo que uno se va más por ahí.

En cambio en esto es más el ir de acuerdo al personaje y a lo que está pasando. Y la otra cosa la diferencia más grande es que digamos yo soy coreógrafo de un musical, yo tengo que trabajar bajo la dirección y la visión del director escénico, cuando yo hago mis coreografías y mis ballets es mi concepto y mi visión, cuando trabajas como coreógrafo trabajas más en equipo.

Tienes que estar en comunión con la visión, sobre todo respetar la visión del director escénico, de cómo visualiza, yo creo que eso es lo más importante, porque no puedes andar haciendo tu cosa porque tú tienes que bueno yo soy exdirectora, y cuando yo trabajo uno busca que también me respeten mi visión, entonces cuando yo trabajo en un musical también siento que tengo que respetar la visión y como él ve el musical, como él lo quiere hacer, qué quiere enfatizar, igual con el director musical también, respetar entonces es un trabajo muy en equipo, esa es la diferencia fundamental.