



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

***Company y el intérprete del musical:
del triple-threat al actor-musician***

T e s i s
que para obtener el título de
Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

Presenta:
Jorge Enrique Sánchez Viñas

Asesor:
Mtro. Emilio Alberto Méndez Ríos

Sinodales:
Dra. Norma Trinidad Lojero Vega
Mtra. Esperanza Yoalli Malpica López
Lic. Joaquín Hernández Sánchez
Prof. Horacio José Almada Anderson



Ciudad de México

Septiembre 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*What's hard is simple.
What's natural comes hard.
Maybe you could show me how to let go,
Lower my guard,
Learn to be free.
Maybe if you whistle,
Whistle for me*

Stephen Sondheim - *Anyone Can Whistle*

*If music be the food of love, play on;
Give me excess of it, that, surfeiting,
The appetite may sicken, and so die.
That strain again! it had a dying fall:
O! it came o'er my ear like the sweet sound
That breathes upon a bank of violets,
Stealing and giving odour.*

Shakespeare - *Twelfth Night*

*Bit by bit
Putting it together
Piece by piece
Only way to make a work of art
Every moment makes a contribution
Every little detail plays a part
Having just a vision's no solution
Everything depends on execution
Putting it together
That's what counts!*

Stephen Sondheim – *Sunday in the Park with George*

Agradecimientos

SIEMPRE y por todo a Mara y Jorge, mis papás

A Emilio Méndez que me motivó a seguir por el “camino musical” y a su vez me ayudó a abrir el panorama para conocer y transitar otros caminos y enamorarme de ellos. Porque primero lo conocí como traductor, después como maestro y director y así comencé a DISTINGUIR

A mis Sinodales: Norma Lojero, Yoalli Malpica, Horacio Almada y Joaquín Hernández

A Mara que me permitió ser un hermano entrometido

A Héctor Sandoval por leerme, escucharme y cuestionarme, pero más que nada por su
COMPAÑÍA

A Enrique Saavedra, por su gran generosidad

A Marco Anthonio y Alberto Torres, los maestros que me compartieron por primera vez la gran
responsabilidad que se tiene al dedicarse a este labor

A Roberto Ayala, por el tap, creer en mí y enseñarme sobre la disciplina

A Ximena Nava, compañera de viaje, por el tap, el swing, el piano y porque siempre buscaremos
ser más que *triple-threats*

A Andrés Elvira y Maria Penella por inspirarme y estar cuando es necesario

A René Sabina porque fuimos tomados de la mano en este viaje por la universidad y me
permite aprender de ti

A los primeros amigos que me dio el teatro y que siguen aquí con su apoyo: Erick, Natalia,
Mayalen, Carlos, Angeline, Ariana y Frida

A Muriel Ricard por la palabra INTEGRAR

A Regina Quiñones por El ARROJO

A Natalia Traven por LA CONEXIÓN

Al equipo de *Pullman Car Hiawatha, God y Tampoco seríamos felices* por permitirme
coreografiar y organizar algunas voces

A todos los que me han pedido asesoría o clases en algunas cosas y me ayudan a aprender de
ustedes

A la señora Claudia por la guitarra

A Tania (Cui)

A mis vecinas, Farah y Michelle

A Gabriela Aparicio por atender siempre todas mis dudas

Al Colectivo Eutheria Teatro porque vamos aprendiendo juntos cómo ser pacientemente
impacientes y buscamos encontrarle sentido a nuestros afanes haciendo teatro

Índice

Introducción	7
Capítulo 1: El musical	11
1.1 “No Strings, Good Times, Just Chums”: El musical conceptual y la integración de los elementos	13
1.1.1 Integración y realismo	21
Capítulo 2: <i>Company</i>	25
2.1 “The Little Things You Do Together” Stephen Sondheim y Harold Prince	35
Capítulo 3: El intérprete en el musical	40
3.1 Actuar+ bailar + cantar: <i>Triple-threat</i>	40
3.2 <i>West Side Story</i> : la danza como eje unificador	49
3.3 <i>A Chorus Line</i> : un musical sobre el intérprete	52
3.4 <i>Anything Goes</i> “Times have Changed”	55
3.5 Tres habilidades: desafíos, evoluciones e integraciones	60
3.5.1 <i>Triple-threat</i> en la enseñanza superior	63
Capítulo 4: “Everybody Rise” El instrumentista a la vista del espectador	67
4.1 El instrumentista en la escena del musical	67
4.1.1 El instrumento como parte del drama	71
4.1.2 El instrumentista como parte del drama	73
4.1.3 <i>Cabaret</i>	75
4.2 Actuar+ cantar+ tocar: <i>actor-musician</i>	78
4.2.1 <i>Actor-Musicianship</i>	80
4.3 John Doyle y el actor-instrumentista: el instrumentista como parte del discurso	85

4.3.1 Un fenómeno británico y su enfoque interdisciplinario	91
4.4 Estudios sobre el <i>actor-musician</i> : teoría y crítica	95
4.5 <i>Actor-musician</i> en la enseñanza superior	103
Capítulo 5: <i>Company</i> en la puesta en escena de John Doyle	105
5.1 <i>Company</i> y el actor instrumentista	105
5.2 “Side by Side”: La música como metáfora	112
5.3 Procesos creativos	115
5.3.1 Orquestador	115
5.3.2 Dirección musical y actores	119
5.4 Actores-instrumentistas después de <i>Company</i> en Broadway	123
5.4.1 Fenómeno estadounidense: <i>quadruple-threat</i>	127
Capítulo 6:	
“Being Alive” El intérprete del musical hoy en día: actuar+cantar+bailar+tocar+...	129
Conclusiones	134
Anexo 1: Programa de mano del <i>revival</i> del musical <i>Company</i> (2006)	139
Anexo 2: Musicales mencionados en el trabajo	147
Bibliografía	163

Introducción

Los “musicales de Broadway” se han desarrollado principalmente dentro de la cultura estadounidense y este tipo de teatro es, hoy en día, una de sus aportaciones más significativas a las artes escénicas, figura incluso en su manera de hacer cine y televisión. Los musicales son interdisciplinarios: articulan la palabra hablada con la voz cantada, la música y con frecuencia la danza. El intérprete del musical, por lo tanto, se caracteriza por desempeñarse en las disciplinas de la actuación, el canto y la danza, y si las ejerce con gran destreza, es llamado comúnmente *triple-threat* en el medio teatral angloparlante. Este término se hizo popular desde la segunda mitad del siglo XX y pervive hasta ahora para designar el intérprete ideal para el musical. Al empezar el siglo XXI, algunos directores y productores de musicales comenzaron a explorar con la implementación de un nuevo tipo de intérprete, uno que además de ejercer las disciplinas antes mencionadas, también ejecutaba la música instrumental del espectáculo, integrando tal ejecución a las convenciones de la obra. El medio de la producción y exhibición de los musicales empezó a distinguir a este intérprete como *actor-musician*. El surgimiento de estos dos tipos de intérprete (*triple-threat* y *actor-musician*) es prueba de los cambios que han sucedido en la creación y producción de los musicales, así como de una posible evolución en la preparación y exigencias de sus intérpretes.

La intención de este trabajo es poner en la mira quién es y cómo se define entonces el intérprete del musical, cuestionando los rasgos que lo constituyen. Así, en esta investigación, indago cuál es la función del intérprete en los musicales, para reflexionar sobre sus procesos y resultados como artistas escénicos.

Analizo la manera en que el intérprete del musical se ha desarrollado de acuerdo con el progreso y evolución mismos del musical, a lo largo de su propia historia. Para lograr este propósito examino a los dos tipos de intérprete que destaco: *triple-threat* y *actor-musician*. Por medio de la

historia del propio musical destacó la forma en que los cambios y exploraciones del uso escénico de la danza y la música repercutieron en la integración y recepción del musical. Señalo lo que sucede cuando la ejecución instrumental de la obra se hace visible para el espectador hasta llegar al punto en que el intérprete, quien actúa y canta, también es miembro de su propia orquesta. Y enfatizo cómo las exigencias para el intérprete fueron cambiando de acuerdo con los tipos de musicales que se concibieron.

El musical norteamericano *Company*, con música y letra de Stephen Sondheim y libreto de George Furth, funge como eje para este trabajo ya que cuenta con los ejemplos de los dos tipos de intérprete a examinar. *Company* es considerado importante en la historia del musical porque marcó algunas pautas para los espectáculos que se hicieron posteriormente. El musical se estrenó por primera vez en 1970 y en el 2006 tuvo una nueva versión llevada a escena por intérpretes que también eran su propia orquesta (*actor-musicians*).

En el primer capítulo establezco un panorama básico de lo que es el musical y cómo se ha estructurado según la manera en que se han relacionado todos sus elementos: la actuación, la danza y la música cantada. Para estudiar la forma del musical me baso en libros que analizan, documentan y discuten la historia del musical, como: *Musical Theatre: a History* de John Kenrick y *Broadway Musicals* de Martin Gottfried.

En el segundo capítulo estudio el musical *Company*, centrándome en su creación, su recepción y repercusión en el medio. Para describir al musical *Company*, me baso en las investigaciones que se han hecho sobre el compositor del musical Stephen Sondheim; particularmente en libros como *Sondheim's Broadway Musicals* de Stephen Banfield, *Sondheim* de Martin Gottfried, *Sondheim & Co* de Craig Zadan y *Stephen Sondheim and Andrew Lloyd Webber: The New Musical* de Stephen Citron.

En el tercer capítulo abordo el concepto y desarrollo del intérprete del musical a lo largo de su historia, para lo cual comento ejemplos que considero significativos para establecer los cambios reveladores en el funcionamiento del intérprete que canta, actúa y baila en la misma puesta en escena. Cuestiono el desarrollo del término *triple-threat* que se utiliza para referirse a un intérprete ideal del musical y propongo entonces cuál podría ser el intérprete ideal para este tipo de teatro. Para examinar al intérprete del musical, me guío de igual manera en la historia del musical y en artículos que analizan tal figura, principalmente en el libro *Gestures of Music Theatre: The Performativity of Song and Dance* de Dominic Symonds y Millie Taylor y *The History of Dance* de Mary Clarke.

En el cuarto capítulo examino los momentos específicos en los que la ejecución de la música se hizo visible para el espectador y necesaria como modo narrativo para la escena. También expongo la práctica del *actor-musician* en los musicales, a partir del libro *Actor-Musicianship* de Jeremy Harrinson, quien reconoce el origen y desarrollo de esta figura. También doy a conocer los estudios recientes que se han hecho sobre la repercusión del *actor-musician*, de autores como Phoebe Rumsey, Winston Stone y Dominic Symonds, que demuestran cómo esta figura es considerada en la nueva estética de hacer musicales.

En el quinto capítulo señalaré cómo se desarrolló la versión del musical *Company* del 2006 en función de la figura del *actor-musician*. Para esto me basaré en la obra grabada en vivo en el video hecho por la serie *Great Performances*, disponible comercialmente en DVD. También distinguiré las particularidades de trabajar con este tipo de intérpretes y el modo narrativo que su presencia escénica implica.

Antes de concluir, en el último capítulo enlisto ejemplos recientes de los musicales en los que considero que al intérprete se le exigen más y diversas habilidades escénicas para un

determinado musical, y demuestro que los intérpretes de los musicales cuentan con una preparación cada vez más extensa y variada.

Son escasas las investigaciones en español en torno al musical. La gran mayoría de fuentes referidas en este trabajo están en inglés y fueron traducidas por mí. En cada traducción ofrezco la versión original del texto en las notas al pie de página.

En este trabajo busco distinguir al intérprete del musical como un mediador de todas las disciplinas escénicas que le son requeridas. Al mismo tiempo, busco enfatizar los modos particulares en que comunica al espectador los varios aspectos del musical en cuestión, como son el mundo de la obra, su trama y la experiencia que ofrece al público. Me propongo también acentuar que los musicales dependen de la manera en que se integran las disciplinas y elementos utilizados en su puesta en escena. Asimismo destaco que los musicales siguen encontrando distintas maneras de conectar con el espectador.

Capítulo 1: El musical

Al emplear la denominación teatro musical literalmente podemos referirnos a cualquier manifestación teatral con música. De ese modo, el intérprete principal se vale, de modo preponderante o en momentos centrales de la obra, de su voz cantada, como en la ópera, la zarzuela o el teatro épico de Brecht. Para distinguir el teatro musical que me ocupa, encontré conveniente llamarlo “musical”, a partir de la distinción que Emilio Méndez hace en su tesis de licenciatura¹:

En *inglés* musical es el término que se usa profesionalmente para reconocer los espectáculos que combinan un libreto con canciones y segmentos de baile, en puestas que, generalmente, requieren elencos numerosos y un despliegue de diversos recursos escénicos. (7)

A partir del *Diccionario de uso del español* de María Moliner, Emilio Méndez encuentra el término musical como adjetivo y sustantivo².

Los musicales se caracterizan debido a que la música es el componente dramático principal en la estructuración y conducción de la obra. La dramaturgia y la música van de la mano. “El musical cuenta la historia en la música, las letras de las canciones, diálogo, actuación y danza.”³ (Maslon I). En un musical, la mayor carga dramática se encuentra en la manera en que está compuesta la música junto con la letra de las canciones.

Los musicales se han desarrollado especialmente dentro de la tradición norteamericana. Son conocidos también por ser estrenados y destacados por la publicidad y los medios dentro del circuito teatral de Broadway en Nueva York, es ésta una de las avenidas más conocidas de la ciudad y punto de referencia para cuarenta teatros que conforman el circuito. Incluso a las producciones

¹ Tesis para recibirse como licenciado en la carrera de Literatura Dramática y Teatro: De Broadway a la ciudad de México: Medio siglo de musicales, cambios en su producción y exhibición.

² “se aplica a la película o espectáculo con diversas escenas cantadas y bailadas.” (Moliner 418)

³ “The musical tell its stories in music, in dance, in lyrics, in dialogue, in performance, and in dance.”

que destacan en ese circuito y se importan a otras ciudades se les ha referido como “los musicales de Broadway”.

Estas producciones son fundamentales dentro de la cultura estadounidense. “El teatro musical es la columna vertebral de Broadway y da cuenta de la mayoría de los ingresos de taquilla y ganancias. Aquí el arte y el comercio se entremezclan”⁴ (Turner 65). Martin Gottfried en su libro *Broadway Musicals* afirma que el teatro musical es la contribución más significativa de Estados Unidos al mundo del teatro. También enfatiza que a diferencia de los dramas creados en Estados Unidos “los musicales tienen una construcción escénica puramente Americana”⁵ (7).

La relación de los espectadores norteamericanos con los musicales se vuelve común incluso desde las primarias y secundarias de Estados Unidos. En estos ciclos educativos, las escuelas cuentan con programas que permiten a los alumnos tener la experiencia de preparar y presentar a público un musical. La enseñanza superior de varios países, encabezando la lista Estados Unidos, cuentan con carreras que preparan a profesionales para este medio.

En muchos países, incluyendo México, diversos productores han comprado las licencias que permiten presentar en temporada los musicales originados en Broadway. Otros países, entre ellos destaca Inglaterra, han sido partidarios de hacer sus propios musicales, que de igual manera han tenido éxito e incluso se transfieren después a Broadway. Londres tiene una zona especial para teatros con producciones comerciales, equivalente a Broadway: el West End, un área urbana al oeste de Londres en el distrito de Westminster. Tanto el West End como Broadway son capitales mundiales en la creación, presentación y distribución de los musicales.

⁴ “Musical theatre is the backbone of Broadway and accounts for the majority of box office receipts and profits. Here art and commerce intermingle”

⁵ “Musicals are purely American as a stage form.”

1.1 “No Strings, Good Times, Just Chums”: El musical conceptual y la integración de los elementos

El espectáculo *The Black Crook* (1866) es considerado uno de los primeros acercamientos al musical como se le conoce hoy en día; estaba formado por un texto dramático de cuatro actos con autoría de Charles M. Barras que se acompañaba, entre cada escena, por canciones de distintos compositores y un coro dancístico conformado por una compañía de ballet. Este espectáculo tenía una duración de aproximadamente cinco horas. En principio ni el texto, ni las canciones ni la coreografía estaban concebidas para presentarse en el mismo espectáculo. Fue hasta más tarde, después de que compositores, letristas y dramaturgos comenzaron a experimentar con unir al teatro y la música, que el compositor Jerome Kern y el letrista Oscar Hammerstein II concibieron el musical *Show Boat* (1927), en el que la música y el teatro están integrados en función de contar una misma historia: “Finalmente se consigue una simbiosis perfecta entre guion, música, letras de las canciones y acción teatral” (Bartomeu 16). Así, este musical sirvió como referencia para creadores posteriores sobre cómo hacer un producto donde todos sus elementos (música, dramaturgia y coreografía) estuvieran interrelacionados en un sólo conjunto: la escena.

A lo largo de los años se ha buscado clasificar a los musicales por su variedad de manifestaciones. Críticos periodísticos, historiadores e investigadores en general se han dedicado a clasificar la diversidad de éstos. Millie Taylor en su libro *Musical Theater, Entertainment and Realism* hace hincapié en que es difícil ser específico en la definición del musical, esto debido a la variedad de musicales que se han gestado y siguen desarrollándose. También distingue con ejemplos que la clasificación de los musicales puede variar según el uso de la danza, la cantidad de

canciones utilizadas⁶, por el uso diegético o metatextual de la música⁷ y por el tipo de narrativa utilizado⁸. Incluso enfatiza que hoy en día, estudiar a los musicales desprende diferentes enfoques y maneras de hacerlo (Taylor 1-2).

Una de estas clasificaciones es la del “musical conceptual” (*concept musical*), categoría en que se clasifica *Company*, el musical que estudio en este trabajo, reconocido por muchos como el primero de este tipo o el mejor ejemplo de éste. Martin Gottfried fue uno de los primeros en utilizar este término en sus críticas teatrales para distinguir a un nuevo estilo de musicales. El término se siguió utilizando posteriormente por críticos e historiadores.

La definición exacta de este término es ambigua, cada referencia al musical conceptual varía en su caracterización. Más que definirlo, busco enfatizar qué provocó históricamente el musical conceptual en la manera de hacer y ver musicales. Christine Margaret Young en su tesis de maestría⁹ tiene como objetivo encontrar una caracterización más concreta del musical conceptual, para lograrlo se basa en las distintas categorías que hoy en día tiene el musical según el libro *The World of Musical Comedy* de Stanley Green.

Estas categorías se precisan por medio de la trama, estructura, personajes y canciones:

1. **Comedia musical:** De las primeras manifestaciones del teatro musical norteamericano.

“Tomado de fuentes europeas como la *extravaganza*, la comedia musical se hizo distintivamente americana tomando las tradiciones escénicas nativas del vaudeville, las

⁶ Para el uso de la danza pone como ejemplo *Cats* (1980) que está construido en su totalidad por la coreografía. Sobre la cantidad de canciones utilizadas señala que el musical puede estar construido por canciones y aparte escenas dialogadas o al contrario, el musical puede ser cantado en su totalidad como *Les miserables* (1985).

⁷ Como ejemplo pone *Cabaret* (1966) donde la música funciona de manera de diegética y metatextual porque ésta es parte de la narrativa del musical ya que los personajes están cantando a otros personajes en un cabaret.

⁸ El tipo de narrativa lineal donde pone de ejemplo *My fair lady* (1956) o un tipo de narrativa donde sucede en distintas épocas al mismo tiempo como el musical *Assassins* (1990) que narra la historia de distintos criminales que intentaron asesinar en su momento a algún presidente de Estados Unidos.

⁹ “‘Attention must be paid’, cried the balladeer: the concept musical defined”. Tesis para obtener el grado de Maestra en Artes de la Universidad de Kentucky.

juglarías y el *burlesque*”¹⁰(5). Estos espectáculos tenían como función hacer lucir el talento de todos los colaboradores, mostrando en orden aleatorio números musicales “El resultado fue una estructura en donde la historia se interrumpiera por una canción sin relación o rutina de baile y el tema no era siquiera considerado”¹¹ (5). Los ejemplos destacados con estas características son *Little Johnny Jones*¹²(1904), *Lady, Be Good!*¹³(1924) y *No, No, Nanette* (1925)¹⁴.

2. **Revista**¹⁵: tipo de espectáculo de origen francés que al llegar a Estados Unidos adquirió su propio estilo. John Bush Jones lo caracteriza con “antologías de canciones separadas y usualmente sin relación, números de baile y rutinas de comedia”¹⁶ (citado en Young 5), se trata de un espectáculo compuesto por “una serie de canciones y actos unidos por un tema como organizador. Las revistas prescinden de trama, pero contienen un elemento unificador esencial para la forma”¹⁷(5). Young identifica que los diversos elementos espectaculares estaban “diseñados al servicio del concepto del espectáculo”¹⁸ (5). Young ofrece como ejemplo *The Ziegfeld Follies* (1907-1931) un espectáculo creado por Florenz Ziegfeld donde su principal objetivo era mostrar el talento de mujeres en escena que bailaban, presentaban escenas cómicas o cantaban. Hoy en día podrían ser los espectáculos que reúnen a modo de concierto y homenaje canciones de uno o varios compositores.

¹⁰ “Borrowing from European sources such as the extravaganza, musical comedy became distinctively American by embracing the native stage traditions of vaudeville, minstrelsy, and burlesque.”

¹¹ “The result was a structure in which the story stopped for an unrelated song or dance routine, and theme was not a consideration at all.”

¹² Con música, letras y libreto de George M. Cohan.

¹³ Con música de George Gershwin, letras de Ira Gershwin y libreto de Guy Bolton y Fred Thompson.

¹⁴ Musical con música de Vincent Youmans, letras de Irving Caesar y Otto Harbach y libreto de Otto Harbach y Frank Mandel. Se presentó en México en 1972 en el Teatro Manolo Fábregas.

¹⁵ “revue”

¹⁶ “anthologies of separate and usually unrelated songs, dance numbers, and comedy routines”

¹⁷ “Comprised of a series of songs and variety acts unified by an organizing theme, revues dispense with plot, but still contain a unifying element essential to the form.”

¹⁸ “Designed to service the concept of the show.”

3. **Musical integral:** También a esta categoría Laurence Maslon le llama “musicales de libreto”¹⁹ (274) para enfatizar que no sólo están compuestos por música y letra, además cuentan con un libreto, es decir, son espectáculos que están contruidos dramáticamente. A partir de que los compositores y letristas de la música hicieran también el libreto o colaboraran con alguien más para hacerlo, buscaban contar historias. La denominación de musical integral es reconocida sobre todo en el trabajo de Rodgers y Hammerstein (compositor y letrista, respectivamente) ya que ambos llegaron a integrar todos los elementos que se estaban utilizando para conformar un espectáculo, creando a la par un nuevo modelo de escribir musicales. Para discutir el trabajo de Rodgers y Hammerstein, Kislán (citado por Young) destaca que “la integración” implica mucho más que sólo hacer una síntesis de todos los elementos de un espectáculo, implica con más énfasis la capacidad de coordinar con éxito estos elementos. El musical integral logra que cada elemento encaje en un espectáculo integrado que funcione dramáticamente, donde lo importante sea contar la historia. Ejemplos de esta categoría son: *Pal Joey*²⁰(1940), *Oklahoma!* (1943)²¹, *Guys and Dolls* (1950)²² y *The Sound of Music* (1959)²³.
4. **Musical conceptual:** Young reconoce que es difícil que coincidan las definiciones que se han dado a conocer, excepto por: el enfoque en el tema, el uso de la estructura no lineal utilizando situaciones relacionadas entre sí y el uso de canciones que comentan una situación. Señala que lo que hace especial al musical conceptual es que: “Los elementos básicos del musical son distintivamente organizados y utilizados para que la estructura, el tema, los personajes y las

¹⁹ “Book musicals.”

²⁰ Con música de Richard Rodgers, letras de Lorenz Hart y libreto de John O'Hara.

²¹ Primer musical donde se hizo la dupla de Richard Rodgers como compositor y Oscar Hammerstein II como letrista y libretista.

²² Con música y letra de Frank Loesser y libreto de Jo Swerling y Abe Burrows.

²³ Es el último musical que escribieron juntos Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II.

canciones sean los componentes principales que identifican esta categoría”²⁴ (7). Los musicales que han sido categorizados de esta forma son: *Zorba* (1968)²⁵, *Company* (1970) y *A Chorus Line* (1975)²⁶.

Más que buscar la diferencia entre una y otra categoría para tener una definición precisa, es puntual distinguir que estas categorías se determinan por sucesión. Lo que quiere decir que el musical integral es una evolución de la comedia musical y de la revista. La presentación de las canciones, coreografía y escenas se fueron unificando y todos los elementos fueron integrados por una historia.

Entonces, ¿qué caracteriza al musical conceptual, como es el caso de *Company*, para ser una evolución de lo anterior?

El término musical conceptual fue dado a conocer por Martin Gottfried²⁷ en su reseña del musical *Zorba* (1968). En *Zorba* reconoció que la dirección escénica de la obra (que estuvo a cargo de Harold Prince, director también de *Company*) fue llevada a cabo alrededor de un concepto o idea, refiriéndose a que los implicados en este musical estaban experimentando con lo que se había construido en los musicales integrales. Gottfried afirma que la conceptualización es lo que reemplazará el uso del libreto como eje principal.

De acuerdo con Glenn Litton²⁸, el término musical conceptual fue inventado por los periodistas para “caracterizar al estilo teatral único que desde *Company*, Harold Prince ha producido y

²⁴ “The basic elements of the musical are distinctively arranged and utilized so that structure, theme, character, and song are the primary components that identify this category.”

²⁵ Musical que tiene música de John Kander, letras de Fred Ebb y libreto de Joseph Stein. Está basado en la novela *Zorba the Greek* escrita en 1952.

²⁶ Este musical cuenta con música de Marvin Hamlisch, letras de Edward Kleban y libreto de James Kirkwood, Jr. and Nicholas Dante. Se presentó en México por primera vez en 1982 en el Teatro de los Insurgentes con el nombre de *Un gran final*.

²⁷ Crítico del teatro, biógrafo de colaboradores de teatro y autor de libros que estudian al musical.

²⁸ Crítico de teatro, autor del libro “Musical Comedy in America”

escenificado”²⁹ (citado en Huber 12). Los musicales que dirigió Prince son reconocidos por “unificar todos los elementos del teatro, la dramaturgia, la dirección, la actuación, el diseño y al público, para crear una presentación dramática y teatral basada en un leitmotiv o metáfora”³⁰ (Huber 13). Richard Kislán³¹ reconoce que los mejores ejemplos de musical conceptual se pueden encontrar en las colaboraciones creativas que tuvieron Harold Prince y Stephen Sondheim.

Cartmell en su tesis “Sondheim y el musical conceptual”³² identifica que el surgimiento de este tipo de musical se puede apreciar en *West side story* (1957)³³ un musical dirigido y concebido por Jerome Robbins. La historia está basada en *Romeo y Julieta* de William Shakespeare; situada en Nueva York, el conflicto de la obra es entre dos pandillas callejeras enemigas. Un elemento siempre destacado de este musical es la coreografía diseñada por Robbins. Cartmell también destaca las aportaciones al musical conceptual de Bob Fosse y Michael Bennett.³⁴

Para caracterizar al musical conceptual, Litton señala que sus componentes están “integrados por un tema en lugar de una narrativa”³⁵ (Citado en Huber 12). Entendemos como narrativa, en este contexto, a la historia que cuenta un musical. En el caso de musicales centrados en contar una historia, todos los componentes de la puesta en escena, como la música y la danza, se estructuran en torno a ella. A diferencia de esto, cuando el musical se organiza en torno a un tema, todos sus componentes, incluyendo la historia, se estructuran con base en una idea central. Esto lo confirma Gottfried, quien distingue que en el enfoque conceptual de los musicales “La

²⁹ “To characterize the unique style of theatre that since *Company* (some would claim, since *She Loves Me*) [Hal] Prince has been producing and staging.”

³⁰ “to unify all the elements of the theatre --the writing, the directing, the acting, the design and the audience— to create a dramatic and theatrical presentation based upon a unifying leitmotif or metaphor.”

³¹ Autor del libro *The Musical*, un estudio sobre el teatro musical estadounidense

³² “Stephen Sondheim and the concept musical.”

³³ Musical que cuenta con música de Leonard Bernstein, letras de Stephen Sondheim y libreto de Arthur Laurents. Se presentó en México bajo el nombre de *Amor sin Barreras* en 1976 en el Teatro Hidalgo. También es conocida por su adaptación filmica hecha en 1961 bajo el mismo nombre.

³⁴ Ambos como Jerome Robbins, coreógrafos, directores y creadores de musicales que tienen como elemento principal la danza. Más adelante discutiré sobre sus propias aportaciones al musical.

³⁵ “integrated by a theme instead of a narrative.”

música, las coreografía, la historia, la escenografía y el estilo de la representación son todos dictados por el concepto de producción”³⁶ (Citado en Huber 12-13).

Cartmell distingue que en los musicales donde la trama domina, el espectáculo, la música y la danza se utilizan como convenciones que embellecen la trama, y que a veces los espectáculos pueden tener sentido sin estos dos elementos y la trama sigue intacta. En cambio, el concepto conlleva “una justificación inherente de la música”³⁷ (102). Al respecto, el crítico de teatro Walter Kerr dice “si no hay música, no hay show”³⁸ (Citado en Cartmell 102). Entonces el musical conceptual logró tal unificación de los elementos, que cuando eliminas la música, el espectáculo no tiene sentido.

El musical conceptual ayuda a que la música y el teatro convivan por medio de un tema, en donde es justificable la presencia de las canciones y la danza.

En general, las canciones y la danza se hacen más funcionales ya que son tan adecuadas como las escenas dialogadas para transmitir una impresión o ángulo del concepto [...] La integración de todos los elementos del teatro musical es el objetivo de la colaboración, así como el concepto mismo.³⁹ (Cartmell 103-104)

El musical conceptual toma lo ganado del musical integral para experimentar con esta forma. John Kenrick en su libro *Musical Theatre: a History*, atribuye el musical conceptual al momento en que Harold Prince y Stephen Sondheim, después de trabajar varios años con los musicales integrales, decidieron hacer musicales con un nuevo acercamiento, construyéndolos a partir de un problema central, un evento o un tema: *Company* (1970) tiene como tema el matrimonio; *Follies* (1971) tiene como punto de partida el evento de una reunión entre dos mujeres y sus maridos que recuerdan

³⁶ “The music, the dances, the story, the sets and the style of the performance are all dictated by that production concept.”

³⁷ “the concept carries an inherent justification of the music.”

³⁸ “no music, no show”

³⁹ “In general, song and dance become more functional since they are just as suitable for conveying an impression or an angle of the concept as are dialogue scenes. [...] Integration of all elements of the musical theatre is the goal of the collaboration as well as the concept itself.”

cuando ellas trabajaban juntas como coristas; *Pacific Overtures* (1976) tiene como problema central la occidentalización de oriente, retratada desde el punto de vista de dos personajes japoneses en el Japón de 1853. Kenrick menciona que los musicales conceptuales “fueron más allá de la narrativa tradicional, rompiendo las limitaciones de tiempo, lugar y acción para examinar simultáneamente a numerosas personas y relaciones” (325). De manera similar, el historiador Foster Hirsh categorizó a los musicales de Prince y Sondheim como musicales “auto reflexivos”. El cambio que propició el musical conceptual ayudó a que los musicales posteriores tuvieran en cuenta lo encontrado en este periodo: “Deben estar diseñados a la medida de las necesidades particulares del teatro musical, ser conscientes del uso musical, conscientes de la coreografía para la escena, conscientes de los bailarines y la presencia de ellos, conscientes de ser musicales”⁴⁰ (Gottfried, *Broadway* 10). Aunque se siga considerando al musical integral como base estructural para los musicales, es inevitable tener en cuenta las aportaciones de Prince y Sondheim al musical. Millie Taylor en su libro *Realism and Entertainment* cuestiona si hay musicales en los últimos cincuenta años que se consideren “no integrales”, y que incluso estos llamados “musicales conceptuales” cuentan con una línea narrativa. Pero especialmente cuestiona si sigue siendo relevante usar estas categorizaciones para analizar a los musicales hoy en día.

El musical conceptual permitió una evolución en la manera de hacer musicales y les confirió a los siguientes creadores una mayor consciencia de la integración de todos los elementos; el musical conceptual le concedió al musical ser más integral. *Company* es el mejor ejemplo de un musical conceptual y de los cambios sucedidos en el momento de su desarrollo.

⁴⁰ “They should be custom-designed for the musical theatre's particular needs, conscious of musical usage, conscious of dance staging, conscious of dancers and the presence of dancers, conscious of being musicals.”

1.1.1 Integración y realismo

Más allá de las clasificaciones del musical conceptual e integral que ya hemos visto, Millie Taylor propone estudiar la integración de los elementos que conforman a un musical, como son el libreto, partitura y coreografía. Taylor estudia los elementos que existen en estos musicales tanto a partir de su fragmentación como de su integración; es decir: cómo los elementos del musical funcionan de diferentes maneras a la hora de estar unidos o fragmentados.

Taylor discute el propósito de que estén integrados los elementos en un musical. Ella argumenta que “el teatro musical depende de una construcción de integración que es indicada y codificada por elementos individualmente disyuntivos y mezclados por el público en una interpretación individual y colectiva”⁴¹ (111). Sobre todo Taylor enfatiza que la mezcla de estos elementos, como son las canciones, el texto hablado y la coreografía que ejecutan los intérpretes, en vez de mostrarte con diferentes elementos una misma cosa, revelan diferentes aspectos de una historia o personaje.

Por ejemplo, Knapp argumenta que “el efecto de agregar música a una escena dramática, que de otra manera se interpretaría naturalmente, sirve para exagerar su contenido, agregándole una dimensión de artificialidad al mismo tiempo que se esfuerza para acceder a un tipo de realidad más profunda, una que es sólo accesible mediante la música”⁴² (Citado en Taylor 5). Taylor nota que la separación entre la canción y la escena ayudan a descubrir diferentes aspectos de la trama o de los personajes. Taylor identifica que “el musical integral también se basa en la representación

⁴¹ “Musical theatre relies on a construction of integration that is signified and codified by individually disjunctive elements and blended by audiences into an individual and communal interpretation.”

⁴² “The effect of adding music to a dramatic scene that might otherwise play naturalistically serves to exaggerate its content, adding a dimension of artificiality at the same time that it often also strives to tap into a deeper kind of reality, one accessible only through music.”

del ‘realismo psicológico’ de personajes en situaciones escenificadas, y una continuación de dicho ‘realismo’ a través del habla, canto y danza”⁴³ (6).

Un capítulo del libro de Millie Taylor se titula “Ilusiones del realismo en *West Side Story* y las representaciones del *actor-musician*”⁴⁴. Aquí categoriza los musicales según su uso de realismo. Cuando habla del realismo se refiere a una manera de hacer teatro que se propició en el siglo XIX, corriente en la que los dramaturgos buscaron “rechazar al artificio y la teatralidad exagerada de las obras bien hechas en favor del ‘retrato de la vida con fidelidad’”⁴⁵ (112). Para Taylor el realismo no estuvo diseñado para representar la vida tal cual es, éste estuvo “diseñado para crear esa ilusión”⁴⁶ (112).

Richard Schechner identifica que en la actuación realista “el comportamiento escénico se basa en la vida ordinaria” (284). Él identifica que la actuación realista sigue siendo un estilo dominante de la actuación occidental. Resalta que la actuación realista “como toda actuación, está estilizada (abstraída y conformada a partir de lo que sucede en la vida cotidiana)” (286). Mucho de este tipo de actuación sigue los principios básicos de Konstantin Stanislavski⁴⁷.

Entonces este realismo se puede entender como un conjunto de decisiones escénicas para que el espectador reciba o imagine lo que ve como algo real.

El intérprete es el encargado de que el espectador reciba su actuación como real. Taylor dice que “El realismo exige al intérprete, crear una representación que retrate el funcionamiento interno de la mente del personaje de tal manera que exista coherencia entre las respuestas

⁴³ “The integrated musical also relies on the performance of ‘psychological realism’ by characters in staged situations, and a continuation of this ‘realism’ through speech, song and dance.”

⁴⁴ “Ilusions of Realism in *West Side Story* and *Actor-musician Performances*”

⁴⁵ “Rejected the artifice and exaggerated theatricality of the well-made play in favour of ‘the portrayal of life with fidelity’”

⁴⁶ “It was designed to create that illusion”

⁴⁷ Actor, director y maestro de actuación ruso. “Desarrolló principios del entrenamiento actoral que siguen teniendo una enorme influencia” (Schechner 286)

emocionales y los acontecimientos del drama; realismo psicológico”⁴⁸ (112). En un musical este intérprete además de actuar, debe cantar y bailar.

Taylor explica que este estilo de actuación fue importante para los “musicales de libreto”, ya que éstos contaban con una historia de principio a fin y personajes en ella, por lo tanto los intérpretes estaban comprometidos a que fuera congruente esta historia por medio de su ejecución:

Así que la idea de realismo es simplemente un marco construido que ofrece al público e intérpretes orientación sobre la forma de actuar y qué esperar. El público entonces mezcla la información sobre el personaje y la historia con la admiración por la continuidad de la expresión en el canto y el habla, o la apreciación de la habilidad de la técnica vocal. Ellos aprecian el espectáculo completo, que es simultáneamente leído como espectáculo y como narrativa, presentado por un actor/cantante y personaje.⁴⁹ (112)

Taylor concluye que uno de los propósitos del realismo en el musical es que le da al público la oportunidad de empatizar con los personajes a pesar de que éstos se comportan de maneras poco habituales, como cantar sus sentimientos. “El público escoge creer en la ilusión de una conducta coherente y relaciones casuales, apoyadas por construcciones musicales particulares”⁵⁰ (116) y toma éstas como “realistas”.

La autora usa el musical *West Side Story* para comprobar el uso del realismo en los musicales. Demuestra que la unión de los elementos que conforman la escena es de tal forma que las canciones encabalgan las emociones de los personajes y por lo tanto la historia dramática del

⁴⁸ “Realism requires the performer to create a depiction that portrays the inner workings of the mind of the character such that there is consistency between emotional responses and the events of the drama; psychological realism.”

⁴⁹ “So the idea of realism is simply a constructed framework that gives audiences and performers guidance as to how to act and what to expect. Audiences then blend the information about character and story with admiration for the continuity of expression in song about character and story with admiration for the continuity of expression in song about character and story with admiration for the continuity of expression in song and speech, or appreciation of the technical vocal expertise. They appreciate the whole performance that is simultaneously read as both performance and narrative, performed by actor/singer and character.”

⁵⁰ “The audience chooses to believe in the illusion of coherent behavior and casual relationships, supported by particular musical constructions”

musical. De este modo con las construcciones escénicas y musicales, el público toma como real todo el conjunto⁵¹.

La “integración y realismo” en el musical se dicta a partir de cómo se realice la conjunción de los elementos implícitos en la puesta en escena. Tanto los compositores de la música, los letristas, dramaturgos, diseñadores, coreógrafos y directores están involucrados en esta tarea. Sin embargo, el intérprete es quien ejecutará las canciones, las escenas dialogadas y la coreografía. Entonces en él recae, principalmente, el realismo y la integración que se le ofrece al público.

Considero que la destreza del intérprete en el musical está en la manera en crea la integración entre las escenas dialogadas, la danza y el canto, ofreciéndole así al público más de una manera de atender el espectáculo en cuestión. Bajo estas premisas, cuando en la obra también es visible la ejecución musical de los instrumentos que tocan la música de la obra, se suma entonces otro tipo de convención escénica para la atención del espectador. El realismo de esta convención ayudará al espectador a recibir un mundo de la obra diferente al que recibiría con la combinación de la danza, canto y actuación. Más adelante desarrollo lo que sucede con los modos de recepción e interpretación de acuerdo al uso escénico que se le da a la danza y a la ejecución instrumental en los musicales.

⁵¹ Más adelante en el capítulo tres discuto con más detalle las implicaciones históricas que tuvo *West Side Story* para los productores, directores e intérpretes de los musicales.

Capítulo 2: *Company*

Company es un musical con letra y música de Stephen Sondheim y libreto de George Furth. Este musical se presentó por primera vez en 1970 en el teatro Alvin dentro del circuito teatral de Broadway en Nueva York, con dirección y producción de Harold Prince, coreografía y *musical staging*⁵² de Michael Bennett y orquestación de Jonathan Tunick. Es el primer musical destacado de Stephen Sondheim como compositor y letrista, ya que antes había destacado únicamente por la letra de las canciones de obras como *West Side Story* y *Gypsy* (1959)⁵³. También fue el primer trabajo hecho con el productor y director Harold Prince, con quien continuó colaborando por varios años en musicales notables. Juntos contribuyeron a cambiar la manera en que se habían hecho los musicales hasta ese entonces, constituyendo lo que Eugene E. Huber llama el “musical moderno”⁵⁴. *Company* se distingue por abordar temas y situaciones contemporáneas a su época.

Jeff Turner en su artículo “Commercial Necessities” expone que cuando se estrenó esta obra, confrontó, en su momento, la narrativa tradicional del teatro musical:

Sosteniendo un espejo frente a su público, producto de un apresurado paisaje urbano, el personaje central se auto-cuestiona y su ambivalencia interna refleja toda una generación de americanos que marca el comienzo de la "década del yo", por lo tanto, el musical hace incómodamente visible el cambio de ideologías sociales de la sexualidad y género durante un período de la historia de América marcada por una gran incertidumbre.⁵⁵ (73)

⁵² *Musical staging* es un término con que se identifica el movimiento o trazo escénico que se crea a partir de la música, se le distingue de la coreografía porque carecer de movimientos dancísticos y no se compromete con hacer precisiones en alguna técnica de baile, cosa que una coreografía sí tiene. En este mismo musical, de acuerdo a Craig Zadan, se le da crédito al director Harold Prince por haber hecho el *musical staging* de dos de los números musicales de la puesta en escena (132).

⁵³ Antes de *Company* contó con otros trabajos donde creó tanto la música como las letras, entre ellos están *Anyone Can Whistle* (1964) y *Do I hear a Waltz* (1965). Sin embargo comparando con *Company*, el éxito y reconocimiento de estos musicales fue menor.

⁵⁴ Esto en su tesis “Stephen Sondheim and Harold Prince: Collaborative Contributions to the Development of the Modern Concept Musical, 1970-1981” para obtener el título de Doctor en Filosofía en la Universidad de Nueva York. No es la única persona en nombrarlo así. Por ejemplo Carol Ilson en su libro que discute el trabajo de Harold Prince como director, tiene un capítulo titulado: Prince y Sondheim y el ‘musical moderno’.

⁵⁵ “Holding a mirror up to its audience as products of a hurried, urban landscape while focusing on a self-questioning central character whose inner-directed ambivalence reflected an entire generation of Americans ushering in the ‘me

Company se considera uno de los primeros musicales conceptuales⁵⁶, espectáculos que carecen de trama, contruidos a base de ideas y preguntas. Banfield lo define como un tipo de musical que “contribuye a toda una temática integrada cuyos elementos están comprometidos entre sí por su estilo y contenido”⁵⁷(147). El eje del musical es un tema o una metáfora. En este caso *Company* “explora temas relacionados con el matrimonio y el aislamiento social en un ambiente moderno y urbano”⁵⁸ (Draper 172). A este tipo de estructura se le ha comparado con la que usaba Bertolt Brecht, que se valía de la música para exponer temas o ideas y provocar en el público un efecto de distanciamiento⁵⁹. Sondheim mismo declara, según Stephen Citron, su disgusto por esta estructura y reconoce que tuvo que aliarse a esta idea para hacer la música de *Company*. No obstante, a Sondheim se le reconoce haber logrado una línea lógica y psicológica dentro de la obra a partir de esta estructura: “*Company* invita a hacer un examen matizado a nivel musical y dramático, al tomar en cuenta el rango entre lo que se comenta y lo que se construye de manera narrativa”⁶⁰ (Draper 173).

George Furth⁶¹ deseaba ensamblar siete obras pequeñas con el tema de parejas en matrimonio⁶². La mayor parte de las historias involucraban tres personajes: una pareja y un amigo

decade’. Thus, the musical makes uncomfortably visible the shifting social ideologies of sexuality and gender during a period of American history marked by great uncertainty.”

⁵⁶Christine Margaret Young menciona que el crítico y estudioso Foster Hirsch nombró a *Company* el primer musical de este tipo y a partir de esto ha sido nombrado así. Pero como Young distingue en su tesis, aun así se sigue discutiendo cuál es la forma correcta de definir al musical conceptual y por consecuente cuál fue el primero.

⁵⁷ “...contributing to an integrated thematic whole whose elements are beholden to each other for style and content...”

⁵⁸ “*Company* explores themes relating to marriage and social isolation in a modern, urban environment.”

⁵⁹ Stephen Citron en su libro *Stephen Sondheim and Andrew Lloyd Webber: The New Musical* menciona lo común de esta comparación (162).

⁶⁰ “*Company* invites examination on a more nuanced musical-dramatic level, taking into account the range between commentary and narrative construction.”

⁶¹ Actor de cine y televisión. *Company* fue su primera dramaturgia, posteriormente escribió obras no musicales y en 1981 colaboró de nuevo con Stephen Sondheim y Harold Prince para crear el musical *Merrily We Roll Along*.

⁶² De acuerdo a Gottfried, cuando se concibió esta primera idea se pensaba en hacer once viñetas escénicas creadas para que las protagonizara la actriz Kim Stanley. Fue lo primero que descartó Harold Prince para hacer un musical. De las obras pequeñas que escribió Furth se usaron únicamente dos que fueron adaptadas para el musical y escribió dos nuevas.

externo a la relación. Furth le pidió su opinión a Stephen Sondheim sobre la obra, quien lo llevó con Harold Prince. Director que desde años anteriores había tenido la inquietud de hacer un musical sobre el matrimonio contemporáneo; le interesaba explorar la influencia que tiene el vivir en la ciudad sobre el deseo de casarse. Prince les propuso hacer un musical con la idea de George Furth. Se preguntaron qué pasaría si el amigo externo que tenían las parejas fuera la misma persona, y decidieron entonces hacer el musical en torno a este personaje.

Stephen Citron, en su libro *Sondheim and Lloyd-Webber: The New Musical*⁶³, cuenta que Sondheim hizo notar que las historias no eran musicales y que también eran incantables e insistió en que George Furth había escrito personajes que no cantan. Prince le respondió que eso era lo interesante.

Contrario a la tradición dominante hasta ese momento en los musicales, resolvieron que *Company* carecería de trama. De la misma manera, no quisieron que los personajes expresaran sus sentimientos en las canciones. Apostaron a prescindir del ensamble ya que querían fijar la atención en las cinco parejas casadas y en el personaje principal. Sondheim tuvo el reto de componer las canciones de una manera episódica, como un comentario o contrapunto a las escenas dialogadas. Las canciones son comentadas por los personajes que no están en la escena, o por ellos mismos comentando su propia situación⁶⁴.

Decidieron que la historia se desarrollara en la cosmopolita isla de Manhattan⁶⁵, para comparar esta isla con la institución del matrimonio, lo que conectaría las historias, ahí se encontró

⁶³ Esto en el capítulo de Prince & Company donde se expone de la relación profesional que sostuvo Stephen Sondheim como compositor, con el productor y director Harold Prince, al discutir cómo surgió *Company*.

⁶⁴ La mayoría de las canciones tratarían de la ciudad de Nueva York y el matrimonio, Sondheim expresa en su libro *Finishing the hat* que se sintió inexperto en el segundo tema, así que entrevistó a su amiga Mary Rodgers (también compositora), que estaba pasando por su segundo matrimonio, para que le contara todo lo que ella sabía. A partir de esta conversación desarrolló gran parte de las canciones. (178)

⁶⁵ Manhattan es el distrito más conocido del estado de Nueva York, es una isla delimitada por los ríos Hudson (al oeste), East (al este) y Harlem (al norte). Este distrito tiene la mayor parte de las atracciones turísticas de Nueva York y es mundialmente conocido por su gran oferta cultural y de entretenimiento.

la metáfora de la obra: “Ambas contienen porciones de tormento y deleite. La vida en cada una es una guerra de nervios y un matrimonio en Manhattan debe funcionar como un punto culminante. Individuos que viven juntos en sus propios términos, en sus propios capullos llamados apartamentos”⁶⁶ (Citron 163). El diseño escenográfico de Boris Aronson era una estructura de metal y plexiglás con varios niveles y dos elevadores, varias escaleras que unían los diferentes niveles de la estructura, ello daba la apariencia de un complejo de apartamentos. Atrás se proyectaban diferentes imágenes para evocar a la ciudad de Nueva York. “Ningún musical había retratado Manhattan con tan fantástico realismo”⁶⁷ (Maslon 333).

El musical trata de lo siguiente: Robert es un neoyorquino soltero, que durante la obra cumple treinta y cinco años, la obra lo sitúa en distintos encuentros con sus amigos casados, en que se discuten los conflictos del matrimonio⁶⁸. El musical empieza con una fiesta sorpresa de cumpleaños para Robert, otras fiestas similares suceden al final del primer acto, al principio del segundo y cuando concluye la obra, aunque a esta última fiesta Robert no llega. Resulta ambiguo si son distintas fiestas o diferentes aspectos de la misma.

⁶⁶ “Both contain portions of torment and delight. Life within each is a war of nerves, and a function at fever pitch. Individuals live together on their own terms, in their own cocoons-called apartments.”

⁶⁷ “No musical had ever portrayed Manhattan with such fantastic realism.”

⁶⁸ En la obra también participan otras tres mujeres, son o fueron pareja de Robert.



Fig. 1 Larry Kert y el elenco original del musical *Company* en el teatro Alvin. *Zodiac Photographers*. 1970. *Playbill.com*. Web. 17 abril 2017.

Las primeras escenas exponen los diferentes tipos de relaciones de sus amigos casados, sus problemas, “las pequeñas cosas que hacen juntos”⁶⁹ o cómo en el matrimonio se vive “arrepentido y agradecido”⁷⁰. También es frecuente que le cuestionen a Robert por qué no está casado o por qué no está listo para comprometerse. Conocemos tres de las mujeres con las que Robert ha estado y dejan claro en la canción “You Could Drive a Person Crazy” que no es fácil estar en una relación con él. Sus amigos varones pretenden presentarle más mujeres. Su amiga Amy se va a casar pero no quiere hacerlo. Son visibles las distintas relaciones que sostiene Bobby con sus amigos, exponiendo siempre los problemas de estar en una relación.

Stephen Sondheim, Harold Prince y George Furth tuvieron problemas para encontrar la canción con la que cerraría el musical. La percepción del musical cambiaba con cada decisión; el final pasó por tres canciones diferentes: “Happily Ever After”, “Marry Me a Little” y “Multitude

⁶⁹ “The Little Things You Do Together”: Nombre de una de las primeras canciones del musical, durante esta canción la pareja se pelea con movimientos de Karate. Otro personaje (Joanne) es quien canta y expone el tipo de actividades absurdas que se hacen en pareja.

⁷⁰ “Sorry/Grateful”: nombre de otra canción cantada por los hombres de la obra, el título, a su vez *refrain* depende del juego de palabras entre “sorry” y “grateful” que en inglés también pueden sonar como “so regretful”.

of Amys”; en las tres Robert terminaba pidiéndole a Amy que se case con él en vez de con su amigo Peter. No se usó ninguna de las canciones y trasladaron la situación de la propuesta de matrimonio al final del primer acto.

Posteriormente se decidió que la canción final de la obra fuera “Being Alive”⁷¹, balada en donde Robert se cuestiona la necesidad de tener pareja. Después de esta canción sus amigos descubren que Robert no asistió a su propia fiesta de cumpleaños. La historia puede interpretarse de modo circular, ya que empieza y termina con el mismo momento y acerca de esto Laurence Maslon observó que “la secuencia de eventos puede estar pasando brevemente en la mente de Bobby mientras está a punto de entrar a la fiesta sorpresa de su cumpleaños número treinta y cinco”⁷²(332).

El final de la obra siguió siendo discutido años después de su primera puesta en escena. Inclusive el director, Harold Prince, opinó varias veces que quedó insatisfecho con la elección de la última canción. Gottfried, en su libro *Sondheim*, expone que para el momento final, el personaje construirá su propia tesis sobre el matrimonio, la soledad y la compañía. “Being Alive” (estar vivo) se presume melódicamente como una canción inteligente, interesante y satisfactoria, muy bien construida hasta para tener puntos de quiebre emocionales y resolución dramática. La letra, por otra parte, presenta al amor como necesidad, al amor como algo que recibir. Para Gottfried, esto resulta problemático: argumenta con palabras de Sondheim y Harold Prince que la canción anterior “Happily Ever After” (felices para siempre) cumplía más con la historia del musical, ya que en esta canción se construyó de las mismas premisas que “Being Alive”, pero de manera irónica. Banfield

⁷¹ Incluso esta canción era rápida y con un tono alegre pero concluyeron hacerla a manera de balada. Ahora es una de las canciones más famosas de “los musicales de Broadway”. Muchos cantantes, como Barbra Streisand, Tony Bennett, y John Barrowman cuentan con ella en su repertorio.

⁷² “...the whole events as happening in one brief in Robert’s mind as he is about to enter a surprise party for his thirty-five birthday.”

compara las canciones que estuvieron perfiladas para ser el final resolutivo de la obra y del personaje. Concluye que “Being Alive” fue la mejor opción debido a que cuenta con más niveles de análisis que las anteriores, “también parece existencialmente más compleja”⁷³ (172). Los cinco niveles que examina: el primero es una modificación gramatical de la letra en la progresión de la obra que indica un cambio de propósito en el personaje, comienza hablando en segunda persona del singular y concluye dirigiéndose a alguien en primera persona; el segundo es la repetición del coro que funciona como un contrapunto cíclico en el que se vuelve un mecanismo persuasivo; el tercero es que se llega a una trascendencia sentimental por la mezcla de la música, cambio de letra y referencias temáticas a la obra; el cuarto es la trascendencia de la canción, es un engaño del personaje en el que “él sólo ve lo que quiere ver y olvida las verdades de las canciones anteriores”⁷⁴ (172); por último, en la quinto nivel, Banfield asegura que con esta canción es inevitable aplaudir dado el tipo de resolución musical que implica pero “La decisión final recae en nosotros, el público, y en la medida en que no salimos, pero sí aplaudimos, confirmamos automáticamente, validamos y en cierto modo invalidamos cualquier cosa que él decida”⁷⁵(172).

Existe una complicación en el libreto, el final de la obra exige confrontar y resolver la ambivalencia sobre el matrimonio: En la última escena Robert se pregunta con respecto al matrimonio “¿Qué es lo que obtienes?”⁷⁶ (Furth 569) lo que da entrada a la canción que concluye la obra “Being Alive”. Otro “problema” con Robert según Gottfried es que:

Él es menos un personaje de lo que es un tema. Al final lucha para surgir como personaje. Todos quieren que esto pase – los autores, directores y el público – porque esa es la única forma de llegar a la catarsis teatral. Pero el personaje lleva dos horas

⁷³ “It seems existentially more complex too”

⁷⁴ “he only sees what he wants to see, and forgets the truths of earlier songs”

⁷⁵ “The final decision lies with us, the audience, and insofar as we do not walk out, but applaud, we automatically confirm, validate, and thus in a sense invalidate anything on which he decides.”

⁷⁶ “What do you get?”

desafiando la credibilidad. ¿Cuál es el problema? ¿Por qué no se puede enamorarse?
⁷⁷(Gottfried, *Sondheim* 88)

En mi opinión, esto es lo interesante y trascendental de este musical: a la vez que termina cumpliendo con “la canción feliz” y resolutiva, como tradicionalmente se había acostumbrado, aún así algo no termina de estar bien. Esta sensación de “no encajar” cumple con el propósito de la obra desde su formación: el personaje externo y observador intentando encajar en ese mundo de las parejas casadas. Tal vez esta ambigüedad corresponde más con la realidad. Al respecto Sondheim señala:

Durante décadas no ha habido duda de la eficacia de los musicales y los finales felices. Hemos estado diciendo algo ambiguo, porque en realidad no hay finales, todo sigue adelante, de eso se trata realmente *Company*. Siempre es difícil hacer contacto con alguien, comprometerse, vivir con alguien, y al mismo tiempo es imposible no hacerlo. Pero nunca va a ser fácil y nunca se resolverá, porque no es un problema que tenga una solución. Ni siquiera es un problema; es justo como es la vida.⁷⁸ (Citado en Maslon 333)

Al tener compuesto un esbozo de la música, comenzaron a buscar al elenco y a otros colaboradores. Se contrató a Michael Bennett, considerado uno de los mejores coreógrafos de su época⁷⁹. “Tenía una sensibilidad terriblemente contemporánea; él podía combinar el trabajo de los personajes, movimiento escénico y los virtuosos números de producción y todavía hacer que sus personajes fueran parte de la estructura de Nueva York en la década de 1970”⁸⁰ (Maslon 338). Los actores de esta obra no eran esencialmente bailarines, pero de cualquier manera Michael Bennett se encargó

⁷⁷ “He is less a character than a subject. At the end he struggles to emerge as a character. Everyone wants this to happen – the authors, the director the audience – because that is the only way to achieve theatrical catharsis. But the character has just spent two hours defying believability. What is his problem? Why can’t he fall in love?”

⁷⁸ “Musicals for decades have had no doubts about the efficacy of a happy ending. We were saying something ambiguous, which is, actually there are no endings; it keeps going on. And it's always difficult to make a contact with, commit, and live with somebody, and at the same time, it's impossible not to. But it's never going to be easy, and it's never going to be solved, because it's not a problem that has a solution. It's not even a problem - it's just what life is.”

⁷⁹ Destacó sobre todo por haber concebido, dirigido y coreografiado *A Chorus Line* (1975).

⁸⁰ “Bennett had terrifically contemporary sensibility; he could combine character work, scenic movement, and virtuosos production numbers and still make it look like his characters were part of the fabric of New York in the 1970s.”

de hacer la coreografía y *musical staging* de esta producción.⁸¹ “La coreografía de Michael Bennett capturó el ritmo, a menudo frenético, de la vida en Nueva York, desde la jovialidad forzada de una fiesta sorpresa a la pasión del coito”⁸² (Kenrick 326). La canción de “Tick, Tock” carece de letra, esta pieza instrumental sucede en la obra cuando Bobby está teniendo relaciones sexuales con April. Mientras sólo escuchamos los pensamientos de April y Robert, Kathy (otra de las novias de Robert) ejecuta el único solo de baile del musical. Kathy fue interpretada por Donna Mckechnie⁸³ que sí era bailarina y el desempeño y complejidad de la coreografía lo demostraba. Gottfried resalta que en este musical no hay ensamble (de cantantes o bailarines) y cómo esta característica exige algo diferente a los intérpretes: “sin coro, los actores tienen que cantar todas las canciones y ser actores-cantantes más que cantantes-actores...”⁸⁴ (*Broadway* 320). Harold Prince en su libro *Contradictions* resalta que su compañía estaba compuesta por sólo catorce integrantes sin necesitar de un ensamble para bailar o cantar. También presume que el elenco estaba integrado, esencialmente, por actores que podían cantar y así éstos podían trabajar con las motivaciones de los personajes, el subtexto y tener un gran manejo de la comedia.

Antes de su estreno en Broadway, *Company* tuvo funciones de prueba en Boston. Al estrenar en Nueva York, las críticas fueron favorables para el musical. *Company* ganó el premio Tony⁸⁵ como mejor musical. También ganó Sondheim por mejor composición musical y mejor

⁸¹ Carol Ilson señala que al tener un elenco que podía cantar y bailar los números del musical a la vez también participaban en las escenas dialogadas, sin requerir de un ensamble de apoyo, fue difícil para Harold Prince coordinar los ensayos, ya que su elenco estaba ocupado trabajando con el coreógrafo cuando él podría estar trabajando las escenas dialogadas. En los musicales tradicionales anteriores a este permitían trabajar por separado ya que los intérpretes que bailaban y que participaban en las escenas no solían ser los mismos. (168-169)

⁸² “Michael Bennett's choreography captured the often frenzied pace of life in New York, from the forced jollity of a surprise party to the passion of coitus.”

⁸³ Donna Mckechnie es actriz, cantante, bailarina y coreógrafa. Trabajó con Michael Bennett en *A Chorus Line*, con el papel de Cassie por el cual ganó un Tony Award. La coreografía que desempeña el personaje de Cassie....

⁸⁴ “With no chorus, the actors had to sing all the songs and, being actor-singers rather than singer-actors, they could not be called upon for difficult vocalizing.”

⁸⁵ Los Tony Awards fueron creados por la asociación *American Theatre Wing* para premiar lo mejor del año en los teatros de Broadway. Estos premios existen desde 1947. Se transmiten por televisión en verano.

letra. De igual manera el musical ganó mejor dirección (Harold Prince), mejor libreto (George Furth) y mejor diseño escenográfico (Boris Aronson).

Carol Ilson argumenta que *Company* es un espectáculo que se convirtió en punto de referencia:

Aunque no fue un gran éxito comercial, afectó a los futuros musicales de Broadway. Contenía un libreto y estructura innovadores, extendió el uso de la música y rompió las viejas reglas sobre los coros de personas que cantan y bailan. Prince y Sondheim se convirtieron en un equipo musical creativo que había que ver.⁸⁶ (177)⁸⁷

Posteriormente, el musical volvió a presentarse, primero con el mismo montaje de Harold Prince en Londres en 1972. Después en Nueva York tuvo un *revival*⁸⁸ en 1987 producida ahora por The Roundabout Theatre Company con dirección de Scott Ellis y *musical staging* de Rob Marshall⁸⁹. En 1996 tuvo un *revival* en Londres con producción de The Donmar Warehouse, dirigida por Sam Mendes con *musical staging* de Jonathan Butterell; esta producción ganó tres premios Laurence Olivier, por mejor dirección, mejor actor en un musical (Adrian Lester) y mejor actuación de reparto (Sheila Gish)⁹⁰. En el 2002 se presentó en el Kennedy Center en Washington, con dirección de Sean Mathias, con una temporada corta de diecisiete funciones. Cabe destacar que estas producciones siguieron usando la orquestación creada por Jonathan Tunick.

En marzo del 2006 *Company* se presentó en el teatro Robert S. Marx en Cincinnati, con producción de The Cincinnati Playhouse in the Park, con dirección y movimiento escénico de John

⁸⁶ “Although it was not a huge commercial hit, it affected future Broadway musicals. It contained an innovative book and structure, extended the use of music, and broke down the old rules for dancing and singing choruses. Prince and Sondheim had become a creative musical team to watch.”

⁸⁷ Harold Prince reconoce en su libro *Contradictions* que *Company* nunca tuvo una semana que agotara las localidades del teatro; el público sólo cumplía con un sesenta por ciento de su capacidad. Prince asegura que valió la pena llevar a cabo la obra y que posteriormente obtuvo sus beneficios (157).

⁸⁸ La traducción literal puede ser “reposición”. Como lo indica la Real Academia, este término sugiere volver a poner una obra dramática, cinematográfica o musical estrenada en una temporada anterior.

⁸⁹ Es importante señalar que a partir de esta versión se agregó una canción a la obra “Marry Me a Little”, previamente escrita que no había figurado en la obra pero por la revisión que hicieron del musical, contaron con algunos cambios como agregar una obertura y entreacto.

⁹⁰ Video de la presentación disponible comercialmente grabado por la BBC.

Doyle, supervisión musical y orquestación a cargo de Mary-Mitchell Campbell, y con un elenco encabezado por Raúl Esparza en el papel de Robert. Esta misma producción se estrenó posteriormente en el teatro Ethel Barrymore en Nueva York. Ganó un premio Tony por mejor *revival* de un musical. Es precisamente este montaje sobre el que reflexiono de manera central en esta tesis.

En el 2011 se dio una presentación de cuatro funciones del musical, presentado en la sala de conciertos Avery Fisher, con la orquesta filarmónica de Nueva York. El elenco estuvo conformado, en su mayoría, por actores reconocidos por la televisión, encabezado por Neil Patrick Harris y Patti Lupone. Esta presentación fue filmada y ahora está disponible en video de manera comercial.

2.1. “The Little Things You Do Together” Sondheim y Prince

Stephen Sondheim (1930-)

Stephen Sondheim es un compositor y letrista, reconocido como parte fundamental de la historia del musical norteamericano. La introducción al libro *Reading Sondheim* de Sandor Goodhart asegura que “su obra merece ser leída con el mismo cuidado con el que leemos a Arthur Miller, Eugene O’Neill, Tennessee Williams, Edward Albee y otros autores de la literatura dramática que consideramos de ‘primer nivel’”⁹¹(xv). Banfield reconoce la grandeza de Sondheim por sus “articulaciones sobre las ambigüedades y dualidades de nuestro tiempo” (8) y que éstas “simplemente nos ayudan a vivir, y sus puntos de vista, que suelen ser tortuosos, sin duda le ganan territorio en algún lugar del panteón del humanismo moderno.”⁹² (8). Uno de sus grandes mentores

⁹¹ “his works warrants being read with as much as we read that of Arthur Miller, Eugene O’Neill, Tennessee Williams, Edward Albee and others writers of dramatic literature we prize as ‘first-rate’”

⁹² “Articulations of the ambiguities and dualities of our times quite simply help us to live, and his insights, tortuous as they often are, surely earn him a place somewhere in the pantheon of modern humanism.”

fue Oscar Hammerstein II, letrista de musicales como *Show Boat* (1927) y *Oklahoma* (1943), considerados como los primeros “musicales integrales”, cuya estructura tradicional fue y ha seguido siendo base para la concepción de este tipo de teatro. Su debut en Broadway fue como letrista en el musical *West Side Story* (1957) con música de Leonard Bernstein, después colaboró también como letrista en *Gypsy*⁹³ (1959) con música de Jule Styne. Posteriormente comenzó a presentar su trabajo como compositor y letrista en musicales como *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (1962)⁹⁴, *Anyone Can Whistle* (1964), *Follies* (1971), *A Little Night Music* (1973), *Pacific Overtures* (1976), *Sweeney Todd* (1979), *Sunday in the Park with George* (1984) e *Into the Woods* (1987), *Passion* (1994), además escribió las canciones para la película *Dick Tracy* (1990). Entre los reconocimientos que ha ganado, se encuentra un premio Pulitzer⁹⁵, un premio Óscar, ocho premios Tony y ocho premios Grammy.

Su música cambió la tradición del musical que prevalecía hasta ese momento. “Durante cuatro décadas, un espectáculo de Stephen Sondheim prometía ser sofisticado, original, artístico, y con sustancia”⁹⁶ (Gottfried, *Sondheim* 9). Su trabajo ha sido apreciado, premiado, estudiado e incluso se sigue produciendo no sólo en el teatro, también en cine⁹⁷ y en la música popular^{98 99}.

De sus aportaciones al musical “se puede decir que no sólo tienen mérito artístico, sino también valor literario”¹⁰⁰ (Citado en Goodhart 3). Las letras de sus canciones suelen ser

⁹³ Se presentó por primera vez en México en el Teatro Manolo Fábregas en 1977.

⁹⁴ Este musical se presentó en México por primera vez en 1962 en el Teatro Insurgentes bajo el nombre de *Amor al revés es Roma*. Este es el único trabajo de Sondheim como letrista y compositor que se ha presentado profesionalmente en México.

⁹⁵ Los musicales están en la misma categoría de teatro en este reconocimiento. Son pocos los musicales con este premio. ⁹⁶ “For four decades, a Stephen Sondheim show promised sophistication, originality, artistry, and substance.”

⁹⁷ Las películas más recientes basadas en sus musicales son *Sweeney Todd* (2007) y *Into the Woods* (2014). También se han presentado recientes documentales como *Six by Sondheim* (2013) y *Best Worst Thing That Ever Could Have Happened* (2016)

⁹⁸ Intérpretes salidos de lo musicales y que también han sobresalido como cantantes solistas incluyen en sus discos canciones de Sondheim, como Judy Collins, Bernadette Petters, Patti Lupone y Lizza Minelli y Barbra Streisand.

⁹⁹ La música y letras de Sondheim ha aparecido en series de televisión como *Gilmore Girls* (2006), *The Simpson* (1998-2015), *Glee* (2009-2014) y *So You Think You Can Dance* (2009-2011).

¹⁰⁰ “that can be said to have not only artistic merit but a literary value as well”

reconocidas por eficaces y sofisticadas. Shropshire Market Drayton, en el libro *Sondheim's Broadway Musicals*, lo caracteriza como “un artista que crea en conjunto letra y música como una entidad estética”¹⁰¹ (Citado en Banfield 1). Su música acompañada con su letra adquiere la misma importancia que el libreto, semejando su trabajo como compositor al de un dramaturgo; ya que, debido a su construcción dramática y lírica, cada una de sus canciones podría ser analizada como un texto dramático. Gottfried niega que Sondheim sea un compositor musical, lo llama “compositor de teatro”; caracterizado así porque su música depende totalmente del contexto dramático. Aun así, muchas de sus canciones fueron descontextualizadas de los musicales que las incluyen y se convirtieron en éxitos de grandes cantantes reconocidos popularmente como Frank Sinatra, Liza Minelli y Barbra Streisand.

Laurence Maslon observa que los musicales siempre tuvieron canciones que fueron operadas desde un lugar de absoluta veracidad, es decir que los personajes expresaban tal cual lo que sentían. Pero los musicales de Sondheim cambiaron eso ya que dejan al espectador cuestionándose sobre la veracidad emocional de los personajes. Un ejemplo de estas características es la canción “Barcelona” de *Company*. Aquí Bobby acaba de tener un encuentro sexual con April, una azafata. Están en la cama y ella comienza a vestirse porque tiene que irse a Barcelona, él le ruega que se quede y “nada de lo que él dice convence al público de que lo diga en serio”¹⁰² (333). Robert bosteza, se equivoca de nombre y parece rutinario lo que dice. Al final de la canción ella decide quedarse y la canción remata con Robert asustado cantando “Oh Dios”¹⁰³. Por esta razón Maslon considera que por primera vez en un musical no podemos garantizar la veracidad de lo que escuchamos y esto convierte al teatro en un “lugar peligroso y emocionante”¹⁰⁴ (333).

¹⁰¹ “An artist who creates lyrics and music together as an aesthetic entity.”

¹⁰² “...nothing he says convinces the audience that he really means it.”

¹⁰³ “Oh God”

¹⁰⁴ “A dangerous and exciting place to be.”

Harold Prince (1928-)

Es uno de los directores y productores más reconocidos en el medio. “La figura más importante del teatro musical en la segunda parte del siglo veinte”¹⁰⁵ (Bloom 329). Como productor y director ha dado a luz a muchos musicales nuevos. Es reconocido porque sus trabajos suelen ser exitosos y siguen siendo referentes para discutir sobre los musicales actuales. Empezó siendo asistente del productor y director George Abbott¹⁰⁶. Produjo obras como *The Pajama Game* (1954)¹⁰⁷, *West Side Story* (1957) y *Fiddler on the roof*¹⁰⁸ (1964). Varias de sus producciones siguen presentándose como él originalmente las concibió, entre las obras reconocidas por su dirección están: *She Loves Me* (1963)¹⁰⁹, *Cabaret* (1966)¹¹⁰, *Evita* (1978)¹¹¹, *The Phantom of the Opera* (1986)¹¹² y *Kiss of the Spider Woman* (1992)¹¹³. Trabajó con muchos compositores, letristas y dramaturgos como Andrew Lloyd Webber, Jerry Bock, Cy Coleman, Sheldon Harnick, Jerome Robbins y Leonard Bernstein. Tiene el record de haber ganado veintiún premios Tony. Su trabajo ha sido “reconocido por sus temáticas atrevidas, por sus puntos de vista no convencionales del amor romántico y su sensibilidad al contexto político de la historia en escena y el mundo afuera del teatro.”¹¹⁴ (“Harold Prince biography”). Gottfried, en su libro *Broadway Musicals* describe que la dirección de Prince

¹⁰⁵ The most important figure in the musical theatre in the second half of the twentieth century.

¹⁰⁶ Trabajó como actor en *The Yeomen of the Guard* (1915) como director y productor en *Twentieth Century* (1932), *Pal Joey* (1940), *On the Town* (1944) y libretista de varios musicales como *On Your Toes* (1936), *The Pajama Game* (1954) y *Damn Yankees* (1955).

¹⁰⁷ Con música y letras de Richard Adler y Jerry Ross y libreto de George Abbott y Richard Bissell. Basado en la novela de *7½ Cents* de Richard Bissell.

¹⁰⁸ Con música de Jerry Bock, letras de Sheldon Harnick y libreto de Joseph Stein.

¹⁰⁹ Con música de Jerry Bock, letras de Sheldon Harnick y libreto de Joe Masteroff.

¹¹⁰ Con música de John Kander, letras de Fred Ebb y libreto de Joe Masteroff. Presentado por primera vez en México en 1980 en el Teatro Lírico.

¹¹¹ Este musical tiene música de Andrew Lloyd Webber y letras de Tim Rice y se presentó por primera vez en México en 1981 en el Teatro Ferrocarrilero.

¹¹² *EL fantasma de la ópera* con música de Andrew Lloyd Webber y letras de Charles Harten, basado en la novela *Le Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux. Se presentó en México en 1991 en el Teatro Alameda I.

¹¹³ *El beso de la mujer araña* con música de John Kander letras de Fred Ebb y libreto de Terrence McNally se presentó en México en el Teatro Insurgentes en 1996.

¹¹⁴ “For half a century, Harold Prince's work has been recognized for its daring subject matter, for its unconventional views of romantic love and for its sensitivity to the political context of the story onstage and the world outside the theater.”

en *Company*, “mezcló la música con el diálogo, la danza e incluso la escenografía, como nunca antes se había hecho en el teatro musical”¹¹⁵ (127).

Sondheim tuvo con Harold Prince una colaboración de aproximadamente diez años, *Company* fue la primera obra en la que trabajaron juntos, siguió en el musical *Follies* y una gran racha de éxitos, que incluyen *A Little Night Music*, *Pacific Overtures* y *Sweeney Todd*. Como lo mencioné antes en torno al “musical conceptual”, gracias a su éxito, su colaboración ha sido caracterizada de varias maneras:

Company era madura en contenido, ya que examinó cuestiones del amor a través de la inteligencia: una persona sofisticada en la atmósfera ansiosa de una gran ciudad podría funcionar feliz y productivamente en un matrimonio o incluso sentir el amor romántico y mantener una conexión emocional duradera. Esta combinación de un contenido adulto y formas sofisticadas fue algo que caracterizó todas las colaboraciones de Prince y Sondheim.¹¹⁶ (Gottfried, *Sondheim* 77)

Los musicales que hicieron Prince y Sondheim fueron considerados poco convencionales tanto en el diseño y la forma como en el contenido y las temáticas. Demostraron “repetidamente su aversión a lo habitual. En una serie de aventuras musicales conjuntas. . . han animado a los aficionados al teatro a esperar lo inesperado”¹¹⁷ (Berkvist 1).

Como lo señalé anteriormente, la colaboración Prince-Sondheim fue un punto de referencia para los musicales de Broadway, abrieron las puertas a un tratamiento poco convencional de temas cercanos al público, utilizar el concepto como unificación de todos los elementos y manejar diferentes estructuras musicales, dramáticas y escénicas para hacerlo.

¹¹⁵ “blended music with dialogue and dance and even scenery as had never before been done in the musical theatre.”

¹¹⁶ “Company was also mature in content, as it examined questions of love among the intelligent: whether a sophisticated person in the anxious atmosphere of a big city could function happily and productively in a marriage or even feel romantic love and sustain an enduring emotional connection. This combination of adult content and sophisticated form was one that would characterize all the Sondheim-Prince collaborations.”

¹¹⁷ “Unconventional . . . in both design and form. . . have repeatedly demonstrated their abhorrence of the usual. In a series of joint musical ventures . . . they have encouraged theatregoers to expect the unexpected.”

Capítulo 3: El intérprete del musical

So get yourself a gimmick and you, too,
Can be a star!

Stephen Sondheim - *Gypsy*

3.1 Actuar+ cantar+ bailar: *Triple-threat*

En *inglés* se utiliza el término “performer”¹¹⁸ para referirse a quien entretiene al público a través de la actuación, danza, canto o ejecución de un instrumento. Encontré conveniente nombrarlo intérprete y ejecutante en español porque las dos palabras pueden variar de significado según su uso¹¹⁹. Entonces: ¿Quién es el intérprete o ejecutante del musical? ¿Qué lo caracteriza?

Claramente este intérprete se encuentra relacionado con la música. La historia del musical y sus antecedentes revelan que en estos espectáculos siempre se ha cantado, bailado y se han ejecutado escenas dramáticas, de manera que el intérprete del musical se caracteriza por desempeñarse en estas tres disciplinas: la actuación, canto y danza.¹²⁰ Quienes logran ejecutar las tres habilidades con eficacia en una puesta en escena musical han sido llamados *Triple-threat*¹²¹.

Este término para calificar a los intérpretes del musical comienza a ser común a partir de la mitad del siglo XX. En la película musical *Singing in the Rain*¹²² (1952) los personajes principales están convencidos de querer hacer un musical de lo que será la primera película con sonido, pero la actriz que tiene ya el protagónico de la película no tiene el talento para lograr su idea; el personaje

¹¹⁸ “a person who entertains people by acting, singing, dancing, or playing music” (Sacado del diccionario en línea de la Universidad de Cambridge)

¹¹⁹ Según el *Diccionario de la Real Academia* el verbo interpretar puede ser “representar una obra teatral, cinematográfica”, “ejecutar una pieza musical mediante canto o instrumentos” o “ejecutar un baile con propósito artístico y siguiendo pautas coreográficas”. Dentro de los significados de ejecutar está “tocar una pieza musical” y ejecutante “persona que ejecuta una obra musical”.

¹²⁰ Como lo había mencionado antes, los primeros musicales no contaban con todos sus elementos (la danza, canto y actuación) totalmente integrados y por la misma razón los ejecutantes que bailaban eran otros a los que cantaban y otros a los que solían llevar la historia dramática.

¹²¹ Literalmente quiere decir “triple amenaza”. Este término se suele usar en inglés para denominar a alguien que es un experto en tres campos diferentes o en tres capacidades diferentes en el mismo campo. Por ejemplo, en fútbol americano es aquel que puede patear, pasar y correr (del diccionario en línea Dictionary.com).

¹²² Película clásica para el cine estadounidense que sucede en 1920 y cuenta, a manera de musical, la historia de cómo se comenzaron a hacer las primeras películas con sonido.

Cosmo Brown concluye: “No puede actuar, cantar, ni bailar: Una triple amenaza”¹²³ (*Singin in the Rain*). Aquí Cosmo Brown utiliza el término *triple-threat* para burlarse de la falta de talento del otro personaje, considerándolo así una amenaza para la película.

Hoy es común elogiar a un ejecutante con este término. Por ejemplo, en una entrevista a la actriz Sutton Foster¹²⁴, describen su última destacada actuación: “Pero a pesar de todo su reconocimiento por la crítica como una venerada ‘triple-threat’ –actúa, canta y baila– el público jamás había visto la interpretación del personaje ingenuo con tal amplitud”¹²⁵ (Amodio 1). También se usa para presentar a una ejecutante: “Mirabella Sundar Singh es conocida en el mundo del espectáculo como *triple threat*”¹²⁶ (Tish 1) y para exponer de la trayectoria de un actor: “Dick Van Dyke es un intérprete *triple-threat* que ha seguido reinventándose con bastante éxito durante seis décadas”¹²⁷ (Bonnie 1). Entonces “para obtener las habilidades de una carrera en el teatro musical, todo indica que hay que convertirse en un intérprete *triple-threat*”¹²⁸ (Martland 1).

Las escuelas dedicadas a la preparación de los aspirantes a intérpretes del musical anuncian formarlos como *Triple-threat*. Por ejemplo, la escuela Wellington Performing Arts Centre de Nueva Zelanda publicó un curso que promete que “durante el entrenamiento, se espera que los estudiantes trabajen en las tres disciplinas de actuación, canto y danza, para así adquirir la ventaja *triple-threat* sobre otros intérpretes”¹²⁹ (“Performers take it up a level at Capital centre” 1). Jennie

¹²³ “She can't act, she can't sing, and she can't dance. A Triple Threat”

¹²⁴ Intérprete que ha sido protagonista en varios de los últimos musicales de Broadway como *Thoroughly Modern Millie* (2002) y *Anything Goes* (2011). Ha ganado dos veces el premio Tony como mejor actriz en un personaje principal dentro de un musical. Es reconocida por su habilidad dancística, vocal y actoral.

¹²⁵ “But for all her critical praise as a revered “triple threat” –she acts, sings and dances– audiences have never seen the ingenue play such a broad”

¹²⁶ “Mirabella Sundar Singh is what's known in show business as a triple threat”

¹²⁷ “Dick Van Dyke is a triple-threat performer who kept reinventing himself, quite successfully, over a six-decade career”

¹²⁸ “Gaining the skills for a career in musical theatre may appear to be all about becoming a triple threat performer in acting, singing and dancing”

¹²⁹ “During training, students are expected to work in all three disciplines of acting, singing and dancing, in order to gain the triple-threat edge on other performers.”

Morton, en su artículo “La integración de la técnica dancística y vocal: ¿triple amenaza o doble complicación?”¹³⁰, reconoce que “ser un artista multidisciplinario es cada vez más necesario para sobrevivir en el mundo competitivo de las artes escénicas, especialmente en las producciones del teatro musical”¹³¹ (212).

El momento en que comenzó a usarse este término es confuso, sobre todo porque estas tres disciplinas (canto, danza y actuación) siempre han estado implicadas en los musicales. Entonces propongo rastrear cuándo empiezan a destacar los intérpretes denominados *triple-threat*. ¿Por qué empezó a destacar? La respuesta la encuentro en la historia del musical, en la danza y en los temas que di a conocer al analizar al “musical conceptual”.

La evolución de los elementos constitutivos del musical es proporcional al tipo de requerimientos de un intérprete *triple-threat*. La danza que se ha utilizado en los musicales cuenta con un sinfín de estilos, desde ballet, jazz, can-can y bailes sociales¹³². También la composición de las canciones ha cambiado constantemente usando una gran variedad de estilos, desde ópera, rock y pop. Inclusive el uso de la dramaturgia o construcción del libreto de la obra ha podido experimentar con distintos estilos descubriendo distintas posibilidades de contar una historia desde comedias, sátiras, melodramas, historias basadas en algún libro, película o evento. Estas variedades exigen al ejecutante una preparación específica, cada estilo de danza tiene una técnica diferente, el intérprete aprende a desarrollar varias técnicas vocales, eventualmente. También le exige que técnicas contrarias convivan en la misma puesta en escena como en *The Phantom of the Opera*

¹³⁰ “Voice and dance technique integration: triple threat or double trouble?” En este artículo reflexiona sobre lo diferentes que son la técnica de la danza y el canto. Expone las complicaciones del cuerpo para ejecutar las dos disciplinas y de igual manera propone soluciones para esto.

¹³¹ “Being a multi-disciplinary performer is becoming increasingly necessary for survival in the competitive world of the performing arts, nowhere more so than in musical theater productions.”

¹³² Tipo de danzas que se desarrollan fuera de un ámbito académico que funcionan de manera festiva; se suelen bailar en grupo y en pareja. En Estados Unidos sus ejemplos pueden ser el *swing*, *rock and roll* y *breakdance*. En latinoamérica, la salsa y la cumbia.

(1986) Christine, el personaje principal comienza el musical bailando junto con el ensamble femenino en una secuencia de ballet demandante. Enseguida, el siguiente número musical es la canción “Think of Me”, el primer solo del personaje con notas musicales demandantes al estilo de ópera. Tanto la técnica de ballet como la del canto le exigen a la intérprete un tipo de respiración diferente. La evolución del uso de la danza, como el tipo de canciones y el tipo de dramaturgia empleada en los musicales son fundamentales para discutir los cambios y progresiones en la historia del musical.

La historia del musical se caracteriza por la forma en que se ha mezclado el uso de sus elementos; es importante señalar cuándo los elementos han logrado una integración. Para exponer esto último, me concentraré en el uso que se le dio a la danza en el musical, debido a que considero que aquí es más visible la implicación triple del intérprete.

Otro de los tópicos principales al discutir sobre los musicales, además de la composición de la música, ha sido la danza y su aportación escénica a los musicales. En 1931 se presentó *The Band Wagon*¹³³, “ofreció a los espectadores de teatro la oportunidad de ver a los incomparables Fred y Adele Astaire con Tilly Losch, y la coreografía de la reina de las rutinas de Broadway, Albertina Rasch”¹³⁴ (Clarke 236). La coreografía comienza a ser llamativa y deseable, pero especialmente los bailarines que la ejecutaban. Por ejemplo, en 1940 el musical *Pal Joey*¹³⁵ fue muy llamativo gracias a la coreografía de Robert Alon y a la interpretación de Gene Kelly¹³⁶ (véase fig. 2).

¹³³ Con libreto de George S. Kaufman y Howard Dietz, letras de Howard Dietz y música de Arthur Schwartz. Este musical está categorizado como *revue* (revista) por John Kenrick. Inspiró una película en 1953.

¹³⁴ “Offered the theatregoer the chance of seeing the incomparable Fred and Adele Astaire with Tilly Losh, and choreography by the queen of Broadway routines, Albertina Rash.”

¹³⁵ Con música de Richard Rodgers, letra de Lorenz Hart y libreto de John O'Hara basado en su novela con el mismo nombre. En 1957 se hizo la película del musical protagonizada por Frank Sinatra.

¹³⁶ Intérprete *triple-threat* reconocido por su habilidad dancística en el teatro y sobre todo en el cine, en películas como *Singing in the rain* (1952), *An American in Paris* (1951) y *Anchors Aweigh* (1945) por la que recibió una nominación al Oscar.



Fig. 2. Gene Kelly y Shirley Paige en *Pal Joey*. Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library. *The New York Public Library Digital Collections*. 1940. Web. 17 abril 2017.

Clarke, en su libro *The History of Dance*, distingue que los grandes creadores de los musicales introdujeron una insistencia cada vez mayor sobre la importancia de la danza como elemento vital en sus espectáculos. De esta manera se hizo necesario implicar las secuencias dancísticas en la dramaturgia de la obra, contribuyendo positivamente al desarrollo de la narrativa. Clarke pone el ejemplo de la canción “Laurie Makes Up Her Mind”¹³⁷ (véase fig. 3) del musical *Okahoma!* (1943)¹³⁸, en esta secuencia, a través de un ballet de quince minutos, el personaje tiene un sueño en el que considera los reclamos de sus pretendientes rivales y esto le permite tomar su decisión¹³⁹. “A través de la danza” nota Lodge, “ella puede aceptar el cortejo de Curly, e incluso 'casarse' con él aunque en su vida real, en texto hablado y en el canto, ella aún no ha podido hacerlo

¹³⁷ Laurie toma una decisión.

¹³⁸ Es la primera colaboración con música de Richard Rodgers y letra de Oscar Hammerstein II. Es considerado también uno de los primeros musicales integrales, noción que comenté en el apartado 1.1

¹³⁹ Napier en su artículo “Integration and performance...”, menciona que este musical integró sus elementos de tal manera que le pidió a su elenco ser justo intérpretes *triple-threat*.

en el musical”¹⁴⁰ (75). Gracias a este número musical el personaje “revela sus verdaderos sentimientos a ella misma y al público”¹⁴¹(Lodge 239)¹⁴².

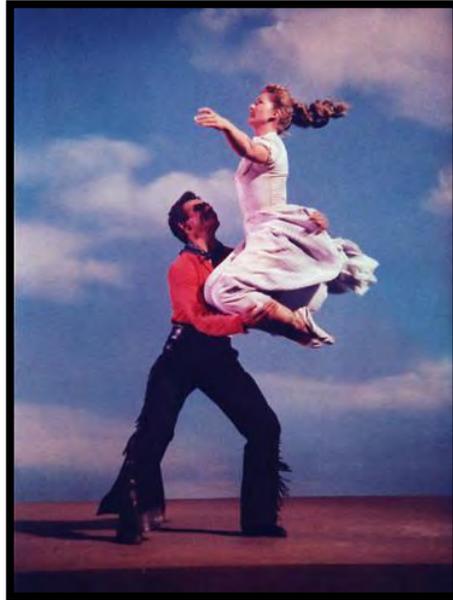


Fig. 3. Secuencia "Dream Ballet" dentro de la canción “Laurie Makes Up Her Mind” de la película *Oklahoma!*. Dir. Fred Zinnemann. Con Gordon MacRae, Shirley Jones, Gloria Grahame.1955. Magna Theatre Corporation, 2014. DVD.

En 1944 destaca el musical *On the Town*¹⁴³, donde Jerome Robbins y Leonard Bernstein trasladaron a un musical la trama base de un ballet que hicieron previamente llamado *Fancy Free*, “donde una vez más la danza era integral para la trama”¹⁴⁴ ¹⁴⁵(Clarke 238).

¹⁴⁰ “Through dance, she can accept Curly's courtship, and even "marry" him, through in her real life, and in speech and song, she cannot yet do so in the musical”

¹⁴¹ “she reveals her true feelings both to herself and to the audience.”

¹⁴² Es importante señalar que este número musical es interpretado originalmente por otra ejecutante diferente. El personaje se ve a sí mismo bailar. Una de las razones para ello puede ser que la intérprete del personaje (Joan Roberts) no tuviera la mismas habilidades dancísticas que sí tenía quien ejecuta la coreografía.

¹⁴³ Con música de Leonard Bernstein, libreto y letras de Betty Comden y Adolph Green, con dirección y coreografía de Jerome Robbins.

¹⁴⁴ “Which once again dance was integral to the plot.”

¹⁴⁵ Varios momentos del musical se resuelven con secuencias de ballet.

Esto propició la aparición de nuevos coreógrafos y directores capaces de proponer diferentes estéticas en sus creaciones, como Bob Fosse que es un ejemplo significativo que ha sido reconocido por innovar las técnicas de danza para los musicales. Su coreografía causó polémica debido a su estilo inusual. Hoy es común referirse al “estilo Fosse”. Sus primeros trabajos, *The Pajama Game*¹⁴⁶(1954) y *Damn Yankees*¹⁴⁷ (1955), destacaron por tener números musicales con secuencias de baile denominadas *showstopper* (una presentación que detiene el espectáculo gracias al aplauso del público). Incluso en *Damn Yankees* resaltó en las secuencias dancísticas “la ejecución triunfante de Gwen Verdon”¹⁴⁸(Clarke 238); actriz y bailarina que, de acuerdo con Gottfried, se convirtió en una estrella gracias a este musical (véase fig. 4).



Fig. 4. Tab Hunter y Gwen Verdon en *Damn Yankees*. Alamy Stock Photo. 1958. *Imdb.com*. Web. 17 abril 2017.

¹⁴⁶ Musical basado en la novela *7½ Cents*, con libreto de George Abbott y Richard Bissell y la música y letra de Richard Adler y Jerry Ross.

¹⁴⁷ Musical con libreto de George Abbott y Douglass Wallop; y música y letras de Richard Adler y Jerry Ross.

¹⁴⁸ “The triumphant performance of Gwen Verdon”

La carrera de Fosse siguió contribuyendo a los musicales con su creatividad como director y coreógrafo, entre sus aportaciones están *Sweet Charity*¹⁴⁹ (1966), *Pippin*¹⁵⁰(1972) y *Chicago*¹⁵¹(1975). También es reconocido su trabajo como director en el cine con las películas de *Cabaret*¹⁵² (1972) y *All That Jazz* (1979).

El libro *Musical Theatre: A History* divide esta época en los musicales con el subtítulo de “Directores-Coreógrafos: Robbins, Fosse...” (279), a partir de la integración de dos responsabilidades escénicas en un mismo concepto. Destaca que ambos creadores (Robbins y Fosse) empezaron siendo intérpretes antes que directores y coreógrafos. La preparación de Robbins es en danza clásica y posteriormente cumplió su necesidad de tomar clases de actuación. Él creía que “cada paso en la danza debe ser motivado por el carácter”¹⁵³(Kenrick 280).

Clarke observa que mucha de la danza creada en los musicales viene de los bailes sociales de la época:

El musical a lo largo de su historia ha proporcionado una imagen puntual de la importancia de la danza y de su identidad en la sociedad a lo largo del siglo XX. Ha sido alimentado por los bailes sociales. Este patrón general es evidente a partir desde el jazz e infusiones de ragtime, pasando por la locura de charleston de los años veinte hasta el baile disco en la película *Grease*, en la década de los setenta.¹⁵⁴ (238)

Mary Jo Lodge, en su artículo “Dance Breaks and Dream Ballets”, analiza la función de la danza en los musicales y la clasifica de diferentes maneras, dependiendo de cómo ha sido introducida la coreografía al musical. Reconoce que para los creadores de los musicales es desafiante incluir

¹⁴⁹ *Dulce Caridad* con música de Cy Coleman, letras de Dorothy Fields y libreto de Neil Simone se presentó por primera vez en México en 1988 en el Teatro San Rafael.

¹⁵⁰ Con música y letras de Stephen Schwartz y libreto de Roger O. Hirson. Se presentó en México por primera vez en 1974 en el Teatro de los Insurgentes.

¹⁵¹ Con música de John Kander, letras de Fred Ebb y libreto de Fred Ebb y Bob Fosse. Se presentó por primera vez en México en 2001 en el Teatro 2 del Centro Cultural Telmex.

¹⁵² Ganadora como mejor película en los premios Oscar

¹⁵³ “every step in dance should be motivated by character”

¹⁵⁴ “The musical throughout its history has provided a not inexact image of the importance of dance and of its identity in society throughout the twentieth century. It has been fed by the social dances. This general pattern is evident from the jazz and ragtime infusions through the Charleston craze of the 1920s to the disco dancing in the film *Grease* in the 1970s”.

danza en un musical, ya que es delicado para el público recibir la transición del diálogo al canto, pero es más problemática la transición de diálogo a danza o de canto a danza. También argumenta que los musicales han batallado para lograr la integración de sus componentes variados y “borrar efectivamente, o al menos controlar, los espacios transicionales entre esos elementos”¹⁵⁵ (78). A partir de ejemplos de obras como *Carousel* (1945), *Rent* (1996) y *Matilda* (2010) demuestra que por más que haya diferentes maneras de introducir una canción o coreografía en el musical, siempre se buscará integrarla con los demás elementos, a manera de que éstos sean una herramienta para comunicar algo de la historia, de los personajes o del tema.

Cuando la coreografía y la dirección estuvieron guiadas por la misma persona ayudó a la unificación escénica y coreográfica del espectáculo en cuestión. Lodge afirma que cuando surgen los directores-coreógrafos se propician cambios fundamentales en el musical, pero sobre todo permitió el desarrollo del intérprete *triple-threat*:

Con una persona controlando el concepto y la escenificación del libreto, los movimientos escénicos que acompañan al canto y los movimientos dancísticos más sofisticados, el director-coreógrafo podía exigir unidad tanto a la gran producción como a cada intérprete.¹⁵⁶(82)

Lodge considera que el musical *West Side Story* marcó el comienzo del uso de un elenco *triple-threat*. Para ella, en esta obra “el espectáculo no podría funcionar a menos que los principales se pudieran comunicar por el modo dominante [del espectáculo], ellos debían bailar”¹⁵⁷ Con esto Lodge sugiere que “la era del intérprete triple-threat” le concedió al intérprete poder contar su historia a través de múltiples modos de comunicación, y a los creadores de musicales poder tomar decisiones conscientes sobre el modo de comunicación que usarán.

¹⁵⁵ “effectively erase, or at least control, the transitional spaces between those elements”

¹⁵⁶ “With one person controlling the concept and staging the libretto-driven scenes, the staged movements that accompanied singing and the more sophisticated dance movements, the director/choreographer could demand unity both in the larger production, and within the individual performers.”

¹⁵⁷ “the show couldn't work unless the principals could communicate in that dominant mode- they had to dance.”

3.2 *West Side Story*: la danza como eje unificador

En 1957 se estrenó el musical *West Side Story*¹⁵⁸, con música de Leonard Bernstein, letra de Stephen Sondheim y libreto de Arthur Laurents basado en la obra *Romeo y Julieta* de William Shakespeare. Gottfried distingue en su libro *Broadway Musicals*, que es el primer musical que se anunció como concebido, dirigido y coreografiado por una misma persona: Jerome Robbins. Mencioné anteriormente que en este musical se reconoce el surgimiento del “musical conceptual”. Sennet, en su libro *Song and Dance*, indica que antes de que se estrenara este espectáculo se tenía la expectativa de que un musical representara situaciones y temas alejados a la realidad y destaca que *West Side Story* fue contrario a esto porque “pone la historia de *Romeo y Julieta* en un campo de batalla urbano, donde los cuchillos derraman sangre y hay altas tensiones raciales” (84).

La música, las letras y la dramaturgia fueron llamativas y la comunidad las agradeció, pero lo que resaltó totalmente a este musical fue su coreografía. De acuerdo a lo planteado por el “musical conceptual”, el tema y eje unificador de todos los demás elementos de *West Side Story* es la danza.; la historia se contaba gracias a las secuencias de baile. *West Side Story* “redefinió el uso de la danza en los musicales, como una extensión y refuerzo a la acción dramática” (Sennett 84).

Antes de este musical no era común ver que los mismos intérpretes ejecutaran las secuencias de baile, cantaran y tuvieran, a la vez, un personaje dentro de la trama. “Fue la primera vez que la danza y la acción dramática se tejieron en un todo sin fisuras, con los mismos intérpretes actuando, cantando y bailando”¹⁵⁹ (Huber 54). Clarke enfatiza: “La declaración suprema sobre la danza como

¹⁵⁸ Este musical también fue una película en 1961 que estuvo nominada a once premios Oscar y ganó diez incluyendo mejor película.

¹⁵⁹ “It was the first time that dance and dramatic action were woven in to a seamless whole with the same performers acting, singing and dancing.”

una fuerza motriz en el musical es *West Side Story* [...] Nunca antes el baile había sido un factor dominante como lo fue en este espectáculo”¹⁶⁰ (237-238).

West Side Story estableció un nuevo criterio para el uso de la danza en los musicales: éste fue uno de los musicales donde la danza funcionaba dentro de la misma estructura dramática, utilizando danza moderna y ballet. “El baile no era sólo un adorno de ‘Broadway’, sino más bien, la propia interpretación de Robbins de las bandas callejeras traducidas en chasqueos de dedos y en los saltos salvajes de los bailarines”¹⁶¹ (Cartmel 108-109).

El crítico Frank Rich, al comentar el trabajo de Jerome Robbins, señala que él integró la danza al espectáculo y de igual manera el espectáculo a la danza, también considera que Robbins usó el cuerpo de sus actores para lograr efectos que en el cine el director resolvería con edición.

También una crítica a la obra observa que “los ingredientes están en una sola pieza. Casi todo es economizado, fluido, lineal y vital. Y esto no sólo se define de manera inmediata, también acerca varios pasos al teatro musical americano a ese objetivo ideal de la integración de todos los elementos”¹⁶²(Citado en Cartmell 111).

En *West Side Story* se destacó la participación de Chita Rivera por el desarrollo de su personaje (Anita), ejecución dancística y potencia en las canciones. Esto le ha dado lugar hasta hoy en día, como una de las intérpretes *triple-threat* más reconocidas del medio.

¹⁶⁰ “But the supreme statement about dance as motor force in the musical is *West Side Story* [...] Never before had dance been the dominant factor as it was in the show.”

¹⁶¹ “The dancing was not mere “Broadway” ornament but rather Robbins’ own interpretation of streetwise gangs translated into the finger-snapping and wild leaps of the dancers.”

¹⁶² “The ingredients are all of a piece. Nearly everything is economical, stream - lined and vital. And this not only results in a sense of immediacy but actually pushes the American musical theatre several steps closer to that ultimate goal of integration of component parts.”



Fig. 5. Parte del elenco original de *West Side Story*. Fehl, Fred. *Museum of the City of New York*. 1957. *Getty Images*. Web. 17 abril 2017.

Antes era poco común reconocer a un mismo intérprete ejecutar una secuencia de baile, interpretar una canción e incidir a su vez en escenas dramáticas, debido a que los musicales carecían de un eje que uniera los elementos. Bartomeu declara que “lo más importante para que un musical funcione es que las tres disciplinas [danza, canto y actuación] queden bien entrelazadas e integradas entre sí, que el espectador no note el paso de una forma de expresión a otra” (19). *West Side Story* tiene todos sus elementos integrados, esto requiere que el intérprete también pueda integrar y balancear su habilidad para cantar, bailar y actuar. Entonces la función de este intérprete es ser mediador de sus distintos modos de expresión. En mi opinión, por lo tanto, el intérprete *triple-threat* es aquél que logra desempeñar esta labor.

3.3 *A Chorus Line*: un musical sobre el intérprete

Michael Bennett¹⁶³ tuvo la idea de hacer un musical a partir de experiencias personales de sus colegas, intérpretes, especialmente bailarines, preparados para un musical. Entrevistó a un grupo de bailarines y a partir de eso, con la ayuda de Nicholas Dante (bailarín) y James Kirkwood (dramaturgo), hicieron el libreto del musical *A Chorus Line*. También colaboró Marvin Hamlisch con la música y Edward Kleban con las letras de las canciones. John Kenrick caracteriza *A Chorus Line* como un musical donde la trama está construida alrededor de un evento que sucede en un único día: Una audición para formar un coro de bailarines para Broadway y el director “pide que los bailarines desesperados por un trabajo, compartan sus recuerdos más privados y demonios internos”¹⁶⁴ (332). Este musical ganó nueve premios Tony y el premio Pulitzer de ese año. Posteriormente se hizo una película.

A Chorus Line es considerado también como un “musical conceptual”, ya que “usa el concepto de una audición de baile” (Gottfried, *Broadway* 10). Gottfried considera que gracias a este concepto “construye una relación orgánica entre el texto, las canciones y la danza”¹⁶⁵ (10). También explica que es el “musical conceptual” que ha sido más exitoso y que es resultado de una progresión que tiene como antecesoras a *West Side Story*, *Cabaret*¹⁶⁶, *Company* y *Follies*¹⁶⁷.

Este musical retrata la realidad profesional de esa época. La apertura del musical despliega a todo un grupo de intérpretes que ejecutan las secuencias de baile que les piden para su audición. En esta canción, titulada “I Hope I Get it”¹⁶⁸ (véase fig. 6), los intérpretes expresan la necesidad de

¹⁶³ Coreógrafo de *Company*.

¹⁶⁴ “Demands that dancers desperate for a job share their most private memoirs and inner demons.”

¹⁶⁵ “This makes for an organic relationship between text, song and dance.”

¹⁶⁶ Musical que dirigió Harold Prince en 1966. El concepto del musical se centraba en que todo lo que sucediera en la historia sería mostrado en el cabaret que se menciona.

¹⁶⁷ Uno de los musicales en los que colaboraron Harold Prince y Stephen Sondheim, estrenado en 1971. Cuenta con la coreografía de Michael Bennett.

¹⁶⁸ Espero obtenerlo (se refieren al trabajo)

obtener el trabajo por el que están audicionando. En los números musicales “I Can Do That” y “At the Ballet” se expresa cómo han descubierto la danza desde niños. En la canción “Sing!” el personaje de Kristine comparte que ha sufrido porque no tiene habilidades para el canto, al contrario de la mayoría. Y en la canción de “Nothing” el personaje de Diana Morales expresa su dificultad para ser eficaz en una clase para prepararse como actriz. Entonces *A Chorus Line* visibiliza que, para ese momento, los intérpretes están preparándose y son profesionales que están buscando un trabajo específicamente en la habilidad que saben desempeñar. También se distingue que estos intérpretes, aunque sean principalmente bailarines, necesitan cantar y actuar para el medio al que aspiran.



Fig. 6. El elenco original de *A Chorus Line* en el número "I hope I Get it". Kolnik, Paul. 1975 *Thevillager.com*. Web. 17 abril 2017.

Esta obra también es considerada una de las más demandantes para un intérprete de los musicales. La coreografía exige un avanzado dominio de técnicas específicas como ballet, jazz y

tap¹⁶⁹; también cuenta con mucho texto dramático a manera de diálogos y monólogos al que cada personaje recurre para contar su historia.¹⁷⁰ A su vez cuenta con canciones individuales y en coro, entre ellas está un trío que se llama “At the Ballet” que requiere de un gran rango vocal, sobre todo para el personaje de Maggie.

Destaca el momento en que Cassie (personaje interpretado originalmente por Donna McKechnie, quien ganó un premio Tony por este papel¹⁷¹), pide al director, quien fue antes su pareja, la considere para formar parte del cuerpo de baile; ella siempre fue una bailarina destacada pero ahora nadie la contrata¹⁷², él se niega a hacerlo porque ella es demasiado buena para el coro. Hace esta petición por medio de la canción “Music and the Mirror”, discute y argumenta sus razones y desesperada comienza a cantar, deja de hacerlo para ejecutar un solo de baile que interrumpe para volver a cantar y, después de una última larga nota cantada, termina el número musical con la culminación del solo de baile. “Sus estados emocionales y psicológicos son ejecutados a través del movimiento. La desesperación, la ansiedad y la sensación de aislamiento que ella expresa por medio del diálogo, es después expresada por medio de la danza”¹⁷³ (Ramczyk 262-263).

Suzanne M. Ramczyk en su tesis titulada “Una actuación requiere un análisis de los seis principales personajes femeninos del teatro musical norteamericano.”¹⁷⁴, analiza a seis personajes femeninos representativos de los musicales. Uno de ellos es Cassie de *A Chorus Line* y destaca lo

¹⁶⁹ Michael Bennett quería que, a través de la audición que sucede al principio de la obra, el público sintiera la necesidad de juzgar cuales eran los mejores bailarines. (Maslon sp).

¹⁷⁰ Incluso cuenta con un monólogo en el que el personaje Paul queda totalmente solo en el escenario contando su historia al director.

¹⁷¹ Intérprete conocida previamente por *Company*, donde también tuvo un solo de baile coreografiado igualmente por Michael Bennett.

¹⁷² El personaje del director, su antigua pareja, se niega a contralarla ya que él necesita que en vez de destacar, se vea igual a los demás.

¹⁷³ “Her emotional and psychological states are realized through movement. The desperation, the anxiety and the sense of isolation that she expressed in dialogue is then expressed through dance.”

¹⁷⁴ “A performance demands analysis of six major female roles of the American musical theatre”

Tesis para obtener el título de doctor en filosofía de la Universidad de Oregon.

demandante que puede ser este personaje a nivel actoral, dancístico y vocal. Ramczyk hace un sumario de todas las habilidades necesarias para interpretar al personaje de Cassie dentro de cada área (danza, actuación y canto)¹⁷⁵. Distingue que cuando se estrenó este musical, las críticas subrayaron principalmente el desempeño de Donna McKechnie.

A Chorus Line muestra aspectos sobre la vida de los intérpretes preparados para participar en un musical. Aquí fue notoria la figura del *triple-threat*: por lo que retrata el musical y por las exigencias de éste. Aunque la historia se centra en bailarines, la obra demuestra que incluso ellos distinguen que su habilidad dancística se puede nutrir de otra habilidad, como Kristine que necesita cantar, Diana Morales que va a clases de actuación y Cassie que es demasiado buena para el coro no consigue papeles protagónicos. La obra les exigió a sus intérpretes una mayor preparación, esto provocó que las siguientes generaciones cumplieran con mayores requerimientos técnicos.

3.4 *Anything Goes*: “Times Have Changed”

En mi opinión, en la medida en que las exigencias para los intérpretes comenzaron a ser mayores a nivel técnico, ellos mismos buscaron prepararse cada vez más. Gracias a eso, hoy en día, los intérpretes tienen mayores herramientas para abordar las exigencias de cada espectáculo. Incluso cuando se vuelven a presentar musicales como *A Chorus Line* es notoria la ganancia técnica de los intérpretes.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Sobre la danza menciona que en el personaje de Cassie debe ser notoria su mayor habilidad dancística con respecto a los demás intérpretes de la obra pero también debe poder participar en los números de ensamble sin resaltar demasiado. En ello enfatiza que la ejecución de “Dance and the mirror”, además de la habilidad dancística, requiere revelar emoción, su relación con el personaje a quien le baila, objetivos y tácticas. También necesita cumplir con el rango de las canciones de la obra y su propia canción donde necesita poder ejecutar la mezcla de cantar, decir su monólogo y hacer la secuencia de baile (Ramczyk 285-287).

¹⁷⁶ Campbell Robertson en su artículo “‘A Singular Sensation,’ a New Generation” expone el caso de seis intérpretes del *revival* de este musical que cuentan con una preparación diferente y más exigente comparada con la de los intérpretes del montaje original. Robertson menciona que incluso la idea del intérprete *triple-threat* ha cambiado exigiéndole a los intérpretes cada vez habilidades nuevas.

Para estudiar la evolución de este tipo de intérprete uso como ejemplo *Anything Goes*, con música y letra de Cole Porter y libreto de Guy Bolton y P.G. Wodehouse que se estrenó por primera vez en Broadway en 1934¹⁷⁷. *Anything Goes* se ha vuelto a reponer varias veces, incluso ha tenido revisiones y cambios en el libreto.

Examino la evolución de las capacidades y la preparación en momentos distintos de la historia de este musical. Tomo como ejemplo tres versiones diferentes de la canción titular “Anything Goes”, disponibles en video en *Youtube*. Comparo la relación entre coreografía, ejecución y la participación que tienen sus protagonistas con respecto al ensamble.

El primer video se llama “Ethel Merman Anything Goes”, es un fragmento del musical en su versión televisada y filmada en vivo en 1954 con Ethel Merman y Frank Sinatra como protagonistas.¹⁷⁸ En este video, después de una pequeña escena dialogada, Ethel Merman comienza a cantar la canción mientras hace pequeños movimientos con sus brazos al ritmo de la canción y unos pequeños gestos implicando al cuerpo para ilustrar lo que está diciendo en la canción. A la mitad de la canción aparecen algunos intérpretes bailando atrás y alrededor de ella. Fuera de escena se escuchan unos pequeños coros apoyando a la protagonista. Ethel Merman termina la canción con los brazos abiertos mientras atrás de ella los demás intérpretes terminan una coreografía sencilla (véase fig. 7).

¹⁷⁷ Este musical se presentó en México en 1984 bajo el nombre de *Todo se vale* para inaugurar el Teatro Aldama.

¹⁷⁸ Ethel Merman es una de las denominadas primeras figuras más destacadas en la historia del musical. Interpretó a Reno Sweeney el personaje principal de *Anything Goes* en su versión original en 1934 y en la versión cinematográfica de 1936.



Fig. 7. Ethel Merman al finalizar la canción “Anything Goes”. Congobeat. “Ethel Merman Anything Goes”. Youtube. YouTube, LLC. 10 enero 2016. Web. 28 agosto 2016.

El segundo video se titula “Patti LuPone ‘Anything Goes’”, está tomado de la presentación de los premios Tony de 1988¹⁷⁹. *Anything Goes*¹⁸⁰ tuvo un *revival* o reposición ese año protagonizado por Patti Lupone. En el video Lupone comienza cantando mientras ejecuta una coreografía sencilla de acuerdo con el ritmo de la canción (véase fig. 8). Al terminar la primera parte de la pieza, sigue un segmento instrumental donde Lupone ejecuta una coreografía de tap acompañada de dos miembros del ensamble atrás de ella. Patti Lupone vuelve a cantar una estrofa de la canción donde termina colocándose atrás, debido a que todo el ensamble ahora está adelante ejecutando una coreografía de tap mucho más demandante de la que dio inicio al número musical. En el video se puede escuchar al público aplaudiendo esta coreografía. El segmento que es únicamente instrumental evoluciona porque ahora todos comienzan a cantar la canción junto con

¹⁷⁹ Es una tradición de los Premios Tony que los nominados a mejor musical ese año presenten un número musical que se transmite por televisión.

¹⁸⁰ Para esta ocasión le hicieron cambios al libreto que estuvieron a cargo de John Weidman and Timothy Crouse.

su protagonista que regresa al frente del escenario uniéndose a la coreografía. La canción termina con toda la compañía cantando la última frase.¹⁸¹



Fig. 8. Patti Lupone cantando "Anything Goes". 5678abo1121. "Patti LuPone 'Anything Goes '". Youtube. Youtube, LLC. 27 noviembre 2012. Web. 28 agosto 2016.

El tercer video con nombre "Anything Goes - 65th Annual Tony Awards", como el anterior, proviene de la entrega de los premios Tony del 2011. El musical tuvo un nuevo *revival* ese año con Sutton Foster como protagonista. El video comienza con Sutton Foster cantando la primera estrofa de la canción, al terminarla ella y el ensamble ejecutan una coreografía de tap (más demandante que la de 1988)¹⁸² en la que Foster está siempre enfrente (véase fig. 9). Hay momentos específicos que, de acuerdo con la coreografía, hace lucir más los movimientos de Sutton Foster. Después del segmento coreográfico, donde se puede escuchar el aplauso del público, el ensamble canta mientras

¹⁸¹ En esta entrega de los premios Tony, *Anything Goes* ganó como mejor revival de un musical, también ganó Michael Smuin por la coreografía del espectáculo.

¹⁸² La coreografía de 1988 cuenta con menos secuencias de tap que la del 2011. También los pasos se suelen usar más a modo de transición o con pretexto de movimiento, esta coreografía cuenta con secuencias de baile que necesariamente no incluyen tap. La coreografía del 2011 usa el tap en todas las secuencias de baile, usa más pasos que combinan con transiciones, cambios de velocidad y juegos musicales con el tap, en los que se dividen en grupos y hacen cosas diferentes al mismo tiempo o a modo de pregunta y respuesta.

sus integrantes se colocan en diferentes posiciones. Sutton Foster retoma la canción para terminarla con la frase del título de la canción y una nota musical alta, mientras el ensamble se une con algunos coros musicales y coreografía. El ensamble y Sutton Foster terminan con el mismo paso coreográfico. Existe un video de ensayos de esta versión del musical titulado “In Rehearsal: Sutton Foster Sings ‘Anything Goes’” donde figura una versión extendida del número musical presentado en los premios Tony, aquí es mucho más visible el dinamismo tanto del ensamble como de su protagonista ejecutando la coreografía y la canción.¹⁸³



Fig. 9. Sutton Foster y el ensamble de *Anything Goes*. The xNYr. “Anything Goes - 65th Annual Tony Awards”. Youtube. Youtube, LLC. 6 julio 2011. Web. 28 agosto 2016.

En esta progresión de videos es evidente cómo la coreografía resulta cada vez más exigente para sus intérpretes y de igual manera cómo los intérpretes están más preparados para ella. En el primer video, el ensamble ejecuta secuencias sencillas para hacer lucir más a su protagonista; en el segundo, la coreografía tiene una complejidad mayor, lo que propicia que su protagonista se

¹⁸³ Este año también ganó el premio de mejor revival de un musical. Y Sutton Foster obtuvo el premio del mejor desempeño de una actriz en un musical, siendo éste el segundo que recibió en su carrera.

coloque atrás para que el ensamble luzca la ejecución de la coreografía; el tercer video es la combinación de ambos, tanto el ensamble y protagonista ejecutan la misma coreografía y lucen los dos, también aquí es evidente que su protagonista tiene mayor nivel dancístico y vocal que su ensamble. De igual manera es notorio que hasta el arreglo musical de la misma canción es diferente de acuerdo a la coreografía. Por esta razón, la última versión del número en su mayoría es puramente instrumental. Por lo anterior, considero que Sutton Foster ejemplifica de mejor manera lo que es un intérprete *triple-threat* y el resultado de un entrenamiento enfocado en esta habilidad.¹⁸⁴

3.5 Tres habilidades: desafíos, evoluciones e integraciones

El teatro en Broadway suele tener aproximadamente ocho funciones a la semana. Esta intensidad de producción no sólo requiere que los intérpretes estén preparados para dar estas funciones, también necesita que otros intérpretes estén preparados para ocupar el lugar de quien no pueda dar función. El elenco de la obra no se forma sólo de los intérpretes que el público ve en escena.¹⁸⁵

El intérprete del musical tiene que llevar a cabo diferentes disciplinas que cuentan, cada una, con sus propias exigencias que el intérprete debe hacer convivir. En el artículo “La integración de la técnica dancística y vocal: ¿triple amenaza o doble complicación?”¹⁸⁶ Jennie Morton reflexiona sobre lo diferentes que son las técnicas de la danza y el canto. Expone las complicaciones del cuerpo para ejecutar las dos disciplinas y de igual manera propone soluciones para esto. Ella se

¹⁸⁴ Ethel Merman no contaba con ningún tipo de preparación profesional, se dedicaba principalmente a cantar. Patti Lupone se graduó de la Universidad de Julliard con preparación como actriz y cantante. Sutton Foster desde niña buscó prepararse como “una actriz que canta y baila” (Tommasini). Estudió un año en la universidad de Carnegie Mellon que dejó porque ya tenía propuestas de trabajo.

¹⁸⁵ En este medio existen los suplentes o *covers* que se aprenden algún personaje principal para cuando un intérprete no pueda dar función. También está el *swing* (comodín) que se aprende varios papeles para ser utilizado en cualquier caso necesario. Y está el alternante, alguien que comparte el crédito de un personaje con otro intérprete y se presentan en distintos horarios.

¹⁸⁶ “Voice and dance technique integration: triple threat or double trouble?”

enfoca primordialmente en los tipos de posturas que te exigen las diferentes técnicas y su propuesta involucra ejercicios relacionados con la osteopatía, la respiración y la postura para hacer convivir ambas técnicas. Morton reconoce que es un tema poco investigado, pero que por la variedad de musicales que hay hoy en día es importante buscar la manera de “garantizar la seguridad y la salud de nuestros dedicados y muy talentosos artistas *triple-threat*” (216).

Millie Taylor resalta que el intérprete del musical se enfrenta con varias tareas que desempeña en escena: cantar las notas adecuadas, seguir a la orquesta y llevar a cabo esto con una continuidad de lo que sucede en todo el musical. Para Taylor esto se logra con la actuación realista:

El lenguaje musical es particularmente experto en crear respuestas fisiológicas como la excitación; por ejemplo cuando el tono cambia, el tempo se incrementa, o estados de trance como resultado de la repetición extendida. Debido a la combinación de la manipulación musical y vocal y el efecto de espejo por medio de la estimulación empática de la trama, el teatro musical tiene el potencial de crear las experiencias voluptuosas y sensaciones excesivas para el público.¹⁸⁷ (Taylor 169).

Cuando Draper habla del intérprete *triple-threat*, reconoce que éste integra, con gran habilidad, “disciplinas dispares en una amplia variedad de estilos y géneros”¹⁸⁸(292). La progresión y variedad que han ganado los musicales ha mostrado la pluralidad de estilos musicales, dramáticos y dancísticos. Por ejemplo, la música que se usa en escena ha dependido de la música que se escucha fuera del teatro y los estilos han variado: *Promises, Promises*¹⁸⁹ (1968) fue compuesto con la similitud de la música escuchada en los años sesenta, incluso una de las canciones del musical “I’ll Never Fall in Love Again”¹⁹⁰ se llevó a la música pop comercial y se convirtió en un clásico

¹⁸⁷ “The musical language is particularly adept at creating physiological responses such as excitement – for example at key changes or as tempo increases, or trance-like states as a result of extended repetition. Because of the combination of musical and vocal manipulations and mirroring alongside the empathetic stimulation of the plot, musical theatre has the potential to create the experience of voluptuous and excessive sensations for the audience.”

¹⁸⁸ “disparate disciplines in a wide variety of styles and genres”

¹⁸⁹ Con música de Burt Bacharach, letra de Hal David y libreto de Neil Simon. Este musical también fue coreografiado por Michael Bennett. El musical se produjo en México como *Promesas, Promesas* en 1971 presentándose en el Teatro Manolo Fábregas.

¹⁹⁰ En 1969 la cantante Dionne Warwick sacó un disco con esta canción.

de esa época. El mismo caso sucedió con *Rent*¹⁹¹(1996) y sobre todo su canción “Seasons of Love” que ha sido interpretada más de una vez fuera del contexto de la obra. Recientemente el musical *Hamilton*¹⁹²(2015) ha sido la gran atracción de Broadway, principalmente porque toda la música está compuesta con estilos musicales actuales como el Rap, R&B¹⁹³ y Hip-Hop. El musical ha tenido tal repercusión en la música actual que se produjo el disco *The Hamilton Mixtape* que está compuesto de versiones de canciones de la obra cantadas por cantantes contemporáneos.

Hay varios musicales, principalmente en la época de los setenta, que recurren a la música rock, por ejemplo *Hair*¹⁹⁴ (1968), *Jesus Christ Superstar*¹⁹⁵(1971) y *The Wiz*¹⁹⁶(1975). Esto implica que el estilo de canto que se usa en estos montajes es diferente¹⁹⁷. La misma música rock trae consigo distintos tipos de baile social, que converge en nuevas propuestas de coreografía. Y así como con el rock, el estilo de la música se ha modificado según las necesidades, sin comprometer al musical con un estilo establecido. Millie Taylor reconoce las diferentes exigencias de cada estilo musical, pone como ejemplo la influencia R&B en el musical *Dreamgirls* (1981),

¹⁹¹ Con música, letra y libreto de Jonathan Larson. El musical ganó el premio Tony y el Pulitzer ese año. Se hizo por primera vez en México en 1999 en el Teatro Alameda 2.

¹⁹² La música, letras y libreto son de Lin-Manuel Miranda quien se inspiró en la biografía de Alexander Hamilton escrita por Ron Chernow. La dirección está a cargo de Thomas Kail, con coreografía de Andy Blankenbuehler. Ganó once premios Tony incluyendo mejor musical, un premio Grammy por mejor álbum de teatro musical y fue merecedor del premio Pulitzer por drama siendo así uno de los pocos musicales en ganarlo. Este musical actualmente es considerado uno de los más exitosos en la historia con boletos agotados a meses de anticipación y casos en los que conseguir un boleto ha llegado a precios muy elevados (aproximadamente 1,700 dólares).

¹⁹³ Quiere decir Rhythm and Blues, género musical afroamericano que surge en la década de los cuarenta y tiene su auge entre las décadas de 1950 y 1970.

¹⁹⁴ Este musical con música de Galt MacDermot y libreto de letras de James Rado y Gerome Ragni se presentó por primera vez en la ciudad de México en 1971 en el Teatro Fru-Fru.

¹⁹⁵ Jesucristo Superestrella con música de Andrew Lloyd Webber y letras de Tim Rice se presentó por primera vez en México en 1975 en el Teatro Ferrocarrilero.

¹⁹⁶ Compuesto por una colaboración musical de Charlie Smalls, Timothy Graphenreed, Harold Wheeler, George Faison y Luther Vandross y un libreto de William F. Brown basado en la novela *El Mago de Oz* de L. Frank Baum. Se hizo una película basada en este musical en 1978 teniendo a un elenco total de actores afroamericanos con Diana Ross y Michael Jackson como protagonistas.

¹⁹⁷ Los musicales que cuentan con un estilo clásico implican un estilo vocal más apegado a la ópera dónde los cantantes deben tener la voz cerrada y controlada. Los musicales con estilo pop y con más énfasis el rock, le exigen al intérprete abrir y colocar la voz de diferente manera.

“la estética romántica del siglo diecinueve en la tonalidad y rango vocal” (1)¹⁹⁸ de *The Phantom of the Opera* (1986) y la inspiración del *Big-band*¹⁹⁹ vista en el musical *Gypsy* (1959).

Los musicales han probado con diversos estilos y técnicas de danza: ballet, jazz, tap, entre otros. Pero sobre todo se apoyan bastante, como ya lo había dicho, en los bailes sociales, han experimentado con estos encontrándoles su propia teatralidad.

Como señalé antes, la evolución de los musicales permitió una gran variedad de espectáculos. En consecuencia el intérprete, aparte de desarrollar su destreza en bailar, cantar y actuar, también busca en cada una de estas disciplinas emprender los diferentes estilos que pide cada musical; variedad de técnicas de danza, canto y actuación. Entonces el intérprete del musical también es aquél que desarrolla más de una técnica de acuerdo con las necesidades de la obra y puede pasar de uno a otro musical o técnica a pesar de sus diferencias. Pero primordialmente el intérprete del musical es aquel que integra todos los elementos involucrados en la puesta en escena para que sean congruentes, claros, estéticos y entretenidos para la experiencia del espectador.

3.5.1 *Triple-threat* en la enseñanza superior

La preparación y entrenamientos de los intérpretes *triple-threat* que he mencionado en este capítulo es variada: muchos han tomado clases de danza, canto y actuación desde niños, otros han estudiado sólo una disciplina como carrera (canto, danza o actuación) y otros han ganado la experiencia con los años. Sin embargo, hoy en día la enseñanza superior dedicada al teatro musical es cada vez más común. En Estados Unidos parte de la licenciatura en Bellas Artes (Bachelor of Fine Arts) cuenta,

¹⁹⁸ “The nineteenth-century romantic aesthetic in tonality and vocal range.”

¹⁹⁹ Traducido literal es banda grande. Es un tipo de música que viene de ser tocado por un ensamble musical que se dedica a tocar música de jazz. Fue popular en las décadas de 1930 y 1940.

en algunas escuelas, con la opción de enfocarse en teatro musical. Algunos de los ejemplos destacados encontrados en internet son:

El Colegio Ithaca de Nueva York, que describe su carrera como “un programa de entrenamiento intensivo orientado al rendimiento en actuación, canto y danza, diseñado para desarrollar y fortalecer las habilidades, perfeccionar los instintos y fomentar la pasión necesaria para una carrera profesional en el teatro musical.”²⁰⁰ ("Academic Programs: Musical Theatre (B.F.A.).

La Universidad de Michigan y su departamento de teatro musical presumen la calidad de la escuela gracias a que “el teatro, la danza y la música coexisten como departamentos dentro de la Escuela de Música, Teatro y Danza” ("Department of Musical Theatre").²⁰¹ Esto les permite a su alumnado estudiar asignaturas de los diferentes departamentos. El perfil de la carrera ofrece a los estudiantes “tener numerosas oportunidades de aprender sobre las estrategias de carrera, técnicas de audición y un amplio rango de habilidades escénicas” ("Department of Musical Theatre").²⁰²

El Conservatorio de Boston del Colegio Berklee anuncia que su programa de “Teatro musical” es reconocido internacionalmente “por entrenar artistas destacados dentro y fuera de Broadway, en televisión y en cine”²⁰³ (“Bachelor of Fine Arts in Musical Theater”). También informa que su profesorado cuenta con veteranos de Broadway y profesionales del teatro. La escuela asegura que los estudiantes recibirán un “entrenamiento riguroso en actuación, danza y

²⁰⁰ “intensive, performance-oriented training program in acting, singing and dancing designed to develop and strengthen the skills, hone the instincts, and foster the passion necessary for a professional career in musical theatre”

²⁰¹ “theatre, dance and music coexist as departments within the School of Music, Theatre & Dance.”

²⁰² “have numerous opportunities to learn about career strategies, audition techniques, and a wide range of performance skills”

²⁰³ “for training leading artists on and off Broadway, on television, and in film.”

voz”²⁰⁴ (“Bachelor of Fine Arts in Musical Theater”) y serán artistas preparados para tomar cualquier papel.

El Colegio y Conservatorio de música de la Universidad de Cincinnati cuenta con una de los primeros programas académicos en Estados Unidos dedicados al Teatro Musical. “Es mundialmente reconocida por su formación con enfoque ‘triple-threat’”²⁰⁵ (“Musical Theatre”).

También la Universidad de Nueva York (NYU) cuenta con el posgrado dedicado a la escritura para teatro musical. El programa de esta maestría pretende desarrollar ejercicios prácticos tales como laboratorios y seminarios que se enfoquen en la colaboración para la narración de historias por medio de la música, letras y libreto.

Otros países cuentan de igual manera con escuelas de enseñanza superior dedicadas al teatro musical. Gran Bretaña, por ejemplo, tiene la Escuela de Actuación de Guildford (GSA) que asegura “es sin duda el centro para entrenamiento en teatro musical más exitoso del mundo”²⁰⁶ (“Musical Theatre BA (Hons)”). Entre la preparación que anuncian cuentan con el desarrollo técnico en “canto en grupo e individual, ballet, jazz, tap y otras formas de danza, voz, actuación, combate escénico y estudios contextuales”²⁰⁷ (“Musical Theatre BA (Hons)”). El perfil de la escuela le dice al estudiante:

Tus habilidades se desarrollan por medio de ejercicios de integración, trabajo de escenas y ensayos de proyectos. Las clases en danza y canto son altamente priorizadas junto con las clases y proyectos de actuación, lo que permite que los intérpretes de la GSA Musical Theatre sean multi-talentosos y por lo tanto muy

²⁰⁴ “rigorous training—in acting, dance, and voice—“

²⁰⁵ “It is widely recognized for its “triple-threat” approach to training”

²⁰⁶ “is arguably the world’s most successful centre for musical-theatre training.”

²⁰⁷ “Group and individual singing, ballet, jazz, Tap and other forms of dance, Voice, Acting, Stage combat y Contextual studies”

versátiles, asegurando su atractivo para la industria en general.²⁰⁸ ("Musical Theatre BA (Hons)")

The Royal Central School of Speech and Drama de la Universidad de Londres cuenta con la carrera de actuación en teatro musical. Esta escuela ofrece a su alumnado “un entrenamiento intensivo en las disciplinas básicas del teatro musical de actuación, canto y danza, con un énfasis firme en la actuación”²⁰⁹ ("Acting (Musical Theatre), BA"). Este curso asegura generar vínculos en diferentes aspectos de la industria de las artes escénicas y esto se refleja en el alto porcentaje de los graduados que ejercen esta profesión. También esta misma escuela cuenta con un posgrado en Teatro y Música. Este curso tiene como propósito ser:

Un entrenamiento con estilo de conservatorio para actores, cantantes, bailarines y profesionales del teatro que desarrollen técnicas escénicas y habilidades creativas, así como un entendimiento del teatro con música que abarca una gama de formas posibles: desde el repertorio convencional de Broadway y West End hasta ópera, actores-instrumentistas y nuevas dramaturgias.²¹⁰ ("Music Theatre, MA")

Esta lista la encabezan sólo algunas de las escuelas a nivel superior enfocadas al teatro musical. También existen academias, cursos y talleres que complementan la preparación de los intérpretes dedicados al teatro musical, ya que las disciplinas involucradas como el canto y la danza exigen un entrenamiento constante. De igual manera, el canto y la danza cuentan con distintos estilos y habilidades que el intérprete aún puede adquirir.

²⁰⁸“Your skills are further developed through integration exercises, scene work and project rehearsals. Classes in dance and singing are highly prioritised alongside acting classes and projects, which enable GSA Musical Theatre performers to become multi-skilled and therefore highly versatile, ensuring their appeal to the industry at large.”

²⁰⁹“intensive training in the core musical theatre disciplines of acting, singing and dancing, with the emphasis firmly on acting.”

²¹⁰ “Conservatoire-style training for actors, singers, musicians, dancers and theatre practitioners to develop performance techniques and creative skills, along with an understanding of music theatre as it spans a range of potential forms: from conventional Broadway and West End repertoire to opera, actor-musicianship and new writing.”

Capítulo 4: “Everybody Rise” El instrumentista a la vista del espectador

Annie: Should we tell her about musicians?

Maggie: All she has to know is that they keep them in a pit, and it's for a good reason.

Mark Bramble - *42nd Street*

La ejecución o reproducción de la música en el teatro es primordial para la escenificación de un musical. Por tradición, la arquitectura de los recintos teatrales en los que se acostumbra presentar musicales incluye un foso de orquesta que se encuentra por debajo del escenario; ahí un conjunto de músicos, liderado por un director musical, ejecuta la música de la puesta en escena en cuestión. Por consiguiente es poco común ver la ejecución de la música en escena; sin embargo se han dado casos significativos donde ha sido visible la persona o grupo de personas que ejecutan la música de la obra.

A continuación examino momentos que yo considero significativos donde la ejecución de la música se ha hecho visible en los musicales. Estudio cómo esta visibilidad ha ayudado a la escenificación de algunas puestas en escena o ha sido primordial para la historia de la obra. Señalo los musicales que han necesitado que los instrumentistas estén en escena para llegar al punto en que los instrumentistas también deben ser actores de la obra. Con esto también distingo que por medio de los intérpretes, los musicales encuentran nuevos tipos de estéticas para la experiencia del espectador.

4.1 El instrumentista en la escena del musical

Un caso en el que la ejecución de la música fue explícita sobre el escenario, y que desde su estreno hasta el día de hoy ha sido uno de los grandes atractivos de esta puesta en escena, es el *revival* del musical *Chicago* (1996). Este musical tiene música de John Kander, letra de Fred Ebb y libreto de Bob Fosse. Originalmente se estrenó en un teatro de Broadway en 1975 bajo la dirección y

coreografía del propio Fosse. El concepto de esta escenificación se desarrolló a partir del estilo de un espectáculo de *vaudeville*²¹¹, Kenrick considera que con esto “expandió una narrativa bastante tradicional a un musical conceptual”²¹² (330). A pesar de que el musical contaba con una gran producción, coreografía novedosa y un elenco popular y talentoso, no resultó tan llamativa para los espectadores y no tuvo el éxito que se esperaba.

Sin embargo, el gran éxito de este musical se dio hasta 1996 cuando se realizó una versión a modo de concierto con cinco presentaciones para el programa “Encores!”²¹³ del teatro New York City Center. Esta versión fue dirigida por Walter Bobbie y coreografiada por Ann Reinking²¹⁴ basándose en el estilo de Bob Fosse:

Respetaron las intenciones originales del fallecido Bob Fosse, pero confiaron en el material creando una escenificación más simple y aerodinámica que hizo parecer esta mirada cínica de la fama y la cultura pop americana incluso más oportuna de lo que fue en 1975²¹⁵. (Kenrick 365)

Esta versión simplificada del musical fue muy bien recibida, Ben Brantley en su crítica sobre el concierto juzgó que el musical funciona mejor así:

¿Quién necesita telones lujosos de fondo y utilería? Las únicas cosas que se requieren para crear el mundo sórdido de este trabajo son un par de escaleras,

²¹¹ Por este mismo concepto, en la puesta original la música se ejecutaba en un segundo nivel. En el libro *Broadway Musicals: 101 Greatest Shows of All Time* hay una foto del número final del musical en donde al parecer los personajes principales tocan un instrumentos, Roxie una batería y Velma un saxofón. Pero por la nota el pie de la imagen, parece ser que esto sólo era con intención entretenida y como dice la descripción, ejecutaban la música divertidamente pésimo. (62)

²¹² “...expanding a fairly traditional narrative into a concept musical.”

²¹³ Es un programa que organiza conciertos para visitar musicales del pasado. Empezó en 1994 y se ha convertido en un evento exitoso y esperado. Ha pasado más de una vez que gracias al concierto que se presenta se ha decidido hacer de nuevo la obra con el mismo elenco y dirección.

²¹⁴ Es una actriz, bailarina y coreógrafa que participó en muchos musicales que coreografió Fosse, incluso fueron pareja un tiempo. Ella aparece en la película autobiográfica de Fosse *All that Jazz* como su amante. Después de la muerte de Fosse siguió participando como actriz en muchas de las reposiciones de musicales antes coreografiados por Fosse. Cuando hicieron el concierto de *Chicago* la invitaron a coreografiarlo basándose en el estilo original. La producción le pidió después que también interpretara al personaje de Roxie ya que ella suplió a la actriz que originó el papel en 1975 (Gwen Verdon).

²¹⁵ “respected the late Bob Fosse's original intentions, but they trusted the material creating a simpler, streamlined staging that made this cynical look at fame and American pop culture seem even more timely than it was in 1975.”

algunas sillas negras, [...] y los intérpretes que saben cómo mostrar su talento.²¹⁶ (Brantley, “Musical”)

Por ser un concierto, la orquesta se encontraba en el escenario en una plataforma en la que también interactuaban los intérpretes: “la presencia de la orquesta de Rob Fishner [...] en el escenario parecía perfectamente apropiada”²¹⁷ (Brantley, “Musical”).

Debido al éxito, los productores Barry y Fran Weissler decidieron estrenar este musical en Broadway basados en esta misma versión de concierto para “Encores!”. La adaptación del musical está integrada por sencillos y pocos elementos. José Luis Ibáñez pone de ejemplo este musical para demostrar cómo fue necesario un ajuste en la producción para hacer de *Chicago* un éxito:

Tuvieron que pasar casi veinte años para que durante una versión de concierto, apareciera la verdadera fuerza de la obra [...] En dos segundos la convirtieron en la producción que es, sin nada de escenografía, al contrario de la producción original, donde todo estaba aplastado por la cantidad de producción. (117)

Uno de sus elementos más llamativos fue que la orquesta estuviera en escena, así que gran parte de la escenografía de *Chicago* fue una estructura situada al centro del escenario, con forma de prisma rectangular a manera de tribuna que da como vista un rectángulo inclinado hacia el público. Dentro tiene varios niveles plataformas y balcones sobre los cuales está repartida la orquesta, también tiene algunas escaleras y una principal al centro que lleva a una entrada para los intérpretes. Esta estructura además de contener a los músicos y al director de orquesta, también funciona como espacio escénico para la puesta y para entradas y salidas de los personajes (véase fig. 10).

El *revival* de este musical ganó seis premios Tony, incluyendo mejor dirección, coreografía y mejor *revival* de un musical. *Chicago* acaba de cumplir en 2016 veinte años en temporada, lo ha convertido en uno de los musicales que más ha durado en cartelera en Broadway.

²¹⁶ “Who needs fancy backdrops and props? The only things required to create this work's seamy world are a couple of ladders, some black chairs (...) and performers who know how to strut their stuff.”

²¹⁷ “...the presence of Rob Fisher's orchestra [...] on stage seems perfectly appropriate.”



Fig. 10. El escenario de *Chicago*. Pool, Matthew J. 2011. *Matthewjpool.com*. Web. 8 agosto 2016.

Chicago no ha sido el único musical que ha traído a la orquesta a escena, varios musicales lo han hecho a manera de ambientación o como parte narrativa de la puesta; por ejemplo si la historia se desarrolla en algún lugar donde toquen música. Un ejemplo de un musical que se caracteriza por tener instrumentistas en escena es *Rent* (1996), ellos se encuentran a la izquierda del escenario formando parte de la estructura escenográfica²¹⁸. Sin embargo, *Chicago* destaca por hacer la visibilidad de la ejecución musical algo esencial para el musical siendo parte fundamental del espacio escénico y del desarrollo del drama.

²¹⁸ La mayor parte de la música de *Rent* se conforma de instrumentos eléctricos. La tradición de hacer visible la instrumentalización de la obra fue común en los musicales con estilo rock. Hoy en día este formato es común y se puede ver en musicales como *The Last Five Years* (2001), *Spring Awakening* (2006) y *Fun Home* (2015).

4.1.1 El instrumento como parte del drama

Un tema común en los musicales ha sido la propia música, ha servido como conector o concepto importante para contar una historia. Por ejemplo, el musical *The Sound of Music*²¹⁹(1959) ²²⁰ es una historia que sucede en Austria a principios de la Segunda Guerra Mundial y es sobre una novicia llamada María que envían a trabajar como institutriz de siete niños, se enamora del Capitán Von Trapp (padre de los niños), se casan y al final de la historia, el capitán decide no participar en la guerra por lo que deciden huir de su hogar.

Aquí la música, como su título lo indica, es esencial: María enseña con una guitarra a los niños sobre música y a cantar²²¹. Ellos muestran lo que aprendieron al capitán y él a cambio les toca una canción con la guitarra y la canta.²²² Después, los niños como coro se vuelven populares, incluso cantan en una reunión del capitán en su casa. Después de que el capitán y María se casan, al capitán Von Trapp le piden tomar partido y unirse a la guerra por parte del ejército alemán. Mientras lo presionan a aceptar, la familia está preparando un concierto que presentarán ante muchos simpatizantes del Tercer Reich. El musical concluye cuando aprovechan este concierto para poder huir de Austria.

La música es entonces un detonante en toda la historia: desde cómo María les enseña música a los niños hasta cómo utilizan ésta para poder huir. La guitarra está presente en todos estos momentos en que cantan juntos (clase de música, canto de una canción tradicional austríaca en casa del Capitán, concierto de la familia Von Trapp). Esta guitarra sólo musicaliza algunas partes y la orquesta del musical se encarga de toda la demás musicalización del espectáculo. Aun así, el

²¹⁹ Con música de Richard Rodgers, letra de Oscar Hammerstein II y libreto de Howard Lindsay y Russel Crouse. Esta historia está basada en las memorias de Maria Von Trapp “La historia de los cantantes de la familia Trapp”

²²⁰ Literalmente es *El sonido de la música*. Es conocido en México con el nombre de *La novicia rebelde* que se presentó por primera vez en el país en 1976 en el Teatro Ferrocarrilero

²²¹ Esto es visto en la canción con título “Do-Re-Mi”

²²² “Edelweiss”

instrumento musical y su presencia se convierten en un elemento significativo para contar la historia.²²³

Otro ejemplo aparece en *Fiddler on the roof*²²⁴(1964)²²⁵ que retrata la historia de una comunidad judía que vive en un pueblo llamado Anatevka ubicado en Rusia en 1905. El musical se centra en el personaje de Tevye y sus hijas; la historia se enfoca en las tradiciones, costumbres y problemas de la comunidad judía. Tevye tiene el papel de narrador de la historia: el musical comienza con un violinista ejecutando una melodía y Tevye prologando el musical:

Un violinista en el tejado... Parece loco ¿no? Pero aquí, en nuestro pequeño pueblo llamado Anatevka, se podría decir que cada uno de nosotros es como un violinista en el tejado: tratando de arrancar una melodía placentera y simple sin romperse el cuello. No es fácil, te preguntarás ¿por qué lo hacemos si es tan peligroso? Bueno, lo hacemos porque Anatevka es nuestro hogar ¿y cómo mantenemos el equilibrio? Eso se los puedo decir en una palabra, ¡tradición!²²⁶ (Stein 393)

Esto da pie a la primera canción del musical titulada “Tradición”, aquí se explica la manera de vivir de los habitantes del pueblo de Anatevka. Cuando la canción está llegando a su fin Tevye concluye: “Sin nuestras tradiciones nuestras vidas serían tan inestables como... ¡como las de un violinista en el tejado!”²²⁷ (Stein 396).

La presencia del violinista es independiente a la historia del musical, funciona como una alegoría que sólo interactúa con Tevye. Él siempre hace alusión a él y su presencia es constante.

²²³ El musical tuvo gran éxito convirtiéndose en un clásico para el público; ganó cinco premios Tony y en 1965 se adaptó a una película protagonizada por Julie Andrews y Christopher Plummer que ganó cinco premios Oscar.

²²⁴ Conocido en México como *Violinista en el tejado*. Se presentó en México por primera vez en 1970 en el Teatro Manolo Fábregas.

²²⁵ Con música de Jerry Bock, letra de Sheldon Harnick y libreto de Joseph Stein. Basado en “Tevye y sus hijas” y otras historias de Sholem Aleichem

²²⁶ “A fiddler on the roof... Sounds crazy, no? But here, in our little village of Anatevka, you every one of us is a fiddler on the roof. Trying to scratch out a pleasant, simple tune without breaking his neck. It isn't easy. You may ask, why do we stay up there if it's so dangerous? Well, we stay because Anatevka is our home. And how do we keep our balance? That I can tell you in one word! Tradition!”

²²⁷ “Without our traditions, our lives would be as shaky as... as... As a fiddler on the roof!”

Hay momentos en los que se le permite ver al público lo que piensa Tevye cuando el violinista está tocando la repetición de unas notas con su instrumento.

Al final del musical los rusos corren a los judíos de la zona y estos tienen que mudarse. Cuando todos se despiden y salen de escena dejan al final a Tevye con su carreta y al violinista, que está tocando el tema principal del musical; Tevye con una señal le indica al violinista que suba en la carreta y salen de escena juntos.

Algunos ven al violinista como un símbolo de la tradición, pero realmente representa al espíritu humano indomable que mantiene Tevye que va a la cara de cualquier dificultad que la vida pone en su camino. [...] Es por eso que *El violinista en el tejado* ha servido como un espejo en el que la gente de diferentes culturas ve reflejada su propia y única experiencia.²²⁸ (Kenrick 309)

Aquí la figura del violinista funciona como concepto y metáfora del musical para dejar claro un mensaje. El instrumento y su ejecución en escena funcionan de manera discursiva y alegórica.²²⁹

4.1.2 El instrumentista como parte del drama

En *Fiddler on the roof*, el violinista adquiere una función simbólica aparte de ejecutar acordes principales para la obra. Es parte esencial para contar la historia de la obra y el intérprete hace de violinista tanto en la ficción como en la ejecución del instrumento. También se han dado casos en que la ejecución total de la música de la obra es fundamental para la misma historia:

El musical *Hedwig and the Angry Inch*²³⁰(1998) es sobre Hedwig, un personaje transexual que en su concierto le cuenta al público la historia de su vida, mientras que, al mismo tiempo, se

²²⁸ “Some see the Fiddler as a symbol of tradition, but he actually represents the indomitable human spirit that keeps Tevya going in the face of whatever difficulties life throws his way. [...] That is why *Fiddler on the Roof* has served as a mirror in which people from many cultures see reflections of their own unique experiences.”

²²⁹ El musical ganó nueve premios Tony y se hizo una adaptación cinematográfica en 1971 que ganó tres premios Oscar incluyendo el de mejor película.

²³⁰Literalmente es *Hedwig y la pulgada enojada*. Con música y letra de Stephen Trask y libreto de John Cameron Mitchell. Este musical estrenó fuera de Broadway en un pequeño foro dentro de un hotel que se adaptó para esta puesta en escena. Tuvo un gran éxito que le llevó a una adaptación cinematográfica en 2001 que le dio reconocimiento

está presenta cerca el personaje que le robó las canciones que escribió. Parte del atractivo de este musical, es que el público del teatro es parte de la historia, ya que es como si estuviera presenciando el concierto, entonces la banda de Hedwig y su corista son quienes ejecutan la totalidad de la música de la obra en escena.

Algo similar sucede en *Rock of Ages*²³¹ (2009). Este musical se sitúa en los años ochenta y cuenta la historia con canciones rock que fueron populares en esta época, se trata de un *jukebox musical*²³². Gran parte de la historia sucede en un bar y cada vez que están aquí, se hace visible la banda que ha estado ejecutando la música del musical.

Así también ha sucedido en casos como *Jersey Boys* (2005) y *Beautiful* (2014), musicales que cuentan la historia de una banda o un cantante. En el primer caso se cuenta la historia de Frankie Vallie y su grupo *Four Seasons* y el segundo es sobre Carole King. En estos casos fue muy recurrente la presencia de los músicos en escena ya que también representaban a quien tocaba la música para cada caso.

En el caso de *Hedwig and the Angry Inch* además de que la banda ejecute la música de la obra, el personaje de Hedwig interactúa mucho con ellos, incluso Hedwig hace burlas sobre ellos. La banda de rock que toca la música de la obra es también la banda de la trama. Aunque son parte de la trama, tienen bastante visibilidad y referencia para el personaje principal, ellos no participan explícitamente como actores.

internacional. Recientemente estrenó en Broadway como *revival* en el 2014 y esta misma producción tendrá gira en el año 2016 y 2017 por todo Estados Unidos.

²³¹ Con libreto de Chris D'Arienzo con canciones populares de bandas de rock como Styx, Journey, Bon Jovi, Pat Benatar, Twisted Sister, Steve Perry y Poison. Se adaptó para el cine en 2014. La era del Rock se presentó en México en 2014 en el teatro Centro Cultural II.

²³² En español "rockola". Así se le denomina a los musicales con música previamente publicada. Suele ser música de autoría de una banda o un cantante, también puede ser basado en una época o un género.

4.1.3 Cabaret

Cabaret tiene una historia escénica similar a la de *Chicago*. Este musical se estrenó por primera vez bajo la dirección de Harold Prince en 1966 con música de John Kander, letras de Fred Ebb y libreto de Joe Masteroff basado en el libro de Christopher Isherwood *Goodbye to Berlin*²³³. La historia sucede en Berlín antes de la Segunda Guerra Mundial cuando empezaban los movimientos Nazi, en lo que denominan la República Weimar. La trama es sobre un escritor estadounidense que busca inspiración para escribir y llega al *Kit Kat Klub*, un cabaret decadente donde conoce a Sally Bowles y al maestro de ceremonias. Todo se cuenta a partir del cabaret²³⁴, el maestro de ceremonias da entrada al espectáculo dando la bienvenida al público y presentando a todos los integrantes del cabaret. Después de este número, la mayoría de las canciones suceden en el cabaret independientemente de la historia. Este musical fue muy elogiado porque carecía de los estándares de los musicales tradicionales en particular por la dirección de Harold Prince. Aunque ganó ocho premios Tony, este musical comenzó a darse a notar hasta 1972, cuando se realizó una adaptación cinematográfica, dirigida por Bob Fosse y actuada por Liza Minelli y Joel Grey, que ganó ocho premios Oscar incluyendo mejor película.

En 1998 se estrenó en el Studio 54 en Broadway el *revival* de *Cabaret* bajo la producción de Roadabout Theatre Company, con la dirección de Sam Mendes²³⁵ y co-dirección y coreografía de Rob Marshall. Esta versión del musical dio mucho de qué hablar a los críticos y fue elogiada por la manera en que se llevó la puesta: “esta producción con nueva visión, redefine el potencial

²³³ “Adiós a Berlín”

²³⁴ Geoffrey Block menciona que Harold Prince decidió usar el concepto del cabaret para contar la historia porque le pareció indispensable como metáfora de la vida en general y particularmente de la Alemania antes de Hitler. (163-167).

²³⁵ Es un director inglés de cine y teatro. Tiene un premio Oscar como mejor director por su película *American Beauty* (1999). Ahora es conocido por dirigir la franquicia de películas actuales de James Bond (2012-2015). Cuenta con un premio Laurence Olivier por la dirección de *Company* en 1996. Ha dirigido para la Royal Shakespeare Company y Royal National Theatre títulos como *The Cherry Orchard* (1989), *The Glass Menagerie* (1995), *Uncle Vanya* (2002), *Twelfth Night* (2003) y *Richard III* (2012).

del teatro en vivo para hipnotizar, transportar, instruir e influenciar profundamente a un público”²³⁶ (Sunshine citada en Masteroff 11).

Antes de llegar a Broadway, Sam Mendes quería experimentar con este musical e imaginárselo tal cual en un club nocturno.²³⁷ En sus primeros experimentos el público estaba sentado en torno a mesas y eran atendidos por meseros. “...los chicos y chicas del coro arrastran instrumentos al escenario y también toman el papel de la orquesta; ellos cuentan la historia, literalmente, en nuestro regazo”²³⁸ (Sunshine citada en Masteroff 12-13). Mendes diseñó esta producción con pocos elementos, también cambió cosas en la historia; convirtió al personaje del maestro de ceremonias en alguien que está presente en todas las escenas y se comunica constantemente con el público. Linda Sunshine observa que esta versión del musical es más sombría: “Justo cuando pensamos que nadie nos podría mostrar algo nuevo sobre el ascenso del nazismo, llega este *Cabaret* para recordarnos que el arte siempre instruirá de maneras maravillosas y esclarecedoras, aunque a veces aterradoras”²³⁹ (Citada en Masteroff 13).

El musical comienza con el maestro de ceremonias dándole la bienvenida al público en distintos idiomas, después comienza a presentar a todos los que están en escena: “¡Incluso la orquesta es hermosa!”²⁴⁰ (Masteroff 19) exclama, y se hace visible el segundo nivel del escenario donde están todos los músicos que tienen vestuario y maquillaje congruente con todo el ambiente que se ha presentado²⁴¹ (véase fig. 11). De igual manera estos músicos no sólo están sentados

²³⁶ This revisionist production redefines the potential of live theater to mesmerize, transport, instruct, and profoundly influence an audience.

²³⁷ Primero se presentó con la compañía Donmar Warehouse en 1993 en Londres y antes de llegar a Broadway se experimentó con este musical en algunos establecimientos con el estilo del cabaret que se imaginaba Sam Mendes.

²³⁸ “... the chorus boys and girls drag instruments onto the stage and double as the orchestra; they play out the story, literally, in our laps”

²³⁹ “Just when we thought no one could show us anything new about the rise of Nazism, along comes this *Cabaret* to remind us that art will always instruct in ways wondrous and enlightening, though sometimes terrifying.”

²⁴⁰ “Even the orchestra is beautiful!”

²⁴¹ El libro *Broadway musicals: 101 Greatest Shows of All Time* documenta la primera vez que se hizo *Cabaret* en 1966. Aquí hay una foto del primer número musical, donde se presentan a quienes trabajan en el cabaret, se alcanza a ver que cuatro mujeres simulan ejecutar el instrumento que tiene cada una; un piano, saxofón, trombón y batería. (46)

tocando la música, parece que tienen una coreografía mientras están ejecutando la música y el maestro de ceremonias dice: “Les dije que la orquesta era hermosa...”²⁴² (Masteroff 19).



Fig. 11. Ensemble e instrumentistas de *Cabaret* (1998). Marcus, Joan. 2014. *Playbill.com*. Web. 10 julio 2017.

Los músicos tienen algunas acciones en donde se levantan de sus asientos o ven la escena para dar algún contraste escénico.

Al final de la obra se desatan varios problemas debido al ascenso nazi. Cliff, el escritor, se va a marchar en tren y un oficial lo revisa. Cliff hace unas notas en su cuaderno donde describe el cabaret; comienza a sonar la música con la que dio comienzo el musical y quien era el oficial se revela como es el maestro de ceremonias que le habla al público: “¿Dónde están sus problemas ahora? ¿Olvidados? Les dije, nosotros no tenemos problemas. Aquí la vida es hermosa, las chicas son hermosas...incluso la orquesta es hermosa”²⁴³ (Masteroff 99). Se hace visible el lugar de la

²⁴² “I told you the orchestra was beautiful...”

²⁴³ “Where are your troubles now? Forgotten? I told you so. We have no troubles here. Here life is beautiful, the girls are beautiful....Even the orchestra is beautiful.”

orquesta, se escucha la misma música como en el primer número pero como indica la acotación: “La plataforma ahora está vacía mientras la música continúa”²⁴⁴ (Masteroff 99).

La escenografía comienza a desaparecer dejando un espacio en blanco. El maestro de ceremonias con la misma tonada de la primera canción ahora se despide “Auf Wiedersehen. À bientôt”²⁴⁵ (Masteroff 99) y la acotación dice:

El maestro de ceremonias lentamente se quita su abrigo. Él está usando la ropa de un prisionero de un campo de concentración. [...] Redoble de tambor, golpe de platillo. Oscuro.²⁴⁶ (Masteroff 99)

Aquí los instrumentistas no sólo están en escena y son parte de la historia sino que participan de forma dramática constantemente y además también funcionan como parte de un discurso o mensaje para la historia. El rol de quien toca el instrumento a partir de esta producción no sólo es ejecutar la música y comienza a ser dramático.

4.2 Actuar+ cantar+ tocar: *actor-musician*

¿Qué sucede cuando quien ejecuta la integridad de la música de la puesta en escena también tiene total acción dramática en ella? Esa persona es entonces un actor.

Como ya lo mencioné, en un musical la visibilidad de la ejecución de la música no es algo inusual y ha sido incluso importante para varias obras. Sin embargo, a partir del siglo XXI comenzó a resonar una variante en los intérpretes del musical: *actor-musician*. Literalmente, el término se traduce como “actor-músico”: intérprete que aparte de ser actor en la puesta en escena, también

²⁴⁴ “The bandstand is now empty as the music continues”

²⁴⁵ “Adiós” en alemán y “hasta luego” en francés

²⁴⁶ “The Emcee slowly takes off his coat. He is wearing the clothes of a concentration camp prisoner. [...] Drum roll. Cymbal crash. Blackout”

ejecuta la música de un instrumento. En el caso del musical, este intérprete también canta, ocasionalmente baila y ejecuta la totalidad o gran parte de la música de la obra.

Para referirme al *actor-musician* en el resto del trabajo he decidido usar el término **actor-instrumentista**. Considero que en español por definición el músico puede saber de música sin tocar necesariamente un instrumento. El instrumentista, en cambio, se refiere directamente a un músico que toca o ejecuta un instrumento.²⁴⁷

Considero que este actor-instrumentista tuvo mayor auge en los escenarios de Broadway a partir de que el director John Doyle presentara musicales encabezados por un elenco de intérpretes que además de actuar y cantar, también eran su propia orquesta:

En realidad, el *revival* de *Company* dirigido por John Doyle tiene acompañamiento musical, pero no músicos de tiempo completo. En lugar de ello, los actores tocan instrumentos musicales en escena y los números musicales están acompañados por el actor que no está en escena e incluso, en algunos casos, por actores que sí están en escena. Este fue un truco con el que Doyle abordó su *revival* de *Sweeney Todd*, otro espectáculo de Sondheim y aunque empezó de una necesidad económica, porque nunca tuvo el presupuesto para una orquesta, fue tan bien recibido por las críticas que lo está haciendo de nuevo para *Company*.²⁴⁸ (Weinman 1)

La presencia de este actor-instrumentista también se puede ubicar antes en 1990, cuando en Londres, el premio Laurence Olivier al mejor musical fue otorgado a una obra llamada *Return to the Forbidden Planet* donde los músicos del espectáculo también eran los actores de éste. Ganándole al musical *Miss Saigon* que por su equipo, compositores y gran producción, parecía ser el favorito ese año.

²⁴⁷ El *Diccionario de la Real Academia* define músico como “Persona que conoce el arte de la música o lo ejerce, especialmente como instrumentista o compositor.” y define al instrumentista como “Músico que toca un instrumento”. El *Diccionario de uso del español* define que el instrumentista es un “Músico que instrumenta una pieza o se dedica a instrumentar”.

²⁴⁸ “Actually, the revival of *Company*, directed by John Doyle, does have musical accompaniment, just no full-time musicians. Instead, the actors play musical instruments onstage, and numbers are accompanied by whichever actor isn't in the scene—and even, in some cases, by actors who are in the scene. This was a gimmick Doyle came up with in his revival of *Sweeney Todd*, another Sondheim show, and though it started from economic necessity—he didn't have the budget for an orchestra—it was so well-received by critics that he's doing it again for *Company*.”

Llevar a escena actores-instrumentistas es visto ahora como un nuevo tipo de enfoque para hacer musicales:

Así que es posible que este enfoque sirva mejor al musical. Ciertamente el público encuentra emocionante ver que la música se está ejecutando en frente de ellos y no llegando a ellos a través de bocinas sin cuerpo, sonando desde un foso de orquesta o incluso desde un cuarto en algún otro lado del teatro que no es visible.²⁴⁹ (Shenton 1)

A continuación describiré con más detalle el origen y desarrollo de cómo se llevó a escena al actor-instrumentista hasta que llegó a Broadway.

4.2.1 Actor-musicianship

Actor-musicianship es un libro de Jeremy Harrison que fue publicado a principios del año 2016. El título de este libro es difícil de traducir, ya que a partir de *actor-musician* (una unión entre actor y músico) se busca hacer otro sustantivo con el sufijo *ship*, que puede denotar una cualidad, condición, status, oficio, habilidad o colectividad; por ejemplo, *musicianship* puede denotar musicalidad o puede referirse a alguien que tiene la habilidad de tocar un instrumento o cantar. Entonces este término se refiere a la habilidad o cualidad del actor-instrumentista²⁵⁰. Además se ha utilizado constantemente para discutir la labor del actor-instrumentista, este nombre sobre todo es popular en Broadway y en el West End de Londres.

El autor del libro, Jeremy Harrison, ha trabajado como actor, compositor y director, ha destacado por desempeñarse como actor-instrumentista y crear para el colegio de Rose Bruford de Londres el programa de entrenamiento para este tipo de intérpretes.

²⁴⁹ “So it's possible that this approach will serve the musical better. It is also certainly the case that audiences find it exciting to watch the music being made in front of them, and not coming to them through disembodied speakers, piped in either from an orchestra pit or even a room elsewhere in the theatre that is not visible.”

²⁵⁰ Unas opciones de traducción podrían ser “actor-musicalidad” ó “actoralidad-musical” pero no son correctas y no funcionan para el uso de la palabra.

Este libro retrata y analiza cómo empezó, se desarrolló y hacia dónde va la figura del actor-instrumentista. También plantea los desafíos que tiene esta figura para los intérpretes, directores, coreógrafos y público.²⁵¹ Ante todo, el libro destaca que es algo que ha estado presente por siglos, pero fue apenas en este siglo donde se le dio un nombre, se formalizó como una técnica e incluso se enseña en los colegios.

Harrison desarrolla la historia de la figura del actor-instrumentista reconociendo su origen en el Reino Unido.

La presencia de la música en combinación con el teatro ha sido muy frecuente, como por ejemplo en los rituales, en el coro griego y obras de Shakespeare. Pero los inicios de la figura del actor-instrumentista como se conoce hoy comienzan, de acuerdo con Harrison, cuando la compañía Theater Union formada en 1936 por Joan Littlewood y Ewan MacColl²⁵² tuvo como visión unir al teatro y la música. Creían en que la música tenía un gran poder teatral.

Littlewood y MacColl describieron en una entrevista el tipo de actores que buscaban:

Nosotros expresamos que los actores en nuestro teatro deberían ser capaces de bailar, cantar, tocar un instrumento musical, hacer acrobacia y actuar en una forma perfectamente formal. Y estuvo bien decir esto, pero no sabíamos cómo llevarlo a cabo. Una cosa era tener el deseo y la otra llevar ese deseo a la práctica.²⁵³ (Citado en Harrison 13)

Este interés comenzó a ser común dentro de la comunidad, por ejemplo el dramaturgo John Arden en los años cincuenta y sesenta estaba interesado en encontrar “maneras de integrar el poder de la música y a los músicos dentro de su dramaturgia y estética de representación”²⁵⁴ (13).

²⁵¹ El prólogo de este libro está hecho por John Doyle, cuyo trabajo como director es el objeto de la presente tesis.

²⁵² Después llamada Theatre Workshop

²⁵³ “We said the actors in our theatre must be able to dance, to sing, to play musical instruments, to do acrobatics and to act in a perfectly formal way, and it was alright saying this, but we didn’t know how to bring it about. It’s one thing to have a desire, but another thing to carry that desire into practice.”

²⁵⁴ “ways of integrating the power of music and musicians into his writing and performance aesthetic.”

Glen Walford formó su compañía Theatre Vanguard en 1963, Walford tenía el instinto de que su público necesitaba actores “multi-talentos”, con esto buscaba crear algo “más alegre e incluyente”²⁵⁵ (citado en Harrison 14). Su compañía ideó y escribió trabajos que integraran la ejecución de la música al estilo del cabaret. Más tarde, después de haber trabajado en distintas compañías, Walford fundó la compañía The Bubble Theatre en 1972. Walford buscó actores que pudieran tocar instrumentos para su espectáculo llamado *The Blitz Show* (1972). La musicalización era sencilla y era un elenco de pocos integrantes, la mayoría tocaba la guitarra.



Fig. 12. *The Blitz Show*. The Bubble Theatre. 1972. *Bubblepedia.co.uk*. Web. 4 junio 2017.

A finales de los años sesenta y principios de los ochenta, fue común que algunas compañías integraran la ejecución de la música a sus trabajos, desarrollando un estilo de teatro inspirado en la estética del rock y el pop.

Bob Carlton fue uno de los directores de la compañía The Bubble Theatre considera que mucho del atractivo en el actor-instrumentista es que a veces el espectador ve a un actor en escena (pone el ejemplo de Hamlet) y piensa que aprendiéndose el texto, este espectador podría hacer lo

²⁵⁵ “More merry and inclusive”

mismo, pero en el momento en que este actor al mismo tiempo ejecuta tres acordes en la guitarra, éste dice: “¡Dios mío! ¡Un músico! 'Y el respeto es diferente...”²⁵⁶ (Citado en Harrison 16).

La integración de la ejecución de música y el uso de ejecutantes “multi-talentos” fue parte de la identidad de Walford y la compañía The Bubble Theatre.

En los años setenta Bob Carlton ejerció como director en la compañía Bubble Theatre y siguió con las premisas del actor-instrumentista. Se basó en la tragedia *Macbeth* de William Shakespeare para crear su espectáculo *The Hubble Bubble Band Show*, después llamado *From a Jack to a King*, presentado en 1982. La historia la contaba por medio de los integrantes de una banda. Usó la premisa de Shakespeare como su texto principal y “fue salpicado de canciones con estilo rock and roll, que le dio forma y ayudó a contar la historia”²⁵⁷ (Harrison 16). Debido al éxito de esta obra, la siguiente producción de la compañía fue *Return to the Forbidden Planet* (1983), basada en *La tempestad* (también de Shakesperare) contada por medio de la ciencia ficción en un mundo espacial.²⁵⁸



Fig. 13. Producción de Tour del veinticinco aniversario de *Return to the Forbidden Planet*. Clark, Nobby. 2015. *Birminghammail.co.uk*. Web. 4 junio 2017.

²⁵⁶ “Good God! A musician!’ and the respect is different ...”

²⁵⁷ “was peppered with songs from the rock’n’roll stable, which shaped and helped tell the story”.

²⁵⁸ El espectáculo fue basado en una película llamada *Forbidden Planet* de 1956.

“*Planet* fue una pieza más segura e inventiva, la banda seguía presente, pero ahora formaba parte de la estructura de la nave espacial, y aunque era incidental a la narrativa, fue central para el estilo de la presentación”²⁵⁹ (Harrison 18). La distribución de los instrumentos ayudó a crear la atmósfera escenográfica de una nave espacial.

El musical se volvió a producir por la compañía Liverpool’s Everyman y posteriormente esa producción se presentó en el West End en 1990. Ese año ganó el premio Laurence Olivier como mejor musical.

Durante el gobierno de Margaret Thatcher se redujo el subsidio público para las artes y la compañía Everyman fue de las afectadas y este problema también les ayudó a confiar más en la figura del actor-instrumentista: “El uso de actores-instrumentistas fue una solución al problema de cómo hacer teatro musical sin usar al mismo tiempo una compañía de actores y una banda independiente”²⁶⁰(Harrison 19).

En décadas anteriores la fama del teatro británico se debía a sus dramaturgos, actores y directores. Para los años ochenta el teatro británico se identificó por sus musicales como *Cats* (1981), *Starlight Express* (1984), *Les Miserables* (1985)²⁶¹, *The Phantom of the Opera* (1986) y *Miss Saigon* (1989). Tener un musical en cartelera era, financieramente, la mejor opción para las compañías de teatro.

La popularidad del actor-instrumentista provocó que esta figura estuviera en la mira de varios productores. Bill Kenwright se unió a la compañía The Liverpool Playhouse en los años de 1991-1996, conformando su cartelera con espectáculos con actores-instrumentistas. El productor

²⁵⁹ “Planet was a more assured and inventive piece, the band was still present, but this time it formed the structure of the spaceship and though incidental to the narrative, it was central to the show’s performance style”.

²⁶⁰ “The use of actor-musicians was one solution to the problem of how to stage musical theatre without employing both a company of actors and a separate band.”

²⁶¹ Este musical realmente es de origen francés, con música de Claude-Michel Schönberg y letras de Alain Boublil y Jean-Marc Natel pero la producción británica fue la que logró el éxito de éste musical.

Paul Elliot creó un espectáculo llamado *Buddy* (1989) con la misma premisa, esta obra cuenta la vida del compositor Buddy Holly (figura importante para del rock and roll de los años cincuenta).

Muchos de los musicales de esta época rendían homenajes a cantantes, bandas y compositores con su música²⁶², retratando también la vida de ellos. Los elencos de estas puestas en escena podían variar y no ser todos actores-instrumentistas.

“Esta mezcla de músicos y actores comenzó a cuestionar los mecanismos que rigen el empleo de los artistas en el Reino Unido”²⁶³ (Harrison 24). La paga de uno y otro es diferente. Los productores buscaron arreglos que se acomodaran para éste nuevo tipo de intérprete. También aparecieron distintas exigencias tales como pagar el alquiler de instrumentos, cubrir su mantenimiento o incluso reemplazarlos. Algunos elencos tenían que registrarse tanto en el sindicato de actores como en el de músicos. Las diferencias de pago, tiempo de trabajo son diferentes según cada sindicato.²⁶⁴

En los años noventa siguió siendo popular en la escena la presencia del actor-instrumentista, pero fue hasta los musicales bajo la dirección de John Doyle que esta figura se comenzó a apreciar como una manera estética de trabajar un musical.

4.3 John Doyle y el actor-instrumentista: el instrumentista como parte del discurso

John Doyle se entrenó como actor en la Royal Scottish Academy of Music and Drama. En 1970 empezó a trabajar como director en la compañía Tie-Up. Fue director artístico de varios teatros regionales en el Reino Unido, tales como Theatre Royal York, The Swan Theatre Worcester, The

²⁶² como lo mencioné anteriormente a estos musicales se les llama *jukebox*.

²⁶³ “This blending of musicians and actors began to challenge the mechanisms that governed the employment of performers in the UK.”

²⁶⁴ Hoy ya existe un sindicato para los actores-instrumentistas.

Liverpool Everyman y The Cheltenham Everyman. Ha sido director de teatro en más de cincuenta producciones, sus trabajos también incluyen ópera y cine.

En 1989, Doyle se hizo cargo de la dirección artística de la compañía Everyman que, como revisamos en el apartado anterior, a falta de presupuesto para actores e instrumentistas la compañía trabajó con actores-instrumentistas. Él declaró que a pesar de la falta de dinero: “vamos a hacer un montón de trabajo aquí y demostrar que valemos y nos aseguraremos de que seamos indispensables”²⁶⁵(Citado en Harrison 26).

Para junio de 1992 presentó, con la ayuda de la directora musical Catherine Jayes, la operetta *Candide* de Leonard Bernstein. Por las condiciones económicas de la compañía John Doyle estuvo obligado a seguir la tradición de la compañía y trabajar con actores-instrumentistas. El uso que le dio John Doyle a esta figura “pareció elevar la forma de la consciencia del teatro”²⁶⁶ (Harrison 27).

Fue de las primeras veces en que la música con la que se experimentaba el recurso del actor-instrumentista no era rock. Inmediatamente destacó esta producción de *Candide* y el trabajo de John Doyle como director de musicales. Para Doyle: “era una liberación de los modelos tradicionales de cómo hacer teatro, una oportunidad para reinventar y redescubrir al teatro musical y, lo más importante para él: la oportunidad de encontrar su propia voz”²⁶⁷ (Harrison 27).

En 1993 Doyle trabajaba en la compañía York’s Theatre Royal, donde siguió experimentando con esta figura en varios musicales.²⁶⁸

El público simplemente no podía creer lo que estaba viendo: la compañía de Doyle ejecutaba partituras enteras de memoria, sin un conductor, a la vez que interpretaban a los personajes principales. Lo que había empezado en parte como una respuesta a

²⁶⁵ “we will do a lot of work here and prove we’re worth having and make damn sure we will become indispensable.”

²⁶⁶ “it was Doyle and Jayes’ *Candide* that seemed to elevate the form in theatre’s consciousness”

²⁶⁷ “it was a release from traditional models of theatre making, a chance to reinvent and rediscover musical theatre and, more importantly for him, a chance to find his voice within it”

²⁶⁸ Aquí quiso desarrollar esta ‘técnica’ (actor-instrumentista) y probó con el musical *Moll Flanders*, después *Pal Joey* e *Into the Woods*.

las realidades económicas, rápidamente se convirtió en una decisión artística, una forma de revitalizar al teatro musical y ofrecerle al público común una experiencia que tenía todo el atractivo visceral de esos espectáculos pioneros del rock'n'roll.²⁶⁹ (Harrison 27)

Para 1997 lo invitaron a participar en la compañía Watermill, lo llamaron para dirigir el musical *Cabaret* en 'su estilo' (con actores-instrumentistas).²⁷⁰

En el invierno del 2003, John Doyle y su colaboradora Sarah Travis (directora musical) comenzaron ensayos del musical *Sweeney Todd*²⁷¹. El musical cuenta la historia de un barbero que quiere tomar venganza contra quien lo encarceló injustamente por quince años; el personaje principal (Sweeney) asesina a quien entre en su barbería y junto con su cómplice (Mstt Lovett) cocinan y venden pasteles con la carne de sus víctimas.

Esta nueva versión del musical estrenó con muy buenas críticas en febrero del 2004. Posteriormente dio una gira por el Reino Unido. Cuando terminó esta temporada ya tenían asegurada una en el West End en el teatro Trafalgar Studios para julio de ese mismo año.

El compositor Stephen Sondheim fue a ver el musical:

Él estaba visiblemente conmovido, no por las alteraciones (al musical), sino por los actores-instrumentistas. Él amó el espectáculo y la manera en que Sarah Travis reelaboró los arreglos musicales, con tanta pericia trasladó una orquesta de gran escala a una banda íntima a base de acordeón, violonchelo, clarinete, violín, guitarra y teclados.²⁷²(Harrison 30)

²⁶⁹ "Audiences simply could not believe what they were seeing, as Doyle's company played entire scores from memory, without a conductor and while giving performances as leading characters. What had started in part as a response to economic realities, had very quickly turned into an artistic choice, a means of reinvigorating musical theatre and of offering mainstream audiences an experience that had all the visceral appeal of those pioneering rock'n'roll shows."

²⁷⁰ Doyle reconoce que le tomó varios experimentos con los musicales encontrar la manera de trabajar con actores-instrumentistas. ("Storytelling" 20)

²⁷¹ Musical con música y letra de Stephen Sondheim y libreto de Hugh Wheeler que estrenó originalmente en Broadway en 1979 bajo la dirección de Harold Prince. Ganó siete premios Tony incluyendo mejor musical, música y dirección. *Sweeney Todd* está basado en la dramaturgia con el mismo nombre que escribió en 1970 Christopher Bond.

²⁷² "he was visibly shaken, not by the alterations, but by the actor-musicians. He loved the show and Sarah Travis' reworking of the musical arrangements, so expertly transposed from full-scale orchestra to an intimate band of accordion, cello, clarinet, violin, guitar and keys."

Al respecto, Sondheim dijo:

De todas las producciones que he visto, esta es la que más se acerca al Grand Guignol, lo más cercano a lo que originalmente quería hacer. Caracterizo todas las grandes producciones que he visto en términos de un sólo adjetivo. La de Hal [Harold Prince] fue épica, la producción de Declan Donnellan fue exactamente lo inverso, muy íntima para mí. La producción de John, para mí, es la más intensa...²⁷³ (Citado en Harrison 30)²⁷⁴

Reconoce que la orquestación original de Jonathan Tunick es de las mejores que ha escuchado en Broadway, pero la de Sarah Travis es innovadora:

La variedad de los sonidos que obtuvo de los instrumentos y también la forma práctica en que esto permite a John trabajar con los intérpretes en escena es extraordinaria. Pero lo que más me atrapó de las orquestaciones es lo que hicieron a la atmósfera de la obra. Estas tienen texturas maravillosamente raras. El sonido de un acordeón tocando junto con un violín, es muy espeluznante²⁷⁵. (Citado en Harrison 30)

A partir de esto, Sondheim dio su aprobación para que este musical estrenara en Nueva York en el teatro Eugene O'Neill de Broadway en octubre del 2005 (véase fig. 14). El sindicato de actores le pedía a Doyle que sólo podía llevar a dos actores ingleses a participar en esta producción. Prefirió no hacerlo y entonces encontrar un elenco totalmente nuevo y estadounidense. Al contrario de los musicales tradicionalmente presentados en Broadway, “este espectáculo exigió una cuarta habilidad, además de la ya usual *triple-threat* de cantar, actuar y bailar”²⁷⁶ (Harrison 30).

Harrison señala que para este momento el actor-instrumentista ya era conocido en Estados Unidos; en 1990 estuvo de gira *Buddy* y en 1991 *Return to the Forbidden Planet*. También, como

²⁷³ “Of all the productions I’ve seen, this is the one that comes closest to Grand Guignol, closest to what I originally wanted to do. I characterize all the major productions I’ve seen in terms of a single adjective. Hal’s was epic. Declan Donnellan’s production was exactly the reverse, it was very intimate. John’s, for me, is the most intense ...”

²⁷⁴ Cuando dice Gran Guignol se refiere a un entretenimiento dramático reconocido por presentar contenido de horror, este tipo de entretenimiento es conocido principalmente en París.

²⁷⁵ “The variety of sounds she’s gotten out of the instruments and also the practical way in which they allow John to work with the performers onstage is extraordinary. But what got me most about the orchestrations is what they did for the play’s atmosphere. These are wonderfully weird textures. The sound of an accordion playing with a violin – it’s very creepy.”

²⁷⁶ “for this show a fourth skill was required in addition to the usual triple-threat of singing, acting and dancing.”

ya había mencionado, el ganador a mejor *revival* de musical en 1998 *Cabaret*, que contenía un coro por actores-instrumentistas. Asimismo reconoce que habían existido algunos musicales en donde los protagonistas eran músicos.



Fig. 14. Elenco del *revival* en Broadway de *Sweeney Todd*. Krulwich, Sara. *The New York Times*. 2005. Web. 17 abril 2017.

Éste fue el debut de John Doyle como director en Broadway que también diseñó el espacio y vestuario. Esta producción ganó el premio Tony por mejor dirección y orquestación (Sarah Travis). Las críticas neoyorquinas también recibieron exitosamente esta nueva propuesta del musical. Por ejemplo, Charlotte Headrik en *Theatre Journal*, destacando a los actores-instrumentistas y la propuesta escénica, nota que “La producción de Doyle es, claramente, acerca de escuchar la historia; demanda al público que escuche cuidadosamente: ‘atiendan la historia de Sweeney Todd’”²⁷⁷(478). La crítica hecha por Brent Brantley del periódico *New York Times*, coincide acerca de la atención del público, y afirma que se “atenderá”²⁷⁸ la historia, se guste o no:

²⁷⁷ “Doyle’s production is clearly about hearing the story; it makes demands on the audience to listen and carefully ‘attend the tale of Sweeney Todd’”

²⁷⁸ “Attend the tale of Sweeney Todd” es la primera frase de la canción con la que abre el musical.

A pesar de que use sólo diez músicos (en lugar de los veintisiete instrumentos originales de la orquesta), este “Sweeney” nunca escatima el drama de la música, la complejidad o la pura belleza. Tus oídos no sólo se dejan llevar por la sinfonía. Cada nota y sonido, ya sea de una cuerda del violín o el tintineo de un triángulo, parece contar plenamente. Te vuelves nuevamente consciente de la armonía en las calculadas disonancias de Sondheim. Y debido a que los intérpretes son los músicos, poseen el control total de los espectadores de una manera rara vez otorgada a los actores en musicales. Son dueños de la historia que cuentan, y sus instrumentos se convierten en herramientas narrativas.²⁷⁹(1)

En el segundo acto del musical hay una canción titulada “Johanna”, donde quienes interpretan los personajes de Anthony y Johanna están posicionados uno a lado del otro tocando el cello durante la canción. Respecto a esta escena Terri Roberts consideró: “El sonido de las cuerdas es cálido y sensual, como una caricia entre amantes [...] La conexión entre el par es palpable cuando tocan. En un espectáculo lleno de humor negro, barbarismo y rabia intensa, se convierte en un momento dolorosamente tierno e íntimo”²⁸⁰(18).

Ted Merwin en un artículo reconoce que “A través de la música que hacen, los actores se comunican entre sí y con el público en un nivel subconsciente más profundo que nunca podría lograrse sólo con palabras”²⁸¹(Merwin 8).

John Doyle menciona sus motivaciones para trabajar con el actor-instrumentista en sus musicales en la nota que escribió para el disco de *Sweeney Todd*

Encontrar intérpretes con habilidades múltiples que tengan la sensibilidad y naturalidad colaborativa de trabajar juntos de este modo, claramente tampoco es simple. Muchos actores pueden tocar instrumentos a un nivel muy alto, pero esto es algo más que una habilidad específica. Una habilidad para ver las formas

²⁷⁹ “Though it uses only 10 musicians (instead of the original 27-piece orchestra), this “Sweeney” never stints on the music’s drama, intricacy or sheer beauty. Your ears don’t just coast on a symphonic sweep. Every note and sound, whether from a plucked violin string or a tinkling triangle, seems to count fully. You become newly aware of the harmony in Mr. Sondheim’s calculated dissonances. And because the performers are the musicians, they possess total control of those watching them in a way seldom afforded actors in musicals. They own the story they tell, and their instruments become narrative tools.”

²⁸⁰ “The sound of the strings is warm and sensuous, a lover’s caress [...] The connection between the pair is palpable as they play. In a show filled with dark humor, barbarism and blistering rage, it makes for an achingly tender, intimate moment.”

²⁸¹ “Through the music they make, the actors communicate with one another and with the audience on a deeper, more subconscious level than could ever be achieved with words alone.”

establecidas de una nueva manera – que es emocionante y de hecho un poco aterradora – es absolutamente necesario²⁸² (Citado en Stone 272).

Un año después, Doyle estrenó en Broadway un *revival* del musical *Company*, también con actores-instrumentistas. Posteriormente siguió experimentando fuera de Broadway con el actor-instrumentista, en musicales como *Mack and Mabel* (2007), *Merrily We Roll Along* (2008) y *Allegro* (2014). También continuó dirigiendo musicales para Broadway sin actores-instrumentistas como *The Visit* (2015) y la reciente ganadora del premio Tony por mejor *revival* de un musical, *The Color Purple* (2015).

John Doyle ofrece cursos constantemente para The Lewis Center for the Arts que forma parte de la Universidad de Princeton. Uno de estos cursos se llamó: “El desarrollo del intérprete de habilidades múltiples”²⁸³.

4.3.1 Un fenómeno británico y su enfoque interdisciplinario

Harrison argumenta que el actor-instrumentista puede ser visto como un fenómeno británico que surgió de las necesidades que la reflexión sobre su propio teatro causó. “Puede ser visto como la apuesta británica hacia la forma teatral del musical norteamericano”²⁸⁴ (33). Harrison considera que esta posición del actor-instrumentista se puede ver reflejada en:

- Su presencia como una característica regular del West End y Broadway
- El éxito del trabajo de Doyle en Estados Unidos

²⁸² “Finding multiskilled performers who have the sensitivity and collaborative nature to work together in this way is certainly not simple, either. Many actors can play instruments to a very high standard, but this is about more than specific skill. An ability to look at established forms in a new way— which is exciting and indeed a little scary— is absolutely necessary.”

²⁸³ “Development of the Multi-Skilled Performer”

²⁸⁴ “It could be viewed as the British take on the American musical theatre form”

- El surgimiento de cursos para ser actor-instrumentista como complemento a los programas de teatro musical en Mountview y Guildford School of Acting de la Universidad de Surrey (ambas son perfiles fuertes como proveedores de entrenamiento en teatro musical).

En la compañía Watermill, John Doyle pedía a los intérpretes que consideraran, para sus puestas en escena, más la tradición europea antes que un modelo de cómo hacer teatro. Él argumentaba que esto “permitiría la inclusión e integración de la creación musical en cómo se cuenta la historia”²⁸⁵ (Harrison 34). John Doyle busca una manera diferente de relacionarse con la música, cuando habla de su trabajo señala la influencia de las tradiciones escocesas poniendo como ejemplo el “ceilidh” una fiesta tradicional que incluye danza, música y narrativa.

El teatro en Estados Unidos y en el Reino Unido ha aumentado el uso del actor-instrumentista y ya es parte de sus opciones escénicas para contar una historia. Incluso la National Theatre de Londres ha usado este modelo narrativo²⁸⁶. Harrison señala el reto que genera al espectador este modelo: “Cuando pones instrumentos en las manos de tus personajes principales, desafías las nociones de cómo leemos y hacemos teatro”²⁸⁷ (33). También reconoce que el uso escénico del actor-instrumentista es adecuado a la actualidad: “La habilidad del actor-instrumentista no siempre puede ser el vehículo principal, pero lo cierto es que el espíritu de la época actual del teatro abarca mucho su carácter interdisciplinario”²⁸⁸ (35).

Harrison reflexiona los posibles tipos de preparación que puede tener un actor-instrumentista y para esto discute sobre la educación en Estados Unidos y en Reino Unido y nota que ahí los jóvenes experimentan la danza, teatro y música por separado. Reconoce que aprender

²⁸⁵ “would enable the inclusion and integration of music-making into the storytelling”

²⁸⁶ Como ejemplos está la obra de *Peter Pan* de J.M. Barrie (2016) y *Amadeus* de Peter Shaffer (2017).

²⁸⁷ “Placing instruments in the hands of your leading characters challenges notions of how we read and make performance work”

²⁸⁸ “Actor-musicianship may not always be the primary vehicle, but it is certain that the current theatre zeitgeist very much embraces its interdisciplinary nature.”

alguna de estas disciplinas puede ser muy cerrado. Él critica la dificultad para un niño de poder explorar sus habilidades en otra disciplina sin dejar la otra y sobre todo buscar la posibilidad de que coexistan:

“Parece que los mismos procesos de la creación artística y la formación se han establecido para desalentar tal interdisciplinariedad, particularmente cuando se encapsula dentro de un sólo artista”²⁸⁹ (4). También menciona que incluso se desconfía de esta idea y por eso cuestiona: “¿Es tan malo ser bueno en más de una cosa?”²⁹⁰ (4).

Harrison reconoce que la figura del actor-instrumentista ha provocado varias veces la descalificación de la gente, ya que no los ven como músicos o actores totales.²⁹¹ Para contrarrestar las opiniones examina y enaltece esta figura caracterizándola. Indica la importante conexión que este modo de interpretación establece entre el texto dramático y la música: “El actor-instrumentista está extendiendo la interacción natural entre la musicalidad y el lenguaje en su trabajo”²⁹² (45). También examina cómo este intérprete no sólo es aquel que tiene dos habilidades, “El actor-instrumentista, por extensión, deja de ser el maestro de cualquiera de las habilidades y se convierte en experto en la combinación de habilidades...” (45).

Cuando Harrison discute sobre la implicación del actor-instrumentista en la escena del musical dice que “La música se vuelve parte de la voz del personaje y el instrumento por extensión, parte de su manera de expresión”²⁹³ (48). Observa que para muchos actores-instrumentistas “su instrumento se vuelve parte de su personaje; amplía su proceso para incluirlo en su forma de pensar. Con esto, sin embargo, viene un conjunto de desafíos que una vez más revela la muy particular

²⁸⁹ “It seems that the very processes of art making and training have been set up to discourage such interdisciplinarity, particularly when encapsulated within a single artist.”

²⁹⁰ “Is it so bad to be good at more than one thing?”

²⁹¹ Harrison menciona que debido a esto el surgimiento y desarrollo de esta figura se dio en el teatro alternativo.

²⁹² “the actor-musician is extending the natural interplay between musicality and language in their work.”

²⁹³ “the music becomes part of the character’s voice and the instrument, by extension part of their means of expression.”

naturaleza de la maestría del actor-instrumentista.”²⁹⁴(48). Destaca que los actores-instrumentistas, como su término lo refleja, son primero actores “su habilidad de conectar y entender la narrativa dramática, la apuesta emotiva y la estructura dramaturgica es informada en gran medida por esta perspectiva”²⁹⁵ (50).

No obstante, Harrison reconoce que esto no demerita la gran habilidad que puedan tener como instrumentistas. Pero también señala que estos no están trabajando de la manera tradicional en un musical. Como ejemplo menciona que los músicos se juntan cuando el musical ya lleva tiempo ensayado, los intérpretes y los músicos se reúnen en un momento específico para reunir lo que se ha ensayado por separado, en lo que se llama *sitzprobe*²⁹⁶. El actor-instrumentista tiene todo el proceso de ensayos para perfeccionar el desempeño de su ejecución.

Al comparar este procedimiento con el trabajo que podría desempeñar sólo un músico en escena, Harrison dice:

El proceso de teatralizar la ejecución de la música es ciertamente parte de la habilidad del actor-instrumentista; para el actor-instrumentista, sin embargo, es la sensibilidad primaria del actor que se trae para enfrentar la ejecución de música en lugar de la de músico.²⁹⁷ (52)

El fenómeno británico que se refleja en la habilidad del actor-instrumentista denota el enfoque interdisciplinario en el que nace este tipo de intérprete que surge a partir de exploraciones escénicas, tradiciones culturales y condiciones económicas. Podríamos decir que éste intérprete es

²⁹⁴ “their instrument becomes part of the character; their process augments to include it in their thinking. With this, however, comes a set of technical challenges that once again highlights the very particular nature of the actor-musician’s mastery”

²⁹⁵ “their ability to connect to and understand dramatic narrative, emotional stakes and dramaturgical shape is informed largely by this perspective.”

²⁹⁶ Es un término alemán que se usa para definir el momento en que se integra lo que los músicos y los intérpretes han ensayado por separado.

²⁹⁷ “This process of theatricalizing the making of music is certainly part of actor-musicianship; for actor-musicians, however, it is the primary sensitivity of the actor that is brought to bear on the music-making rather than that of the musician.”

representante de una cultura británica como el intérprete *triple-threat* lo es para la cultura norteamericana.

4.4 Estudios sobre el *actor-musician*: teoría y crítica

Harrison aclara que de todos los practicantes entrevistados para escribir su libro, los directores de los musicales son quienes ofrecieron el sentido más fuerte de lo que es distintivo sobre el uso del actor-instrumentista como práctica escénica, revelando la evidencia de cómo la integración de la ejecución de música ha llevado a desarrollar un acercamiento nuevo y particular en la manera en que se hace teatro (128). En los últimos años, investigadores y teóricos han puesto en la mira la labor del actor-instrumentista en la escena de los musicales ya que desafía la tradición de cómo se han estructurado escénicamente los musicales. A continuación expondré algunos de los estudios desarrollados a partir de la figura del actor-instrumentista:

El realismo y el actor-instrumentista

Como ya había mencionado, Millie Taylor tiene en su libro *Musical Theater, Entertainment and Realism* un capítulo titulado “Ilusiones del Realismo en *West Side Story* y las representaciones del actor-instrumentista”²⁹⁸. Después de examinar la integración de la danza, del canto y del realismo en el musical, Taylor se enfoca en la figura del intérprete y los diferentes estudios de enfoque fenomenológico sobre lo que hace este intérprete, por ejemplo nota que “el intérprete no sólo está cantando, también muestra a una persona cantando”²⁹⁹(120). Asimismo, cita a Bert O States, fenomenólogo del teatro, y expone los modos de actuación que se presentan simultáneamente: el representativo, el personaje, el auto-expresivo y el intérprete. Carolyn Abbate, de acuerdo con

²⁹⁸ “Ilusions of Realism in West Side Story and Actor-musician Performances”

²⁹⁹ “The performer is not only singing, but showing a person singing”

Taylor, le agrega a esta último la sugerencia que “la voz-objeto introduce un tercer nivel autónomo, separado de la música y el cantante”³⁰⁰ (Taylor 120).

Cuando Taylor incluye al actor-instrumentista para referirse a estos modos de actuación, señala que “puede ser una de las formas más disruptivas de la representación, tal vez removiendo la posibilidad de interpretar la representación como ‘realista’”³⁰¹(124), ya que no es común para el espectador reconocer como algo ordinario a personajes que cantan y además tocan un instrumento.

Taylor analiza la figura del actor-instrumentista con respecto a lo que hace en escena y lo que el público recibe de esta interpretación:

Los actores-instrumentistas están presentes en el espacio escénico; esto quiere decir que no sólo están parados en el escenario, sino que se mueven por el espacio, interactúan con otros intérpretes y ocupan el espacio. Su presencia, mientras ejecutan la música con los instrumentos, contribuye al sentido de ‘vitalidad’, pero la música le da una diferente cualidad y textura en relación con la historia como resultado de que los personajes/ejecutantes tocan instrumentos en un espacio escénico.³⁰² (125)

Como Taylor señala, el intérprete puede decidir jugar entre su personaje y su rol como ejecutante de un instrumento. Respecto a ello señala que ya que el intérprete puede apoyar con el acompañamiento de la música a otro intérprete, esto provoca un conflicto desafiante al realismo. Y por lo tanto tienen dos roles en la escena: como intérpretes musicales y como repartidores de la narrativa.

El público percibe la escena desde una posición objetiva “desde donde pueden admirar al intérprete ‘multi-talento’ y aun así comprometerse intelectualmente con el contenido de la

³⁰⁰ “the voice-object introduces a third autonomous level, separated from the music and the singer.”

³⁰¹ “Actor-musicianship might well be one of the most disruptive forms of performance, perhaps removing the possibility of interpreting the performance as ‘realistic’”.

³⁰² “Actor musicians are present in the performing space; that is, they are not just placed at stands on stage but they move around the space, interacting with other performers and occupying the space. Their presence while playing instruments contributes to the sense of ‘liveness’, but the music is given a different quality and texture in relation to the story as a result of characters/performers playing instruments in the performance space.”

trama”³⁰³ (126) y subraya que “esta estética desafía al público a percibir simultáneamente las múltiples realidades en las que el intérprete es visto como instrumentista, actor, personaje y vocalista”³⁰⁴ (126).

A pesar de los distintos puntos de atención que puede generar una representación con actores-instrumentistas, Taylor analiza la recepción de público con el resultado de este tipo de representaciones y las posibles lecturas sobre el ejecutante y el personaje:

Sin embargo, la estructura dinámica de la obra es el resultado de todos los intérpretes que participan en la creación de un mundo musical. La ejecución instrumental significa el esfuerzo, energía y emoción del personaje, casi tan claramente como la ejecución vocal. Es un esfuerzo y una energía sustancialmente diferente al creado por una orquesta profesional que acompaña una representación, en el escenario o fuera del escenario. La audiencia puede responder a los climaxes, gestos y los excesos de esta representación sonora, así como a la entrega vocal del personaje.³⁰⁵ (127)

Cuando Taylor discute el tipo de ejecución del actor-instrumentista señala: “Los intérpretes pueden mantener un realismo psicológico mediante el momento del canto mientras se mueven de un modo de representación a otro, de manera que diferentes aspectos del personaje se vuelven punto de atención”³⁰⁶ (127).

Taylor reconoce que después de varios experimentos con la figura del actor-instrumentista en los musicales, John Doyle es el primero en usar “textos potencialmente ‘integrados’ y el uso de un enfoque ‘realista’ a la actuación”³⁰⁷ (125).

³⁰³ “Those audiences perceive the performance from an objective position, from which they can admire the multi-talented performers, even as they engage intellectually with the content of the plot.”

³⁰⁴ “That aesthetic in performance challenges audiences to simultaneously perceive multiple realities as performers are seen as musician, actor, character and vocalist.”

³⁰⁵ “However, the dynamic structure of the work is the result of all the performers engaging in creating a musical world. The instrumental performance signifies the effort, energy and emotion of the character almost as clearly as the vocal performance. It is an effort and energy that is substantially different than that created by a professional orchestra accompanying the performance, whether onstage or off. The audience can respond to the climaxes, gestures and excesses of this sonorous performance as well as the vocal delivery of the character.”

³⁰⁶ “Performers can maintain a psychological realism through the moment of singing while moving from one performance mode to another so that different aspects of the character become the point of focus.”

³⁰⁷ “Actor-musicianship has been attempted within potentially “integrated” texts and using a ‘realistic’ approach to acting.”

El actor-instrumentista, de acuerdo con lo señalado por Taylor, es una estilización que **se genera y recibe como realista**, ya que está envuelta en una convención que se genera en la puesta en escena. Como se mencionó antes, *West Side Story* funciona a partir de que los intérpretes tienen como medio de comunicación la danza, en el caso del actor-instrumentista es a partir de la ejecución de la música.

Coreografía en la acción de tocar un instrumento

Phoebe Rumsey en su artículo “La nueva coreografía de *Allegro* de Rodgers y Hammerstein”³⁰⁸ analiza el montaje del musical *Allegro*³⁰⁹ que John Doyle escenificó con actores-instrumentistas (2014) y considera que la acción de tocar un instrumento también se puede interpretar como material coreográfico que instaurará nuevas oportunidades dramáticas. Ella destaca que:

Para empezar, el acto de hacer visible a los instrumentos en escena altera la semiótica de la representación. Cuando el papel de la banda es entregado a los actores, lo que se ocultaba ahora está al centro y en frente en el escenario. La creación de la música es ahora visible, y la banda sonora se vuelve parte de la textura de la pieza en un modo más intrínseco. Como un ensamble, el actor crea el sonido del espectáculo, no obstante, con el desprendimiento del músico de la colectividad, se hace posible una profunda consciencia de los elementos musicales.³¹⁰ (279)

Rumsey argumenta que la disposición y el movimiento de los intérpretes para contar la historia de la obra y para tocar sus instrumentos ayudan al desarrollo de la narrativa dramática y a la construcción de las situaciones y relaciones entre los personajes. Subraya que “esta estructura no realista pone la atención en las entonaciones de la voz con el apoyo de la ejecución de un

³⁰⁸ “The new choreography of Rodgers and Hammerstein’s *Allegro*”

³⁰⁹ Musical estrenado originalmente en 1947 con música de Richard Rodgers, letras y libreto de Oscar Hammerstein II. La versión de John Doyle fue estrenada en Nueva York en un teatro fuera de Broadway. El musical es considerado un clásico dentro de los musicales con colaboración de Rodgers y Hammerstein. No obstante, es uno de los menos representados y es considerado por Phoebe Rumsey un musical difícil de abordar.

³¹⁰ “To start, the act of visibly transferring instruments to the stage alters the semiotics of performance. When the role of the band is handed over to the actors that which is usually hidden is placed front and centre. The creation of the music is now visible, and so the soundtrack becomes part of the texture of the piece in a more intrinsic way. As an ensemble, the actors create the sound of the show, however, with the untethering of the musician from the collective, a deeper awareness of musical elements becomes possible.”

instrumento como manera de acceder a la acción dramática”³¹¹(282). La caracterización de los personajes depende de la coreografía y de si el intérprete está cargando o no su instrumento.

Rumsey propone que en *Allegro* existen cuatro tipos distintos de movimientos interpretables como coreografía: ejecutar la música del instrumento, tomar el instrumento y la preparación para tocarlo, cómo se toca el instrumento y cuando hay ausencia de instrumento. Señala que, a pesar de que esta producción de *Allegro* no cuenta con un coreógrafo, los movimientos asignados para contar la historia funcionan estratégicamente como una coreografía porque ayudan a crear ambientes funcionales para el musical.

Con esto podemos interpretar que, de acuerdo a las habilidades del intérprete, si el *triple-threat* es aquel que actúa, baila y canta y el *actor-musician* es quien actúa, canta y toca un instrumento, entonces el *actor-musician* podría ser una variación del *triple-threat* ya que el intérprete se está valiendo de éstas tres habilidades. Tocar un instrumento sustituye, en este ejemplo, a la danza, esto no exenta que haya intérpretes que también ejecuten la danza de tal manera que en vez de tres habilidades destacadas, utilice cuatro.

Artista completo

Winston Stone se doctoró en Filosofía de las Humanidades, con especialización en estudios estéticos, con la tesis: “El músico instrumental en el escenario como intérprete del teatro”³¹². En su investigación, Stone demuestra que a través de la historia del teatro la presencia del instrumento en escena ha sido común. Su recorrido histórico lo termina con los montajes de John Doyle y el actor-instrumentista, considera el valor de este intérprete y cómo “La nueva imagen de Doyle ha creado

³¹¹ “This non-realistic structure puts focus on the intonations of the voice, supported by the playing of an instrument, as a way to access the dramatic action.”

³¹² “The onstage instrumental musician as theater performer.”

Tesis para obtener el doctorado en filosofía de las humanidades con especialización en estudios estéticos de la Universidad de Texas en Dallas.

un uso dinámico de la manera en que la música se utiliza en el teatro”³¹³ (277). Stone propone que el actor-instrumentista es un artista completo.³¹⁴

Stone rescata en particular que “Doyle se dio cuenta que cuando el músico instrumental también es un actor, el balance del teatro y la música es completado por un sólo intérprete”³¹⁵ (209). Usa el ejemplo de *Sweeney Todd* y la manera en que se completan los personajes con la ejecución de la música:

Sólo la voz de sus instrumentos es verdaderamente capaz de expresar su tormento emocional. En esta producción cada personaje tiene una voz instrumental. Los matices sutiles de la práctica interpretativa como el ensamble, la entonación, el fraseo, están bajo el control de un sólo personaje; un intérprete conlleva tanto a la música como al teatro.³¹⁶ (290)

Stone señala que el instrumentista en el escenario puede tener significados simbólicos: “los músicos en escena raramente son usados de manera extraña; hay casi siempre una buena razón teatral para que el músico se presente en el drama”³¹⁷ (291). Una de las conclusiones de Stone es que el actor-instrumentista cumple la función dual en un teatro con música y así el personaje se presenta en su máxima expresión.

La unión del teatro y la música es explícita en el *actor-musician*; si comparamos esto con el *triple-threat* podría ser algo similar con la unión del canto, la actuación y la danza. Ambos intérpretes se pueden examinar como “artistas completos” o como propongo: artistas integrales, ya que ellos hacen la integración de distintas disciplinas y las hacen convivir en una puesta en escena.

³¹³ “Doyle’s new look has created a dynamic use in the way in which music is used in theater.”

³¹⁴ Stone menciona que Doyle logró hacer de este intérprete algo singular y que ha inspirado a varias producciones posteriores a usar este enfoque.

³¹⁵ “Doyle realized that when the onstage instrumental musician is also an actor, the balance of theater and music is complete in one performer.”

³¹⁶ “Only the voice of their instruments is truly capable of expressing their emotional torment. In this production, every character has an instrumental voice. The subtle nuances of performance practice, such as ensemble, intonation, and phrasing, come under the control of a single personage; one performer conveys both music and theater.”

³¹⁷ “Onstage musicians rarely are used in an extraneous way; there is almost always a good theatrical reason for the musician to be performing in the drama.”

La corporalidad de la expresión musical

Dominic Symonds tiene un artículo titulado “La corporalidad de la expresión musical: ‘el grano de la voz’ y el actor-instrumentista”³¹⁸, aquí Symonds parte de su lectura de las argumentaciones que hace Roland Barthes sobre lo que él llama “el grano de la voz”. Symonds considera que existe un compromiso esencial de una corporalidad física cuando se hace música, “una presencia que se encuentra satisfactoriamente en el teatro con música”³¹⁹, donde no está meramente implícita, pero sí visual, quinesésica y corporalmente presenciada”³²⁰ (167).

Symonds estudia la corporalidad implícita que hay en la música, principalmente en la voz cantada; demuestra cómo esto es más notorio en el teatro con música, ya que aquí la corporalidad de un intérprete es necesaria. También discute la forma en que el concepto ampliado de la participación corporal ha dado lugar a un enriquecimiento del vocabulario estético a disposición del teatro con música. Enfatiza esto último para darle lugar a la figura del actor-instrumentista: “Aquí la explotación de la corporalidad en la expresión vocal se ha extendido a la ejecución instrumental para crear una forma estética interesante y particularmente expresiva”³²¹ (168). Symonds argumenta que la intrínseca corporalidad del teatro con música es necesaria no sólo en su representación, sino en el acto creativo de su propia estética.

Dominic Symonds se refiere en particular al trabajo que ha realizado el grupo de teatro británico SharpWire. Él reconoce que en las presentaciones con el actor-instrumentista, “la interacción de las notas se entiende como la interacción de los personajes; la dialéctica de la música

³¹⁸ “The corporeality of musical expression: ‘the grain of the voice’ and the actor-musician”

³¹⁹ Dominic Symonds emplea el término “teatro con música” para así incluir cualquier teatro como el “musical”.

³²⁰ “a presence that is rewardingly encountered in music theatre, where it is not merely implied but visually, kinaesthetically and corporeally witnessed.”

³²¹ “Here the exploitation of corporeality in vocal expression has been extended into instrumental performance to create an interesting and particularly expressive aesthetic form.”

que nace de la dialéctica del drama”³²²(178). Con esto argumenta que entonces los instrumentos son parte integral de la caracterización en la escenificación de la obra; es una virtud que se habilita y que se hace física en la forma en que se reproduce. Por lo tanto es como si los instrumentos fueran parte de los personajes:

Metafóricamente, la música mantiene el sentido de la expresión en parte por la virtud de ser generada por los personajes dramáticos, y en parte a través de la presencia concedida a la música en la conexión de la totalidad (corporal) del intérprete-personaje con el momento de la emisión musical...³²³ (178).

Con esto Symonds reconoce el uso de la figura del actor-instrumentista como una nueva estética. Esto último se asemeja a lo que Eugenio Barba encontró con su compañía Odin Teatret al explorar el uso de instrumentos musicales en sus puestas en escena; A pesar de que los actores no supieran tocar instrumentos, se ambicionaba que el instrumento se transformara en una voz y ayudara a comunicar, ser la voz de algún personaje o acompañar la sonoridad de otro. Otro objetivo era teatralizar la acción de tocar un instrumento y su resultado sonoro:

Tocar –usar un instrumento musical – no se reduce para el actor a emitir solamente música. El instrumento musical se transforma en un accesorio, en una parte de su cuerpo, de su “persona”, en una prótesis o en un nuevo miembro del cuerpo, en un elemento teatral extremadamente importante en la composición visual. Es decir, en la composición de las acciones y de las reacciones escénicas. (Barba 120)

La compañía investigó escénicamente con instrumentos musicales a tal punto de lograr que sus actores se entrenaran para poder tocar los instrumentos con mayor agilidad y así contar con más opciones para probar en escena.

³²² “create the music live on stage, though the stimulus for the music is very clearly the dramatic scenario: the interplay of notes is understood as the interplay of characters; the dialectic of the music born from the dialectic of the drama”

³²³ “Metaphorically the music maintains its sense of utterance partly by virtue of being generated by the dramatic characters, and partly through the presence granted to the music in the performer-character's total (bodily) connection to the moment of musical utterance...”

Los estudios anteriores comprueban lo novedoso que resulta para los investigadores y teóricos el actor-instrumentista en el teatro musical, un teatro que se vale principalmente de la música. Los autores vistos en este apartado piensan en nuevas estéticas y se cuestionan términos dados por hecho tradicionalmente tal como considerar como coreografía a la serie de movimientos elaborados a partir de cómo un intérprete ejecuta una canción seguido de un trazo escénico. También la figura del actor-instrumentista abre el diálogo a cuestiones como el tipo de sindicato al que pertenecen éstos intérpretes, su tipo de preparación, su desarrollo e incluso promoción en el medio y cómo anuncian a estos intérpretes en una puesta en escena.

4.5 *Actor-musician* en la enseñanza superior

Recientemente en Inglaterra es posible que un intérprete se prepare como *actor-musician* en algunas universidades a nivel superior. La principal es la Universidad de Surrey que cuenta con una licenciatura en Bellas Artes dedicada al *actor-musician* y anuncia al estudiante: “desarrolla tus habilidades como *actor-musician* y serás capaz de tomar ventaja de la demanda cada vez mayor para los intérpretes versátiles profesionales que pueden combinar la magnífica habilidad actoral con un gran estándar de musicalidad.”³²⁴ (“Actor-Musician BA (Hons)-2018 entry”). El programa de esta universidad se enfoca en desarrollar la versatilidad del intérprete para el mundo profesional y esté preparado “como un actor o un *actor-musician* en una gama más amplia de contextos teatrales”³²⁵ (“Actor-Musician BA (Hons)-2018 entry”). El programa incluye preparación musical para la escena, actuación, voz, ballet, tap, jazz y canto.

³²⁴ “Develop your skills as an actor musician and you will be able to take advantage of the ever-growing demand for versatile professional performers who can combine superb acting ability with a high standard of musicianship.”

³²⁵ “As an actor or actor musician, in a wider range of theatrical contexts.”

El Rose Bruford College of Theatre & Performance presume ser una carrera que “prioriza tanto la actuación como la musicalidad en colaboración entre sí”³²⁶ (“Actor Musicianship BA (Hons)”). Este programa enfatiza al alumnado que “exploraras como se interconectan estas habilidades. Tu imaginación actoral será desarrollada para ayudarte a crear, dirigir y hacer música, mientras que las clases de actuación explorarán la musicalidad de la interpretación.”³²⁷ (“Actor Musicianship BA (Hons)”).³²⁸

La Universidad de West London también cuenta con un programa de éste tipo que ofrece: “Este grado te permitirá desarrollar habilidades a nivel industrial como actor junto con la habilidad de componer, dirigir musicalmente y tocar la música para las producciones donde aparezcas.”³²⁹ (“BA (Hons) Actor Musicianship”). También la escuela Mountview Academy of Theatre Arts tiene un programa parecido y reconoce que “existe una demanda cada vez mayor de la industria del teatro para los intérpretes que combinan la habilidad actoral de primer nivel con un alto nivel de musicalidad.”³³⁰ (“BA (Hons) in Performance - Actor Musician”).

Estos programas universitarios son prueba de cómo cada vez más este tipo de habilidad y desempeño del intérprete comienza a ser común para convertirse en otro tipo de requisito u opción para los creadores e intérpretes de musicales. Debido a que este tipo de preparación a nivel superior es reciente, muchos de los ejemplos de intérpretes reconocidos como *actor-musicians* en este trabajo han contado con una preparación personal con respecto a su relación con la ejecución de música, el canto y la actuación.

³²⁶ “prioritises both acting and musicianship in collaboration with each other”

³²⁷ “you will explore how these skills interconnect. Your actor’s imagination will be developed to help you create, lead and make music, whilst acting classes will explore the musicality of performance.”

³²⁸ El director de este programa es Jeremy Harrison, autor del libro *Actor-musicianship*.

³²⁹ “This degree will enable you to develop industry-level skills as an actor alongside the ability to compose, musically-direct and play the music for the productions in which you appear.”

³³⁰ “There is an ever-increasing demand from the theatre industry for performers who combine first-rate acting ability with a high-level of musicianship.”

Capítulo 5: *Company* en la puesta en escena de John Doyle

Listen, Amy, married people are no more *marriage*
than...oh...musicians are music.

George Furth - *Company*

Antes de que *Sweeney Todd* se transfiriera a Broadway, el Cincinnati Playhouse in the Park invitó a John Doyle a que dirigiera un musical, de preferencia de Sondheim aunque sería su elección. Doyle aceptó y propuso *Company* como su siguiente proyecto. Como ya había mencionado, esta producción se estrenó en el teatro Robert S. Marx en Cincinnati con una temporada breve a partir de marzo del 2006. Posteriormente esta misma producción se estrenó en el teatro Ethel Barrymore en el circuito de Broadway en Nueva York, en octubre del mismo año.

Mucho de lo que describo a continuación está basado en el video hecho por la serie Great Performances, disponible comercialmente en DVD, que se filmó en julio del 2007 en una función de este musical. Relato la manera en que John Doyle dirigió este musical y cómo la destreza del actor-instrumentista es fundamental para la puesta en escena.

5.1 *Company* y el actor-instrumentista

El escenario de esta versión está compuesto de un piso de madera en forma cuadrada, tiene una de sus esquinas orientadas hacia el centro de la sala, desde el proscenio. Del mismo tamaño, en el techo se ve un plafón con luces, al centro atrás del escenario se encuentra una columna blanca que está rodeada por lo que parece un aparato eléctrico de calefacción o radiador. Fuera del piso de madera se encuentran seis practicables cúbicos transparentes en niveles ascendentes (tres de cada costado superior), hacen un segundo nivel donde se colocan los actores en sillas que giran. El espacio cuenta con unos cubos móviles también de material transparente, además hay un carro transportable para bebidas, con vasos y botellas. En el escenario es visible durante toda la obra un

piano de cola, el cual tiene encima un recipiente transparente con un arreglo floral. Todos los personajes visten el mismo vestuario a lo largo de la obra, en este caso son trajes y vestidos formales o de cóctel, únicamente en combinaciones de negro y blanco.

La obertura³³¹ de la obra empieza con el personaje de Robert recargado en el piano, mientras los demás personajes entran cantando “Bobby”, seis de ellos suben a cada practicable, se sientan en las sillas y giran al ritmo de lo que cantan hasta quedar de espaldas a Bobby, los demás se colocan atrás y abajo de los practicables (la mayoría entra cargando un instrumento, otros llegan a tomarlo). Cada actor sentado voltea su silla para hablar, al sonido de la flauta imitando el de una contestadora de teléfono, son los personajes que le dejan mensajes de voz en su teléfono. La única actriz que no tiene texto en esta primera parte es quien interpreta a Sarah quien es la que está tocando la flauta.³³² Robert habla al público sobre su cumpleaños mientras regresa el canto de “Bobby” y vuelven a girar los actores en las sillas. Termina su monólogo contando que sólo sus amigos le harían una fiesta sorpresa en su cumpleaños treinta y cinco. Robert les pide: “Ya díganlo y terminen con esto, es vergonzoso. Rápido, no lo soporto”³³³ (Furth 515) y desde sus lugares lo felicitan y responden a coro. Cambia la luz y los actores bajan al mismo espacio de Robert, cada quien cargando su instrumento. Acontece la fiesta sorpresa de cumpleaños en una escena, donde se tiene la primera impresión de los personajes; dan los regalos de cumpleaños y le piden a Robert que pida un deseo y sople las velas del pastel que está representado por un círculo de luz en el escenario, éste parpadea en el intento fallido de Robert por apagar las velas. Mientras discuten sobre lo sucedido empieza la primera canción. Susan, quien ya estaba sentada en el banco del

³³¹ El video de esta producción comienza con ruido de teléfonos, construcciones, gente discutiendo, coches, unas aves. Esto se escucha mientras en la pantalla aparecen los créditos de la obra.

³³² En el libreto original de la obra esta secuencia inicial no existe. Fue agregada para el *revival* del musical en 1995 con la producción de The Roundabout Theatre. En el libreto original el musical empieza con Robert entrando a su apartamento donde lo sorprenden sus amigos (Furth 515).

³³³ “Say it and get it over with. It's embarrassing. Quick. I can't stand it.”

piano, empieza a tocar los primeros acordes del número “Company” mientras todos cantan y progresivamente se van sumando instrumentos. En esta canción se expone la relación amistosa entre los personajes, pues le llaman de maneras diferentes (Bob, Boobie, Baby, Robby, Rob-o) y le piden que se vean pronto. Sobre todo es notable que se dirigen a él por parejas, sus amigos casados: “¡Bobby, ven y quédate a cenar!, justo nosotros tres, ¡sólo nosotros tres!, ¡te amamos!”³³⁴ (Sondheim 168). La canción termina a coro con la palabra “Company” (véase fig. 15). Banfield considera que esta canción está inspirada en el sonido de la señal de ocupado del teléfono (149). Este número en el musical es la primera exposición de los actores con los instrumentos, cantan mientras están tocando, al tiempo coreográficamente rodean al personaje principal: Joanne está tocando un triángulo; Harry, el trombón; Peter, el contrabajo; Paul, una trompeta; Martha, un violín; Kathy, una flauta; Sara, un flautín; Amy, un corno francés; Jenny, un violín; Larry, un clarinete y April un oboe. Desde de este número podemos advertir que Robert no está tocando un instrumento.



Fig. 15. El elenco de *Company* (2006) en el primer número musical de la obra. *Great Performances*. Prod. Ellen M. Krass. DVD. Image Entertainment 2007.

³³⁴“Bobby, come on over for dinner! Just be the three of us, only the three of us! We love you!”

A partir de este momento, los actores permanecen en el escenario, siempre están ahí ejecutando la música para la obra o sólo espectándola. En muchos momentos los personajes están conversando entre sí con el instrumento musical en la mano listo para usarlo.

En la canción “Sorry-Grateful”, después de una de las primeras escenas, Robert pregunta a Harry si alguna vez se ha arrepentido de haberse casado, Harry le responde con la canción y sus demás amigos varones se van sumando para responder la misma pregunta cantando uno por uno acerca de la combinación de arrepentimiento y agradecimiento. Las actrices que interpretan a sus esposas están caminando en una coreografía atrás de ellos, ejecutando a la par la música de esa canción. De la misma manera, en la canción “Someone is Waiting” donde Robert se pregunta si existe alguien que lo esté esperando, juega con la idea de que esa persona se parezca a sus amigas, de modo que las nombra en la canción; mientras esto sucede, todas ellas de igual manera rodean a Robert en una coreografía que también está musicalizando la pieza que es ejecutada sólo por el elenco de mujeres.

Antes de que empiece el número musical “You Could Drive a Person Crazy”, Robert está conversando con Jenny y David sobre su resistencia al matrimonio; Robert se excusa con tres de las mujeres con las que ha estado saliendo. Cuando Robert menciona el nombre de cada una, ellas aparecen en escena con un saxofón. La escena dice:

Robert:Estoy listo para casarme

David: Cierto. ¿Entonces por qué no lo has hecho?

Robert: Cierto

Marta: Cierto

April: Cierto

Kathy: Cierto. (Furth, 535)

Empieza la canción, April, Kathy y Marta cantan de modo alegre haciendo contraste con la letra, que es una queja hacia Robert y lo difícil que es relacionarse con él. La canción original tiene momentos melódicos sin letra. Por ejemplo, después de cada estrofa, cada una de ellas canta “doo-doo-doo-doo doo” (Sondheim 177) haciendo una nota ascendente a la anterior ejecutante. En este montaje los juegos melódicos son realizados con el saxofón que cargan (véase fig. 16). La coreografía tiene cambios de lugares formando distintos triángulos. Cuando hacen sonar el saxofón lo hacen dirigiéndose hacia Robert; con el sonido y el movimiento parece evidente la queja a Robert.³³⁵



Fig. 16. Los personajes de April, Kathy y Marta ejecutando la canción "You Could Drive a Person Crazy". Kolnik, Paul. 2006. *Playbill.com*. Web. 29 noviembre 2016.

El segundo acto empieza con la canción “Side by Side”. Sus amigos elogian su relación con Robert; este número simula una “marching band”³³⁶, a modo de desfile, se mueven de un lado a otro con los instrumentos. Robert juega, los esquivo y se va a distintos niveles que ellos.³³⁷ La

³³⁵ En el video se pueden oír las risas del público reaccionando al uso del saxofón en la canción.

³³⁶ En inglés es una banda musical que sobre todo encabeza los desfiles.

³³⁷ Para este número fue necesario instalarle unas ruedas al contrabajo para que no fuera tan complicada su movilidad

canción tiene un momento en que cada matrimonio se comunica musicalmente: un miembro de la pareja ejecuta una frase musical con su instrumento y el otro le contesta en el extremo opuesto del escenario. Cuando es turno de Robert, toca un silbato, todos voltean a su vez al otro extremo del escenario esperando la respuesta, no llega. La canción continúa indiferente a este hecho, pero es la primera vez que vemos a Robert pretendiendo ejecutar la música, sólo que falla.³³⁸

Uno de los últimos números del musical es “The Ladies Who Lunch” en el que el personaje de Joanne canta sobre el tipo de mujeres casadas que le desagradan. Joanne está resentida y en estado de ebriedad. “Es un brindis sarcástico a las mujeres de Nueva York quienes tienen dinero e inteligencia pero no un propósito, tienen tiempo de hacer cualquier cosa sin ninguna consecuencia”³³⁹ (Gottfried, *Sondheim* 86). Joanne canta la canción recargada en el piano³⁴⁰. Al final de la canción, enojada, repite la palabra “rise”³⁴¹ muchas veces, los instrumentistas dejan de tocar la melodía. Incluso Peter, quien toca el piano, lo cierra dejando a Joanne cantando sola repitiendo todavía la misma frase.

En la siguiente escena, Robert entra en crisis discutiendo con Joanne, ya que ella le hace ver que en realidad sí desea compañía, contrario a los que ha manifestado en toda la obra. Al término de esto, los actores cantan el *leitmotiv* de la obra³⁴², de pronto Robert lo interrumpe gritando: “¿Qué es lo que obtienes?”³⁴³ (Furth 569). Robert camina hacia el piano, se sienta enfrente de él, vuelve a repetir la frase, abre el piano. Empieza a ejecutar en el piano y a cantar “Being Alive”, la última canción de la obra (Fig. 17). El resto del elenco está parado detrás de él como al

³³⁸ En el libreto original de la obra las frases musicales generadas por las parejas son pequeños solos de baile.

³³⁹ “It is a sardonic toast to the New York women who have money and intelligence but no purpose, time to do everything of no consequence.”

³⁴⁰ Ella sólo ejecuta la música con un triángulo musical a lo largo de la obra.

³⁴¹ Que en este caso refiere a: levántense

³⁴² El *leitmotiv* de la obra es cuando sus amigos cantan el principio de la obra “Bobby, Bobby, Bobby baby, Robby...” referí líneas arriba al describir el inicio cantado de la obra.

³⁴³ “¿What do you get?”- refiriéndose a las relaciones de matrimonio.

principio de la obra. Cada que termina una estrofa, los personajes le expresan a Robert, desde sus lugares, diferentes opiniones sobre su situación, tratando de alentarlo. De pronto uno que otro instrumento acompaña los momentos hablados.³⁴⁴ Para la última estrofa de la primera parte de la canción más instrumentos acompañan la línea melódica de la balada.³⁴⁵ Después de esta estrofa, Amy le pide a Robert que apague las velas del pastel, que pida un deseo y que es necesario que quiera algo. Mientras Robert canta la primera estrofa de la segunda parte de la canción deja el piano y va al frente del escenario.³⁴⁶ Susan entonces, toma el lugar del piano y todos los demás van al centro del escenario, atrás de Robert, cada uno ejecutando la música con un instrumento.³⁴⁷ En toda la canción la iluminación recaía principalmente en Robert y para la última estrofa, se ilumina todo el escenario.³⁴⁸



Fig. 17. Bobby al comienzo de la canción "Being Alive". Great Performances Prod. Ellen M. Krass. DVD. Image Entertainment 2007.

³⁴⁴ Las primeras en unirse son quienes fueron sus parejas a lo largo de la obra: Kathy en la flauta, Martha en el violín y April con el oboe.

³⁴⁵ La canción se puede dividir en dos segmentos. Robert está numerando lo que sería estar con alguien. Entre la primera y la segunda parte hay un cambio gramatical. En la primera es "someone" y la segunda parte es "somebody". La segunda se hace más personal, porque ahora ese "alguien" modifica al sujeto. "Someone to hold you to close" (la primera parte de la canción), "somebody hold me to close" (la segunda).

Esta canción fuera del contexto de la obra se suele cantar únicamente la segunda parte.

³⁴⁶ En esta primera estrofa se unen por cada verso Sarah, Amy y Joanne. Al final de la estrofa están tocando sólo las esposas.

³⁴⁷ Los hombres se integran a la ejecución al terminar la primera estrofa.

³⁴⁸ Antes de empezar la última estrofa de la canción, Robert ve el círculo de luz con el que se jugó anteriormente para representar las velas del pastel. Se para ahí y en ese lugar también termina la canción.

Termina la canción, los que pueden, bajan su instrumento. En la misma posición comienzan a decir sus textos totalmente de frente; los amigos de Robert notan que él no está en su casa donde le tienen preparada su fiesta de cumpleaños. No saben qué hacer. Joanne dice “quizá la sorpresa fue para nosotros. Creo que ya entendí el mensaje. Vamos Larry, vayamos a casa”³⁴⁹ (Furth 572). Empiezan a salir diciendo otras cosas juntos y organizados por Joanne dicen a coro “Feliz cumpleaños”. Salen dejando a Robert solo en el escenario: La luz lo enfoca únicamente a él, sonríe, toma aire profundamente y sopla hacia arriba, al mismo tiempo se oscurece totalmente la escena.³⁵⁰

5.2 “Side by Side”: La música como metáfora

Ben Brantley, en su crítica a *Company*, analiza la metáfora de la obra y su visibilidad en esta propuesta:

El efecto no es frívolo. Las voces - que pertenecen a "aquellos buenos y locos, mis amigos casados" - parecen hacer eco a través de la cabeza de Bobby como elementos de un ritual hermoso, que él solamente puede observar desde la distancia. Mirar es lo que hace Bobby. Su estatus de externo se confirma con elocuencia cuando se registra que Bobby es la única persona en el escenario que no está tocando un instrumento. [...]

El fallido intento de Bobby de tomar un instrumento y unirse a la banda se convierte en una metáfora natural de su negación a comprometerse con otros.

Al ver a las parejas criticar y discutir en obscuras viñetas – practicar karate, experimentar con marihuana, visitar una discoteca – puedes preguntarte por qué Bobby les tendría envidia a ellos (que siempre ha sido un problema con “Company”). Y es cuando hacen música juntos, que lo entiendes.³⁵¹ (1)

³⁴⁹ “Maybe the surprise is on us. I think I get the message. C’mon, Larry, let’s go home.”

³⁵⁰ En el libreto original de la obra Robert no está en escena después de finalizar la canción. Los amigos, que están en el departamento esperando Robert, son los que terminan apagando las velas del pastel.

³⁵¹ “The effect is not flippant. The voices — belonging to “those good and crazy people, my married friends”— seem to echo through Bobby’s head like elements of some beautiful but arcane ritual that he can observe only from a distance. Watching is what Bobby does. His outsider’s status is confirmed with pointed eloquence when it registers that Bobby is the only person onstage who isn’t playing an instrument.

[...] Bobby’s failure to pick up an instrument and join the band becomes a natural-born metaphor for his refusal to engage with others. Yes, he sings soulfully. But as the other cast members circle the lone Mr. Esparza, playing their instruments, it is clear they possess talents for connecting that Bobby lacks, fears and longs for.

En un número de la revista/programa de mano *Playbill*, que salió mientras *Company* estaba en temporada, se incluye un artículo con el nombre “A one man band”³⁵², que es una entrevista con John Doyle. En su conversación Doyle discute sobre la dirección de *Company*, declara que su intención no es mostrar a alguien tocando un instrumento y crear otros mundos a través de movimientos escénicos, su intención es invitar al público a usar su imaginación, y con esto, que sea parte del viaje de la historia (Sturdivant 10).

Norman Lebrech escribió un artículo titulado “Chamber musicals”³⁵³ con el subtítulo “Quizá lo pequeño es mejor cuando se trata de un espectáculo de Sondheim”³⁵⁴(18). Aquí Lebrech puntualiza que a partir del comienzo del siglo XXI nuevos directores quisieron experimentar con los musicales de Sondheim. Ello provocó nuevas y diferentes lecturas de sus musicales, dándoles más popularidad. Sus ejemplos son *Company* y *Sweeney Todd*. Lebrech argumenta que estas nuevas aproximaciones han hecho sus musicales más deleitables.

Rick Pender en su artículo “New directions” considera que la interpretación de John Doyle le dio a *Company* una profunda universalidad, cuando este musical era visto como una pieza que sólo funcionaba en el periodo que se hizo, en los setenta. Doyle evitó las referencias a una temporalidad específica e “hizo *Company* pertinente para el aquí y ahora”³⁵⁵ (36).

En una entrevista de Rick Pender con John Doyle las preguntas van encaminadas al proceso de dirección de *Company*. Él discute que no es acerca de cuántas reglas se pueden romper, sino de tomar la estructura tradicional y desafiarla, sin negar o devaluar el material original. John Doyle

Watching the couples carp and bicker in black-out vignettes — practicing karate, experimenting with pot, visiting a disothèque — you may wonder why Bobby would ever be envious of them (which has always been a problem with ‘Company’). It’s when they make music together that you understand.”

³⁵² Una banda de un solo hombre.

³⁵³ Musicales de cámara. Con esto hace referencia a la música de cámara; música escrita para pocos instrumentos que se suele presentar en espacios pequeños.

³⁵⁴ “Maybe smaller is better when it comes to Sondheim show”

³⁵⁵ “Doyle made *Company* pertinent to the here and now.”

enfatisa que su acercamiento a esta obra crea un gran ensamble, y afirma que la clave está en la honestidad que hay en la relación del actor con el público. También busca que el público reciba con claridad la historia a través de las decisiones que se tomaron para contarla (“Finding the story” 34-35).

En esta misma entrevista John Doyle describe el proceso creativo, donde es preciso mencionar que el papel del orquestador o arreglista, en este caso Mary Mitchell Campbell, es esencial; ya que desde que empezaron con la búsqueda del elenco, buscaron también ejecutantes que tocaran instrumentos en específico. A partir de los actores-instrumentistas que tenían, se forma, simultáneamente, la orquestación y arreglo de la partitura del musical. El trabajo de Doyle se complementa con el trabajo de Campbell, ya que las decisiones que se tomen para el arreglo musical de la partitura influirán notablemente en las decisiones escénicas de la obra: la propuesta musical es también la propuesta escénica. Acerca del proceso de ensayos, Doyle señala que exploró las diferentes posibilidades escénicas de la obra, lo mismo con la música: en un día, primero en la mañana, Mary Mitchell Campbell trabajaba con la música en un salón y a la par, en otro salón, Doyle trabajaba alguna escena; en la tarde exploraban juntos con la canción que habían trabajado.

En la entrevista le preguntan a John Doyle por qué decidió hacer *Company* con actores-instrumentistas, después de haber hecho *Sweeney Todd* con este formato. Él responde que: “El hecho de que sea bastante contemporánea fue importante: Es fácil de ver la forma en que el elenco podría llevar instrumentos musicales con ellos. Hay algo moderno en ello, y que desafía al público de diferente manera”³⁵⁶ (49). Doyle estaba interesado en el personaje de Bobby, menciona que todos compartimos en algún momento el sentimiento de estancamiento del personaje y que necesitamos pensar “fuera de la caja”, algo que Bobby no hace.

³⁵⁶ “The fact that it's quite contemporary was important: It's easy to see how the cast might carry musical instruments around with them. There's something modern about it, and that challenges audiences in a different way.”

Enfáticamente John Doyle está interesado en cómo abordar, en el tiempo en que vivimos, la forma del “teatro musical” y transformarla, para esto se necesita un nuevo lenguaje. Él apela a dejar los clichés del musical norteamericano y busca la cercanía con el público.

5.3 Procesos creativos

Como mencioné antes, el proceso creativo y el proceso de ensayos de los montajes con actores-instrumentistas fue diferente con respecto a los musicales tradicionales. A continuación enfatizo algunos ejemplos donde las figuras de algunos colaboradores fundamentales dentro de estos montajes tuvieron que modificar su manera de trabajar para adecuarse a la presencia de los actores-instrumentistas.

5.3.1 Orquestador

El orquestador o arreglista musical es aquél que, a partir de la partitura que el compositor ha hecho, adapta una pieza musical para que pueda ser tocada por varios instrumentos.

Cuando Sondheim ganó premios Tony por su música, por tres años consecutivos, agradeció a Jonathan Tunick, el orquestador de la mayoría de sus trabajos. Sondheim quiso hacer consciente al público lo importante que es este trabajo.³⁵⁷ Sondheim dice: “Un orquestador es muy importante por el sonido que escuchas en el teatro”³⁵⁸ (Citado en Zadan 154).

³⁵⁷ Con esto logró que para años posteriores ya existiera el premio por mejor orquestación

³⁵⁸ “An orchestrator is very important for the sound you hear in the theater”

Tunick explica que la orquestación es una forma de mejorar una canción. Él hace la comparación con preparar un platillo; tomándolo, amasándolo, agregando ingredientes, mezclándolo y ponerlo todo junto³⁵⁹. Tunick describe:

Por definición, la orquestación es el arte de distribuir entre los varios instrumentos de la orquesta sus respectivas partes. Esta definición reducida no incluye cualquier otro tipo de arreglo, como escribir introducciones o finales; pero en un espectáculo, al orquestador se le llama para hacer también todas estas cosas extras, dependiendo de la tendencia del compositor³⁶⁰ (Citado en Zadan 154-155).

Sean Patrick Flahaven entrevistó por separado a las orquestadoras de los *revivals* de *Company* (Mary-Mitchell Campbell)³⁶¹ y *Sweeney Todd* (Sarah Travis)³⁶² dirigidos por Doyle, para conocer el proceso por el que pasaron en su trabajo de hacer los arreglos musicales de un musical que ya se había hecho.

Cuando a Mary-Mitchell Campbell le preguntaron qué opina del acercamiento de hacer *Company* con actores-instrumentistas responde:

Es un lenguaje en sí mismo, una forma de interpretar y de reinventar el material. Nos permite la oportunidad de escuchar el material de una manera diferente. Los instrumentos son extensiones de los personajes.³⁶³ (Citada en Flahaven, *The Little* 38)

³⁵⁹ Tunick cuenta que Sondheim escribe su música con puro acompañamiento de piano. Considera que la tarea del orquestador es escuchar muy bien al piano, reducir las notas a una armonía básica y de ahí reconstruir para una orquestación.

³⁶⁰ “By definition, Orchestration is the craft of distributing to the various instruments of the orchestra their proper parts. In its own narrow definition, it does not include any other kind of arrangement, such as writing introductions or endings; but in a show, the orchestrator is called upon to do all these little extras, too, depending on the inclination of the songwriter.”

³⁶¹ Se entrenó en North Carolina School of the Arts con una especialización en piano, después estuvo en Furman University, aquí conoció el teatro y comenzó a dirigir, orquestar, dirigir musicalmente.

³⁶² Sarah Travis estudió en City University and Guildhall School of Music and Drama en el Reino Unido. Se ha desempeñado como supervisora musical y arreglista u orquestadora. Ha participado en musicales como *Fiddler on the roof*, *Gondoliers*, *Mack & Mabel*. Ganó un premio Tony por su orquestación de *Sweeney Todd*. Desde que Sarah Travis y John Doyle se conocieron en 1993 y desde entonces han trabajado con la premisa de actores-instrumentistas.

³⁶³ “It is a language unto itself, a way of interpreting and reinventing material. It allows us the opportunity to hear the material in a different way. The instruments are extensions of the characters.”

Una de las diferencias entre el montaje de *Sweeney* y el de *Company*, fue que *Company* contaba con escenas muy largas sin música. Campbell señala que ella enfocó la orquestación desde la perspectiva de una orquesta de cámara quitando así los aspectos estilísticos de los años setenta que tienen los arreglos musicales originales.³⁶⁴

Sarah Travis cuenta que para el momento de las primeras audiciones para *Sweeney Todd* tenía planteada una base de algunos instrumentos que consideraba necesarios para su orquestación pero que se dejó sorprender con las audiciones para formar la instrumentalización a partir del elenco.

Travis considera que los espectáculos con actores-instrumentistas deben tener como guía a la actuación, “sin embargo, para hacer frente a una partitura como *Sweeney*, todo el reparto tiene que tener, para empezar, un alto nivel de habilidad instrumental y vocal”³⁶⁵(Citada en Flahaven, “Solving” 11).

En la entrevista le preguntan Campbell sobre el proceso de audición y “¿cómo balanceó su búsqueda por intérpretes que pudieran actuar, cantar, bailar, tocar un instrumento y ser adecuado para un personaje?”³⁶⁶ (Flahaven, “The little” 38). Ella responde:

Cuidadosamente. No hay una fórmula mágica. Todo dependía de la persona. [...] Ellos tienen que ser excelentes músicos. No sólo tienen que tocar la partitura, deben memorizarla. En nuestra producción, el piano está en el centro del escenario y las tres personas del elenco que tocan el piano tienen que memorizar la música. No hay absolutamente nada escrito a donde se puedan referir en el escenario.³⁶⁷ (Citada en Flahaven “The Little” 38-39)

³⁶⁴ Lo más difícil para ella fue actualizar el sonido para hacerlo atemporal.

³⁶⁵ “But to cope with a score such as *Sweeney*, all the cast have to have a high level of instrumental/vocal skill to start with.”

³⁶⁶ “How do you balance looking for performers who can act, sing, dance, play an instrument and look right for the part?”

³⁶⁷ “Very carefully. There's no magic formula. It all depended on the individual. [...] They must be excellent musicians. Not only do they have to play the score, they must memorize it. In our production, the piano is center stage, and the three cast members playing piano have memorized the music as well. There is absolutely nothing written for them to refer to on stage.”

Para Travis la orquestación es un “rompecabezas musical” (Flahaven, “Solving” 10). En su proceso, primero contaba con una base instrumental y posteriormente decidía qué instrumentos acompañarían la base según la textura que buscara:

El teclado permanece continuo, y el bajo es bastante constante, estos son los cimientos de la orquestación. La percusión tiende a añadir color, en lugar de ser una sección rítmica. Se alimenta con todo lo demás, teniendo en cuenta la disponibilidad (de los ejecutantes), para hablar o cantar cuando sea necesario.³⁶⁸ (Citada en Flahaven, “Solving” 11)

La orquestación dependía totalmente de la escena, si ella quería que sonara un instrumento y quien tuviera éste se encontraba en escena, tenía que optar por alguien más para tocarlo o incluso sustituir ese instrumento por otro.

Para la producción en Estados Unidos la orquestación de *Sweeney Todd* cambió. Se mantuvo la gran mayoría, en función de los ejecutantes que encontraron modificaron algunas cosas. Por ejemplo, quienes interpretaban los personajes principales tocaban la tuba (Patti Lupone) y la guitarra (Michael Cerveris) y Sarah Travis aprovechó eso para su nuevo arreglo. Entonces la orquestación depende de los intérpretes involucrados:

“La orquestación está completamente diseñada a partir de qué instrumentos toca cada actor, qué personajes son y cómo se relacionan entre sí”³⁶⁹ (Campbell citada en Flahaven, *The Little* 39).

Campbell señala que construir la orquestación de *Company* fue complicado, no podía permitir movimiento escénico sin antes encontrar la combinación correcta de instrumentos. A veces las combinaciones sucedían por cosas como, por ejemplo: “queriendo que las esposas tocaran una sección o cómo las parejas se relacionan entre sí”³⁷⁰ (39). Ella agradeció que los instrumentos de

³⁶⁸ “The keyboard acts continuum, and the bass is pretty constant through, too. These form the bedrock of the orchestration. Percussion tends to add color, rather than be a rhythm section. Everything else is fed in, keeping in mind their availability to speak or sing when required.”

³⁶⁹ “The orchestration is completely designed around which instruments each actor plays, who their respective characters are and how they relate to each other.”

³⁷⁰ “Wanting the wives to play a section, or how the couples relate to each other.”

las parejas se relacionaran de un modo u otro o que de hecho la relación fuera *mediante* el instrumento: Peter y Susan tocan el piano; Paul y Amy tocan la trompeta; Jenny el violín y David el cello. Así “hay maneras de utilizar las relaciones y explicarlas a través de la instrumentación”³⁷¹(Citada en Flahaven, “The Little” 39). Campbell se dio a la tarea de conocer muy bien a los personajes, a través del texto, para así demostrar aspectos de ellos por medio de las partes instrumentales.

Hay que destacar que en un musical se acostumbra que la orquesta que está musicalizando tenga siempre una partitura para leerla y ejecutarla al momento en que el director o conductor de orquesta indique los momentos de entrada, de salida y conduzca así mismo el ritmo de la música. Los intérpretes de estos musicales tuvieron que aprenderse la partitura de memoria, al igual que sus canciones y textos hablados.

5.3.2 Dirección musical y actores

También una figura importante dentro de estas puestas es el papel del director o conductor musical. Tradicionalmente, en una orquesta esta persona es la encargada de coordinar a todos los instrumentos involucrados; también incluye a los cantantes. En un musical tradicional este conductor es el enlace entre la música y los intérpretes.

Harold Hastings, director musical en tres musicales de Sondheim³⁷²considera:

Una de las funciones del director musical es asegurarse que los actores mantengan sus caracterizaciones noche tras noche. Debes desarrollar una relación bastante estrecha con las personas que están en el escenario porque en última instancia tú eres el encargado cuando se levante el telón, [...] Debes mantener la paz con los actores. Es como si tú también fueras un intérprete y es muy importante que sientas que tú eres parte de la presentación, para que así mantengas el nivel de concentración [...] Una canción puede estar en un tempo una noche y un poco rápida o lenta para la siguiente. Cada escena tiene su propio ritmo y si el ritmo debe bajar una noche tú

³⁷¹ “there ways to use the relationships and explain them through the instrumentation”

³⁷² *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (1962), *Company* (1970) y *A Little Night Music* (1973).

serás capaz de ayudarlos a que lleguen a él, hacer que su energía suba aunque estén cansados.³⁷³ (Citado en Zadan 96)

El director musical, además de conducir la orquesta, se encarga de hacer el montaje vocal para los intérpretes y de que en los ensayos tanto los intérpretes como los instrumentistas estén en una misma sintonía musical.³⁷⁴ ³⁷⁵Sin embargo, para los musicales dirigidos por John Doyle, el orquestador se encargó también de asumir la dirección musical, ya que la orquestación estuvo a prueba en el proceso de ensayos.³⁷⁶

Como ya lo había mencionado, en los musicales de John Doyle los actores-instrumentistas se aprenden de memoria la partitura. Pero también algo complicado es que ya que están en escena, falta un conductor o director musical *dentro del escenario*. Es necesario, cuando se ejecuta música, que alguien esté a cargo de este papel para que los músicos y los intérpretes estén sincronizados rítmicamente entre sí. En el caso de estos musicales con actores-instrumentistas se asigna a un “capitán musical”³⁷⁷.

En este caso el capitán musical, mientras también toca, indica el ritmo, las entradas y salidas de las canciones. En *Company* este papel lo tenía Matt Castle (Peter). Aunque había un capitán musical asignado, él no puede estar siempre al tanto del musical completo, ya que no todo el tiempo, como los demás, está tocando su instrumento.

³⁷³ “One of the musical director's functions is to make sure the actors retain their characterizations night after night. You must develop a fairly close relationship with people on the stage because ultimately you are the one who's in charge once the curtain goes up. (...) You must keep the pace going with the actors. It's almost as though you're a performer and it's very important that you feel that you are part of the performance so that you can maintain a keep level of concentration. [...] A song might be in one tempo one night and a little faster or a little slower the next. Each scene has its own rhythm and if the rhythm should be down one night you be able to help them pick it up a little bit, to get their energy up if they're tired.”

³⁷⁴ Es común tener a más de una persona encargada para ser este conductor o director musical en cada función

³⁷⁵ En los primeros ensayos de un musical tradicional se suele ensayar únicamente con un pianista que acompañe a los intérpretes. El director musical ensaya aparte con los músicos. Es hasta ensayos avanzados en que todos los instrumentistas y los intérpretes ensayan juntos.

³⁷⁶ En el caso de la primera producción de *Company* en 1970, Jonathan Tunick fue el orquestador y Harold Hastings el director musical.

³⁷⁷ En los musicales, para las secuencias coreográficas se suele tener un capitán de danza que suele ser parte del elenco y éste es encargado de que la coreografía esté impecable en cada función.

En este sentido se vuelve un trabajo colaborativo. En una entrevista para Rick Pender llamada “The Music that They Make Together”, los intérpretes de *Company* discuten sobre su experiencia en el musical y mencionan que todos tenían la responsabilidad de la música, si hay uno que esté en la mira de todos él o ella les indicaba cuándo terminar³⁷⁸. Heather Laws (Amy) pone de ejemplo lo difícil que era la última canción “Being Alive” ahí todos miran al público (Fig. 18). Laws confiesa que esta canción “ha sido algo que hemos tenido que seguir trabajando porque no hay una persona en el escenario a la que todos podamos ver”³⁷⁹ (Citada en Pender, “The Music” 9). Referente a esto, Harrison señala que “los actores-instrumentistas, como resultado, tienen que desarrollar un fuerte sentido de ensamble, una habilidad de escucha aumentada y una sensibilidad a la historia como un todo³⁸⁰ (48).



Fig. 18. Parte final de la canción "Being Alive". Underwood, Sally. 2006. Playbill.com. Web. 29 noviembre 2016.

³⁷⁸ El capitán musical cambiaría según la persona que pueda ver la mayoría del elenco en cada canción de la obra.

³⁷⁹ “Has been something we’ve had to continue working on, because there’s no one person onstage who everyone can see.”

³⁸⁰ “Actor-musicians as a result have to develop a very strong sense of ensemble, heightened listening skills and a sensitivity to the story as a whole”

Leonard Jacobs entrevistó al elenco de *Sweeney Todd* dirigido por John Doyle en un artículo titulado “Sweeney Todd’s Finely Calibrated Ensemble”, aquí cada uno comenta cómo fue su preparación y proceso de audición. Algunos se entrenaron como músicos en universidades y nunca pensaron en ser actores, otros desde edad temprana aprendieron a tocar uno o dos instrumentos mientras se dedicaron a prepararse como actores. También cuentan cómo algunos tuvieron que volver a estudiar sus instrumentos o incluso aprender nuevos, por ejemplo Donna Lynne Champlin, que interpretaba al personaje de Pirelli, tocaba ya el piano y la flauta pero para esta producción tuvo que aprender a tocar el acordeón.

Tanto Diana Dimarzio (Beggar Woman) que tocaba el clarinete y Alexander Geminiani (The Beadle) que tocaba la trompeta, mencionan que tuvieron que aprender a manejar muy bien su respiración ya que necesitaba un tipo de respiración para el personaje cuando canta y habla y otra clase para la ejecución del sonido de la trompeta y el clarinete. No obstante, juzgan esto como algo bueno pues les provocaba estar todo el tiempo conscientes del uso de su aire.

Raúl Esparza (Bobby en *Company*) cuenta a Rick Pender, para su artículo “Inside the Music”, que para este musical no se preparó como para los anteriores en los que había participado. Para esta ocasión decidió evitar preocuparse por estudiar al personaje y sus textos dramáticos ya que confiaba en la dirección de John Doyle y en el proceso de ensayos. Lo único por lo que se preocupó fue por practicar piano.

Esparza comenta que usualmente uno como intérprete está alejado de los músicos y que estando cerca presta una diferente atención a la música:

Pero cuando estás dentro de la música, estás consciente de que la música puede ser exuberante y romántica mientras que las letras van en el sentido contrario; o hay cosas que pasan en la orquestación que te dicen algo sobre el personaje, cosas con las que un actor generalmente no puede jugar estando en el escenario, diez pies

arriba de la orquesta que está en el foso. Con el enfoque de John estás justo ahí con ellos.³⁸¹(Citado en Pender, “Inside” 8)

Heather Laws (Amy) reconoce que la interacción que tiene con los instrumentos que toca le recuerda distintos aspectos de su propio personaje. Angel Desai (Martha) cuenta cuando Sondheim fue a verlos y reconoce que la producción original de *Company* hizo historia, pero “nosotros ahora somos parte de esta historia – y aquí estamos integrando lo que él [Sondheim] y John nos han dado”³⁸² (Citada en Pender, “The Music” 9).

5.4 Actores-instrumentistas después de *Company* en Broadway

Como ya había mencionado, John Doyle siguió experimentando en otros musicales utilizando actores-instrumentistas. Todas estas exploraciones fueron en producciones de pequeño formato fuera de Broadway como los musicales *Mack and Mabel*³⁸³(2007), *Merrily We Roll Along*³⁸⁴(2008) y *Allegro*³⁸⁵ (2014). El siguiente musical exitoso en Broadway construido a partir de la figura que incorporó actores-instrumentistas fue *Once*³⁸⁶, obra ganadora al premio Tony como mejor musical en 2012.

Este musical está basado en una película con el mismo nombre escrita y dirigida por John Carney; es una película de bajo presupuesto que destacó porque quienes compusieron la música para la película, Glen Hansard y Markéta Irglová, también la interpretan en ella, cantando sus

³⁸¹ “But when you're inside the music, you're aware that it might be lush and romantic while the lyrics is vice versa, or there are things that are happening in the orchestration that tell you something about the character, things that an actor does not generally get to play with, standing on the stage, 10 feet above the orchestra in the pit. With John's approach, you're right in there with them.”

³⁸² “We are now part of this history – and here we are integrating what he and John have given us.”

³⁸³ Musical con libreto de Michael Stewart y música y letra de Jerry Herman. Se estrenó originalmente en Broadway en 1974. En el 2007 se presentó con actores-instrumentistas dirigidos por John Doyle en el teatro Criterion de Londres con una temporada de tres meses.

³⁸⁴ Musical con música y letra de Stephen Sondheim y librero de George Furth que se estrenó en Broadway en 1981 y John Doyle presentó con actores-instrumentistas en el teatro Watermill de Londres con una temporada corta de dos meses.

³⁸⁵ Se presentó en el teatro Classic Stage Company de Nueva York con una temporada corta de dos meses.

³⁸⁶ Quiere decir: Una vez.

canciones: son los protagonistas de la historia. La película fue reconocida gracias a que ganó un premio Oscar por mejor canción original en 2007³⁸⁷.

La adaptación para la versión teatral de este musical fue hecha por Enda Walsh, mientras que la letra y música siguió siendo de Glen Hansard y Matkéta Irglová. La dirección estuvo a cargo de John Tiffany.³⁸⁸ Se estrenó en el 2012 en el teatro Bernard B. Jacobs y fue protagonizada por Steve Kazee, que tocaba la guitarra, y Cristin Milioti, que tocaba el piano.

Once presenta la historia de un músico frustrado que toca por las calles de Dublín; se encuentra con una mujer que al escuchar sus canciones se interesa por su música y lo anima para que la dé a conocer. Deciden colaborar para hacer un disco, ella lo ayuda en el piano. El amor por la música los hace muy cercanos y perciben la posibilidad de enamorarse el uno del otro, ambos comparten historias complicadas con su última pareja que al terminar el disco deciden resolver cada uno por su lado, cerrando la posibilidad de una relación entre los dos. Sin embargo, él como agradecimiento le regala a ella, a modo de sorpresa, un piano.

Debido a que la historia es sobre hacer música, la ejecución de la música es visible todo el tiempo, además cuenta con un conformado íntegramente por actores-instrumentistas (véase fig. 19).

“Cuando los violines comienzan a sonar en *Once* — el acordeón, el mandolín, las guitarras y el cello — los instrumentos se agrandan en una colección de voces distintivas, fundidas en un sentimiento único y universal”³⁸⁹ (Brantley, “Another” 1).

³⁸⁷ “Falling Slowly”

³⁸⁸ Aparte de ganar el Tony por Mejor Musical también ganó otros siete premios incluyendo uno por mejor actor y mejor libreto. También ganó un premio Grammy por mejor álbum de musical.

³⁸⁹ “When the violins begin to play in “*Once*” — and the accordion and the mandolin and the guitars and the cello — the instruments swell into a collection of distinctive voices melded into a single, universal feeling.



Fig. 19. Elenco del musical *Once*. Marcus, Joan. 2015. *Broadway.com* Web. 15 agosto 2016.

El diseño de espacio de Bob Crowley daba la apariencia de un bar, el tipo de lugar “donde la gente va a perderse en las canciones y en la bebida”³⁹⁰ (Brantley, “Another” 1). Incluso antes de empezar la función, el público puede pasar al escenario a comprar una bebida. A partir de la segunda llamada entran todos los intérpretes con sus instrumentos y empiezan a cantarse entre sí diferentes canciones como si se contaran historias. En algún momento piden al público que está en el escenario regresar a sus asientos. Entra el protagonista con su guitarra y parece ser su turno de contar su historia; comienza a tocar y cantar la canción “Leave”, el elenco restante se va a otros sitios del escenario y la escenario se oscurece con una luz que lo enfoca sólo a él. Mientras termina la canción, Ella ha caminado desde el público hasta estar enfrente de Él en el escenario³⁹¹. A partir de ahí comienza la historia, cuya música es ejecutada en todo momento por el elenco y su propia orquestación.

³⁹⁰ “where people come to lose themselves in song as well as drink”

³⁹¹ Los personajes principales del musical no tienen nombre y el libreto los indica como Chico (Boy) y Chica (Girl).

Los intérpretes, además de ejecutar la música de la obra, destacan porque mientras lo hacen también ejecutan la coreografía. El crítico Ben Brantley, del *New York Times*, señala: “*Once* usa al canto y a la danza de una manera que nunca había experimentado en un musical americano”³⁹² (Brantley, “Another” 1). Brantley elogia el trabajo de Steven Hoggett que estuvo a cargo de todo el movimiento escénico del musical, describe que cuando ejecutan la música también bailan en las mesas e incluso hay un duelo entre violines. El musical también ha dado gira por Estados Unidos y ha tenido producciones en otras partes del mundo como Londres, Australia, Toronto y Dublín.

Otro ejemplo más reciente puede ser el musical de *School of Rock*. A finales del 2015 se estrenó en Broadway una adaptación de la película *School of Rock* (2003). Esta película cuenta cómo un músico retirado intenta ser maestro sustituto en una escuela, descubre el talento musical que tienen los niños y les enseña a tocar música rock y hace una banda con ellos. El musical tiene música de Andrew Lloyd Webber, letras de Glenn Slater, libreto de Julian Fellowes y dirección de Laurence Connor. Todos los niños que aparecen en el musical son actores-instrumentistas y ejecutan gran parte de la música de la obra.

Recientemente se estrenó en Broadway en el teatro Imperial *Natasha, Pierre & The Great Comet of 1812* (2016). Un musical basado en la parte cinco del volumen dos de *La guerra y la paz* (1869), novela de León Tolstói. Cuenta con el libreto, música, letras y orquestación de Dave Malloy. En esta obra, donde el escenario está en disposición de arena a manera de circo, algunos miembros del ensamble acompañan a los músicos de la obra con un propio instrumento que usan en momentos específicos. Los personajes principales Pierre y Anatole tocan en ocasiones su propio instrumento. Pierre, el acordeón, piano y percusiones y Anatole la guitarra. Los instrumentistas de

³⁹² “Once” uses song and dance in a way I’ve never experienced in an American musical.

la obra están al centro del escenario y el director de orquesta funciona también como el maestro de ceremonias del espectáculo.

5.4.1 Fenómeno estadounidense: *quadruple-threat*

En Estados Unidos la habilidad del actor-instrumentista es vista de modo distinto que en el Reino Unido. Sin embargo, el fenómeno ha llegado y se ha utilizado constantemente en su teatro. Aunque como ya lo había mencionado, tampoco fue visto como algo totalmente novedoso, aun así la presencia de intérpretes con este perfil es más reconocida:

John Doyle ha identificado un aumento estable de actores-instrumentistas en Estados Unidos, quienes son buenos cantantes, actores e instrumentistas, a veces agregando a la danza a su lista de credenciales, dando así la idea del ‘quadruple threat’.³⁹³ (Harrison 58)

El término “quadruple-threat”³⁹⁴ surge de la idea del ‘triple-threat’, misma que comenté en el capítulo tres. Sin embargo a partir de este término Harrison señala que “no es particularmente útil cuando se aplica al actor-instrumentista”³⁹⁵ (58). Él reconoce que en Estados Unidos es común que el intérprete busque habilidades que sumar a su experiencia: “para los actores norteamericanos la musicalidad es simplemente otra habilidad que adquirir o mejorar”³⁹⁶ (58). Harrison argumenta que “...la adquisición de habilidades no debe ser la meta ni el criterio que se use para medir el mérito artístico. La práctica del actor-instrumentista es quizá mejor vista como una disciplina singular con su propio y particular resultado y la estética con que se asocia”³⁹⁷ (58).

³⁹³ “John Doyle has identified an increasing stable of actor-musicians in the US who are accomplished singers, actors and instrumentalists, often adding dance to their list of credentials, thus giving credence to the idea of the ‘quadruple threat’”

³⁹⁴ Amenaza cuádruple.

³⁹⁵ “is not particularly helpful when applied to actor-musicianship”

³⁹⁶ “For American actors musicianship has simply become another skill to acquire or brush up (19/24)”

³⁹⁷ “...the acquisition of skills should be neither the goal nor the criterion that we use to measure artistic merit. Actor-musicianship is perhaps better viewed as a singular discipline with its own particular outcome and associated aesthetic.”

A pesar de que en los musicales son pocas las producciones que han utilizado la habilidad del actor-instrumentista en Estados Unidos, Harrison señala que gracias al éxito de los musicales dirigido por John Doyle y de los espectáculos que surgieron después de sus musicales:

Los intérpretes de teatro comenzaron a reconocer la necesidad de mantener y desarrollar habilidades musicales aparte de sus talentos como actores, cantantes y bailarines, y hay ahora ejemplos de teatro teniendo de base en el actor-instrumentista por todo el país.³⁹⁸ (59)

El actor-instrumentista es un maestro en la combinación de habilidades, como Harrison dice, éste intérprete es maestro “de la actuación por medio de la ejecución de la música, de usar la música para mejorar y apoyar a la actuación”³⁹⁹ (60). Encuentro que el trabajo del actor-instrumentista puede ser multifacético, pero como Harrison discute, aún puede ser caracterizado como un arte por derecho propio que implica sus propias exigencias y preparación distintiva a la de cualquier otro tipo de intérprete.

Considero que el desarrollo de la figura del actor-instrumentista se está perfilando como un tipo de intérprete que puede participar en otro tipo de manifestaciones escénicas fuera de los musicales. Este tipo de intérprete abre las posibilidades escénicas para explorar de otras maneras la conjunción de la actuación y la música. Primordialmente le ofrece al espectador nuevas maneras de conectar con la escena.

³⁹⁸ “Performers began to recognize the need to maintain and develop musical skills alongside their talents as actors, singers and dancers, and there are now examples of actor-musician based theatre across the country.”

³⁹⁹ “of acting through their music-making, of using music to enhance and support acting”

Capítulo 6:

“Being Alive”: El intérprete del musical hoy en día: actuar+cantar+bailar+tocar+...

Como he ido señalando en esta investigación, el intérprete del musical se encuentra con distintas exigencias más allá de su habilidad de cantar, bailar y actuar. Incluso, dentro de estas mismas disciplinas, las exigencias y técnicas para abordar un musical en específico suelen ser diversas.

A continuación distinguiré ejemplos de musicales que considero le han exigido al intérprete una diversificación en su preparación con respecto a la tradicional:

- *Starlight Express*⁴⁰⁰ (1984): Este musical cuenta la historia de un niño que está jugando con sus trenes de juguete y después sueña que estos cobran vida. El musical se creó imaginando un espectáculo donde los intérpretes patinaran. El espacio escénico fue construido como una pista para los intérpretes; entonces estos intérpretes además de cantar, actuar y bailar tenían que hacerlo en patines y esto también le exige al intérprete aprenda trucos y habilidades especiales para patinar. Cuando se ha hecho este musical se ha acostumbrado que el elenco ya escogido tome algunos meses de clases de patinaje antes de empezar el montaje.⁴⁰¹
- *Avenue Q*⁴⁰² (2003): Este musical ganó el premio a mejor musical en el año de su estreno. Presenta los problemas que se desatan en la adultez a partir de personajes que viven en una calle donde la mayoría de los habitantes son títeres, parodiando así el programa de televisión para niños *Sesame Street*⁴⁰³ con temas el desempleo, la pornografía, la

⁴⁰⁰ Con música de Andrew Lloyd Webber y letras de Richard Stilgoe. La coreografía original fue de Arlene Phillips. El musical estrenó primero en Inglaterra y ha tenido producciones en varios países incluyendo México (Aquí se llamó *Expreso Astral* y se presentó en 1997 en Teatro Polanco). Especialmente en Alemania ha sido de los musicales que más ha durado en cartelera desde 1988 hasta la fecha.

⁴⁰¹ Han existido otros musicales que han usado el recurso del patinaje como *Xanadu* (2007) y *Little Mermaid* (2008)

⁴⁰² Con música y letras de Robert Lopez y Jeff Marx y libreto de Jeff Whitty. Aunque el musical cerró en Broadway en el 2009, ese mismo año abrió fuera de Broadway donde hasta la fecha sigue en cartelera. Este musical también se ha presentado en varios lugares del mundo, incluyendo México en 2008 en el Centro Cultural Telmex II.

⁴⁰³ En México este programa se conoce como *Plaza Sésamo*.

sexualidad, el racismo y la política. El musical presenta a los intérpretes manejando las marionetas y haciendo la voz correspondiente para cada personaje, la mayoría del elenco maneja más de una marioneta. Esto le exige al intérprete un gran control sobre las marionetas aparte de cantar, actuar y bailar.

- *Newsies*⁴⁰⁴ (2011): Un musical basado en la película con el mismo nombre (1992). Cuenta la historia de unos niños periodiqueros que hicieron una huelga por sus derechos como trabajadores en Nueva York en 1899. Este musical destacó por su elenco joven que contaba con habilidades dancísticas con muchos requerimientos: la coreografía de Christopher Gattelli le exige a los intérpretes un gran nivel de técnica de ballet, jazz, tap, hip-hop y acrobacia, además de cantar y actuar. Aunque se podría decir que esto sigue siendo un ejemplo de un musical para intérpretes *triple-threat*, exceptuando la acrobacia, es necesario destacar que el musical exalta el perfeccionamiento de estas mismas técnicas.
- *Revival* del musical *Pippin*⁴⁰⁵ (2013): Este musical se estrenó originalmente en 1972 y cuenta la historia medieval del príncipe Pippin y de la búsqueda del sentido de su vida. El musical hace constantemente juegos metateatrales, revelando así que es una historia contada en el teatro, por ejemplo, tiene a un maestro ceremonias que funciona como narrador. La versión del *revival* decidió contar la historia por medio de un circo. Ben Brantley señala que los intérpretes de este musical además de cantar, bailar y actuar “también cuelgan de los dedos de sus pies desde alturas peligrosas, vuelan por los aires, se balancean en temblorosas torres de cilindros, saltan largos tramos entre pelotas medicinales

⁴⁰⁴ Con música de Alan Menken, letras de Jack Feldman y libreto de Harvey Fierstein, bajo la dirección de Jeff Calhoun. El musical ganó un premio Tony por mejor coreografía.

⁴⁰⁵ Con letra y música de Stephen Schwartz y libreto de Roger O. Hirson con dirección y coreografía, en la primera versión, de Bob Fosse. Esta primera versión ganó cuatro premios Tony y la versión del *revival* ganó otros cuatro, incluyendo el de mejor *revival*. Esta segunda versión la dirigió Diane Paulus, Chet Walker se encargó de coreografiar la puesta al estilo de Bob Fosse y Gypsy Snider tuvo la tarea de coordinar todos los movimientos relacionados con las artes circenses. *Pippin* se presentó en México en 1974 en el Teatro de los Insurgentes.

y, oh, un montón de otras cosas que requieren habilidad y coraje”⁴⁰⁶(Brantley, “The Old” 1). Estos intérpretes requieren habilidades circenses además de las tradicionales. Por ejemplo, en el primer número, el maestro de ceremonias (que en este caso es mujer) se la pasa la mayoría del tiempo en un trapecio haciendo figuras con su cuerpo. Brantley considera que esta producción es “el *Pippin* del siglo XXI”.

- *Hamilton* (2015): El musical cuenta la historia de Alexander Hamilton, uno de los padres fundadores de Estados Unidos. La música es uno de sus grandes atractivos ya que está compuesta con un estilo contemporáneo que incluye R&B, jazz, y pop, destacando la música Hip-Hop⁴⁰⁷. También uno de los propósitos del creador fue tener un elenco étnicamente diverso para reflejar la diversidad de Estados Unidos hoy en día. Las exigencias para los intérpretes de este musical incluyen gran preparación vocal y un estilo dancístico basado en el hip-hop. La mayoría del elenco principal tiene que desarrollar la habilidad para poder desempeñar el género del rap⁴⁰⁸. Por ser unos de los musicales que ejecuta estos distintos estilos musicales en su plenitud⁴⁰⁹, encontrar al elenco adecuado fue una tarea ardua. *Hamilton* es un gran ejemplo de cómo las mismas exigencias del intérprete *triple-threat* se modifican de acuerdo con los estilos musicales que se sumen a los nuevos espectáculos.

⁴⁰⁶ “They also hang by their toes from perilous heights, fly through the air, balance on wobbly towers of cylinders, vault over long rows of medicine balls and, oh, lots of other courage- and agility-testing things.”

⁴⁰⁷ Es un movimiento artístico y cultural que surgió en Estados Unidos a finales de los setenta en barrios de la ciudad de Nueva York, este movimiento incluye estilos de danza y de canto como el rap.

⁴⁰⁸ De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española*: “Estilo musical de origen afroamericano en que, con un ritmo sincopado, la letra, de carácter provocador, es más recitada que cantada”. La enciclopedia británica describe al rap como un estilo musical en el que un discurso rítmico y rimado es cantado con acompañamiento musical. Y el diccionario de Cambridge señala que es un estilo de música popular en el que un cantante habla rápidamente usando rimas con un ritmo pesado de fondo.

⁴⁰⁹ Estos estilos musicales como el rap ya se habían utilizado en los musicales. Sin embargo *Hamilton* destaca por usar este estilo como elemento principal en su obra. Antes de este musical, Lin-Manuel Miranda creó *In the Heights* (2008) donde el conductor musical también era el rap conjuntándolo con ritmos latinos.

- Revival del musical *Spring Awakening*^{410 411}(2015): Musical que estrenó originalmente en el 2006 basado la obra del mismo nombre del dramaturgo alemán Frank Wedekind (1891). Este musical, a partir de música rock, retrata la historia de adolescentes que están descubriendo su sexualidad a fines del siglo XIX y lo que esto conlleva, como la represión para hablar del tema y la falta de información. Este *revival* fue el segundo musical que fue llevado a Broadway por una compañía integrada casi en su totalidad por intérpretes sordomudos⁴¹². El musical contaba con tres distintos tipos de intérpretes:
 - 1) Aquellos que eran sordos, mudos o sordomudos, que comunicaban la letra de las canciones y los diálogos con lenguaje de señas, además de ejecutar la coreografía.
 - 2) Los intérpretes que comunican con voz lo que expresan los intérpretes que se comunican con señas, los cuales son actores-instrumentistas también, de modo que además de expresar con su voz los diálogos y las canciones, también ejecutan la música de la obra (estos dos últimos intérpretes están todo el tiempo juntos, el personaje está dividido en dos intérpretes);
 - 3) El tercer tipo de intérprete se comunica con lenguaje de señas y a la par usa su voz para cantar y hablar, de igual manera ejecuta la coreografía y su personaje es interpretado únicamente por él.

Este musical, además de las exigencias que ya mencioné, les pide a los intérpretes un gran trabajo de atención y colaboración, lo cual es obvio por aquellos intérpretes que

⁴¹⁰ Con música de Duncan Sheik, letras y libreto de Steven Sater. La primera versión fue dirigida por Michael Mayer y ganó ocho premios Tony incluyendo mejor musical. También ganó un premio Grammy por mejor álbum de teatro musical. La segunda versión de la compañía Deaf West fue dirigida por Michael Arden y coreografía de Spencer Liff. La idea de hacer el musical en este formato fue acercar el teatro de Broadway a las personas con discapacidades.

⁴¹¹ La versión original de este musical se presentó en México en 2012 en el Teatro San Jerónimo Independencia.

⁴¹² El primero fue un *revival* en el 2003 del musical *Big River* (1985) llevado a Broadway por la misma compañía Deaf West con la colaboración de Roundabout Theatre Company. El musical buscaba la relación entre actores escuchas y no escuchas por medio de la música y el lenguaje de señas.

no pueden escuchar y con los cuales tienen que estar conectados. El musical también propuso otro tipo de comunicación con un público no familiarizado con el lenguaje de señas.

Las producciones de estos musicales apostaron por utilizar estilos musicales y técnicas dancísticas novedosas y modos escénicos fuera de lo tradicional en los musicales como las artes circenses, la acrobacia y el lenguaje para sordomudos. Estas decisiones escénicas incitan a los productores y directores de las obras a buscar intérpretes que puedan desempeñar las distintas habilidades o estilos que requieren. Estos intérpretes, como lo mencioné en los capítulos cuatro y cinco, parecidos a los actores-instrumentistas de las obras dirigidas por John Doyle, podrán conjugar las habilidades que han desarrollado individualmente para utilizarlas en una misma puesta en escena.

Conclusiones

El musical es una manera de hacer teatro que siempre se ha caracterizado por su interdisciplinariedad, pues intenta estimular al espectador en más de una manera: con historias variadas, canciones trascendentales, grandes números coreográficos y un gran aparato técnico con luces y escenografías ostentosas. Los musicales iniciaron siendo sólo espectáculos de variedad, hasta que sus colaboradores comenzaron a profesionalizarse en su labor: los compositores, letristas y dramaturgos se dedicaron a crear piezas específicas para los espectáculos; se necesitó de coreógrafos que se encargaran de la danza y los movimientos escénicos, directores que pudieran organizar el espectáculo, productores capaces de desarrollar espectáculos que satisficieran las exigencias del público mediante trabajos retribuíbles para sus colaboradores y los intérpretes, que serían los principales para comunicarse con el público. Considero que en su desarrollo, los musicales encontraron que la clave en su éxito estaba en la manera en que integraran todos los elementos que el público estaba interesado en ver. Hallaron su integración en la historia y en un concepto a desarrollar, para que así cada uno de los elementos tuviera un propósito claro y llegara al público en más de una forma de comunicación y experiencia.

Company como representante de los llamados “musicales conceptuales” es revelador por ser uno de los puntos significativos en la historia del musical para que los directores, compositores, coreógrafos, diseñadores y productores fueran cada vez más conscientes del manejo y la integración de los elementos utilizados en cada espectáculo. También es revelador de que sus creadores confiaron totalmente en su elenco sin la necesidad de un ensamble coral o dancístico, propiciando que los intérpretes estuvieran preparados para llevar a cabo, por sí solos, la continuidad de una puesta en escena como los protagonistas que cantan, bailan y actúan.

Al profundizar sobre la figura del intérprete en el musical, concentrándome en el *triple-threat*, descubrí que mientras los musicales encontraban su integración y propia unidad, el

intérprete también progresó intentando ser congruente con esto; su preparación fue en búsqueda de poder participar en este teatro. También los propios musicales comenzaron a experimentar y ser más exigentes a nivel técnico al ver que contaban con intérpretes mejor preparados. Cada uno de los elementos utilizados en el musical tuvo la función de ayudar a que las historias y las temáticas planteadas llegaran en más de una manera al espectador. Y en la construcción del mundo del musical el canto, la danza y la actuación se convirtieron, en comunión, en modos de expresión estética que también por sí solos comunicaban distintos aspectos del musical en cuestión. Los intérpretes fueron los que se encargaron de llevar a cada elemento en conjunción a la escena y crear un marco escénico del realismo en los musicales. Considero que el realismo en los musicales se construyó también por parte de la recepción de los espectáculos creando expectativas a nivel de producción y desempeño de los intérpretes, idealizando de esta manera al intérprete *triple-threat*.

Por otro lado, hacer visible la ejecución de la música en escena se convirtió en otra manera de comunicación y goce estético para el espectador, y gracias a esto, *Company* adquirió mayor notoriedad que antes; la historia y los temas tratados en la obra parecieron totalmente convenientes con los actores-instrumentistas llevando a cabo la ejecución de la música además de cantar y de actuar a los personajes de la obra. Las relaciones dramáticas entre los personajes podía leerse de acuerdo a las relaciones musicales que desplegaban los instrumentos. Una vez más este musical permitió que existiera confianza en sus intérpretes, pero ahora ejecutando la música para ellos mismos. En el caso del actor-instrumentista en *Company* podemos notar que el espectador recibe la misma historia y los mismos temas contados en su puesta original, pero esta vez con un lenguaje diferente y nuevas metáforas. John Doyle apostó a dejar los clichés del musical norteamericano y a buscar otras formas para lograr una nueva cercanía con el público.

La adquisición de habilidades puede ser un tema común en el intérprete del musical debido a que estos espectáculos siempre han sido interdisciplinarios. Sus creadores siguen buscando

nuevas maneras de estimular a su público. Sin embargo, también ha sido común que los musicales sean despreciados por profesionales del teatro o de la música, justamente, por la mezcla entre diferentes disciplinas o habilidades. Jeremy Harrison en su libro *Actor-musicianship*, enfatiza y cuestiona a partir del actor-instrumentista por qué es tan mal visto ser bueno en más de una cosa. También distingue que en las escuelas que enseñan cada disciplina hay una idea cerrada en torno a poder mezclar las habilidades: aprender una nueva y hacer que coexista con otra.

Al hacer la comparación entre el intérprete *triple-threat* y el *actor-musician*, en primer lugar, distingo que ellos comparten las habilidades de la actuación y el canto. De alguna manera podría decirse que estas son las bases del intérprete ideal del musical. Tanto la ejecución de la música de un instrumento como la práctica dancística son, entonces, la tercera habilidad que estos intérpretes suman a su experiencia como participantes esenciales de un espectáculo.

Una de las razones por las que decidí llamarle actor-instrumentista al *actor-musician* en lugar de actor-músico, es porque considero que el intérprete del musical es por esencia la conexión entre el teatro y la música, pues el intérprete del musical siempre está relacionando sus habilidades actorales y musicales. La habilidad musical puede comprender tanto la destreza para cantar como la destreza para bailar, pues ambas actividades siempre necesitarán conceptos básicos de la música. En esta interpretación también cabe la habilidad de ejecutar música instrumental.

Fuera de la adquisición de las habilidades, parece que el intérprete debe contar con una habilidad mayor. Este intérprete se ha destacado cuando tiene la destreza de integrar estas habilidades en un sólo espectáculo. El intérprete del musical es aquel que tiene la maestría de coordinar e integrar todos los elementos que el musical quiere darle al público. Sobre todo tiene la labor de que cada elemento que entre al musical se haga congruente para el espectador.

Considero que el intérprete del musical en lugar de querer utilizar todas sus habilidades al mismo tiempo, busca la manera en que convivan: investiga que tipo de respiración, emoción,

concentración, calentamiento y ejercicios le permiten cumplir con las exigencias de cantar, de bailar, actuar una escena o tocar un instrumento en la misma puesta en escena. Más que sumar habilidades el intérprete entrena la manera poder ser un mediador de los elementos o disciplinas relacionadas en un musical, integrándolas para el público. Y esencialmente, el intérprete del musical es aquél que está íntimamente relacionado con sus principales herramientas que sabe articular con eficacia: el teatro y la música.

Después de haber estudiado los planes de estudio a nivel superior que ofrecen preparar intérpretes *triple-threat* y actores-instrumentistas, identifiqué que estos planes de estudio están siendo congruentes con la gran producción y exhibición de musicales que existen hoy en día en el mundo angloparlante. Las escuelas preparan profesionales para los musicales, no sólo como intérpretes, también como directores, diseñadores, compositores y miembros del equipo técnico. En consecuencia la competencia laboral es alta y las exigencias mayores para el intérprete. El hecho de que existan universidades que preparen a los intérpretes para ser actores-instrumentistas es reciente, los intérpretes que se han desenvuelto de ésta manera, como en principio los *triple threat*, tuvieron una preparación personal que después encajó para los espectáculos que lo requerían. Ahora que se ha formalizado la preparación de éstos intérpretes al punto de que existan sindicatos dedicados a esta profesión, la oferta para los creadores, productores y directores de los musicales será aún mayor.

Como lo mencioné en mi introducción, las fuentes en español que encontré para esta investigación fueron escasas. Con este trabajo distingo la gran diversidad de estudios en inglés que existen sobre los musicales: libros, artículos y estudios universitarios a nivel de maestría y doctorado que analizan las estructuras dramáticas y musicales de los espectáculos, su repercusión cultural, social, comercial, sus aportaciones a las artes escénicas, sus distintas lecturas, los diseños de escenografía y vestuario, y su historia.

Considero que en México es cada vez mayor el número de musicales que se produce al año, los productores están cada vez más interesados en llevar a cabo estos espectáculos y la gente está interesada en dedicarse a ser intérprete de estos musicales. En mi opinión, se espera que los musicales que se realicen en el país tengan el mismo nivel de producción, dirección, actuación, canto y danza que las producciones originadas en Broadway. Sin embargo, no existen escuelas que ofrezcan el tipo de preparación específica proporcional al nivel de exigencia que tienen los musicales que se presentan. Asimismo, la preparación de los directores escénicos, coreógrafos, compositores musicales y demás colaboradores es escasa al respecto. Con mi trabajo busco abrir el panorama de posibilidades de estudio sobre este tema, considerar la investigación académica de la producción de este tipo de teatro, de los creadores y colaboradores que lo hacen posible.

Anexo 1: Programa de mano del revival del musical Company (2006)

OPENING NIGHT: NOVEMBER 29, 2006

ETHEL BARRYMORE THEATRE
243 West 47th Street
A Shubert Organization Theatre
Gerald Schoenfeld, *Chairman* Philip J. Smith, *President*
Robert E. Wankel, *Executive Vice President*

Marc Routh Richard Frankel Tom Viertel Steven Baruch
Ambassador Theatre Group Tulchin/Bartner Productions
Darren Bagert and Cincinnati Playhouse in the Park
producers

Raúl Esparza
in
COMPANY
A MUSICAL COMEDY
Music and Lyrics by
Stephen Sondheim
Book by
George Furth

with
Keith Buterbaugh Matt Castle Robert Cunningham Angel Desai
Kelly Jeanne Grant Kristin Huffman Amy Justman Heather Laws
Jane Pfitsch Leenya Rideout Fred Rose Bruce Sabath Elizabeth Stanley
Renée Bang Allen Brandon Ellis David Garry Jason Ostrowaki Jessica Wright Katrina Yaukey
and
Barbara Walsh

<small>Set Design</small> David Gallo	<small>Costume Design</small> Ann Hould-Ward	<small>Lights Design</small> Thomas C. Hase	<small>Sound Design</small> Andrew Keister
<small>Hair & Wig Design</small> David Lawrence	<small>Makeup Design</small> Angelina Avallone	<small>Costing</small> Telsey + Company	
<small>Associate Producer</small> Adam John Hunter	<small>Production Stage Manager</small> Gary Mickelson	<small>Resident Music Supervisor</small> Lynne Shankel	
<small>General Manager</small> Richard Frankel Productions, Inc. Jo Porter	<small>Line Representatives</small> Barlow-Hartman	<small>Production Management</small> Juniper Street Productions, Inc.	

Musical Supervision & Orchestration by
Mary-Mitchell Campbell

Conductor and Musical Staging by
John Doyle

Proudly Sponsored by Fidelity Investments
The Producers wish to express their appreciation to the Theatre Development Fund for its support of this production.
This production of Company was originally produced by Cincinnati Playhouse in the Park
Edward Stern, Producing Artistic Director Buzz Ward, Executive Director



Copyright © 2010 Playbill Inc.

Fig. 20. Créditos de los involucrados en la producción

 Raúl Esparza	 Barbara Walsh	 Keith Buterbaugh	 Matt Castle	
 Robert Cunningham	 Angel Desai	 Kelly Jeanne Grant	 Kristin Huffman	
 Amy Justman	 Heather Laws	 Jane Pfitsch	 Leenya Rideout	
 Fred Rose	 Bruce Sabath	 Elizabeth Stanley	 Renée Bang Allen	
 Brandon Ellis	 David Garry	 Jason Ostrowski	 Jessica Wright	 Katrina Yaukey

LUNCH, DINNER & AFTER THEATER
Cocktails and Dessert

Sardi's

**234 West 44th Street
(Broadway & 8th)
(212) 221-8440
www.sardis.com**

Copyright © 2010 Playbill Inc.

Fig. 21 Fotos del elenco y suplentes de *Company* (2006)

CAST

Robert	RAÚL ESPARZA <i>Percussion</i>
Joanne	BARBARA WALSH <i>Orchestra Bells, Percussion</i>
Harry	KEITH BUTERBAUGH <i>Trumpet, Trombone</i>
Peter	MATT CASTLE <i>Piano/keyboards, Double Bass</i>
Paul	ROBERT CUNNINGHAM <i>Trumpet, Drums</i>
Marta	ANGEL DESAI <i>Keyboard, Violin, Alto Sax</i>
Kathy	KELLY JEANNE GRANT <i>Flute, Alto Sax</i>
Sarah	KRISTIN HUFFMAN <i>Flute, Alto Sax, Piccolo</i>
Susan	AMY JUSTMAN <i>Piano/keyboards, Orchestra Bells</i>
Amy	HEATHER LAWS <i>French Horn, Trumpet, Flute</i>
Jenny	LEENYA RIDEOUT <i>Violin, Guitar, Double Bass</i>
David	FRED ROSE <i>Cello, Alto Sax, Tenor Sax</i>
Larry	BRUCE SABATH <i>Clarinet, Drums</i>
April	ELIZABETH STANLEY <i>Oboe, Tuba, Alto Sax</i>



The use of any recording device, either audio or video, and the taking of photographs, either with or without flash, is strictly prohibited.

What we do together
makes a difference.

BROADWAY
CARES

www.broadwaycares.org

212.840.0770



Copyright © 2010 Playbill Inc.

Fig. 22 Elenco de *Company* (2006) con los personajes que interpretan y los instrumentos que tocan

STANDBYS

Standbys never substitute for listed players unless a specific announcement for the appearance is made at the time of the performance.

For Robert: FRED ROSE

For Sarah, Joanne: RENÉE BANG ALLEN – *Flute, Alto Sax, Tenor Sax, Orchestra Bells, Percussion*

For David, Paul: BRANDON ELLIS – *Cello, Drums, Double Bass, Guitar*

For Harry, Larry, Paul: DAVID GARRY – *Trumpet, Trombone, Clarinet, Drums, Alto Sax, Tenor Sax*

For Peter: JASON OSTROWSKI – *Piano/Keyboards, Double Bass*

For Amy, Jenny, Susan: JESSICA WRIGHT – *Flute, Violin*

For Marta, Kathy, April: KATRINA YAUKEY – *Alto Sax, Flute, Oboe, Tuba, Trumpet*

Dance Captain: NEWTON COLE

THERE WILL BE ONE 15-MINUTE INTERMISSION.

MUSICAL NUMBERS

ACT ONE

“Company” Robert and Company
 “The Little Things You Do Together” Joanne and Company
 “Sorry-Grateful” Harry, David, Larry
 “You Could Drive a Person Crazy” April, Kathy, Marta
 “Have I Got a Girl for You” Larry, Peter, Paul, David, Harry
 “Someone Is Waiting” Robert
 “Another Hundred People” Marta
 “Getting Married Today” Amy, Paul, Susan and Company
 “Marty Me a Little” Robert

ACT TWO

“Side by Side by Side” Robert and Company
 “What Would We Do Without You?” Robert and Company
 “Poor Baby” Sarah, Jenny, Susan, Amy, Joanne
 “Barcelona” Robert, April
 “The Ladies Who Lunch” Joanne
 “Being Alive” Robert



SANDOMENICO

DINING ON THE PARK
 Dine across Central Park, walking distance from the theater District.

pretheater dinner, sunday brunch, sunday dinner, lunch mon-fri, wednesday too and dinner every day
 San Domenico NY 240 Central Park South, New York, NY 10019 T 212.265.5969

Copyright © 2010 Playbill Inc.

Fig. 23 Arriba: los suplentes de la obra y sus respectivos roles. Abajo: los números musicales de la obra

WHO'S WHO IN THE CAST

RAÚL ESPARZA (*Robert*). Broadway: *Taboo* (Tony nom.; Drama Desk Award, Best Featured Actor), *Chitty Chitty Bang Bang*, *Cabaret*, *The Rocky Horror Show* (Theatre World Award). Off-Broadway: *The Normal Heart*; *Comedians*; *tick, tick... BOOM!* (Obie Award, Drama Desk nom.). National tour: *Evita* (Joseph Jefferson nom.). Regional: *Company* (Cincinnati Playhouse); *Sunday in the Park With George* (Helen Hayes nom.) and *Merrily We Roll Along* (Kennedy Center Sondheim Celebration); *Slaughterhouse-Five* and *Fur* (Steppenwolf); *Cry, the Beloved Country*, *Richard II* and *A Christmas Carol* (Goodman Theatre); *The Washington-Sarajevo Talks* (Victory Gardens), *Arcadia* and *What the Butler Saw* (Meadowbrook Theatre); *Messiah* (National Jewish Theater); *Grease* (Drury Lane Oakbrook); *Mixed Blessings* (Coconut Grove Playhouse). HOLA José Ferrer Acting Award. 2006 Sundance Theatre Lab. Film: Sidney Lumet's *Find Me Guilty*.

BARBARA WALSH (*Joanne*). Broadway: *Falsettos* (Tony, Drama Desk nominations, Los Angeles Óvation Award), *Hairspray*, *Big*, *Blood Brothers*, *Nine*, *Rock 'n Roll: The First 5,000 Years!* and *Ragtime* (Mother, Chicago company). Off-Broadway: *Normal* (Transport Group), *Birds of Paradise*, *Stars in Your Eyes* and *Forbidden Broadway*. National tours: *Oklahoma!*, *Les Misérables* and *Chess* (Carbonell Award). Regional: *Company* (Cincinnati Playhouse), *Dinner With Friends* (Old Globe), *The Sisters Rosensweig* (George Street), *Side by Side* (Muny), *The Most Happy Fella* (Great Lakes), *The Rhythm Club* (Signature Theatre) and *Blanche DuBois* in *A Streetcar Named Desire* (Gretma Theatre). Film and television: *Life With Mikey*, "Law & Order" and "Law & Order: Criminal Intent." CDs: *Broadway Unplugged*, *Big, A - My Name Is Alice* and *The Best of Forbidden Broadway*. She is married to director Jack Cummings III.

KEITH BUTERBAUGH (*Harry*). Broadway: *Phantom* (Raoul). Off-Broadway: *Little Prince*, *Mademoiselle Colombe* (w/Tammy Grimes). Nat'l tour: *Show Boat* (Ravenal), *Phantom of the Opera* (Raoul/Phantom), *The King and I*. Regional: *Company* (Cincinnati Playhouse), ATL's *My*

Way, *The Sound of Music*, *Camelot*, *Secret Garden*, Sondheim's *Passion*. Opera: *Marriage of Figaro* (Cincinnati Opera), *Die Fledermaus*, *La Bohème*, *Barber of Seville*, *Carousel* (Billy Bigelow/Augusta Opera). Many engagements with Skitch Henderson at Carnegie Hall and with Peter Nero and the Philly Pops. TV: "Chappelle's Show," "Skitch Henderson: A Man and His Music - 80 Years." Film: *Crime Partners*. BS degree in trumpet, Clarion Univ. Master's degree in music, Univ. of Miami. Always thankful to Sarah and their children Kelsey and Christopher.

MATT CASTLE (*Peter*). Broadway debut! Musical direction/supervision: York Theatre (*LingoLand*, *Asylum*, *Mirette*), Jean Cocteau Rep (*Dames at Sea*), NYMTF (*Gutenberg! The Musical*). Onstage: Paper Mill (*Guys and Dolls*), Music Circus (*Ragtime*, *Damn Yankees*, *Show Boat*, many more), Cincinnati Playhouse (*Company*). Concert: Omaha and Stockton symphonies (vocal soloist), more than 350 recitals (solo and chamber pianist). Compositions and arrangements played and sung in cabarets, theatres and concert halls across the country. www.MattCastle.com

ROBERT CUNNINGHAM (*Paul*). Broadway debut! BM from Manhattan School of Music. Carnegie Hall debut, May 2003. Credits include Sam in Kurt Weill's *Street Scenes* (Lake George Opera), Tamino in Mozart's *Magie Flute* (St. Michael's), Dorvil in Rossini's *La Scala di Seta* (Teatro Pacini, Italy). Regional credits include Tony in *West Side Story* (Galveston Island Outdoor Musicals) and Young Man Scrooge in *A Christmas Carol* (Westchester Broadway Theatre). Rob is a member of AEA and Local 802. Thank you John Doyle! www.robertcunningham.net

ANGEL DESAI (*Marta*). Broadway debut! Thank You John Doyle. Off-Broadway includes *Mantic Flight Reaction* and *The Bubbly Black Girl* (Playwrights Horizons), *The Architecture of Loss* (NYTW), *The Winter's Tale* (CSC), *The Antigone Project* and *Gum* (Women's Project), *Stop Kiss* (u/s) and *Henry VIII* (Public/NYSF). Regional includes Yale Rep, Long Wharf, Arena Stage, McCarter, Cleveland Play House, Playmakers

Copyright © 2010 Playbill Inc.

Fig. 24 Parte del elenco y su trayectoria descrita

WHO'S WHO IN THE CAST

Repertory. TV/film includes recurring roles on all three "Law and Orders", "The Education of Max Bickford" (recurring), *Heights*, *Black Knight*, *Robot Stories*. MFA from NYU Graduate Acting Program. For Mom, Dad and Lee.

KELLY JEANNE GRANT (*Kathy*). Broadway debut! Nat'l tours/London: *Show Boat*, Hal Prince revival (Magnolia u/s and performed); *The Secret Garden: A Grand Night for Singing*. Off-Broadway: *Revenge*, *Theft* (The Drilling Company), *Showgirl of 52nd St.* (York Theatre Company). Regional: *Cabaret* (Sally), *Jekyll & Hyde* (Lucy), *Evita* (Mistress), *Phantom* (Christine), *Victor Victoria* (Victoria), *My Fair Lady* (Eliza) and *Peter Pan* (Pan). Commercials: Food Network, HGTV, Strayer University, JCPenney, Industrial: Sony, Johnson & Johnson, NFL. Thanks to John Doyle and MMC for the opportunity, and to Mom, Dad and Tom for their love and support. www.kellygrant.com

KRISTIN HUFFMAN (*Sarah*). Former Miss Ohio and runner-up Miss America. Regional/international theatres/operas: Paper Mill; Cincinnati Playhouse; Opera Columbus; Maine State Musical Theatre; Indianapolis, Seattle, Portland, Lake Charles, Columbus and Alabama symphonies; Actors Theatre of Louisville; Ford's Theatre; Civic Light Opera of Pittsburgh; and the European tour of *Phantom*. TV: NBC reporter (Ohio). Teaching: Hart School and Performing Arts Center of CT. Realtor: Weichert (CT); freelance writer, Market America product broker. Thanks to parents, grandmothers, Andrew and John Doyle for helping make her dream come true! Kristinhuffman.net

AMY JUSTMAN (*Susan*). Broadway debut! New York: *The Screams of Kitty Genovese*, *Infertility*, *Taxi Cabaret*. Other: *Myths and Hymns* (Edinburgh Fringe), *Follies* (Young Heidi, Maine State Music Theatre), *Guys and Dolls* (Sarah, Forestburgh Playhouse), *Miracle on 34th Street* (Westchester Broadway Theatre) and *South Pacific* (Barrington Stage). Winner of the Lotté Lenya Competition and soloist with American Symphony Orchestra (Lincoln Center). BA, Yale University and

MM, Manhattan School of Music. Love and gratitude to my family and Dave, and thanks to all my childhood piano teachers.

HEATHER LAWS (*Amy*). Broadway: *Cabaret* (Sally Bowles, Rosie) and *The Boy From Oz* (Cover for Liza Minnelli and Judy Garland). Recent regional credits include *Company*, Cincinnati Playhouse (CEA award nomination); *All About Us*, McCarter Theatre; *The Full Monty*, Gateway Playhouse; *Pump Boys and Dinettes*, Maltz Jupiter Theatre; *Beguiled Again*, Florida Stage (Carbonell nomination). Last year Heather had the pleasure of singing with China's number-one-selling pop artist, Kris Phillips, in Taiwan and Malaysia.

JANE PFITSCH (*Amy*). Broadway debut! Pursuing an MFA at the Brown/Trinity Rep Consortium. Favorite credits: Dionysos (*A Mouthful of Birds*), Stella (*The Desire Project*, Erica Schmidt, dir.), Lady Macbeth, Queenie (*The Wild Party*, LaChiusa). Thank you Stephen Sondheim, John Doyle and Mary-Mitchell Campbell for this incredible opportunity! And thank you Marty Granoff for making this opportunity possible. Love to my family and Jordan.

LEENYA RIDEOUT (*Jenny*). Broadway: *Cabaret* (original revival cast). Off-Broadway: *Yiddle With a Fiddle*, *The Portable Pioneer and Prairie Show*, *Cowgirls*. Regional: *Company* and *Avenue X* at Cincinnati Playhouse in the Park, *The Canterbury Tales* at the Guthrie, *Summer of '42*, *Guys and Dolls*, *The Sound of Music*, *Carousel* and Belva in the country-western/comedy improv trio the Chalks. International tour: Eliza Doolittle in *My Fair Lady*. Concert: "My Favorite Broadway" PBS telecast at Carnegie Hall and soloist with the Fort Collins Symphony Orchestra. Film: *Mona Lisa Smile*, *Loser*, *The Singing Biologist*. Visit www.leenya.com to purchase her debut CD, *Phoenix*. Love to my family and Ted.

FRED ROSE (*David*). Broadway: *Cabaret* (Max, original company, Roundabout revival); *The Phantom of the Opera* (Raoul); *The Boy From Oz* (orchestra; cello). National tour: *Phantom*, New York. *Soon of a Mornin'*, 2005 NYMF; *Miss Liberty*

Copyright © 2010 Playbill Inc.

Fig. 25 Parte del elenco y su trayectoria descrita

WHO'S WHO IN THE CAST

(Bartholdi), York Theatre Company, *Assassins* (Booth), Gallery Players. Regional: *The Thing About Men* (Sebastian), Walnut Street; *Cabaret* (Ernst), Westchester B'way; *Putting It Together* (Uninvited Guest), Arvada Center; *1776* (Lee), Riverside Theatre. Degrees in music theatre and cello from the University of Colorado. AEA member since 1992.

BRUCE SABATH (*Larry*). Broadway debut, ten years after leaving a corporate strategy career with just a dream. New York: *Prince Hal* (title role, OOBRA Award), *The Tempest* (Storm Theatre), *Fleet Week* (Best Musical, FringeNYC). Regional/tour: *Company* (Cincinnati Playhouse), *Brooklyn Boy* (FST, Handy® Award), *Chicago, Jekyll & Hyde, 1776* (WV Public), *Victor Victoria* national tour, *Whit*, *Gross Indecency*. Film: *Race* (with Cliff Robertson), *Great Pretenders*. Recordings: *Digital Fortress* (by Dan Brown), *Handmaid's Tale* (BBC Radio). Graduate of Harvard, Wharton and William Esper Studio. Thanks to my ceaselessly supportive wife Karen and our boys, Jeremy and Michael, for dreaming with me. www.BruceSabath.com

ELIZABETH STANLEY (*April*). Broadway debut! National tour: *Cabaret*. Regional: *Noises Off*, *Side Show* (Weathervane Theatre); *Sugar, Aida* (Gateway Playhouse); *Evita, Beauty and the Beast* (Pioneer Theatre Company); *Company* (Cincinnati Playhouse). TV: "Chappelle's Show." Elizabeth is a graduate of the Indiana University School of Music. Love and gratitude to John Doyle, Telsey + Co., Mary-Mitchell Campbell, S/C/A/W, Elin and BNO. "For my parents: Thank you for your love and encouragement – and music lessons!"

RENÉE BANG ALLEN (*u.s. Joanne, Sarah*). Broadway debut! 1st int'l tour: *Grand Hotel* (Tommy Tune, dir.); *Queenie, The Wild Party* (Cucaracha Theatre). Regional: *Oklahoma!*, ... *Druid, Chicago* (Weston Playhouse). Film: *Sex Farce* (Evan Greenberg, dir.). Oodles of gratitude to MMC and JD for including me in all the fun. Love and thanks to my husband, Brent, and daughter, Liv, for their understanding. And one for Mum... wish you were here.

BRANDON J. ELLIS (*u.s. Paul, David*). Broadway debut! Regional: *The Burnt Part Boys* (Chet), Barrington Stage (world premiere); *Ragtime* (Younger Brother); and *Beauty and the Beast* (Gaston). Much love and thanks to Alyson, Willard Ray, especially Mom and Dad for their love, support and all those cello lessons. UNCG: BFA in acting. Proud member of Equity.

DAVID GARRY (*u.s. Larry, Harry, Paul*) is thrilled to be making his Broadway debut in *Company*. Recent credits include *Carnival!* (Paper Mill Playhouse), *Mirette* and *Miss Liberty* (York Theatre) and *Beowulf* (Irish Repertory Theatre). He holds a BFA in trombone performance and MM in voice and is happy to finally be putting the two seemingly useless degrees to work! Fetch it!!!

JASON OSTROWSKI (*u.s. Peter*). Broadway debut! Credits: *Forever Plaid* (national tour), *Who Killed Woody Allen?* (Triad Theater), Walt Disney World Entertainment. BFA in musical theatre, SUNY Fredonia. Many thanks to John Doyle and Mary-Mitchell Campbell for giving me this incredible opportunity. For my friends who have always been there. Thanks to my family for their love and undying support. Visit Jasonostrowski.com. Proud member AEA.

JESSICA WRIGHT (*u.s. Amy, Jenny, Susan*). Broadway: last season's revival of *Sweeney Todd*. Off-Broadway: *Radio Gals, Suburb*. Regional favorites: *Crazy for You* (Irene); *Cabaret* (Kost); *No, No Nanette* (Winnie); *Big River* (Mary Jane); *Spitfire Grill* (Shelby); *Pump Boys* (Prudie); *Swingtime Canteen* (Lilly); *Tribute to Comden and Green* (Kennedy Center with Sally Mayes). Recordings: *Story Hour* (Sally Mayes), *Leaving Home* (Rebecca Luker), *Coffee House* (Susan Egan). Love and gratitude to family and friends who've always believed.

KATRINA YAUKEY (*u.s. April, Kathy, Marta*) returns to the Broadway stage having last been seen in Roundabout's production of *Cabaret* as Sally Bowles. She has, likewise, toured Asia with *Cabaret* as Sally Bowles. Previous credits include the 1st national tour

Copyright © 2010 Playbill Inc.

Fig. 26 Parte del elenco y suplentes y su trayectoria descrita

WHO'S WHO IN THE CAST

of *Victor Victoria* with Toni Tennille and as a funk tap dancer with Absolut Vodka. She studied oboe performance and musical theatre at Penn State University.

STEPHEN SONDHEIM (*Music & Lyrics*) wrote the music and lyrics for *Saturday Night, A Funny Thing Happened on the Way to the Forum, Anyone Can Whistle, Follies, A Little Night Music, The Frogs, Pacific Overtures, Sweeney Todd, Merrily We Roll Along, Sunday in the Park With George, Into the Woods, Assassins, Passion and Bounce*, as well as lyrics for *West Side Story, Gypsy, Do I Hear a Waltz?* and additional lyrics for *Candide. Side by Side by Sondheim, Marry Me A Little, You're Gonna Love Tomorrow* and *Putting It Together* are anthologies of his work as composer and lyricist. For films, he composed the score of *Stavisky*, co-composed *Reds* and wrote songs for *Dick Tracy* and the television production "Evening Primrose." He co-authored the film *The Last of Sheila* and the play *Getting Away With Murder*. Mr. Sondheim is on the Council of the Dramatists Guild, having served as its President from 1973 to 1981.

GEORGE FURTH (*Book*) graduated from Northwestern University's School of Speech and did graduate work at Columbia University. After appearing in dozens of films and countless television shows as an actor, he went on to write (the play or book for) *Company, Twigs, The Act, The Supporting Cast, Merrily We Roll Along, Precious Sons* and *Getting Away With Murder* (with Stephen Sondheim). He is currently in workshop with a new musical revue, *The End*. He has won Tony, Drama Desk, Outer Critics Circle, London's Olivier and Evening Standard, Chicago's Jefferson, the Andy and Drama League awards. He is a member of the Actors Studio and the Dramatists Guild.

JOHN DOYLE (*Director*) received a Tony Award for Best Director of a Musical for his Broadway debut production of *Sweeney Todd*, as well as the Outer Critics Circle Award and the Drama Desk Award. He has been artistic director of four prestigious UK regional theatres, where some 200 productions include musicals, new plays and the

classics. His extensive work with actor-musicians includes productions of *Candide* on a UK tour, *Carmen* at the Royal Opera House, *Into the Woods* at York Theatre Royal and *Fiddler on the Roof* at the Watermill Theatre, Newbury. He has numerous West End credits, including his own version of *The Gondoliers* and a critically acclaimed *Mack and Mabel*. Future productions include *The Rise and Fall of the City of Mahagonny* for Los Angeles Opera and *Lucia di Lammermoor* for Scottish Opera, both in 2007.

MARY-MITCHELL CAMPBELL (*Musical Supervision and Orchestration*), New York. *Sweeney Todd, First Lady Suite, Our Town, Beauty and the Beast, The Scarlet Pimpernel, Sweet Charity*. Concerts: Tony Bennett at the Kodak, Kristin Chenoweth at Carnegie Hall. *The World of Nick Adams*. International: *Grace, the Musical* (with Cy Coleman in Amsterdam), *Green Violin* (St. Petersburg). Recordings: *As I Am* (Kristin Chenoweth), *Three*. She is the founder and executive director for ASTEP (Artists Striving to End Poverty), which mobilizes the global community of artists to create positive change for children in need. www.createsomethinggood.org. Mary-Mitchell is from North Carolina and holds degrees from North Carolina School of the Arts and Furman University, Juilliard faculty. For Tituss.

LYNNE SHANKEL (*Resident Music Supervisor*). B'way: *Disney's Beauty and the Beast; You're a Good Man, Charlie Brown; The Lion King*. Off-B'way: *Altar Boyz* (Drama Desk nom., orchestrations), *The Thing About Men, Summer of '42* (music direction, vocal arr., orchestrations), *The Cocoanuts, Milk and Honey*. Regional: *Opposite of Sex* (Williamstown), *Vanities: The Musical* (orchestrations, Theatreworks, CA), *Princesses* (5th Avenue; Goodspeed), *Tom Jones* (North Shore Music Theatre). Recordings: *Altar Boyz* (Sh-K-Boom), *The Thing About Men* (DRG), *Tom Jones, Summer of '42* (Jay Records).

DAVID GALLO (*Scenic Design*) received 2006 Tony, Drama Desk and Outer Critics Circle Awards for his work on *The Drowsy Chaperone*. Broadway: *Gem of the Ocean*

Copyright © 2010 Playbill Inc.

Fig. 27 Parte de los creativos de *Company* (2006)

Anexo 2: Musicales mencionados en el trabajo:

1866

The Black Crook

Música:	Thomas Baker, Giuseppe Operti y George Bickwel
Letras:	Theodore Kennick
Libreto:	Charles M. Barras
Dirección:	William Wheatley
Coreografía:	David Costa

1904

Little Johnny Jones

Música:	George M. Cohan
Letras:	George M. Cohan
Libreto:	George M. Cohan
Dirección:	George M. Cohan

1907

The Ziegfeld Follies

Música:	Varios
Letras:	Varios
Libreto:	Florenz Ziegfeld, Jr.
Dirección:	Florenz Ziegfeld, Jr.

1924

Lady, Be Good!

Música:	George Gershwin
Letras:	Ira Gershwin
Libreto:	Guy Bolton y Frederick A. Thompson
Dirección:	Felix Edwardes
Coreografía:	Sammy Lee

1925

No, No, Nanette

Música:	Vincent Youmans
Letras:	Irving Caesar y Otto Harbach
Libreto:	Otto Harbach y Frank Mandel
Dirección:	H. H. Frazee
Musical staging:	Sammy Lee

1927

Show Boat

Música: Jerome Kern
Letras: Oscar Hammerstein II
Libreto: Oscar Hammerstein II
Dirección: Zeke Colvan y Oscar Hammerstein II
Coreografía: Sammy Lee

1931

The Band Wagon

Música: Arthur Schwartz
Letras: Howard Dietz
Libreto: George S. Kaufman y Howard Dietz
Dirección: Hassard Short
Coreografía: Albertina Rasch

1934

Anything Goes

Música: Cole Porter
Letras: Cole Porter
Libreto: Guy Bolton y P. G. Wodehouse
Dirección: Howard Lindsay
Coreografía: Robert Alton

1940

Pal Joey

Música: Richard Rodgers
Letras: Lorenz Hart
Libreto: John O'Hara
Dirección: George Abbott
Coreografía: Robert Alton

1943

Oklahoma!

Música: Richard Rodgers
Letras: Oscar Hammerstein II
Libreto: Oscar Hammerstein II
Dirección: Rouben Mamoulian
Coreografía: Agnes De Mille

1944

On the Town

Música:	Leonard Bernstein
Letras:	Betty Comden y Adolph Green
Libreto:	Betty Comden y Adolph Green
Dirección:	George Abbott
Coreografía:	Jerome Robbins

1945

Carousel

Música:	Richard Rodgers
Letras:	Oscar Hammerstein II
Libreto:	Oscar Hammerstein II
Dirección:	Rouben Mamoulian
Coreografía:	Agnes De Mille

1947

Allegro

Música:	Richard Rodgers
Letras:	Oscar Hammerstein II
Libreto:	Oscar Hammerstein II
Dirección:	Agnes De Mille
Coreografía:	Agnes De Mille

1950

Guys and Dolls

Música:	Frank Loesser
Letras:	Frank Loesser
Libreto:	Abe Burrows y Jo Swerling
Dirección:	George S. Kaufman
Coreografía:	Michael Kidd

1954

The Pajama Game

Música:	Richard Adler y Jerry Ross
Letras:	Richard Adler y Jerry Ross
Libreto:	George Abbott y Richard Bissell
Dirección:	George Abbott y Jerome Robbins
Coreografía:	Bob Fosse

1955

Damn Yankees

Música: Richard Adler y Jerry Ross
Letras: Richard Adler y Jerry Ross
Libreto: Douglass Wallop y George Abbott
Dirección: George Abbott
Coreografía: Bob Fosse

1957

West Side Story

Música: Leonard Bernstein
Letras: Stephen Sondheim
Libreto: Arthur Laurents
Dirección: Jerome Robbins
Coreografía: Jerome Robbins

1959

Gypsy

Música: Jule Styne
Letras: Stephen Sondheim
Libreto: Arthur Laurents
Dirección: Jerome Robbins
Coreografía: Jerome Robbins

The Sound of Music

Música: Richard Rodgers
Letras: Oscar Hammerstein II
Libreto: Howard Lindsay y Russel Crouse
Dirección: Vincent J. Donehue
Coreografía: Joe Layton

1962

A Funny Thing Happened on the Way to the Forum

Música: Stephen Sondheim
Letras: Stephen Sondheim
Libreto: Burt Shevelove y Larry Gelbart
Dirección: George Abbott
Coreografía: Jack Cole

1963

She loves me

Música:	Jerry Bock
Letras:	Sheldon Harnick
Libreto:	Joe Masteroff
Dirección:	Harold Prince
Musical staging:	Carol Haney

1964

Anyone Can Whistle

Música:	Stephen Sondheim
Letras:	Stephen Sondheim
Libreto:	Arthur Laurents
Dirección:	Arthur Laurents
Coreografía:	Herbert Ross

Fiddler on the roof

Música:	Jerry Bock
Letras:	Sheldon Harnick
Libreto:	Joseph Stein
Dirección:	Jerome Robbins
Coreografía:	Jerome Robbins

1966

Cabaret

Música:	John Kander
Letras:	Fred Ebb
Libreto:	Joseph Stein
Dirección:	Harold Prince
Coreografía:	Ronald Field

Sweet Charity

Música:	Cy Coleman
Letras:	Dorothy Fields
Libreto:	Neil Simon
Dirección:	Bob Fosse
Coreografía:	Bob Fosse

1968

Promises, Promises

Música: Burt Bacharach
 Letras: Hal David
 Libreto: Neil Simon
 Dirección: Robert Moore
 Coreografía: Michael Bennett

Hair

Música: Galt MacDermot
 Letras: Gerome Ragni
 Libreto: Gerome Ragni y James Rado
 Dirección: Tom O'Horgan
 Coreografía: Julie Arenal

Zorba

Música: John Kander
 Letras: Fred Ebb
 Libreto: Joseph Stein
 Dirección: Harold Prince
 Coreografía: Ronald Field

1970

Company

Música: Stephen Sondheim
 Letras: Stephen Sondheim
 Libreto: George Furth
 Dirección: Harold Prince
 Musical Staging: Michael Bennett

1971

Follies

Música: Stephen Sondheim
 Letras: Stephen Sondheim
 Libreto: James Goldman
 Dirección: Harold Prince
 Coreografía: Michael Bennett

Jesus Christ Superstar

Música: Andrew Lloyd Webber
 Letras: Tim Rice
 Dirección: Tom O'Horgan

1972

Pippin

Música:	Stephen Schwartz
Letras:	Stephen Schwartz
Libreto:	Roger O. Hirson
Dirección:	Bob Fosse
Coreografía:	Bob Fosse

The Blitz Show

Libreto:	Frank Hatherley
Dirección:	Glen Walford

1973

A Little Night Music

Música:	Stephen Sondheim
Letras:	Stephen Sondheim
Libreto:	Hugh Wheeler
Dirección:	Harold Prince
Coreografía:	Patricia Birch

1974

Mack and Mabel

Música:	Jerry Herman
Letras:	Jerry Herman
Libreto:	Michael Stewart
Dirección:	Gower Champion
Coreografía:	Gower Champion

1975

A Chorus Line

Música:	Marvin Hamlisch
Letras:	Edward Kleban
Libreto:	James Kirkwood y Nicholas Dante
Dirección:	Michael Bennett
Coreografía:	Michael Bennett

The Wiz

Música: Charlie Smalls
Letras: Charlie Smalls
Libreto: William F. Brown
Dirección: Geoffrey Holder
Coreografía: George Faison

Chicago

Música: John Kander
Letras: Fred Ebb
Libreto: Robert Fryer y James Cresson
Dirección: Bob Fosse
Coreografía: Bob Fosse

1976

Pacific Overtures

Música: Stephen Sondheim
Letras: Stephen Sondheim
Libreto: John Weidman
Dirección: Harold Prince
Coreografía: Patricia Birch

1978

Evita

Música: Andrew Lloyd Webber
Letras: Tim Rice
Libreto: Tim Rice
Dirección: Harold Prince
Coreografía: Larry Fuller

1979

Sweeney Todd

Música: Stephen Sondheim
Letras: Stephen Sondheim
Libreto: Hugh Wheeler
Dirección: Harold Prince
Coreografía: Larry Fuller

1981

Cats

Música: Andrew Lloyd Webber
Letras: T.S. Eliot, Trevor Nunn y Richard Stilgoe
Dirección: Trevor Nunn
Coreografía: Gillian Lynne

Dreamgirls

Música: Henry Krieger
Letras: Tom Eyen
Libreto: Tom Eyen
Dirección: Michael Bennett
Coreografía: Michael Bennett

Merrily We Roll Along

Música: Stephen Sondheim
Letras: Stephen Sondheim
Libreto: George Furth
Dirección: Harold Prince
Coreografía: Larry Fuller

1982

From a Jack to a King,

Música: Varios
Letras: Varios
Libreto: Bob Carlton
Dirección: Bob Carlton

1983

Return to the Forbidden Planet

Música: Varios
Letras: Varios
Libreto: Bob Carlton
Dirección: Bob Carlton

1984

Sunday in the Park with George

Música: Stephen Sondheim
Letras: Stephen Sondheim
Libreto: James Lapine
Dirección: James Lapine

Starlight Express

Música: Andrew Lloyd Webber
Letras: Richard Stilgoe
Dirección: Trevor Nunn
Coreografía: Arlene Phillips

1985

Les Misérables

Música: Claude-Michel Schönberg
Letras: Herbert Kretzmer
Libreto: Claude-Michel Schönberg y Alain Boublil
Dirección: Trevor Nunn y John Caird

1986

The Phantom of the Opera

Música: Andrew Lloyd Webber
Letras: Charles Hart y Richard Stilgoe
Libreto: Richard Stilgoe and Andrew Lloyd Webber
Dirección: Harold Prince
Coreografía: Gillian Lynne

1987

Into the Woods

Música: Stephen Sondheim
Letras: Stephen Sondheim
Libreto: James Lapine
Dirección: James Lapine
Musical staging: Lar Lubovitch

1988

Anything Goes (Revival)

Música: Cole Porter
Letras: Cole Porter
Libreto: Guy Bolton, P. G. Wodehouse, Howard Lindsay y
Russel Crouse
Dirección: Jerry Zaks
Coreografía: Michael Smuin

1989

Buddy

Música: Buddy Holly
Letras: Buddy Holly
Libreto: Alan Janes
Dirección: Rob Bettinson

Miss Saigon

Música: Claude-Michel Schönberg
Letras: Alain Boublil y Richard Maltby, Jr.
Libreto: Alain Boublil y Claude-Michel Schönberg
Dirección: Nicholas Hytner
Musical staging: Bob Avian

1992

Kiss of the Spider Woman

Música: John Kander
Letras: Fred Ebb
Libreto: Terrence McNally
Dirección: Harold Prince
Coreografía: Vincent Paterson

1994

Passion

Música: Stephen Sondheim
Letras: Stephen Sondheim
Libreto: James Lapine
Dirección: James Lapine

1996

Chicago (Revival)

Música: John Kander
Letras: Fred Ebb
Libreto: Fred Ebb y Bob Fosse
Dirección: Walter Bobbie
Coreografía: Ann Reinking

1998

Cabaret (Revival)

Música:	John Kander
Letras:	Fred Ebb
Libreto:	Joe Masteroff
Dirección:	Sam Mendes
Coreografía:	Rob Marshall

Hedwig and the Angry Inch

Música:	Stephen Trask
Letras:	Stephen Trask
Libreto:	John Cameron Mitchell
Dirección:	Peter Askin
Musical staging:	Jerry Mitchell

Rent

Música:	Jonathan Larson
Letras:	Jonathan Larson
Libreto:	Jonathan Larson
Dirección:	Michael Greif
Coreografía:	Marlies Yearby

2003

Avenue Q

Música:	Robert Lopez y Jeff Marx
Letras:	Robert Lopez y Jeff Marx
Libreto:	Jeff Whitty
Dirección:	Jason Moore
Coreografía:	Ken Roberson

2005

Jersey Boys

Música:	Bob Graudio
Letras:	Bob Crewe
Libreto:	Marshall Brickman y Rick Elice
Dirección:	Ron Melrose
Coreografía:	Sergio Trujillo

Sweeney Todd (Revival)

Música: Stephen Sondheim
Letras: Stephen Sondheim
Libreto: Hugh Wheeler
Dirección: John Doyle
Orquestación: Sarah Travis

2006

Company (Revival)

Música: Stephen Sondheim
Letras: Stephen Sondheim
Libreto: George Furth
Dirección: John Doyle
Orquestación: Mary-Mitchell Campbell

Spring Awakening

Música: Duncan Sheik
Letras: Steven Sater
Libreto: Steven Sater
Dirección: Michael Mayer
Coreografía: Bill T. Jones

2007

Mack and Mabel (Revival)

Música: Jerry Herman
Letras: Jerry Herman
Libreto: Michael Stewart
Dirección: John Doyle
Orquestación: Sarah Travis

2008

Merrily We Roll Along (Revival)

Música: Stephen Sondheim
Letras: Stephen Sondheim
Libreto: George Furth
Dirección: John Doyle
Orquestación: Mary-Mitchell Campbell

2009

Rock of Ages

Música: Varios
 Letras: Varios
 Libreto: Chris D'Arienzo
 Dirección: Kristin Hanggi
 Coreografía: Kelly Devine

2010

Matilda

Música: Tim Minchin
 Letras: Tim Minchin
 Libreto: Dennis Kelly
 Dirección: Matthew Warchus
 Coreografía: Peter Darling

2011

Anything Goes (Revival)

Música: Cole Porter
 Letras: Cole Porter
 Libreto: Guy Bolton, P. G. Wodehouse, Howard Lindsay, Russel Crouse, Timothy Crouse y John Weidman
 Dirección: Kathleen Marshall
 Coreografía: Kathleen Marshall

Newsies

Música: Alan Menken
 Letras: Jack Feldman
 Libreto: Harvey Fierstein
 Dirección: Jeff Calhoun
 Coreografía: Christopher Gattelli

2012

Once

Música: Glen Hansard y Markéta Irglová
 Letras: Glen Hansard y Markéta Irglová
 Libreto: Edna Walsh
 Dirección: John Tiffany
 Movimiento: Steven Hoggett
 Orquestación: Martin Lowe

2013

Pippin (Revival)

Música: Stephen Schwartz
Letras: Stephen Schwartz
Libreto: Roger O. Hirson
Dirección: Diane Paulus
Coreografía: Chet Walker

2014

Allegro (Revival)

Música: Richard Rodgers
Letras: Oscar Hammerstein II
Libreto: Oscar Hammerstein II
Dirección: John Doyle
Coreografía: Mary-Mitchell Campbell

2015

The Visit

Música: John Kander
Letras: Fred Ebb
Libreto: Terrence McNally
Dirección: John Doyle
Coreografía: Graciela Daniele

School of Rock

Música: Andrew Lloyd Webber
Letras: Glenn Slater
Libreto: Julian Fellowes
Dirección: Laurence Connor
Coreografía: JoAnn M. Hunter

Beautiful The Carole King Musical

Música: Gerry Goffin, Carole King, Barry Mann y Cynthia Weil
Letras: Gerry Goffin, Carole King, Barry Mann y Cynthia Weil
Libreto: Douglas McGrath
Dirección: Marc Bruni
Coreografía: Josh Prince

2015

Hamilton

Música: Lin-Manuel Miranda
Letras: Lin-Manuel Miranda
Libreto: Lin-Manuel Miranda
Dirección: Thomas Kail
Coreografía: Andy Blankenbuehler

The Color Purple (Revival)

Música: Brenda Russell, Allee Willis y Stephen Bray
Letras: Brenda Russell, Allee Willis y Stephen Bray
Libreto: Marsha Norman
Dirección: John Doyle

Spring Awakening (Revival)

Música: Duncan Sheik
Letras: Steven Sater
Libreto: Steven Sater
Dirección: Michael Arden
Coreografía: Spencer Liff

2016

Natasha, Pierre & The Great Comet of 1812

Música: Dave Malloy
Letras: Dave Malloy
Libreto: Dave Malloy
Dirección: Rachel Chavkin
Coreografía: Sam Pinkleton

Bibliografía

- "Academic Programs: Musical Theatre (B.F.A.)." Ithaca College. Ithaca College, n.d. Web. 3 enero 2017.
- "Acting (Musical Theatre), BA." The Royal Central School of Speech and Drama. Conservatoires UK, n.d. Web. 5 enero. 2017.
- "Actor Musicianship BA (Hons)" Rose Bruford College of Theatre & Performance, n.d. Web. 26 junio 2017.
- "Actor-Musician BA (Hons) - 2018 entry". University of Surrey. University of Surrey, n.d. Web. 26 junio. 2017.
- Amodio, Joseph V. "Almost 'Anything Goes' for Sutton Foster". *Newsday*, (Melville, NY) 01 June 2011: Newspaper Source Plus. Web. 24 diciembre 2015.
- "BA (Hons) Actor Musicianship". University of West London, n.d. Web. 26 de junio 2017.
- "BA (Hons) in Performance - Actor Musician". Mountview Academy of Theatre Arts, n.d. Web. 26 junio 2017.
- "Bachelor of Fine Arts in Musical Theater." Boston Conservatory at Berklee. Boston Conservatory at Berklee, n.d. Web. 3 enero. 2017.
- Banfield Stephen. *Sondheim's Broadway Musicals*. University of Michigan Press. 1995. Impreso.
- Barba, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*. México: Escenología, 1986. Impreso.
- Barnes, Clive, "Theater: 'Company' Offers a Guide to New York's Marital Jungle". *The New York Times*. 27 Abril 1970. Web. 4 Marzo 2016.
- Bartomeu, Ester y Marcer, Àngels. *Taller de teatro musical*. Alba. 2009. Impreso.
- Berkvist, Robert. "Stephen Sondheim Takes a Stab at Grand Guignol". *The New York Times* 25 Febrero 1979: 1. The New York Times Company. Web.25 enero 2016.

- Bloom, Ken; Vlastnik, Frank, *Broadway musicals: 101 greatest shows of all time*, New York, Black Dog & Leventhal Publishes, Inc., 2004. Impreso.
- Bonnie, Malleck. "Dick Van Dyke, triple threat of talent". Record, The (Kitchener/Cambridge/Waterloo, ON) n.d.: Newspaper Source Plus. Web. 24 diciembre. 2015.
- Block, Geoffrey¹. "Is Life A Cabaret? Cabaret And Its Sources In Reality And The Imagination". *Studies In Musical Theatre* 5.2 (2011): 163-180. Humanities Source. Web. 29 diciembre. 2015.
- Brantley, Ben. "Another Pint of Melancholy". *New York Times*. Marzo 18 2012: 1. New York Times. Web. 16 agosto 2016.
- Brantley, Ben. "A Revival Whose Surface of Tundra Conceals a Volcano." *New York Times*. Noviembre 30 2006: 1. New York Times. Web. 27 mayo 2015.
- Brantley, Ben. "Grand Guignol, Spare and Stark." *New York Times*. 7 Noviembre 2005: 1. New York Times. Web. 27 mayo 2015.
- Brantley, Ben. "Musical's Brief Revival Mixes Joy and Contempt." *New York Times*. 4 Mayo 1996: 1. New York Times. Web. 8 junio 2016.
- Brantley, Ben. "The Old Razzle-Dazzle, Fit for a Prince." *New York Times*. 4 Abril 2013: 1. New York Times. Web. 17 agosto 2016.
- Broadway.com. "In Rehearsal: Sutton Foster Sings 'Anything Goes'". Youtube. Youtube, LLC. 18 febrero 2011. Web. 28 agosto 2016.
- Company. Great Performances* Prod. Ellen M. Krass. DVD. Image Entertainment 2007.
- Cartmell, Dan. "Stephen Sondheim and the concept musical." (1983). RILM Abstracts of Music Literature. Web. 26 febrero. 2016.

Citron, Stephen. *Stephen Sondheim and Andrew Lloyd Webber: The New Musical*. Oxford: Oxford University Press, 2001. Impreso.

Clarke, Mary, Clement Crisp. *The History of Dance*. New York: Crown Publishers, 1981

Congobeat. "Ethel Merman Anything Goes". Youtube. YouTube, LLC. 10 enero 2016. Web. 28 agosto 2016.

"Department of Musical Theatre." Music.umich. University of Michigan School of Music, Theatre & Dance, n.d. Web. 3 enero. 2017.

Draper, Natalie. "Concept Meets Narrative In Sondheim's Company: Metadrama As A Method Of Analysis." *Studies In Musical Theatre* 4.2 (2010): 171-183. Humanities Source. Web. 29 diciembre. 2015.

Doyle, John. "Storytelling." *Sondheim Review* Otoño 2007: 20-23. Impreso.

"Ejecutante" *Diccionario de la lengua española*. 23^a ed. 2014. Web. 17 agosto 2017.

"Ejecutar" *Diccionario de la lengua española*. 23^a ed. 2014. Web. 17 agosto 2017.

Flahaven, Sean Patrick. "Solving the musical jigsaw." *Sondheim Review*. Verano 2006: 10-11. Impreso.

Flahaven, Sean Patrick. "The little things you play together." *Sondheim Review*. Verano 2006: 38-41. Impreso.

Furth, George; "Company." *Ten Great Musicals of the American Theatre*. Pennsylvania: Chilton, 1973. 513-572. Impreso.

Goodhart, Sandor. *Reading Stephen Sondheim: A Collection of Critical Essays*. New York: Garland Publishing Inc, 2000. Impreso.

Gottfried, Martin. *Broadway Musicals*. New York Harry N. Abrams, Inc; Publishers. 2000. Impreso.

Gottfried, Martin. *Sondheim*. New York Harry N. Abrams, Inc; Publishers. 1993. Impreso.

Gottfried, Martin. "Zorba." *Women's Wear Daily*. Nov. 18, 1968 in *New York Theatre Critics' Reviews 1968*. Eds. Joan Marlowe and Betty Blake. (New York: Critics' Theatre Reviews, Inc.) 1968, 29:27, 175. Web. 23 diciembre 2015.

Grossberg, Michael. "In good 'Company': Innovative director lends fresh outlook to Sondheim revival." *Knight Ridder Tribune Business News*: Mar 26, 2006. ProQuest. Web. 18 enero. 2016.

"Graduate Musical Theatre writing." Tisch.nyu. New York University, n.d. Web. 3 enero 2017.

Hanson, Laura. "Elements of Modernism in the Musicals of Stephen Sondheim." Order No. 3004905 New York University, 2001. Ann Arbor: ProQuest. Web. 18 enero. 2016.

Harrinson, Jeremy. *Actor-musicianship*. Bloomsbury Methuen Drama, 2016. Kobo. Web 26 agosto 2016.

"Harold Prince Biography -- Academy of Achievement." Academy of Achievement. 9 November. 2010. Web. 13 mayo 2016.

Headrick, Charlotte J. "Performance Review: Sweeney Todd." *Theatre Journal* 58.3 Johns Hopkins University Press, October 2006: 477-478. Web. 20 agosto 2015.

Huber, Eugene Robert. "Stephen Sondheim and Harold Prince: Collaborative Contributions to the Development of the Modern Concept Musical, 1970-1981." Order No. 9025177 New York University, 1990. Ann Arbor: ProQuest. Web. 18 enero 2016.

Ibáñez, José Luis. *José Luis Ibáñez: conversaciones con Antonio Crestani*. México, D.F.: Ediciones El Milagro Consejo Nacional para las Culturas y las Artes, 2008. Impreso.

Ilson, Carol. *Harold Prince: A Director's Journey*. Nueva York: Limelight , 2000. Impreso.

"Intérpretar" *Diccionario de la lengua española*. 23^a ed. 2014. Web. 17 agosto 2017.

"Instrumentista" *Diccionario de la lengua española*. 23^a ed. 2014. Web. 11 mayo 2017.

Jacobs, Leonard. "Sweeney Todd's finely calibrated ensemble." *Sondheim Review*. Verano 2006: 13-15. Impreso.

Kenrick, John. *Musical Theatre: a History*. New York: Continuum International Publishing Group, 2012. Impreso.

Lebrecht, Norman. "Chamber musicals." *Sondheim review* Verano 2006: 18-19. Impreso.

Lodge, Mary Lo. "Dance Breaks and Dream Ballets." *Gestures of music theatre*. Oxford University Press, 2014. 75-90. Impreso.

Martland, Lisa. "Triple Threat Skills Treat." *The Stage*: 30. Feb 27 2014. ProQuest. Web. 18 enero 2016.

Maslon, Laurence y Kantor, Michael. *Broadway: The American Musical*. New York: Bulfinch Press, 2004. Impreso.

Masteroff, Joe; John Kander; Fred Ebb. *Cabaret: The Illustrated Book and Lyrics*. New York: Newmarket, 1999. Impreso.

Méndez Rios, Emilio Alberto. *De Broadway a la Ciudad de México: medio siglo de musicales, cambios en su producción y exhibición*. Tesis. UNAM, 2006. Web. 20 enero 2015.

Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Segunda Edición. Madrid, Gredos. 1998. Impreso.

Merwin, Ted. "Sweeney ad 'shochet'". *Sondheim Review*. Verano 2006: 8-9. Impreso.

Morton, Jennie. "Voice and dance technique integration: triple threat or double trouble?". *Voice and Speech Review*, Vol. 8, No. 2, 212–216. 2014. Web. 20 mayo 2016

"Music Theatre, MA" The Royal Central School of Speech and Drama. Conservatoires UK, n.d. Web. 5 enero. 2017.

"Musical Theatre BA (Hons)." University of Surrey. University of Surrey, n.d. Web. 3 enero. 2017.

"Musical Theatre." College-Conservatory of Music. University of Cincinnati, n.d. Web. 3 enero. 2017.

“Músico” *Diccionario de la lengua española*. 23ª ed. 2014. Web. 11 mayo 2017

Napier, Kate. "Integration And Performance: The Usefulness Of Books In Musical Theatre Training". *Studies In Musical Theatre* 2.3 (2008): 283-293. Humanities Source. Web. 29 diciembre 2015.

Newman, Mark A. "Dressing Up For ‘Company’". *Live Design* 40.5 (2006): 59-60. *Art Source*. Web. 28 mayo 2015.

Pender, Rick. "Inside the music." *Sondheim Review*. Otoño 2006: 7-10. Impreso.

Pender, Rick. "Finding the story." *Sondheim review*. Verano 2006: 34-35. Impreso

Pender, Rick. "New direction." *Sondheim Review*. Verano 2006: 36-37. Impreso.

Pender, Rick. "The music that they make together." *Sondheim Review*. Invierno 2006: 7-10. Impreso.

“Performer” Def. 1e. *Cambridge Dictionary*. Cambridge University Press, 2016. Web. 20 mayo 2016.

"Performers take it up a level at Capital centre." *Dominion Post*, The 07 Sept. 2004: C11. Newspaper Source Plus. Web. 20 mayo 2016.

Prince, Hal. *Contradictions: Notes on Twenty-six years in the theatre*. New York: Dodd, Mead & Company, 1974. Impreso.

Ramczyk, Suzanne Mary. "A performance demands analysis of six major female roles of the American musical theatre". (1986). *RILM Abstracts of Music Literature*. Web. 17 enero 2016.

“Rap”. Def. 1e. *Cambridge Dictionary*. Cambridge University Press, 2016. Web. 2 agosto 2017.

"Rap". *Britannica.com*. Encyclopædia Britannica, inc. 2016 Web. 2 de agosto 2017.

“Rap”. *Diccionario de la lengua española*. 23ª ed. 2014. Web. 19 agosto 2016.

Robertson, Campbell. "'A Singular Sensation,' a New Generation". *The New York Times*. 26 Septiembre 2006. Web. 7 Mayo 2017.

Roberts, Terri. "Lovers leap." *Sondheim Review* Otoño 2006: 18-20. Impreso.

Rumsey, Phoebe. "The New Choreography of Rodgers and Hammerstein's *Allegro*". *Studies In Musical Theatre* 9.3 (2015): 277-285. Humanities Source. Web. 20 agosto 2016.

Schechner, Richard. *Estudios de la representación: una introducción*. Trad. Rafael Segovia Alván. México: FCE. Impreso

Sennett, Ted. *Song and dance: the musicals of Broadway*. New York: MetroBooks, 1998. Impreso.

Shenton, Mark. "Why it's the Era of the Actor-Musician". *The Stage*: 5. Sep 19 2013. ProQuest. Web. 18 enero 2016.

Singing in the rain. Dir. Stanley Donen y Gene Kelly. Perf. Gene Kelly, Donald O'Connor y Debbie Reynolds. Metro-Goldwyn-Mayer, 1952. DVD

Sondheim, Stephen. *Finishing the hat: Collected Lyrics (1954-1981) with Attendant Comments, Principles, Heresies, Grudges, Whines and Anecdotes*. New York: Alfred A. Knopf, 2001. Impreso.

Stein, Joseph; "Fiddler on the roof" *Ten great musicals of the American theatre*. United States of America: Chilton, 1973. 391-444. Impreso.

Stone, Winston. "The Onstage Instrumental Musician As Theater Performer". (2008): Networked Digital Library of Theses & Dissertations. Web. 20 Aug. 2016.

Sturdivant, Doug. "A One Man Band." *Playbill* 1 Dec. 2006: 10-16. Impreso.

Symonds, Dominic. "The Corporeality Of Musical Expression: 'The Grain Of The Voice' And The Actor-Musician." *Studies in Musical Theatre* 1.2 (2007): 167-181. Humanities Source. Web. 29 diciembre 2015.

Taylor, Millie; Marvin, Professor Roberta Montemorra. Musical Theatre, *Realism and Entertainment*. Farnham: Taylor and Francis, 2016. Ebook Library. Web. 20 enero 2016.

The xNYr. "Anything Goes - 65th Annual Tony Awards". Youtube. Youtube, LLC. 6 julio 2011. Web. 28 agosto 2016.

Tommasini, Anthony. "A Big Belter Who Found a True Voice" The New York Times. 11 Mayo 2011. Web. 29 Abril 2017.

"Triple threat". Dictionary.com Unabridged. Random House, Inc. Web. 24 Abril. 2017.

Turner, Jeff. "Commercial Necessities Reviving Stephen Sondheim And George Furth's Company At The Turn Of The Millennium." *Theatre Symposium* 22. (2014): 62-76. Humanities Source. Web. 30 diciembre 2015.

Weinman, Jaime J. "The Case of the Missing Orchestra." *Maclean's* Oct 09 2006: 84. ProQuest. Web. 18 enero 2016.

Winer, Linda. "Bobby and Company were never so together". *McClatchy – Tribune Business News*: 1. Nov 30 2006. ProQuest. Web. 18 enero 2016.

Young, Christine Margaret, "'Attention Must Be Paid' Cried the Balladeer: The Concept Musical Defined". (2008). University of Kentucky Master's Theses. Paper 535. Web. 5 de marzo 2016.

Zadan, Craig. *Sondheim & Co.* New York: Harper & Row Publishers, 1986. Impreso.

5678abo1121. "Patti LuPone 'Anything Goes '". Youtube. Youtube, LLC. 27 noviembre 2012. Web. 28 agosto 2016.