

**DEVANEIOS DOURADOS DE VISÕES:
FORMACIÓN ACTORAL DE TEATRO MUSICAL
EN SAO PAULO**

Candidatas

Geraldine Cortés Juica

Opta al título de Actor/ actriz con especialidad en Pedagogía Teatral

Sanya Goler Penna

Opta al título de Actor/ actriz con especialidad en Pedagogía Teatral

Lesly Toloza Cortés

Opta al título de Actor/ actriz con especialidad en Producción

Profesora guía

Dra. Carolina Benavente Morales

Universidad de Valparaíso

Escuela de Teatro

Valparaíso, Chile

2015

ÍNDICE

Prólogo	3
Resumen	5
I. Introducción	6
II. Formación actoral y teatro musical	10
1. La formación actoral: enfoques en uso.....	11
2. Teatro musical y formación actoral: hacia una perspectiva transdisciplinaria	22
a) Teatro musical: el ensueño dorado de visiones	22
b) Pedagogía teatral y formación actoral.....	26
c) Inter y transdisciplina en el teatro	30
d) Definición de conceptos	34
3. Una investigación en formación actoral: metodología.....	35
a) Objetivos	35
a) Perspectiva y procedimientos metodológicos	35
III. Teatro musical en Sao Paulo	37
1. Evolución del teatro en Sao Paulo	38
2. Teatro de revista y su evolución.....	44
3. Teatro musical paulista en la actualidad.....	47
IV. Instancias de formación actoral en teatro musical en Sao Paulo.....	55
1. Sistema educativo brasileño y enseñanza oficial	55
2. Formación autodidacta y modelos extranjeros	57
3. La formación especializada	63
a) Teen Broadway	64

b) Escuela de Actores Wolf Maya	65
c) OCA (Oficina de Corpo e Arte).....	66
d) Casa de Artes Operarias.....	67
e) 4 ACT	69
f) SENAC (Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial)	71
g) La formación técnica: el SESI-SP	73
V. Didácticas y transdisciplinas en teatro musical	77
1. Requisitos inter y multidisciplinares en actuación, danza y música/canto.....	77
2. El tradicional papel articulador del profesor-director	88
3. Aspirando a una transdisciplina: Didácticas interdisciplinares en el teatro musical	93
VI. Conclusiones	99
VII. Referencias.....	104
1. Bibliografía	104
2. Periódicos.....	107
3. Videos	107
4. Webografía.....	107
VIII. Anexos	109
1. Participantes.....	109
2. Cronograma y recursos	111
3. Listado de centros de enseñanza en teatro musical	113
4. Fotografías de prensa escrita.....	115

PRÓLOGO

Cuando comenzamos a realizar nuestro proyecto investigativo, nos vimos enfrentadas a diferentes realidades que creíamos pertinentes investigar para realizar un aporte como estudiantes, y así culminar nuestro proceso de aprendizaje. De esta manera fue que nos encontramos con una disciplina que, en nuestro país, posee una escasa producción: el Teatro Musical. Desde un inicio nos dimos cuenta que esta escasez se debía básicamente al poco conocimiento y llegada de los espectáculos musicales en nuestro país. Esto fue lo que nos llevó a dar un paso más, con el fin de averiguar qué sucedía en Latinoamérica con esta disciplina y como ésta se desarrollaba.

Nos asomamos primeramente al caso de Argentina, en dónde el teatro de revista es la disciplina que más se desarrolla y que permanece en el tiempo en torno al área del teatro musical. Luego, sin embargo, nos enfocamos en Brasil, dónde encontramos una gran producción de Teatro Musical y con una calidad que se asemejaba a los grandes espectáculos de 'Broadway', que es la zona en la cual más presencia tiene el teatro musical a nivel internacional. Siendo Sao Paulo la tercera ciudad que más produce y exporta teatro musical en el mundo, decidimos investigar específicamente qué sucedía allí.

El panorama paulista de inmediato llamó nuestra atención, generando entre nosotras una gran expectación respecto a nuestro trabajo de investigación. Esto nos condujo, mediante una beca de intercambio estudiantil, a viajar a esa ciudad buscando información sobre el mundo tan complejo que nos entregaba el Teatro Musical. Nuestra estadía sería de cinco meses en Sao Paulo, tiempo suficiente para recopilar y procesar el material estudiado, pero que, aun así, produciría gran dificultad a la hora de organizar todo lo que la gran ciudad brasilera nos iría a proponer y entregar. De igual forma, cabe destacar que la recopilación de la información procesada en esta investigación se llevó a cabo in situ, junto a gran parte de su posterior análisis y de la redacción de este documento.

Estando en Sao Paulo, se nos presentaron no sólo dificultades en el ámbito interno de la realización del estudio, sino que también al momento de golpear

puertas y enfrentarnos a una nueva cultura y a un nuevo idioma. Favorablemente, las puertas de cada teatro siempre estuvieron abiertas para nosotras y cada persona que se nos cruzó en el camino aportó a que este proceso fuese cada vez más productivo y beneficioso en todo sentido. Así fue como logramos descifrar las interrogantes que no estaban claras antes de comenzar la investigación en Sao Paulo las cuales nos condujeron a alcanzar resultados inesperados. Pues, a pesar de todo el camino recorrido en la enorme ciudad paulista, existen claves complejas de decodificar en torno al proceso investigativo.

La presente pesquisa no hubiese sido posible sin el apoyo de nuestras familias, las que nos acompañaron en este largo camino no solo en su realización, sino que durante todo nuestro aprendizaje de vida. Agradecemos la confianza, la fe y el amor puestos en nosotras y en nuestra locura.

Agradecemos también a nuestros amigos, que, desde la distancia, nos apoyaron cuando las cosas se ponían difíciles e hicieron de nuestro aprendizaje universitario una gran aventura. A nuestra querida ciudad de Sao Paulo, la cual nos permitió recorrer sus calles, vivir con su gente, reír y bailar. Agradecemos también de esta manera a nuestros amigos paulistas, quienes fueron nuestros guías y nos apoyaron en todo el proceso vivido en Sao Paulo.

Destacamos y agradecemos también la colaboración de nuestros entrevistados y a las escuelas de teatro musical que tuvieron la amabilidad de entregarnos su ayuda y tiempo en esta investigación. Y como no mencionar a nuestra profesora guía, por acompañarnos en este camino, por las reuniones vía Skype, por aquel viaje a Sao Paulo, y por tener la paciencia suficiente de trabajar con estas tres estudiantes soñadoras.

Muito obrigada.

RESUMEN

El teatro musical, como género teatral, posee una extensa lista de referentes que sirven como guía dentro de su desarrollo, aunque este espectro aumenta al verse directamente intervenido por la danza y la música. Estas últimas, en efecto, gozan de características técnicas muy propias de cada una, otorgando a quienes deseen aprender de ellas un entrenamiento especializado y riguroso, que no compromete necesariamente a disciplinas colindantes. De allí que el teatro musical, cuya característica es poseer canto, danza y teatro en su desarrollo, intentara por mucho tiempo y con bastante cautela insertarse en un campo cultural que promovía la estructura rígida de modelos establecidos en las artes. A través de la historia, el teatro musical conseguiría un desarrollo favorable a su conformación como espectáculo, como área transdisciplinar y como desarrollo de audiencias y profesionales especializados. Esta última arista es la que suscita la mayor atención en este estudio, cuyo fin es develar procesos históricos y formativos del teatro musical, así como abordar, por medio de una recopilación de antecedentes en la ciudad de Sao Paulo, Brasil, la transdisciplinariedad advertida en los espectáculos musicales y las didácticas interdisciplinarias en que se desarrolla el proceso formativo de sus actores.

Palabras clave

Formación actoral - Teatro musical – Interdisciplina – Transdisciplina – Didácticas teatrales - Sao Paulo.

I. INTRODUCCIÓN

La inquietud concreta de nuestro proceso de investigación, se origina con nuestra llegada a Sao Paulo, Brasil.

Al situarnos en el centro de esta ciudad, nos encontramos envueltas en la magia de las grandes escenografías y los cantos corales que nos presentaba la escena del teatro musical paulista, el que, sin detener su danza al ritmo de la orquesta, logró inmiscuirse en nuestro común mundo teatral. Desde aquel momento, esa magia quebraba toda metodología estudiada con anterioridad, dando paso a nuevas experiencias tanto estéticas como prácticas.

El mercado del teatro musical posee una gran y numerosa presencia en las carteleras culturales del centro de la ciudad de Sao Paulo, situación que nos llama de inmediato la atención en torno a la cantidad de capital humano que se dedica a la realización y ejecución de un montaje de estas características. Luego de rastrear variadas programaciones culturales de la ciudad de Sao Paulo y tener la oportunidad de asistir a espectáculos de teatro musical con elencos no menores a los quince actores en escena, además de los músicos y el equipo técnico tras bambalinas, nos cuestionamos sobre la cuna de toda esta gran producción escénica.

De acuerdo a todas nuestras apreciaciones, observamos un complejo espectáculo transdisciplinar en el cual, en promedio aproximado, son estrenadas ocho obras de teatro musical mensuales en el centro de la ciudad de Sao Paulo, con elencos liderados por estrellas reconocidas por los espectadores. Fue frente a esta realidad que detectamos la problemática de un vacío en el origen de la formación específica de los actores en teatro musical presentes en cada montaje paulistano. En la actualidad, en efecto, las diferentes expresiones de arte generalmente se estudian, investigan y realizan de manera independiente, encerrándose en sí y dejando a un lado el entorno en el cual están inmersas. Aun cuando en algunas universidades se están comenzando a implementar métodos más integrados, se sigue hablando de las disciplinas mencionadas de manera disociada, debilitando

de esta manera el proceso formativo de actores y actrices. La formación actoral cada día se vuelve más exigente, detallada y minuciosa, demostrando que es la mejor herramienta con la que puede contar un actor para solucionar todos los problemas e incógnitas que se le presentan en el proceso creativo. Sin embargo, como actrices, nos damos cuenta que en la formación actoral existe una deficiencia que descansa, quizás sin mayor intención, en el desarrollo individual de cada disciplina, pues la actuación no se mezcla de manera transdisciplinar con las demás artes escénicas ni tampoco con ningún otro tipo de arte.

Nuestro interés particular por la formación de actores en teatro musical responde a que en ella se percibe una gran integración disciplinaria, basada en dinámicas que involucran las artes dentro de un mismo plano y en un mismo cuerpo. En este género teatral, en efecto, se dejan atrás las connotaciones ligadas a una comprensión separada de “el bailarín”, “el cantante” y “el actor”, articulando de manera cohesionada estas funciones tanto en el cuerpo del actor como en la producción y su forma creativa.

Debido a que una integración de este tipo depende del contexto en el que emergen, se cultivan, enseñan y conviven las disciplinas artísticas, mostrando una mayor o menor propensión a combinarlas, nos ha parecido interesante enfocar la formación actoral en teatro musical en la ciudad de Sao Paulo. En efecto, esta gran urbe brasileña no sólo es una de las mayores productoras y gestoras de teatro musical a nivel latinoamericano, sino que, además, muestra una clara expansión, al centrarse en un inicio en la producción de espectáculos para acoger asimismo, en la actualidad, la formación de grandes actores. Es por ello que, con la finalidad de aportar a comprender la integración del teatro con otras disciplinas a nivel educativo, nuestra pregunta general es la siguiente: ¿cómo se forma un actor de teatro musical en la ciudad de Sao Paulo, Brasil?

Organizamos la respuesta a esta interrogante en diferentes partes.

Después del presente Capítulo I, de carácter introductorio, el Capítulo II es teórico-metodológico y en él, para comenzar, llevamos a cabo una revisión de estudios actualmente en uso sobre formación actoral, llegando a plantearnos las

siguientes preguntas específicas: ¿cómo se inserta el teatro musical paulista en el campo artístico brasileño y qué relaciones mantiene con diferentes valores culturales? ¿En qué tipo de establecimientos educativos se lleva a cabo la formación de un actor de teatro musical paulista? Y ¿cómo se entrelazan las disciplinas artísticas en el teatro musical paulista y quién es el encargado de este proceso?

Para responder a estas interrogantes, en nuestra perspectiva sobre la formación actoral en teatro musical llegamos a definir, entre otros, la “formación actoral” como un trabajo educativo propio del actor escénico, y el “teatro musical” como un género teatral basado en la música, la danza y la actuación, las cuales convergen en un espectáculo transdisciplinar que dramatiza una historia, generalmente lineal, por medio de la “interdisciplina”.

Estos conceptos, entonces, son los que nos orientan con el objetivo de determinar de qué manera se lleva a cabo la formación actoral en teatro musical en la ciudad de Sao Paulo y, más específicamente, cómo evoluciona el teatro musical en dicha ciudad hasta el día de hoy, cuáles son los centros educativos en los que se imparte este tipo de formación actoral y cómo se entrelazan las didácticas inter y transdisciplinarias en la enseñanza del teatro musical. El Capítulo II finaliza dando cuenta de la metodología cualitativa que utilizamos como base de esta investigación, que cruza intereses y procedimientos tanto artísticos como sociales y pedagógicos.

En los capítulos siguientes entregamos los resultados de nuestra investigación, cuya hipótesis general fue que Sao Paulo, por ser la tercera ciudad con mayor índice de producciones de teatro musical a nivel mundial, posee una gran variedad de opciones respecto a establecimientos dedicados a la formación de un actor, destacando en ellos la participación docente de figuras formadas en las mayores escuelas musicales de Nueva York e Inglaterra. En este sentido, los actores que adoptan su formación en el área de teatro musical en la ciudad, han logrado establecer una relación directa con el medio en que se desarrolla esta

industria teatral, despertando grandes expectativas en los futuros actores que sueñan con especializarse en esta área del teatro musical.

En el Capítulo III, indagamos en la historia y evolución del teatro musical y, en particular, del teatro musical en Sao Paulo, haciendo énfasis en la actualidad. Según veremos, el teatro musical, como género heredado de las grandes producciones norteamericanas, logró instalarse en el campo artístico brasileño con bastante cautela. Su éxito se relaciona con la gran demanda del público fiel a este tipo de espectáculos; público que no precisamente está conformado por las clases más acomodadas del país, pero sí por las clases medias urbanas. De hecho, el teatro musical también se ha abierto a la escena popular, manteniendo estéticas, historias y lenguajes comprensibles desde cualquier sector social. Es así como ha logrado mantenerse en los palcos de espectáculo y también ha abierto un universo en el ámbito de la formación artística.

En el Capítulo IV, realizamos un catastro de los más destacados centros formativos paulistas en el área de teatro musical. En Brasil, específicamente en la ciudad de Sao Paulo, la formación actoral tradicional se ha tornado insuficiente para quienes se dedican al área del teatro musical, dado que ella limita sus disciplinas. Esto deja un vacío en la formación de un actor que pretende actuar, cantar y bailar en un solo espectáculo, surgiendo en los últimos años diferentes cursos, talleres y centros especializados en una enseñanza inter y transdisciplinaria enfocada al teatro musical.

En el Capítulo V, entregamos los resultados de nuestra observación sobre las didácticas interdisciplinarias utilizadas en la formación de actores para el teatro musical en Sao Paulo. Como lo hemos señalado anteriormente, en la formación de un actor de teatro musical es fundamental la interdisciplina de las áreas de actuación, canto y danza, por lo que el manejo de cada uno de estos elementos es clave al momento de un montaje. Las disciplinas en sí deben ser practicadas cada una por su parte en un comienzo, para luego desarrollarlas y explotarlas al máximo en el palco a trabajar de manera transversal, desarrollando de esta manera un montaje transdisciplinar.

Esta memoria culmina con la entrega de las conclusiones del estudio en el capítulo VI, seguida del listado de referencias y los anexos de rigor.

II. FORMACIÓN ACTORAL Y TEATRO MUSICAL

Para un actor, su formación es la base de lo que será y realizará en su futura carrera profesional. Es en esta fase donde se lleva a cabo una búsqueda más acabada en cuanto a la variedad de técnicas necesarias para lograr un perfeccionamiento en su disciplina. Sin embargo, esta formación tiene particularidades, dependiendo del tipo de teatro que desee llevar a cabo. En el presente capítulo procuramos desarrollar una perspectiva teórico-metodológica adecuada al propósito de investigar la formación actoral en un tipo de teatro específico, cual es el teatro musical, en el contexto de la ciudad de Sao Paulo, Brasil.

Para ello, en primer lugar, nos resulta fundamental conocer los diferentes puntos de vista existentes hoy sobre la formación actoral, contemplando las diferentes metodologías o entrenamientos que involucra. Esto teniendo en cuenta que, luego de este proceso formativo inicial, la búsqueda no cesa en el actor, pero que a través de él sí logra obtener una claridad respecto a lo que quiere y está abordando en su trabajo, permitiendo que su desarrollo sea más profundo en cuanto a contenido y práctica. En segundo lugar, proponemos una perspectiva de la formación actoral de teatro musical que atienda especialmente a las características inter y transdisciplinarias de este género. Consecuentemente, los conceptos que definimos son los de teatro musical, formación actoral y transdisciplina. En tercer y último lugar, abordamos la metodología empleada en nuestra investigación, en términos de sus objetivos, su enfoque y sus procedimientos.

1. LA FORMACIÓN ACTORAL: ENFOQUES EN USO

Al revisar los enfoques sobre la formación actoral advertimos que emerge hoy un interés específico por cómo ésta se lleva a cabo en el teatro musical. Hoy en día, cuando se habla de formación actoral, se habla tanto de un desarrollo del conocimiento intelectual, como también del conocimiento físico que conlleva un entrenamiento adecuado a la disciplina ejecutada por un actor teatral. A raíz del inmenso bombardeo de los medios de comunicación, las nuevas tecnologías y la exacerbada información estética, los métodos por los cuales se puede formar un actor han variado indudablemente, junto al desarrollo del campo cultural y social. Estos métodos han dejado un espacio para cuestionarse sobre el tratamiento con el cual se va a abordar de una mejor manera el desarrollo de las capacidades de un actor en su formación, ya sea inicial o no. Todo esto confluirá en la provocación de un oleaje de nuevas poéticas en las metodologías utilizadas. Cada una de estas metodologías, al mismo tiempo que procuran ser innovadoras, se convierte en un cruce de antiguas y nuevas poéticas que buscan complementar lo mejor de cada técnica, para lograr un desarrollo más completo y a la vez más específico en la formación de un actor.

En el año 2009, Carlos Vázquez Lomelí, publica un artículo sobre la cuestión de la formación actoral otorgando una nueva visión basada en una propuesta pedagógica denominada “pedagogía teatral crítica”, la que en adelante denominaremos PTC. Esta propuesta, según Vázquez Lomelí, debiera ser un sustento en los lineamientos formativos actorales, dejando de lado la especialización exclusiva en materia de cultura universal y otorgando un lugar importante a materias que fomenten el carácter reflexivo y crítico del actor en torno al acontecer socio-cultural.

Las asignaturas complementarias de la formación y especialización del actor profesional fueron (o siguen siendo) de carácter humanista: ética, estética, teoría del teatro, historia del arte, historia del teatro, del cine, de la música, entre otras, además de la literatura universal, nacional, regional o local, entre otras. Estas

asignaturas buscan explícitamente complementar un perfil de actor culto, o poseedor de conocimientos de la cultura universal (Vázquez Lomelí, 2009: 63)

La PTC es el resultado del estudio sobre dos grandes problemáticas latentes en la formación actoral y que se encuentran orientadas a la práctica tradicional de transmisión de técnicas: la falta de sistematización de la enseñanza y el contexto neoliberal. Aun cuando cada nueva metodología muestra un avance importante, Vázquez Lomelí aclara que, de igual manera, en el desarrollo evolutivo de la formación actoral, las grandes falencias en la sistematización y, a nivel pedagógico, dentro de la estructura inherente de la enseñanza artística-escénica, evidencian una importante despreocupación social por el lugar del pedagogo en las artes, así como por el mismo actor.

Esta pedagogía teatral crítica no sólo persigue crear personajes auténticos, reales o verdaderos, sino que, en primera instancia, busca los sentidos y significados negociados entre el acto mismo de la comunicación teatral y los sujetos que intervienen en el acto público y social de la puesta en escena: el acto y el escenovidente¹. A esta relación ocurrida en el espectáculo teatral se le denomina. escenovidencia. La PTC a la cual apunta el autor se postula como una pedagogía teatral del conocimiento crítico de lo social y lo humano, que involucra al sujeto del aprendizaje (actor) con sus prácticas cotidianas, con sus intereses estéticos, políticos, sociales, humanos y, por sobre todo, con sus posibilidades de transformación social y humanas en, y con la sociedad.

La enseñanza metodológica actoral, según Vázquez Lomelí, tiene grandes diferencias dependiendo del área concreta a desarrollar y los participantes activos en ella, quienes deberán desarrollarse de acuerdo al grado de conocimiento teatral que posea cada uno. Estas diferencias son captadas más rápidamente por un actor que se desarrolla como pedagogo que por un actor sin experiencia en

¹ El término escenovidente, se problematiza desde la relación entre el actor y el espectador, en la cual el espectador cumple una función denotativamente pasiva, mientras que la videncia que realiza el público-espectador, es una función de recepción mucho más activa.

estudios pedagógicos. Este fenómeno se constituye simplemente por la falta de nivel pedagógico sistemático en la formación que posee un “actor-pedagogo” que solo ha basado su trabajo para ejercer la pedagogía artística en su experiencia vivencial; situación que no está bajo su responsabilidad, sino que responde a un modelo de formación artístico un tanto desactualizado en sus modelos pedagógicos. Estos modelos, concretamente, carecen de técnicas y tácticas sistematizadas para transmitir un conocimiento actoral de manera progresiva y estructural, modelo que está enfatizado en el desarrollo e importancia de la experiencia formativa por sobre el producto o, dicho de otra manera, por sobre el resultado del aprendizaje.

La pedagogía teatral, bajo los lineamientos de las tácticas pedagógicas organizadas, llega como una sistematización de ejercicios y técnicas teatrales. Así lo indica la pedagoga teatral Verónica García-Huidobro (1996), quien entrega herramientas para abordar el teatro desde las diferentes categorías de los dominios cognitivo, psicomotriz y afectivo, dándole paso a una estructura planificada de la enseñanza. Esta falta de sistematización continúa latente a nivel artístico, aunque, a raíz de la incorporación de la pedagogía teatral y el estudio de la misma en instituciones universitarias tanto públicas como privadas, se ha logrado un avance significativo en la incorporación de la enseñanza teatral al campo socio-pedagógico. De esta forma, entrega e innova en herramientas propias de la pedagogía llevadas al campo artístico. Aun así, estos intentos continúan siendo insuficientes, ya que, mayoritariamente, a todo intento metodológico en el palco formativo actoral le subyacen modelos pedagógicos desactualizados a nivel general. Sin embargo, García-Huidobro confía en una apuesta pedagógica teatral como herramienta complementaria dentro de la pedagogía sistemática educacional, la que busca en el teatro un nuevo recurso de aprendizaje, y no como un teatro que busca en la pedagogía sistemática una herramienta complementaria para su desarrollo.

La pedagogía teatral, si bien surge como una apuesta innovadora en el campo metodológico teatral por estar al servicio del modelo pedagógico, y no al contrario, aún se encuentra en una fase desactualizada en comparación al

contexto social e histórico con el cual se avanza en el arte moderno. Esta desactualización, paradójicamente, está ligada en forma estricta a la modernización de los intereses pedagógicos en el arte escénico. “El juego es en definitiva, el espacio donde el hombre reconstituye todas aquellas escenas que presencié en su infancia, escenas primitivas en las cuales participó sin poder tomar parte” (García-Huidobro, 1996:19). Esta afirmación demuestra sutilmente la primera causa de esta desactualización: el desplazamiento de la base del estudio acabado del discurso dramatúrgico hacia un modelo de investigación y desarrollo corporal por sobre los textos estudiados, entregando el cuerpo a disposición de un discurso y modelo pedagógico crítico e histórico.

La formación actoral entonces, se ha transformado en un aprendizaje en el cual el cuerpo del actor es la principal herramienta para lograr un conocimiento profundo del quehacer actoral, llegándose a pensar que la base de una formación actoral debe radicar en el estado corporal del actor dentro de la escena. Es a través de él, en efecto, que el actor se debe conocer y debe conocer el mundo paralelo que existe dentro de dicha escena, razón por la cual se vuelve fundamental el entrenamiento físico de este cuerpo vivo. “Cuando nos llegó, el teatro no vino solo, vino acompañado del entrenamiento fertilizado en nuestro pequeño espacio de complicidad, y el ejercicio y su repetición crearon para nosotros todas las opciones; desde el gesto mínimo de una máscara, hasta la compleja vida del personaje” (Araque, 2009: 117). Con esta cita, Carlos Araque nos presenta una reflexión sobre el entrenamiento actoral y sus implicaciones, virtudes y aportes en la formación de los actores. Según su experiencia como actor que recurre a su cuerpo como herramienta de trabajo, analiza las relaciones entre el ejercicio, el sistema y el ensayo. Para él, si bien el estudio intelectual es importante en una buena formación, el estudio del cuerpo se convierte en una necesidad para quien está siendo formado: “La actuación, por su parte, no es un acto esotérico y místico propiciado por los dioses, sino un oficio que requiere de una preocupación, dedicación e indagación consciente” (Araque, 2009: 117).

A diferencia de Carlos Araque, Alexei Vergara, actor de la Pontificia Universidad Católica de Chile, da a conocer un curso impartido en esta institución,

donde el enfoque de formación se centra en la percepción del propio cuerpo, por sobre su entrenamiento. La percepción dentro del aprendizaje para el actor, según este curso, se convierte en una herramienta que conlleva un cuerpo presente y vivencial. La percepción se presenta como un proceso dicotómico que integra el adentro y el afuera del cuerpo del actor (Vergara, 2013), convirtiéndose de esta manera en un proceso de observación. En este curso de percepción del cuerpo, como aspecto fundamental de la formación actoral, se nos presentan tres etapas del entrenamiento.

La primera etapa es la de la exploración personal-sensorial que conecta el cuerpo con las emociones, y donde el uso de la memoria física y emotiva tiene un objetivo y una práctica diferente de lo habitual. Aquí, la memoria física y emotiva está enfocada al reconocimiento desde el cuerpo a lo perceptual, haciendo de esta manera que el actor perciba el entorno social en donde se encuentra, para luego llenarse de imágenes y emociones que se reproducen en el cuerpo y que consecutivamente son llevadas al aula. La segunda etapa corresponde a un extenso trabajo de investigación en terreno, definiendo un ámbito concreto de la realidad que se logra por medio de la inserción en el contexto de los individuos observados. Para abordar esta etapa, se sostiene un método de observación de la realidad en terreno, de manera que luego se logre llevar la experiencia vivenciada al aula con ejercicios individuales o grupales. Dentro de ésta, se intenta contactar al cuerpo con lo que se construye, dependiendo de lo que sucede en el entorno, tanto en su contexto histórico como en sus particularidades físicas, en las historias de vida u otros aspectos. La tercera etapa es de la dramaturgización y escenificación de este trabajo en sus diferentes fases secuenciales. Al pasar a esta última etapa, se comienza con un proceso creativo artístico en donde todo lo percibido anteriormente (lo corporal desde la percepción) se debe recrear, dejando de lado lo ficcional. Dentro de esta etapa se puede caer en la manipulación de lo percibido, ya que lo artístico puede ir a derrumbar lo antes observado, y es aquí donde puede fallar el entrenamiento de la percepción del actor (Vergara, 2013).

Este tipo de formación actoral, beneficia al actor como puente entre su percepción y su personaje para darle complejidad y profundidad, y de esta

manera, representar una realidad. Según lo plantea Valeria Folini, haciendo referencia a Eugenio Barba (Barba; 2006) “el training enseña a tomar posición ya sea como comportamiento extra-cotidiano sobre el escenario, ya sea frente a la profesión, al grupo en el cual se trabaja, al contexto social en el que se está inmerso: frente a aquello que se acepta y aquello que se rechaza” (cit. Folini, 2006: 1). Con esta afirmación volvemos a centrar nuestra atención en el cuerpo, en su capacidad de percepción y a la vez en la necesidad de tener un maestro que guíe el proceso de entrenamiento. Valeria Folini, mediante esta cita, analiza desde un punto de vista antropológico el desplazamiento del modelo dramatúrgico hacia una arriesgada investigación fuera de los ensayos convencionales que encuentran sustento en el cuerpo del actor y su entrenamiento. El ejercicio es la acción que se emprende para concretar un aprendizaje. El entrenamiento actoral, entonces, consiste en ejercitar el cuerpo de forma adecuada para la práctica de una actividad escénica, pero este entrenamiento, en la modernidad, es una práctica personal en donde el individuo es quien hace una selección de los tipos de técnicas que luego le servirán como apoyo para su trabajo actoral, en función de la puesta en escena que va a realizar. Posteriormente, gracias a la práctica y la experiencia, es que el actor desarrolla su entrenamiento de forma personal y específica:

Luego, cuando tú aprendiste técnicas, tú puedes empezar a desarrollar tu entrenamiento personal, y ahí tu entrenamiento personal será distinto al mío, porque se basará en tus experiencias y tus necesidades, tus sueños y tus obsesiones. Entonces, yo no puedo darte tu entrenamiento, tú debes construir tu entrenamiento sobre la base de técnicas que tú has aprendido previamente (Folini, 2014: 6).

Folini trabajó en su investigación junto a tres actrices del Odin Teatret, quienes se cuestionan el “cómo entrenar”. A partir de esta experiencia, extrae tres reflexiones importantes para su investigación: la necesidad del maestro, es decir, alguien que puede guiar el proceso creativo actoral; la idea del entrenamiento como una actividad que se modifica y modifica, que fluctúa y que, necesariamente, cambia; y la conexión con el deseo o la visión personal acerca del teatro. Las

técnicas a las que hace referencia Folini, extraídas de una entrevista a Roberta Carreri, actriz del Odin Teatret, son aprendidas antes por un maestro y luego por otro, llegando a concretar un entrenamiento personal basado en las necesidades de cada actor, que se convierte él mismo en un maestro.

A raíz del estudio sobre algunos maestros que se guían explícitamente por lo que dicen textos de entrenamiento, como Alberto Grilli (fundador y director de los Teatros Due Mondi, de Faenza, Italia), Folini aclara que, a la hora de intentar un entrenamiento, no es de mucha utilidad copiar las etapas establecidas por un grupo de referencia y suponer que su aplicación al pie de la letra dará resultados para nosotros. Siguiendo esta línea, muchas veces los directores no saben a dónde van o cuál será la próxima etapa. En este caso, es la acción la que irá definiendo el camino, además de la reflexión que se ejerza sobre la misma, aportando de esta manera a la teoría.

Se establece entonces, en torno a la formación actoral, la importancia de extrapolar la anécdota -no poner la atención sólo en los ejercicios en sí y mucho menos en los resultados-, de manera de intentar leer entre líneas cuál ha sido la visión de ese grupo y las peripecias que realizaron para concretarla. Esto permitirá analizar de una forma dialéctica la siempre presente relación entre diseño y contingencia, que Folini cree útil para diseñar un recorrido personal en el entrenamiento. La mayor parte de las veces, éste es guiado por una figura de director o maestro guía, lo que conlleva ciertas especificaciones que propone el montaje teatral, puesto que, dependiendo del director, se realizan ciertos cambios dentro de cada entrenamiento para el actor. Esto convierte al director en una figura importante dentro del entrenamiento y la puesta en escena.

Apostando a la importancia del director en el proceso formativo y, por ende, en el perfil profesional del actor ejecutante, se destaca una labor pedagógica que los directores de escena realizan actualmente en la formación de actores. Esta labor daría sus frutos en la calidad de los trabajos de los futuros actores: “en una puesta en escena determinada, como un proceso de la formación profesional de una escuela de teatro, el director de escena trabaja con dos objetivos a

considerar: la formación de actores profesionales y la creación global de la puesta en escena” (Arredondo & Arteaga, 2010: 99). Es común encontrarse con profesores que utilizan herramientas de dirección para la formación actoral, por lo que surge una figura de director-pedagogo, pero se debe tener cuidado, pues el actor puede basar su ejecución en la exclusiva imitación de los procedimientos de su director:

Una conducción “mecánica”, rutinaria o de “fórmulas” gastadas en el proceso de formación del actor es contraproducente, desde el punto de vista pedagógico, pues condiciona al alumno a que adquiera vicios y rezagos en su desarrollo de actor, lo que limita su trabajo para puestas en escena posteriores (Arredondo & Arteaga, 2010: 100).

Debido a que existe esta posibilidad de que un actor se limite a las indicaciones de su director, Valeria Folini visualiza la formación desde la importancia de un maestro guía y no de un director que le diga al actor qué hacer. Se trata de que este director sea un maestro que guíe los entrenamientos con un fin netamente de la puesta en escena o de lo que el cuerpo del actor necesite.

En este importante reconocimiento del cuerpo como principal preocupación actoral y donde se necesitará un “maestro” que guíe el proceso, se genera un mayor auge en la demanda formativa. Esto provoca la apertura de diferentes alternativas y medios de enseñanza actoral, entre los cuales logramos diferenciar dos grandes categorías: las instituciones formales y las instituciones no formales. En esta visión amplia de la formación actoral, en la cual ya no se copian exactamente los modelos establecidos y cada institución busca ser innovadora en sus metodologías de enseñanza, es donde podemos apreciar una apertura de la didáctica pedagógica con la que se enfrenta la formación de un actor, ya sea para su vida profesional o, simplemente, como una formación aficionada.

Álvaro Mayo, actor, cantante, pianista y compositor formado en la RESAD y en diversos conservatorios profesionales de Madrid, presenta un programa de talleres abocados al desarrollo de la formación actoral denominado “Formación musical creativa”. Este taller permanente de canto plantea que la educación musical debe comprenderse como aprendizaje sensorial y anímico, como

fundamento para que un actor desarrolle de forma plena sus capacidades. Éstas, por su parte, se refieren no sólo al trabajo vocal, sino también a la escucha, la conciencia mental, el sentido rítmico y el desarrollo afectivo y emotivo. Se toma la música como herramienta indispensable en el proceso de creación, junto al tempo escénico y las dinámicas internas del actor, lo que engloba prácticamente las anteriores y las amplía.

Para Álvaro Mayo, la formación musical es una herramienta que complementa al actor en su formación. Es así como entrenar el aparato sonoro, teniendo en cuenta la concepción de un cuerpo vivo y que a la vez contiene emociones inherentes al ser humano, cobra un papel vital en lo que se refiere a la formación actoral y su evolución en la historia. Todo entrenamiento actoral tiene como principio ejecutar dicho acto, no sólo traducirlo y entenderlo en palabras, sino que llevarlo a un ejercicio constante.

El cuerpo, la voz, un maestro y el teatro: éstas son las variantes que emergen de la formación de un actor, pero cada una por su parte. Es de esta forma que nos encontramos con el director, coreógrafo y actor Joe Deer² y el profesor de música Rocco Dal Vera (2014), quienes presentan una nueva mirada sobre la formación actoral desde el enfoque del teatro musical. En su metodología para enseñar teatro musical como género interdisciplinario más allá de un espectáculo, se centran en tres líneas fundamentales: actuación, voz y movimiento. Para desarrollar el trabajo actoral, presentan un modelo basado en las principales técnicas stanislavskianas: circunstancias dadas; el sí mágico; objetivo; subtexto; monólogo interior; entre otras, otorgando una serie de ejercicios para ir desarrollando en el proceso formativo del actor: *“se a emoção for simplesmente interpretada ela vai parecer algo indefinido e indulgente e, ao invés de atrair, espantará a plateia. Não interprete a emoção, interprete a intenção,*

² Presidente fundador de la alianza internacional de los educadores en teatro musical.

supere os obstaculos e deixe suas emoções aparecerem “³ (Deer & Dal Vera, 2013).

En lo que respecta a la voz, ésta define completamente a un personaje, por lo que la voz hablada y la cantada deben encontrarse en el mismo estado, sentido y objetivo vocal. Así como las personas que encontramos en la vida son todas diferentes, con variaciones de dialecto, inteligencia, habilidad verbal, identidad regional y otras cualidades; los personajes que se interpretan también lo son. En el teatro musical, el diálogo y la música, expresan esas cualidades. Cada una de esas músicas refleja un tipo muy diferente de persona. La característica de esa música, es la que Deer y Dal Vera definen como voz musical. La voz definirá la naturaleza el personaje: por ejemplo, la voz de un soprano lírico es raramente asociada a una prostituta osada. Por lo tanto la “voz musical” de los personajes debe estar en completa concordancia con sus textos hablados. Siguiendo en el área de la voz, llegamos a su acompañamiento musical, el que, en el caso del teatro musical, definirá el estatus del personaje dependiendo del estilo de la pieza; pieza a la cual el actor debe ceñirse al pie de la letra.

La danza, por su parte, puede ser una forma específica del texto en un musical. Danza y movimiento forman un tipo de diálogo específico en el show. En cuanto la danza puede funcionar como una especie de espectáculo en algunos casos, la verdad, ella es mucho más que eso. Las tres áreas se complementarán en la construcción final de un personaje para la escena teatral. Todas las técnicas recobrarán valor en el montaje final, donde cada personaje interactuará con el otro a través de la música, la actuación y la danza. Esta mirada de Deer y Dal Vera (2014) sobre la formación actoral conlleva un trabajo interdisciplinario integrado que destaca el trabajo corporal del actor, junto al desarrollo equitativo de la actuación y la voz.

³ “Si la emoción fuera simplemente interpretada ella va a parecer algo indefinido e indulgente y, en vez de atraer, espantará a la platea. No interprete la emoción, interprete la intención, supere los obstáculos y deje que sus emociones aparezcan”.

Observando todos estos enfoques sobre las problemáticas en la formación actoral, su desarrollo, la mezcla con otras disciplinas, y el emerger de un teatro musical interdisciplinario como alternativa de formación actoral, es que surgen las siguientes interrogantes específicas con respecto a la formación musical, abocando la disciplina al género de teatro musical:

1. ¿Cuáles son las características del contexto sociocultural que inciden en la formación actoral de teatro musical en la ciudad de Sao Paulo?
2. ¿Cuál es el lugar asignado a la formación de un actor de teatro musical en Sao Paulo, tomando en cuenta la diversidad de trayectorias e instituciones formativas?
3. ¿Cómo se entrelazan las disciplinas artísticas en la formación actoral de teatro musical en Sao Paulo y cómo ellas se vuelven relevantes desde la teoría y la práctica?

Vamos a responder estas interrogantes desde una perspectiva que asuma la interacción e integración de múltiples disciplinas y que conlleve la práctica y la enseñanza de un género como es el teatro musical. La misma configuración de este tipo de teatro, que se ha desarrollado en el contexto de las grandes capitales a nivel continental, al plantear un problema a nivel de dicha integración, generada una inquietud y una propuesta de desarrollo docente sobre todo en lo que concierne a la formación como un aspecto de la pedagogía. Eventualmente podrían llegar a surgir propuestas pedagógicas en este ámbito, pero por el momento se le asume en términos más bien de formación, razón por la cual nos centraremos en las características de esta última.

2. TEATRO MUSICAL Y FORMACIÓN ACTORAL: HACIA UNA PERSPECTIVA TRANSDISCIPLINARIA

a) Teatro musical: el ensueño dorado de visiones

A través del desarrollo del teatro y del generoso espacio que éste ocupa en la escena contemporánea Brasileña, se incluye y potencia el crecimiento del teatro musical en torno a las nuevas demandas del mercado artístico, así como las metodologías modernas con las cuales se aborda su amplio contenido y enseñanza en torno a la adecuada preparación de un actor musical. Un actor de este tipo está dispuesto no sólo a abordar las técnicas adecuadas del canto, sino que también busca perfeccionarse en la danza y el teatro, logrando de esta manera ser parte de la potencialidad del teatro musical contemporáneo que se instala cada vez con más seguridad y atracción en el campo y mercado de las artes teatrales.

En el período actual, 2015, cuando los montajes de Broadway, con sus respectivas adaptaciones, logran llegar a todo el mundo con gran expectación y acceso de parte del público popular y cuando se aprecia el gran interés de diversos artistas por ser parte de este movimiento, es donde este ensueño de un show fantástico, lleno de luces, música y brillo, comienza a cobrar vida y deja de ser un imaginario lejano de lo que es dicha escena teatral neoyorquina. Es así como reconocemos los deseos por conseguir como a dé lugar esta espectacularidad en el teatro musical, pues son este ensueño y esta fantasía lo que persiguen los hacedores de este género teatral, quienes se esfuerzan cada vez más en conseguir el brillo, lo “dorado”, el show, haciendo aparecer maquinarias cada vez más complejas para dejar perplejo al espectador y a los mismos actores, recordándonos por esta vía la majestuosidad de las maquinarias en el barroco y su poder sorprendente y espectacular.

Esta visión de ensueños dorados en la que se van formando los actores, los directores y todos quienes quieren “hacer” teatro musical, radica en el referente absoluto que es el teatro musical norteamericano de Broadway, en la ciudad de

Nueva York. Este teatro surgido a mediados del siglo XIX, en efecto, se caracteriza por su espectacularidad, transformándose mediante este ingrediente de fascinación en un show de índole comercial que abre paso al “show business”, pues se trata de un negocio que explota la espectacularidad para atraer al público. Un público-consumidor urbano que paga cantidades desorbitantes para conseguir el mejor puesto y entrar en este mundo de fantasías y “dorado”, donde la estética del espectáculo juega un rol fundamental para dejarse cautivar.

Los espectadores se van cegando ante la maravilla y la fantasía que logran obtener los montajes de teatro musical, lo que va atrayendo a más gente, ya sea como ejecutantes o como receptores, buscando tanto el beneficio económico como la consagración artística al ser parte del *show business*. Hacemos esta última afirmación sin el ánimo de generar prejuicios, sino más bien a modo general, a partir de las entrevistas realizadas y lo observado por nosotras. La estrella de estos espectáculos adquiere una gran popularidad y fama que se traduce en dinero ganado por el ejecutante, ya sea director o actor, así como una magnificencia ligada a la estética y la composición teatral en general, al pagar los espectadores urbanos con grandes sumas de dinero y con su fidelidad para acceder a tales shows.

Broadway es el mayor referente de *show business* teatral a nivel del mundo y su renombre no es casual, puesto este referente de teatro musical se ha ganado su fama gracias a las grandes producciones que se aprecian a nivel escenográfico y actoral. Si bien se suele arrojar una mirada extraña y desconfiada hacia él cuando se le considera en términos políticos, puesto que consolida una industrial cultural capitalista mediante contenidos “fáciles”, cabe observar que el teatro musical incorpora a su manera un potente contenido popular y crítico. Esto, no sólo porque se ha encargado de llevar conflictos sociales y por sobre todo conflictos humanos a escena, sino también porque ha explotado una relación con el cuerpo que se encuentra difuminada en el teatro dramático occidental tradicional. De allí que se convierta en una total atracción para la población urbana, la que se identifica con sus códigos melodramáticos sentimentales y corporales, a la vez que con una clase de enfrentamiento con el poder en un

campo cultural regido por la matriz ilustrada. En efecto, las personas que asisten a estos espectáculos se encantan primeramente con las coloridas, movidas y sonoras puestas en escena que presentan los musicales, para luego adentrarse en sus contenidos.

En el año 1821 se encontraban en los teatros de Nueva York, según la investigación de Myrtes da Silva Folegatti “O musical modelo Broadway nos palcos brasileiros”, una gran cantidad de actores afro-americanos, los cuales luego de la segregación racial debieron abandonar los palcos aproximadamente por un siglo. Sin embargo, los artistas blancos de los años 1830, apoyados por esta fuerte crítica social a la cual nos hemos referido, motivaron un nuevo movimiento en la escena de Nueva York denominado *Blackface*, el que consistía en que los actores se pintaban sus rostros imitando a los negros en los llamados *Color Song y Dance act*⁴.

En 1850 ya existían en Broadway musicales originales, pero es solo luego de la guerra civil americana (1861-1865) que este estilo teatral entra en una fase de redefinición con *The Black Crook*. Ésta fue una obra teatral considerada como el primer y más importante evento de la comedia musical americana, tornándose en un evento sin precedentes y demostrando que el teatro musical podría ser lucrativo en los Estados Unidos. Se mantuvo un año en escena, situación totalmente nueva en el mercado de las artes, dado que las producciones en aquella época no lograban mantenerse más de dos o tres semanas.

El lucro en los musicales continúa con el género del vaudeville, atrayendo emprendedores en el mercado de las artes y logrando un gran recibimiento de las clases altas y bajas. Así, la fantasía del teatro musical cada vez fue creciendo más en cuanto al contenido y también al sentido del espectáculo, logrando sumir en ella a quienes disfrutaban del género teatral. Este mundo de ensueño compensaba la realidad de quienes asistían con frecuencia al teatro con ambientes fantasiosos, pero posibles, en el universo fantástico que comenzó a

⁴ Números de canciones y danzas presentados por personas de color.

inundar la escena musical, pretendiendo también atrapar a diversos artistas que quisieran ser parte de este movimiento activamente. Pero, además, el show del teatro musical se fue expandiendo a través del mundo y el continente, encontrando una acogida particularmente buena, debido a su necesidad de audiencias masivas, en otras grandes ciudades y, en particular, en Sao Paulo, Brasil.

La ampliación cultural y económica de Sao Paulo es la que permite que lleguen espectáculos cada vez más destellantes y con grandes producciones al centro de la ciudad. El desarrollo de una megalópolis se encarga de recoger la incandescencia de las demás megalópolis mundiales, además de atraer grandes espectáculos artísticos. Ello repercute conscientemente en la cultura musical paulista, que, llena de oportunidades económicas, sociales y culturales, comienza a proyectar hacia el exterior del país una visión de nuevo mundo. En torno a estas características, aunque sin un fundamento histórico sólido con respecto al mercado musical aún, Sao Paulo se sitúa como centro financiero importante de Brasil, característica que se llega a considerar como fundamento de la evolución cultural de la ciudad.

El proceso de composición de la metrópolis paulista no se ha detenido en su gran crecimiento turístico, ni mucho menos comercial, sino que incluso su expansión territorial la ha arrastrado a convertirse en una de las mayores megalópolis del mundo, entendiendo por megalópolis una metrópolis ampliada a una escala aún mayor, dentro de un proceso propio del actual capitalismo postfordista o cultural:

La perspectiva actual no permite, por tanto, interpretar lo sucedido en las estructuras postfordistas como una desaceleración, descomposición incluso, de la urbanización. Muy al contrario estaríamos en una nueva fase de ésta. Fase en la que las ciudades resultantes de la revolución industrial no sólo habrían devenido áreas metropolitanas, sino que éstas, en un continuo cambio de escala, habrían visto emerger estructuras más y más extensas, que algunos han denominado megaciudades, regiones urbanas, ciudad-región, mega-ciudades regionales, regiones y metrópolis policéntricas o, más escuetamente, megalópolis. Mumford

(1938) tal vez fue el primero en difundir dicho término al referirse a las megalópolis como un estadio de vida de las ciudades, pero el concepto de megalópolis lo debemos, probablemente, en origen a P. Geddes (1915), que anticipó la más reciente aportación de Jean Gottmann (1957, 1961). (Arellano; Roca, 2014: 493)

La amplia noción de crecimiento de territorialidad que se nos presenta en el caso de Sao Paulo incluye también una ampliación de todas las aristas comerciales, mercantilistas, culturales, y también artísticas que se someten al rol de la gran ciudad, el que, desde este momento, se encuentra favorecido, además, por los nuevos medios de comunicación y transporte. Esta conexión con el interior de Brasil y con el resto del mundo, así como el gran desarrollo de la industria cultural, es lo que favorece el auge del teatro musical en esta ciudad y su transformación en un *show business* que atrae a importantes sectores urbanos.

Ahora bien, a medida que tiene lugar esta evolución, comienza a emerger la preocupación de la profesionalización por un elenco completo, tal como había sucedido en Broadway en los años 1950, en la época dorada del teatro musical. En este último circuito, ello no había respondido a una falta de actores, sino más bien a una falta de actores integrales que cantaran, bailaran y actuaran de manera profesional en todas las áreas. Esta inquietud es la que se ha hecho presente en el otro gran polo de teatro musical americano que es la ciudad de Sao Paulo, Brasil. Cabe analizar este proceso, por una parte, en términos de lo que significa la formación actoral en el campo educativo y, por el otro, en términos de la interdisciplina que conlleva la enseñanza del teatro musical, culminando en una transdisciplina.

b) Pedagogía teatral y formación actoral

Cuando hablamos de formación y pedagogía, la mayoría de las ocasiones tendemos a asimilar estos dos conceptos, pero en muy pocas ocasiones nos detenemos a pensar ¿Es lo mismo hablar de pedagogía y formación? Es por este cuestionamiento que llegamos a analizarlos.

A palavra formar guarda um significado concreto, mas alcança também um registro abstrato, de natureza filosófica, que nos lembra Platão, ou melhor, a tradução latina (forma) do grego eidós, por sua vez, ligado a idéia. Desse modo, manifesta-se aí uma certa ambigüidade, podendo formar, no seu sentido áspero, apontar para o molde, para a forma. E, no seu sentido mais nobre, polido, evocar o processo de fazer aflorar o conhecimento já trazido, como sugere Platão⁵ (Barbosa-Lima et al., 2006).

Desde el punto de vista filosófico, se nos muestra el concepto de formar como un acto abstracto, que, no obstante, nos lleva a una acción concreta. Esto nos permite llevar a cabo ideas que traemos desde el subconsciente, llevándonos a realizar el ejercicio de concretarlas. Este ejercicio conlleva un trabajo de intelectualidad y, al mismo tiempo, de realizar en la práctica algo que sólo se manifestaba dentro de nuestros pensamientos. La idea de formar llega a nuestras manos como una acción que nos permite, por medio de estas ideas, realizar un trabajo complejo que le permite al ser humano sentirse capaz de colaborar en la creación, dependiendo del contexto en el que se desenvuelve. Por consiguiente, la formación llega a ser parte de un proceso que involucra en sí el acto de formar, acto que se lleva a cabo dentro de la educación de un individuo.

Cuando hablamos de la formación del individuo nos encontramos con una complejidad, puesto que un individuo se forma o se moldea mediante su desenvolvimiento y dependiendo de sus objetivos, los que son mediados por su pertenencia a un contexto. Cuando nos referimos a esta formación del individuo, no sólo hablamos en un ámbito personal o moral, sino que también como un acto educativo.

⁵ “La palabra formar guarda un significado concreto, pero alcanza también, un registro abstracto de naturaleza filosófica, que nos recuerda a platón, o mejor, a la traducción latina (forma) del griego eidós, a su vez, ligado a la idea. De ese modo se manifiesta si hay una cierta ambigüedad, pudiendo formar, en el sentido áspero, apuntar para el molde, para la forma. Y en el sentido más noble, pulido, evocar el proceso de hacer aflorar el conocimiento ya traído como sugiere platón”.

Por su parte, la formación que también es un proceso, alude a la constitución de las personas como sujetos; ello significa que como resultado de la formación, las personas se constituyen como individualidades en sus propias características resultado de la apropiación de la experiencia en un continuo de vivencias, en que lo educativo puede incidir de manera significativa, pero no exclusiva, puesto que también toma en consideración el contexto, las situaciones de vida individuales y sociales, la historia y la cultura del grupo, los vínculos sociales (del trabajo, del afecto, del poder), el conocimiento que adquirimos sobre el mundo natural y social y sobre nosotros mismos, la apropiación y el uso del lenguaje, entre otros aspectos. (Castellanos, 2011: 25).

Así, se conduce al individuo a obtener una serie de herramientas que le permitan llegar al objetivo del formador, el cual puede ser, en estos casos, el profesor o monitor de las clases. La formación se lleva a cabo mediante diferentes formadores con un objetivo en común, en dónde desde cada área se logre completar el objetivo para llegar de a poco a formar a quien, luego, con todo lo que ya comprendió y pasó a su cuerpo, logre ser un actor de teatro musical, dominando diversas áreas para lo que será luego un actor formado en teatro musical.

Y a partir de esta formación de actor es que se comprende uno de los grandes sueños de quién se quiera formar en el ámbito del teatro musical. El actor de teatro musical, a partir de esta formación y con la ilusión de ser formado en estas diferentes áreas, es que llega a plantarse dentro de una escuela, con conocimientos anteriores en algunas ocasiones o simplemente con vacíos de este conocimiento. De esta forma, llega a llenarse de una esperanza de lograr formarse como un actor que no solamente actúa como tal, sino que, además es capaz de dominar otras áreas que lo complementan en su formación tanto actoral como personal.

La pedagogía, por otra parte, nos da cuenta de un sistema metodológico en donde no sólo se busca formar, sino también educar al individuo, lo que va a requerir mucha más complejidad a la hora de hacer el intercambio de saberes. En efecto, al hablar de educación no sólo queremos que el individuo aprenda acerca

de diferentes áreas, sino que también hablamos de algo que incluye a lo social y a lo cultural, lo que hace que sea mucho más complejo, pues “la discusión acerca de si el conocimiento humano es de carácter general o específico tiene serias implicaciones para la educación formal que no han sido suficientemente señaladas y sobre la las que todavía es preciso trabajar con mayor profundidad” (Carretero, 1998: 55). En esta afirmación de Carretero se percibe la importancia de una nueva metodología formativa que apunte a la interacción de las tres disciplinas escénicas que antes e incluso hoy en día se enseñan de manera parcelada.

Es de conocimiento común que los contenidos pedagógicos, ya sea en ciencias, letras o artes, se enseñan por áreas o por disciplinas fragmentadas. Esto quiere decir que difícilmente, aunque no imposible, se encuentre un lugar donde podamos desarrollar y aplicar en conjunto más de una disciplina estudiada a la vez. Y, justamente, uno de los problemas que ello conlleva es que los alumnos suelen tener grandes dificultades no sólo para relacionar dichos contenidos con la realidad cotidiana, sino también para establecer transferencias entre unas áreas o materias y otras, e incluso entre materias que pertenecen a la misma área. De hecho, las razones por las cuales se enseña en mayor medida por materias suelen estar más basadas en criterios organizativos o puramente académicos que otros que tengan que ver con la mente del alumno (Carretero, 1998).

Es así como se desprende un déficit importante en la educación en general, pero aún más en la educación artística, la cual debe ceñirse a parámetros académicos que no son aplicables a la evaluación de una asignatura artística que, además, es sumamente subjetiva. De esta manera, se deja en el olvido la interacción requerida en el trabajo de un actor teatral que requiere de los tres elementos en cuestión para desarrollar una puesta en escena diferente, aunque no distante. Por ejemplo, se trata de la formación de un bailarín que requiere de dotes físicas fundamentales para el desarrollo de la disciplina, pero no necesariamente requiere de un trabajo vocal o actoral en sí. Lo mismo acontece con un cantante o músico.

Lo anterior explica que, mientras la pedagogía como visión más amplia de la educación es aplicada en contextos institucionales formales o establecimientos oficiales de enseñanza, la formación encuentra un lugar en instituciones y modalidades alternativas. El sistema educacional, en efecto, tiende a segmentarse en partes diferenciadas, con mayor o menor reconocimiento social, público y estatal. Existen, por un lado, los colegios, escuelas y universidades, pero por otro lado existe una enorme multiplicidad de instancias más o menos experimentales y de mayor o menos duración y extensión donde se realizan actividades de enseñanza que no encuentran su lugar en el currículum oficial. Estas actividades tienen, por lo general, un carácter netamente formativo, por cuanto no se integran en una comprensión pedagógica ampliada, aun cuando pudiesen originarla, con el tiempo. Éste es el caso de la enseñanza en teatro musical a nivel paulista dentro de las instituciones formales e informales que hemos investigado, donde un aspecto central es el de la integración de diferentes disciplinas.

c) Inter y trandisciplina en el teatro

Pensando en la Antigüedad griega, donde los hombres danzaban vestidos de animales para asemejarse a sus dioses y asimilar su poder, donde los cultos a Dionisio instalaron coros con una estructura similar a los himnos incorporando a ellos muy pronto la dramatización, advertimos que es en esa época donde la apertura del teatro hacia la integración de diversas disciplinas y por tanto una interdisciplina, alcanza un auge importante en su popularidad. Así, el teatro es reconocido no sólo por la aristocracia de la época, sino por todo un pueblo que pronto perderá participación activa en el arte teatral y literario por excelencia en Atenas: la tragedia. En esta disciplina, en efecto, Esquilo, en sus obras, redujo el coro e hizo del elemento hablado un aspecto sobresaliente respecto al canto, volviendo la escena teatral hacia la importancia de la palabra, reduciendo la interacción de disciplinas artísticas y dejando huella en la matriz culta que representaba la tragedia.

Es mediante este ejemplo que podemos observar el importante desplazamiento que ha producido el teatro moderno en torno a la estructura en la que coloca mayor énfasis. El teatro político, hoy en día, se sitúa en la escena teatral latinoamericana con aires profundos en el cambio y, por sobre todo, en el avance investigativo de la dinámica con las que se rige el teatro convencional. Pues, cuando nos referimos a un teatro político, no pensamos tanto en sus componentes ideológicos y discursivos, como corresponde a una concepción tradicional de este tipo de teatro. Más bien, pensamos en un tipo de teatro que aporta e intercede en el cuerpo de los actores cambiando su matriz culta basada estrictamente en la dramaturgia, hacia un cuerpo activo y comprometido en la puesta en escena e incluso interfiriendo, pero aportando en el texto dramático desde el quehacer corporal, dando paso a una interdisciplina como método del quehacer teatral. Debido a que el propio cuerpo es político, entendemos que un teatro puede ser político en la medida en que involucre una acción a nivel corporal, frente a una acción netamente dramática, pese a que el tratamiento del cuerpo no necesariamente resulte ser político.

Hoy en día existen propuestas pedagógicas que intentan operar sobre el cuerpo para entrenarlo, someterlo, moldearlo o para emprender la creación a partir del mismo, teniendo en su desarrollo histórico y social diversos cambios en cuanto a la metodología utilizada para estas propuestas pedagógicas. El cuerpo, en este caso, está al servicio del teatro y, de esta manera, la formación está al servicio del actor o la actriz, permitiendo que la formación actoral le otorgue al cuerpo herramientas para estar presente y al servicio de la disciplina.

En cualquier caso, la cuestión de la formación actoral en teatro musical es compleja, puesto que la puesta en escena cambia desde el habitual realismo costumbrista y profundo, hacia una escena con más movilidad corporal y escénica, donde la danza y el canto cobran el mismo valor que la actuación propiamente tal.

La ruptura de fronteras entre las disciplinas viene obligando a la toma en consideración de modelos de análisis mucho más potentes que los que eran

típicos de una única especialización disciplinaria. La complejidad del mundo y de la cultura actual obliga a desentrañar los problemas con múltiples lentes, tantas como áreas de conocimiento existen; de lo contrario, es fácil que los resultados se vean afectados por las deformaciones que impone la selectividad de las perspectivas de análisis a las que se recurre (Torres Santomé, 2006: 47).

Es de este modo que la disciplina de la formación actoral enfocada en el teatro musical apunta hacia una interdisciplinaridad en sus requisitos, obligando, como plantea Torres, a desentrañar las problemáticas artísticas con múltiples lentes que pasan incluso por una multidisciplinariedad dentro de sus componentes, para luego culminar en un proceso transdisciplinario.

En efecto, el teatro musical crece en su perspectiva de formación actoral, instalando un modelo formativo que trasciende a la simple interacción de disciplinas mediante la interdisciplinaridad actoral. La interdisciplinariedad, según propone Jurjo Torres Santomé (2006), es fundamentalmente un proceso y una filosofía de trabajo que se pone en acción a la hora de enfrentarse a los problemas y cuestiones que preocupan en cada sociedad. Aunque no existe un único proceso, ni mucho menos una línea rígida de acciones a seguir, sí existen algunos pasos que, con flexibilidad, suelen estar presentes en cualquier intervención interdisciplinar:

- 1.

- a) Definir el problema (interrogante, tópico, cuestión)
- b) Determinar los conocimientos necesarios, incluyendo las disciplinas representativas y con necesidad de consulta, así como los modelos más relevantes, tradiciones y bibliografía.

- 2.

- a) Especificar los estudios o investigaciones concretas que necesitan ser emprendidas.
- b) Reunir todos los conocimientos actuales y buscar nueva información.

- c) Resolver los conflictos entre las diferentes disciplinas integradas tratando de trabajar con un vocabulario común y en equipo.
- d) Construir y mantener la comunicación a través de técnica integradoras.

3.

- a) Cotejar todas las aportaciones y evaluar su adecuación, relevancia y adaptabilidad.
- b) Integrar los datos obtenidos individualmente para determinar un modelo coherente y relevante.
- c) Ratificar o no la solución o respuesta que se ofrece
- d) Decidir sobre el futuro de la tarea, así como acerca del equipo de trabajo.

Suponiendo estos parámetros de interdisciplinariedad, la formación actoral en torno al teatro musical pretende desarrollar un trabajo integrador de las disciplinas de canto, danza y actuación, logrando unificarlas completamente en el desarrollo de un montaje musical, esclareciendo y desarrollando cada disciplina por sí misma, pero al mismo tiempo en completa interacción con las demás.

De esta manera, el teatro musical se convierte en modelo de interdisciplinariedad en el campo teatral, el que ha perseguido de manera tal vez marginal pero incesante una conexión de estas tres disciplinas en el desarrollo de un actor. Pues esta búsqueda no ha sido tan perfeccionista como lo plantea el teatro musical, el cual requiere un adecuado, por no decir completo manejo de las capacidades vocales, corporales y actorales de los participantes activos de la formación, pero sí ha perseguido una relación consciente de estas.

Ahora bien, pese a que esta integración de disciplinas se convierte en un requerimiento para quienes deseen perfeccionarse en el mundo del musical, no basta sólo con esta interacción de elementos, puesto el teatro musical exige a sus participantes una relación e interacción más trascendente. Esto es lo que nos conduce al concepto de transdisciplina, concebida de la siguiente manera por el teórico Alfonso de Toro:

El término de transdisciplinaridad tiene poco que ver con aquel tradicional de la comparatística e interdisciplinaridad ya que allí los métodos de la propia disciplina de base no son trascendidos, más bien incluye y conlleva las diversas recodificaciones porque el empleo de postulados e instrumentos de otras disciplinas implican siempre una de y reterritorialización de éstos (De Toro, 2003: 114).

Como plantea este autor, la transdisciplina integra, al igual que la interdisciplina, pero a la misma vez trasciende, lo que hace que la relación de los elementos integrados se transforme más que en un producto. En esta perspectiva, el teatro musical lograría integrar la transdisciplinaridad en la puesta en escena final, buscando desarrollar las capacidades artísticas de los actores más allá del canto, la danza y la actuación. A partir de la interdisciplinaridad propuesta en la fase inicial de la formación actoral, se lograría un desarrollo de las propuestas creativas en el área de las didácticas pedagógicas que se caracterizan por su interdisciplinaridad, en el camino hacia la transdisciplina de un montaje escénico.

d) Definición de conceptos

A modo de síntesis del desarrollo teórico anterior, puntualizamos las siguientes definiciones, las que nos orientarán en nuestra aproximación a la formación actoral de teatro musical en la ciudad de Sao Paulo, hoy:

Teatro musical: género teatral cuya base es la música, la danza, la actuación y el espectáculo. Su contenido suele dramatizar una historia que generalmente es lineal, logrando una unión e hilo conductor en todos sus actos.

Formación actoral: es el trabajo orientado a la enseñanza o docencia de personas, las cuales desean aprender técnicas y métodos de actuación escénica.

Transdisciplina: integración de disciplinas originalmente diferenciadas que da lugar a una nueva disciplina.

3. UNA INVESTIGACIÓN EN FORMACIÓN ACTORAL: METODOLOGÍA

a) *Objetivos*

Nuestro **objetivo general** es el siguiente:

Determinar de qué manera se realiza una formación actoral en teatro musical en la ciudad de Sao Paulo, Brasil, con el fin de obtener un material teórico que nos ayude a comprender el origen de dicha formación actoral.

Nuestros **objetivos específicos** son:

1. Indagar en la historia y evolución del teatro musical en Sao Paulo, con un énfasis en la actualidad, de manera de conocer el contexto en el cual se imparte una formación actoral en teatro musical en esa ciudad.
2. Determinar el lugar de la formación actoral en teatro musical en el sistema educativo paulista.
3. Establecer cuáles son las didácticas inter y transdisciplinarias mediante las cuales se lleva a cabo la formación actoral de teatro musical en Sao Paulo.

a) *Perspectiva y procedimientos metodológicos*

Intentando responder a las interrogantes planteadas en esta investigación y con el fin de esclarecer nuestras hipótesis sobre el trabajo formativo de un actor musical en la ciudad de Sao Paulo, Brasil, es que decidimos observar este género teatral desde una perspectiva de espectador-investigador. Así, procuramos llevar a cabo la investigación de la manera más objetiva posible dentro de los parámetros que nos propone el teatro musical y nuestra relación directa con el mundo teatral. Según esta perspectiva, la presente investigación se planteó desde una metodología de carácter cualitativo, abordando diversos tópicos en torno a los

estudios teatrales contemporáneos y su directa relación con la formación actoral, en cuanto a sus aspectos sociales y didácticos.

La investigación requirió realizar, primeramente, un catastro de posibles lugares donde se impartiera el curso de teatro musical a nivel formativo, para luego visitar las siete escuelas paulistas que logramos detectar en la ciudad. Junto con esto, fue fundamental la consulta de fuentes de carácter secundario con información previamente procesada como libros, artículos, documentos, tesis de grado y postgrado; todos ellos relacionados(as) a la cultura brasileña y su vínculo con el teatro, indagando con más profundidad en todo lo que correspondiese al teatro musical.

Fue igualmente crucial consultar fuentes de carácter primario, en las cuales indagamos para posteriormente procesar datos concretos con respecto al movimiento y evolución del teatro musical en la ciudad. Esta información fue extraída de diarios y revistas brasileras, al mismo tiempo que llevamos a cabo una observación en terreno en la cual la asistencia a obras de teatro musical y las entrevistas a formadores y actores del género fueron claves para esclarecer la panorámica formativa de los actores musicales que desarrollan su carrera profesional en la ciudad de Sao Paulo.

Las entrevistas presentes en la investigación proceden de dos fuentes: la primera es el trabajo en terreno realizado por nosotras, mientras que la segunda son las entrevistas realizadas por terceros, a las cuales accedimos por vídeos otorgados por las escuelas visitadas y por los mismos actores entrevistados. Este método surgió dada la gran demanda horaria de los más destacados actores y directores de teatro musical en este periodo del año. Es por esto que las entrevistas de las figuras reconocidas, como Miguel Falabella, Saulo Vasconcelos, Cleto Baccic, Maiza Tempesta y Diogo Nogueira, fueron obtenidas a través de terceros, junto con las de otros artistas, mientras que por nuestra parte conseguimos reunirnos con los actores y profesores Will Sancar, Kelia Fuke, Eduardo Martinz, Diego Baffi, André Mattos, André Rogelio y Ariane Caroline.

III. TEATRO MUSICAL EN SAO PAULO

La ciudad de Sao Paulo se divide en 96 distritos, la mayoría de los cuales tiene más de cien mil habitantes, lo que significa que cada uno supera en población al 95% de los municipios brasileños. La ciudad, debido a su gran extensión y a la enorme cantidad de personas que viven en ella, se convirtió en la principal ciudad de la región metropolitana de Sao Paulo, transformándose en la capital del Estado de Sao Paulo. Según el censo del año 2010, la ciudad cuenta con una población de 41.252.160 habitantes. Tan solo en su área metropolitana, viven alrededor de 20 millones de personas, convirtiéndose en la octava área urbana más poblada del mundo, así como en la mayor metrópolis de Brasil, Sudamérica, América Latina, el Hemisferio Sur y todo el continente americano.

Sao Paulo es el principal centro financiero de Brasil y uno de los mayores a nivel mundial, siendo considerada como la tercera mejor ciudad para hacer negocios en América Latina. Pero ella no sólo irradia ostentuosidad, sino que también muestra altos índices de pobreza, al contar con 1,3 millones de habitantes que viven en favelas y otros 250 mil jóvenes entre los 15 y los 19 años que no asisten a la escuela.

La metrópolis de Sao Paulo cuenta con una enorme cartelera cultural y actividades de carácter gratuito. Rica en teatros, comercios, lugares emblemáticos y calles concurridas, la ciudad transita en medio de miles de turistas que gozan de las extensas oportunidades y espectáculos que presenta la bohemia paulista. Sin embargo, de los 96 distritos del estado, 60 de ellos no cuentan con ningún tipo de centro cultural; 56 no poseen ninguna instalación deportiva pública; 44 no disponen de biblioteca pública; en 38 no hay ni un parque; y en 20 no hay delegación de policía.

El sueño paulista de convertirse en el Broadway de América Latina es una realidad bastante próxima si observamos las similitudes de las ciudades en que se desarrollan ambos campos del teatro musical. Pero también, por sobre todo, la idealización del teatro musical se ve aún más cercana debido a su rápido ascenso

en la industria y producción cultural de la ciudad, del país e incluso a nivel mundial. Cualquier desarrollo de producción requiere a la vez el desarrollo de un público que consuma dichos productos. En el caso del teatro musical paulista, todo el proceso de mejoramiento de las obras teatrales musicales ha sido acompañado por un potente plan de creación de audiencias, provocando que toda buena producción llegue también a la mayor cantidad de receptores posibles y otorgando la posibilidad de recobrar un teatro musical masivo.

Debemos aclarar que estas características respecto al público masivo, o grandes producciones en las cuales está invertida una suma importante de dinero, sólo son vistas en las grandes ciudades, donde el turismo es importante y la población de ella es acorde al público esperado para tal o cual montaje. De acuerdo a esto, existen giras de las mismas producciones, pero éstas son escasas respecto a lo que se puede observar en la gran megalópolis paulista. Incluso, se pueden apreciar creaciones propias de regiones o ciudades más periféricas que poseen un gran contenido artístico, pero se evidencia la falta de producción masiva, producción que lamentablemente solo pueden ofrecer las grandes empresas productoras de teatro musical.

1. EVOLUCIÓN DEL TEATRO EN SAO PAULO

El arte teatral en la ciudad de Sao Paulo se ha desarrollado bajo la influencia de diversas manifestaciones artísticas, y es por esto que, dentro de un mismo periodo, se pueden encontrar diferentes formas de llevar a cabo el quehacer teatral. Las manifestaciones teatrales del estado de Sao Paulo, como las que se dan en festivales carnavalescos, fiestas religiosas o simplemente celebraciones de calle, incorporan las raíces indígenas o ancestrales, de manera de tener un sentido espiritual en su vivir y mantener una tradición. Pero también es posible encontrar un teatro que, dejando a un lado las raíces, a transforma la ciudad mediante escenarios que acogen montajes o espectáculos extranjeros.

Desde el siglo XIX, Sao Paulo ha tenido variados movimientos en relación a lo cultural. Esto se debe a las olas migratorias que surgen en ese período, produciendo de esta manera una mezcla de culturas que se verán reflejadas en el escenario teatral de Sao Paulo. La ciudad se caracteriza por tener influencias de Rio de Janeiro y es desde aquí que llegan grandes montajes que luego se transformarán en parte de la cultura paulista. Por tener esta influencia, las primeras obras que llegan a Sao Paulo son piezas teatrales que vienen desde Europa y Francia mayormente, reflejando así, un nuevo comienzo en la escena teatral. De esta forma se caracteriza el periodo en *“Cem Anos De Teatro Em Sao Paulo”*, volumen en que se refleja claramente que la escena teatral paulista se convierte en una reproducción de culturas extranjeras y específicamente occidentales.

Son las piezas famosas, con actores europeos reconocidos como Sarah Bernhardt o Ernesto Rossi, las que cautivan la escena teatral, convirtiéndolo en una reproducción de lo que se estaba haciendo en el extranjero y dejando atrás la creación propia de la ciudad.

Dentro de este mismo periodo de representaciones extranjeras es también cuando se vive la abolición de la esclavitud en Brasil, presentándose en la ciudad de Sao Paulo diversas manifestaciones relacionadas a este proceso que tienen una gran acogida en el teatro. Dentro del festejo, por ejemplo, los actores se toman los teatros para promocionar por medio del arte la “Campaña Abolicionista”: *“A 28 de fevereiro anunciava-se: GRANDE ESPETÁCULO EM FESTEJO Á COMPLETA ABOLICAO DOS ESCRAVOS NESTA CAPITAL, NO QUAL O ATOR XISTO BAHÍA RECITARÁ “O TRABALHO”, UMA POESIA DE SOUSA PINTO”*⁶ (Magaldi & Vargas, 2001: 21).

Hasta 1890, el teatro en Sao Paulo todavía se sustentaba en piezas teatrales traídas desde Río de Janeiro y no constaba de compañías propias de la

⁶ “El 28 de febrero se anuncia: gran espectáculo para festejar la completa abolición de los esclavos en esta capital, en el cual el actor Xisto Bahía recitará *El Trabajo*, una poesía de Sousa Pinto”.

ciudad. Esto hacía que se tuviera una visión del teatro diferente, puesto que esta visión cambia cuando las problemáticas tratadas en las piezas teatrales son hechas desde un punto de vista distinto del de la misma ciudad. Es en ese momento que el actor Moreira de Vasconcelos llega a Sao Paulo con la idea de formar por primera vez una compañía teatral permanente, lo cual promueve mediante un nuevo escenario para piezas teatrales creadas desde el mismo lugar donde iban luego a ser presentadas. Desde entonces tiene lugar un nuevo desarrollo, en el cual aún cuentan las influencias extranjeras, pero dando paso a una visión del teatro paulista. Cada vez había más teatros que daban lugar a presentaciones destacadas dentro y fuera del país.

Luego de haber pasado por un gran periodo, el teatro paulista comienza a decaer, pues la llegada del cine provoca mucho más entusiasmo y curiosidad. Esto hace que el público tenga una asistencia mayor al cine que al teatro, existiendo en este periodo solamente ocho teatros en funcionamiento. De allí que la forma de hacer teatro tome un rumbo diferente al que hasta ahora se conocía en la ciudad: *“o teatro do nosso século é o cinema. Ele afina com o ritmo de nossa vida. O cinema desenvolve-se numa velocidade de 300 km por hora; O teatro vai a velocidade mínima de 30 km por hora, com paradas forçadas nos semáforos”*⁷ (Magaldi; Vargas, 2001: 21). Las piezas teatrales comienzan a transformarse en espectáculos enfocados más a lo comercial, realizándose “...espectáculos-relámpagos, cantos, escenografías atrayentes y lanzamiento de nuevos astros...”, de acuerdo con Sábato Magaldi y María Thereza Vargas en *“Cem Anos de Teatro em São Paulo”*. Todo esto para atraer al público y así poder revivir el teatro en ciudad. Nuevas compañías de teatro intentan tomarse la escena teatral.

Luego de este periodo de decadencia del teatro en Sao Paulo, en el intento de recuperar los escenarios surgen nuevas compañías, nuevas piezas teatrales y

⁷ “El teatro de nuestro siglo es el cine. Él afina con el ritmo de nuestra vida. El cine se desenvuelve en una velocidad de 300 km/h; El teatro va a velocidad mínima de 30 km/h, con paradas forjadas en los semáforos”.

nuevos teatros. Sebastião Arruda crea la nueva compañía “Teatro de Caras y Caretas” orientada a hacer algo diferente a lo que se había mostrado hasta ahora, una mezcla de la revista satírica y a comedia típica musicalizada. Nombres como Jaime Costa aparecen con el teatro social, al igual que y compañías extranjeras como la Compañía Portuguesa, la Compañía italiana de operetas y la Compañía João Clímaco, entre otras. Y es en el año 1946 que Sao Paulo tiene una nueva decadencia. A falta de auditorios o casas de espectáculo, la ciudad tiene solamente tres salas en funcionamiento. Luego de este periodo, las piezas teatrales extranjeras vuelven a los escenarios con sus espectáculos, al igual que las compañías de Río de Janeiro.

Más tarde se inaugura la sala de teatro “Teatro Brasileiro de Comedia”, una de las primeras salas de teatro que surgen a principios del siglo XX. Este proyecto surge a partir de la idea de Franco Zampari, un italiano radicado en la ciudad de Sao Paulo que desarrolló en esa ciudad su gusto por el teatro, y junto con su esposa crearon un lugar llamado “Bodega d'Arte” un espacio creado para las diversas expresiones del arte. Un grupo de personas de la burguesía de Sao Paulo se encontraban para realizar creaciones artísticas, y es desde ahí que Franco Zampari desarrolla la idea de crear una sala de teatro destinada a la presentación de obras dramáticas de los grupos de teatro existentes en la ciudad de Sao Paulo como el “Grupo de Teatro Experimental (GET)” y “La Escuela de Arte Dramático de Sao Paulo (EAD)”, así como también obras dramáticas internacionales.

El periodo del TBC modificó el teatro paulista porque su funcionamiento dio paso para una nueva generación de gente de teatro, promoviendo un movimiento en los jóvenes que hacían que nuevas compañías llegaran a Sao Paulo con nuevas piezas.

El teatro Brasileiro de Comedia y La Escuela de Arte Dramático tuvo grandes repercusiones dentro de teatro paulista porque fue desde ahí donde nacerían luego nuevas formas de hacer teatro y nuevas manera de presentar las piezas teatrales. En efecto, en ellos nace la generación de actores, dramaturgos y

directores que más tarde hará historia en la escena paulista. Años más tarde, llega a Sao Paulo el Teatro de Arena, compañía teatral que modifica los escenarios con nuevas propuestas tanto escénicas como sociales. Esta compañía se caracterizó por ser diferente al TBC, puesto que sus presentaciones eran mucho más accesibles,, al tener una índole más popular.

En 1964 sobrevino el golpe militar en Brasil en contra del presidente João Goular, con lo cual la censura invadió la escena teatral. Se consolidó un teatro de resistencia a la dictadura desde los grupos más comprometidos, como el Arena, el Oficina de Sao Paulo y el Opinião de Río, hasta llegar a los dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho y Plínio Marcos. Autores afectos al vehículo de la comedia, como por ejemplo João Bethencourt, Millôr Fernandes, Lauro César Muniz y Mário Prata, siguieron el mismo camino. Un enorme número de obras de teatro conoció la interdicción.

El Teatro de Arena, el Teatro de Oficina y los diferentes grupos teatrales universitarios tomaron un mayor protagonismo, haciendo un teatro de protesta que se manifestaba a través del arte. Son Chico Buarque y Augusto Boal quienes se aproximaron a un tipo de teatro que por medio de canciones, y más cercano de un teatro brechtiano, utilizaba la música como una herramienta potenciadora del espectáculo, en conjunto con la danza y la actuación.

Luego de un tiempo, al reabrirse los teatros más emblemáticos, los textos censurados lograron volver a los escenarios, pero el público de este entonces no tenía interés de escarbar en antiguas heridas. Quizás por esa razón, mientras esperaban nuevas vivencias, el escenario fue ocupado por el *besteiro*⁸, aunque Mauro Rasi, uno de sus principales autores, se encaminará después hacía una inmersión autobiográfica.

⁸ Tendencia cultural popular surgida en los años 1990 en la música, literatura y en el teatro, caracterizada por una forma exagerada de humor, crítica social y política.

Luego, con el estreno de *Macunaíma*, trasposición de la "rapsodia" de Mário de Andrade, en 1978, Antunes Filho asumió la creación radical del espectáculo, inaugurando la hegemonía de los directores-creadores. La tendencia tuvo aciertos, destacando entre ellos la autonomía artística del espectáculo, y desaciertos, como la reducción de la palabra a un juego de imágenes. Recortados los excesos, esa línea, en la cual participan nombres como Gerald Thomas, Ulysses Cruz, Aderbal Freire-Filho, Eduardo Tolentino de Araújo, Cacá Rosset, Gabriel Villela, Márcio Vianna, Moacyr Góes, Antônio Araújo y otros.

La preocupación por la unidad estilística del espectáculo comenzó en el montaje del grupo carioca de aficionados "Os Comediantes", labor continuada a partir de 1948 por el Teatro Brasileiro de Comédia en Sao Paulo.

El teatro contrató a diversos directores extranjeros destacados y consolidados en ciertas compañías, entre los que destacan Sérgio Cardoso, de la Cía. Nydia Lícia, Cacilda Becker, de Cía. Tônia-Celi-Autran, y Maria della Costa, de Teatro dos Sete. El repertorio de estos conjuntos provocó un giro en la política del Teatro de Arena de Sao Paulo, inaugurando la fase de hegemonía del autor brasileño, aunque ya se hubiese estrenado "A Moratória", de Jorge Andrade, en 1955, y el "Auto da Compadecida", de Ariano Suassuna, en 1956, además de otras obras.

La lista de compañías del teatro brasileño que merecen hoy una atención, es ciertamente extensa y por ello inabarcable en este espacio. Tan solo en Sao Paulo se estrenaron 650 montajes durante el año 2011, y en Rio de Janeiro un centenar fueron sufragados (parcial o totalmente) con dinero público, aunque otras ciudades como Londrina, Curitiba, Porto Alegre o Belo Horizonte también pueden presumir de su actividad teatral. Amparados por una doble vía de financiación, mediante convocatorias públicas o con patrocinio privado a través de la Ley Rouanet (un mecanismo de exención fiscal para actividades culturales), el teatro brasileño más innovador goza en general de buena salud en Brasil, si bien no se libra, como en casi todos los países, de la competencia con el teatro comercial. Los buenos resultados en taquilla del teatro-entretenimiento, en el que se

congregan las estrellas de la televisión, muchas veces termina por atraer a los patrocinadores privados en detrimento de proyectos seguramente no tan rentables, pero desde luego más relevantes creativamente.

2. TEATRO DE REVISTA Y SU EVOLUCIÓN

El teatro de revista llega a Brasil alrededor del año 1880, siendo aprovechado por variados autores nacionales que lograron plasmar su dramaturgia dentro de este género. Dentro de estos autores destacan las figuras de Justino de Figueiredo Novais, Luiz Peixoto, Ary Barroso, Lamartine Babo y Arthur Azevedo, dramaturgo considerado como el primero en instalar el género en Brasil, por lo cual se convirtió en el más renombrado e importante. Este género proviene del vaudeville francés, y se caracteriza por ser una obra teatral que contiene actuación, canto, baile y diálogos hablados junto a un gran contenido humorístico. Este género trajo a escena un cierto tono exagerado, con bailarinas vestidas de manera algo exagerada, llegando a una gran producción estética y por ende escenográficas de la puesta en escena. La revista nació en las calles, convirtiéndose en un teatro para el pueblo, sin complicaciones y mucho menos con el psicologismo característico del teatro de élite, aun así pasó desapercibido por mucho tiempo.

Al mismo tiempo que esto ocurría, el teatro de revista, que antes había pasado desapercibido, comenzó a gozar de popularidad entre los espectadores, pues buscaba y lograba romper con la escena naturalista que se manifestaba en Brasil. En la ciudad de Rio de Janeiro, se daba un teatro de revista carnalesco y muy ligado a la cultura carioca donde existían personajes claves como el Rei Momo, que permanece hasta el día de hoy, entre otros. Al contrario, en la ciudad de Sao Paulo, sobresalían las composiciones italianas. Pero también había producciones con base más localista. En esa época fue escrito y representado por autores brasileños el drama *Gota d'agua* (Gota de agua). Inspirado en la obra de Oduvaldo Vianna Filho y con base en la *Medea* de Eurípides, esta pieza fue

compuesta por Paulo Pontes y Chico Buarque, figuras muy conocidas en el mundo cultural brasileño, llegando a la escena en 1975. FUENTE.

Ahora bien, si bien el teatro de revistas es un antecedente del teatro musical, éste difiere del primero porque es una forma de teatro que combina canciones, diálogos hablados, actuación y baile. La historia y el contenido emocional de la pieza -humor, patetismo, amor, ira- se comunican a través de las palabras, la música, el movimiento y los aspectos técnicos de la animación como un todo integrado (Platt, 2003). Al mismo tiempo, sin embargo, existen diversos estilos del género teatral musical, siendo necesario aclarar a grandes rasgos algunos de ellos para así lograr esclarecer nuestro objeto de estudio concreto.

La ópera, denominada como la más alta de las variantes del teatro musical, surge en el siglo XVI especialmente para musicalizar tragedias y pronto se vuelve reconocida por entretener, mediante un teatro erudito, a distinguidas clases sociales. De este género surgen tres variantes características del teatro popular: la ópera buffa, que consiste en una versión de menos duración que la ópera y con contenido farsesco (comedia del arte); la *ópera comique*, que destaca por sus diálogos hablados en lugar de los cantados y, al igual que la ópera buffa, contiene un alto contenido farsesco; y, por último, la opereta, que es el género más popular de la ópera, siendo denominado popular no por su contenido, sino que por su estética.

Por su parte, el vaudeville naciente en Francia es un teatro de variedades muy diferente al que proviene de la cuna americana. Éste nace de los actores de la comedia del arte perdidos en las ferias de París, quienes comenzaron a realizar actividades en la calle utilizando mayoritariamente su cuerpo y la música, burlándose de los eruditos y su clase social. Generalmente, el teatro musical se encontraba en las manifestaciones de las fiestas populares, donde la comedia era parte importante. Luego de la gran censura de sus espectáculos callejeros, inventaron un sistema de cortinaje que les permitía hacer visibles las letras de sus canciones a los espectadores, sin necesidad de cantarlas ellos, de manera que se

hacía parte al público de este acontecer social. A este medio se le llamó bar de vil (comedia con música popular conocida), ahora conocido como vaudeville

Siguiendo esta línea, la burleta sigue muy cerca al vaudeville, pero se diferencia de él en su hacer más ligado a la farsa con canciones y en poseer un ritmo mucho más intenso.

Alejándose de la matriz cómica nace el music hall. Éste es un estilo totalmente fragmentado, donde cada acto que acontece se presenta como una atracción, como un nuevo acto lleno de sorpresas y con gran sentido del espectáculo, pero careciendo de una linealidad aristotélica. Un género bastante similar es el cabaret, el que como un espectáculo simple de canto y baile presentado en algún lugar establecido, que cuenta con un público instalado en mesas frente al escenario. Este público tiene la ventaja de poder beber y comer, al mismo tiempo que presencia el cabaret. Estas características, luego que el cabaret se convirtiese en un género reconocido, se las apropió el café concert.

De esta matriz de estilos surge alrededor de 1920, en Norteamérica, un estilo de teatro musical que comienza a dejar lo fragmentario, heredado del music hall, para dar paso a una historia; una historia que puede ser también melancólica, por lo que se abre la posibilidad de hacer un teatro musical más conmovedor y no solo de comedia. De esta forma, se mezcla el drama con la música, provocando una experiencia dramático-musical en el espectador⁹.

Treinta años después, cercano a la década del 1950, el teatro musical norteamericano ha ganado fama y ha logrado conquistar a un público cada vez más exigente con las puestas en escena. Esto da paso a una preocupación por la formación de los actores de este tipo de espectáculos, con el fin de que logran cumplir con las expectativas de la numerosa audiencia de los musicales. Las compañías y productoras del género precisaban de actores que cantasen,

⁹ Neyde Veneziano aclara esta experiencia estética, como algo producido por el musical, que mezcla lo dramático potenciado por la música y no, como un desfile de músicas.

bailasen y actuasen. Todo esto con el fin de ser un aporte sustancial al teatro musical que comenzaba a emerger con gran fuerza.

Con esta inquietud, no solo surge una metodología formativa en pos del perfeccionamiento del teatro musical, sino que, en el palco de la formación actoral, se instala un género que apunta a la interdisciplinariedad de las áreas de música, el canto y la actuación, situando al teatro musical como uno de los géneros pioneros en esta didáctica. Esta situación, en los años 1950, no es percatada con total profundidad desde ese punto de vista, sino que su mirada está enfocada en el crecimiento de un teatro prometedor y no en una disciplina que ha aportado al cambio de los márgenes formativos actorales.

3. TEATRO MUSICAL PAULISTA EN LA ACTUALIDAD

La ciudad de Sao Paulo fue silenciosa en los inicios del teatro de revista, pero luego encontró, en su evolución, un género teatral que gustaba y generaba cada vez más espectadores. El teatro musical paulista se conformó con raíces firmes en el teatro de revista, logrando consolidarse luego de la dictadura brasileña. En él, se da mayor énfasis al enredo (la historia) y a la espectacularidad de presentar temáticas llamativas para el espectador.

En los inicios de los años 1980 ya existían rastros de algunos montajes de teatro musical con origen en Broadway, pero solo el director Jorge Takla tuvo éxito con los montajes *A chorus line*, de 1983, en el cual actuaba con tan solo 16 años la famosa actriz Claudia Raia, y *Cabaret*, del año 1989, ambas producciones presentadas en la ciudad de Sao Paulo. El éxito de estos montajes no tiene comparación con el que consiguen los musicales actuales, pues en ese entonces no existía una ley de incentivo cultural o un elenco preparado en el área del canto, la danza y la voz, y mucho menos un lugar que soportara las exigencias que requiere un espectáculo teatral musical.

En 1999, en el Teatro Ópera de Sao Paulo, surge lo que se llamará el segundo renacimiento del teatro musical. El primer renacimiento se le adjudica a

Rio de Janeiro, con el musical *Elas por Ela*, de 1989, donde destaca la elogiada cantante Marília Pêra interpretando a diversas cantantes brasileñas. El segundo renacimiento, de 1999, recae en el musical *Rent* y se conoce como la etapa de las adaptaciones de Broadway. Los presupuestos generosos por parte de la prefectura permitían la realización de grandes montajes y ayudaban a acelerar la profesionalización del género. Existen algunas discrepancias sobre el éxito de *Rent*, pero sí podemos asegurar que, antes del impacto de *Les misérables* en el año 2001, este fue el primer gran acercamiento al teatro espectacular de Broadway a cargo de la productora Time For Fun¹⁰. Los teatros donde se presentaba este género se concentraron en la zona central de Sao Paulo, mayormente en la Plaza de la República y el barrio Bela Vista, convirtiendo el mes de junio en el más próspero de una cartelera teatral repleta de estrenos musicales.

Ya en el año 2000, Sao Paulo cuenta con alrededor de 15 musicales en escena, destacando entre ellos un ciclo de dramaturgia de musicales biográficos. Este hecho es importante para el desarrollo del teatro musical paulista porque, a pesar de tener un referente norteamericano latente en materia de musicales, existe una preocupación, por lo menos en Sao Paulo, por rescatar figuras populares importantes de la cultura brasileña, y de esta forma trasladar sus historias de vida a escena. Así, se forma con bastante cautela a un público que comienza a familiarizarse con el estilo del musical espectacular a través de historias que conmocionan desde la identidad. Todavía en este año 2000, la productora Time For Fun busca tener éxito y lo encuentra mediante musicales como *Vitor ou Vitória*, dirigido por Jorge Takla, que atrajo cerca de ochenta mil espectadores, y *O beijo da Mulher-Aranha*, en cuyo elenco se encontraban Cláudia Raia y Miguel Falabella, dirigidos por la estrella de la red Globo Wolf Maya, y que atrajo otros ciento veinte mil espectadores.

¹⁰ A Time For Fun (T4F), es la empresa líder en el mercado del entretenimiento en vivo sobre América del sur, y se sitúa en el cuarto lugar de la misma categoría a nivel mundial.

En diciembre del 2000, fue incorporada al grupo Stage Empreendimentos, controlada por el grupo CIE (Corporación Interamericana de Entretenimiento)

Es en el año 2001 donde el teatro musical llega a imponerse de lleno en las salas teatrales. Si bien ya se vislumbra un crecimiento del género a cargo de algunos directores, es en este año donde se presenta con una inmensa expectación el musical *Les misérables*¹¹, dando paso a un extenso movimiento del género y estableciendo una nueva etapa: el Broadway Paulista. *Les misérables* aterrizó en Sao Paulo gracias al productor inglés Cameron Mackintosh, quien no tenía los ojos puestos realmente en Brasil, sino más bien en México, país que ya en ese entonces gozaba de una popularidad en el teatro musical reconocida en el resto del mundo¹¹. Bajo la dirección del inglés Ken Kaswell y del brasileiro Helzer de Abreu, el musical se presentó en legendario Teatro Renault¹² de Sao Paulo, en ese entonces llamado Teatro Abril¹³, con una temporada que se iniciaba en el mes de abril y cerraba sus funciones en el mes de diciembre. Esta temporada era extensa en comparación a las que le anteceden en materia de teatro musical en el año 2000, las que en su mayoría no lograban mantenerse en cartelera más de tres meses. Las entradas bordeaban entre los cincuenta y cien reales (diez mil y treinta mil pesos chilenos del año 2015, aproximadamente).

El espectáculo inauguró el Teatro abril luego de su remodelación, y se mantuvo tres meses más de lo esperado en la cartelera musical. *Les Misérables* contó con una estadística de 350 mil espectadores en los once meses que logró mantenerse presente en la escena paulista, cifra que no sorprende del todo dada la innovación que significaba su presencia en la escena nacional. La estructura del espectáculo poseía un escenario giratorio y un equipo humano de 150 personas, hecho inédito en la escena musical paulista, incluyendo además los elevados

¹¹ Fhola de S.Paulo – Artículo “Musicais tornam o contrarregra senhor do teatro brasileiro” NELSON DE SÁ - 21/11/2014

¹² Conocido antiguamente como Teatro Cine-Paramount. Luego que en 1969 un incendio destruyera gran parte de sus instalaciones, fue recuperado por grupo Abril y la CIE Brasil, convirtiéndose en el reconocido.

¹³ Teatro Abril, obteniendo el título de primer cinema sonoro de América latina. Por encontrarse en la Avenida Brigadeiro de la ciudad de Sao Paulo, se le denomina popularmente Teatro Brigadeiro, y ya en el año 2012 se transformó en el Teatro Renault.

salarios del equipo, puesto que se encontraban por encima de lo practicado en el país. Junto con el éxito del montaje, la escena paulista del teatro musical fue invadida por cantantes brasileros: de los diez papeles principales, siete eran conquistados por jóvenes provenientes de Brasilia, entre los que destacó Saulo Vasconcelos y Sara Sarres. Este estreno, sin duda, es recordado como el inicio de un próspero teatro musical en Sao Paulo.

No podemos dejar de destacar que en el mismo mes de junio del año siguiente, 2002, se encontraban en cartelera alrededor de 20 musicales, muchos de ellos de extensas temporadas. Entre ellos destacan *Godspell* y *South American Way*, ambos musicales de Broadway presentados con un elenco brasileño y dirigidos por el director Miguel Falabella, director que muy pronto alcanzaría una fama y reconocimiento nacional e internacional por su actividad musical.

Al mismo tiempo, se presenta gratuitamente en el laboratorio de investigación de la Universidad de Sao Paulo (USP) el musical *Gota d'agua* de Paulo Ponte y Chico Buarque, dirigido por Regina Galdino. Este hecho resulta curioso al comparar los espectáculos y su origen. *Godspell*, un musical de Broadway que se presenta en Sao Paulo con un valor de sesenta reales (quince mil pesos chilenos del 2015) logra mantenerse en cartelera por aproximadamente cuatro meses, mientras que el musical *Gota d'agua* de Chico Buarque, que se presenta gratuitamente en el teatro de la universidad estatal más importante de Brasil, logra mantener en escena tan solo dos meses. El impacto de Broadway sobre la escena paulista comienza a tener sus primeros asentamientos.

A Bela e a Fera, que volvió a los escenarios en el año 2002 con un presupuesto de ocho millones de dólares, también fue un éxito de cartelera, con 600 mil espectadores en 19 meses de su temporada. Las carteleras musicales siguieron una dinámica muy similar al del año 2002, aunque existió un indudable aumento en las producciones de Broadway. De hecho, ya en el año 2006, el teatro musical paulista se enfrenta a una ola de producciones de Broadway como son *Cats*, *O Fantasma da Opera* y *A noviça rebelde*, entre otros. Algunos musicales fueron presentados por primera vez con elencos brasileños, otros se convirtieron

en adaptaciones, e incluso se instalaron producciones con los elencos originales de cada musical.

Dentro de este proceso, llegaron profesionales de Broadway que comenzaron a necesitar de actores brasileños, ofreciéndoles pertenecer a algunos de los elencos. El objetivo era que formaran parte de presentaciones en Broadway, lo que generó gran inquietud por algunos profesionales de Sao Paulo y actores de teatro musical. Esto dio origen al curso de teatro musical dentro de la 'Escola de Atores Wolf Maya', que estrenó en cartelera *Garota de Ipanema*, montaje al que le seguirían varios montajes de Broadway hechos por esta misma institución.

Sao Paulo mantiene una visión de poner en sus musicales parte de la espectacularidad de Broadway. Así, también incorpora en los musicales infantiles una temática de Broadway, de manera de hacerlos mucho más atractivos y así cautivar al público. Esto causó también que el teatro musical infantil tuviese una parte importante dentro de la cartelera teatral de la ciudad.

Dentro de este periodo, sin embargo, se retoman montajes musicales como *Gota D'Agua*, de Chico Buarque, lo que hace que no se pierda el teatro musical propio de la escena paulista. Estos espectáculos varían en cuanto a su costo de ingresos, por lo cual suele pasar que sólo algunas personas podían acceder a ver cómo eran los espectáculos al estilo Broadway. Existían también, aunque en menor medida, espectáculos que eran mucho más accesibles al público popular, siendo incluso de ellos algunos gratuitos.

A pesar de la gran solidez que mantiene el teatro musical paulista bajo referentes extranjeros, la corriente del musical biográfico que intenta rescatar la identidad del teatro musical brasileiro y en especial paulista continúa vigente. "Teatro musical autoral" se ha denominado a este género biográfico brasileño del teatro musical, el cual fue incorporado fuertemente a la cartelera teatral desde el año 2012, e intenta posicionarse en las salas teatrales, presentando piezas que cuentan la vida y obra de aclamadas y reconocidas figuras brasileñas. Entre estas

figuras han destacado obras basadas en la vida de la gran Elis Regina, así como de Cazuza, Tim Maia y Charlie Brown Jr.

Junto con la reaparición de los musicales biográficos a gran escala, existe una tendencia a la innovación e inserción de los públicos de estos espectáculos teatrales: los niños. El teatro musical se ha destacado por ser una actividad de participación familiar, dada su estética llamativa y el hecho de que cuenta historias de fácil entendimiento. En los años 2012 y 2013, la mayor cantidad de producciones musicales en cartelera, junto con la comedia, fueron de carácter infantil, contándose alrededor de diez musicales de este género tan solo en el mes de junio del año 2012. Entre ellos destacaban los siguientes: *A Pequena Sereia- O Musical*, dirigido por Alexandre Biondi y presentado en el teatro Maria della Costa, con más de treinta mil espectadores y 56 funciones en Sao Paulo; *Os Saltimbancos*, que ya había sido presentado en reiteradas ocasiones en los años 2001, 2002 y 2003; y *Na Casa da Ruth*; entre otros. *O Rei leão*, espectáculo original de Broadway, se presenta en la ciudad de Sao Paulo bajo la dirección de Julie Taymor¹⁴, generando una gran expectación y llenando sus palcos pese al altísimo costo de sus entradas (250 reales, equivalentes a alrededor de 55 mil pesos chilenos del año 2015). A continuación, nos encontramos con comedias musicales, tales como *As Encalhadas*, dirigida por la destacada actriz Bibi Ferreira, e interpretada y escrita por la actriz, dramaturga y productora Miriam Palma¹⁵, que fue montada tanto en Río de Janeiro como en Sao Paulo. Este panorama es particular, dado que comienzan a convivir en cartelera dos tendencias importantes en la actualidad musical paulista y con públicos determinados, sin dejar atrás la cautelosa reaparición de los musicales biográficos.

¹⁴ Julie Taymor, artista multimedia, directora estadounidense de musicales de Broadway, ópera y cine. Sus trabajos en Broadway son *Juan Darien* (1996) *The Lion King* (1997) *The Green Bird* (2000)

¹⁵ Miriam Palma, Actriz recurrente en la producción teatral de grandes repercusiones como la pieza "Trair e coçar é só começar", actuó en "Cinquentinha", de Wolf Maia y en "Zorra Total", ambas pertenecientes a la red Globo.

Por su parte, los musicales biográficos del tipo homenaje encuentran una consolidación importante con *Tim Maia - Vale Tudo, O Musical*, espectáculo antes mencionado, el cual homenajea al cantante y compositor brasileiro Tim Maia¹⁶. Luego de obtener un éxito extraordinario en Río de Janeiro, llega a Sao Paulo con entradas desde 50 a 150 reales (12 mil a 37 mil pesos chilenos del año 2015, aproximadamente) y con un nuevo elenco protagonizado por el cantante y actor musical Danilo Moura, quien ya figuraba con una vasta experiencia en el medio, al participar de diversos montajes como *Aladdin - O Musical*, bajo la dirección de Paulo Ribeiro, o *Hairspray*, dirigido por el reconocido Miguel Falabella.

Este director ha causado gran admiración en el género musical del último tiempo, debido a su trabajo al frente de grandes y exitosos musicales y a su desarrollo no solo adaptaciones de Broadway, las que ya tienen una firme posición en la escena musical de Sao Paulo, sino que también de espectáculos biográficos. Entre estas últimas producciones se encuentran *Dias de Luta*, *Dias de Glória - Charlie Brown Jr.*, donde homenajea a Charlie Brown Jr., una de las mayores bandas de rock de Brasil, *Cássia Eller*, homenaje a la reconocida cantante, y *Ópera do Malandro*, un clásico del teatro musical brasileiro escrito por Chico Buarque, entre otros. Sin embargo, los más reconocidos y destacados montajes de Miguel Falabella son la comedia musical *A Madrinha Embriagada*, presentada en el año 2013 y *O Homem de la Mancha*, musical estrenado en el año 2014 y que mantuvo funciones hasta el mes de julio del presente año de 2015. Esta última producción ya ha recibido cuatro premios en 2014: Mejor Actor y Mejor Espectáculo de la APCA¹⁷; Mejor Espectáculo Musical, por los críticos del periódico *Folha de Sao Paulo*; y Mejor espectáculo musical del “Prêmio Aplauso Brasil de Teatro”.

¹⁶ Tim Maia Cantante y compositor Brasileiro, conocido como el padre del soul Brasileño.

¹⁷ APCA Associação Paulista de Críticos de Arte, Es una entidad brasileira sin fines lucrativos, creada en 1951, encargada de premiar anualmente a los mejores artistas en diversas categorías.

Tanto *A Madrinha Embriagada* como *O Homem de la Mancha* se han presentado gratuitamente en la ciudad de Sao Paulo, bajo la producción de O Atelier de Cultura y la colaboración de la oficina de vivencia de SESI-SP. O Atelier de Cultura es una empresa productora de teatro musical de Sao Paulo, dirigida por el reconocido actor y protagonista del montaje *O Homem de la Mancha* Cleto Baccic. En conjunto con la Oficina de Vivencia de SESI-SP, ellos han desarrollado un programa de formación de público, realizando funciones gratuitas y de alta calidad para quienes disfruten de este género teatral, y también para aquellos que están descubriendo el mundo de los musicales. Para el año 2016, en la ciudad de Sao Paulo, ya se encuentra programado un nuevo montaje de características similares llamado *Annie*.

Así, podemos observar en esta importante metrópolis brasileña un teatro que va incrementando su éxito en cuanto a lo comercial y a lo popular, en el sentido de llegar a las masas, y que va logrando afianzar su identidad, pues podemos encontrarnos con espectáculos que van desde la adaptación de Broadway hasta la utilización de personajes icónicos (cantantes, actores, estrellas, etc.) de Brasil para alcanzar así su éxito. El teatro musical, a lo largo del tiempo, ha sido un género que ha logrado mantenerse en la escena paulista; antes, bajo el nombre de teatro de revista; hoy en día, bajo el nombre de teatro musical, con una base sólida del teatro musical de Broadway.

IV. INSTANCIAS DE FORMACIÓN ACTORAL EN TEATRO MUSICAL EN SAO PAULO

Para contextualizar de forma general la estructura educativa brasileira, y así lograr comprender ciertos puntos de la formación profesional y libre dedicada al teatro musical, cabe tomar en cuenta que la escolarización obligatoria en Brasil comprende nueve cursos a partir de los 6 hasta los 14 años de edad. Además, se cuenta con la formación autodidacta y con el aprendizaje de modelos extranjeros por parte de los brasileños. Todos estos antecedentes nos servirán de referencia para contextualizarlos en el ámbito de la formación actoral en teatro musical en Sao Paulo, Brasil.

1. SISTEMA EDUCATIVO BRASILEÑO Y ENSEÑANZA OFICIAL

El sistema educativo brasileño, a grandes rasgos, se estructura de la siguiente manera: en primera instancia, la educación preescolar, la cual se considera parte del programa de educación básica, pero no es obligatoria hasta el último curso (a partir de los seis años, con la llamada "*Classe de alfabetização*"). Se ofrece en dos tipos de instituciones: en centros de día o instituciones similares, hasta la edad de tres años (educación maternal); y en escuelas de educación preescolar, entre las edades de cuatro a seis años.

Continuando cronológicamente, la educación fundamental es una etapa que comprende a los alumnos de edades entre los siete y los catorce años. Se divide en dos ciclos de ocho cursos cada uno: un ciclo inicial de educación fundamental, con una duración de 5 años, entre los siete y los once años de edad (de 2º a 6º grado); ciclo final de educación fundamental, compuesto por tres cursos, de los doce a los catorce años de edad (de 7º a 9º grado); y, por último la educación secundaria, que comprende la edad de los quince a los diecisiete años. Tiene una duración de tres cursos (de 1º a 3º grado), mientras que la educación secundaria

técnica tiene una duración de tres o cuatro años (dependiendo de la certificación profesional).

Destacamos también que, en el ámbito escolar paulista, se cuenta con colegios que imparten cursos de teatro, los cuales se desarrollan como actividades extra programáticas. En términos educacionales, estos cursos tienen objetivos tales como el desarrollo cognitivo de los niños, el dominio de la lectura, la imaginación, la percepción vocal y corporal, entre otros. Algunos de estos colegios son el Colégio Marista, Champagnat, el Colégio Delta, el Colégio de Música Cristão, el Colégio Italo y el Colégio Jardim Sao Paulo, entre otros. Dentro de ellos, el Colégio Jardim Sao Paulo cuenta con un curso de teatro musical desde el año 2013, el cual forma parte de sus actividades extra-programáticas. Este curso está dirigido a estudiantes a partir del 7º año, con el objetivo de desarrollar habilidades ligadas a la coordinación, la percepción corporal, la intuición y la reflexión. A lo largo de la investigación no hemos conseguido información sobre otros establecimientos de educación básica y media que impartan un curso de teatro musical específicamente.

Como último punto, fuera del área escolar nos encontramos con la educación universitaria, la cual se organiza en grados y postgrados. En la ciudad de Sao Paulo, existen alrededor de ciento veinte universidades y escuelas de carácter profesional entre privadas y federales, de las cuales aproximadamente ocho son las que imparten las carreras de Teatro o Artes Escénicas. Dentro de estas escuelas se cuenta la Escola Superior de Artes Célia Helena, que tiene un workshop o taller de teatro musical llamado “Novas Formas do teatro musical”; siendo la única encontrada en nuestra búsqueda que ofrece un curso de esta índole.

El workshop dirigido a estudiantes de teatro y al público general, a partir de los dieciocho años de edad. Es impartido por el director neoyorquino Michael

Rau¹⁸ en inglés, con traducción al portugués. Este laboratorio utiliza los mecanismos de “Música Americana” y “Música pop contemporánea”, además de los “Principios teóricos de Brecht” como base. Se compone de tres etapas: “Ejercicios introductorios”, “El tiempo de laboratorio para desenvolver trabajos en grupos” y, por último, la “Presentación final de los ejercicios creados”. Existen requisitos específicos con los cuales debe cumplir el alumno que realizará este curso, cuales son el tener disponibilidad para cantar, tocar instrumentos musicales, bailar y trabajar de forma extremadamente rápida, de manera de crear un ejercicio escénico. Su duración es de dos días, el primero con una duración de siete horas y el segundo de ocho horas y media. Es un curso intensivo y de carácter experimental. Sin embargo, se trata de un caso excepcional, pues la formación actoral en teatro musical se lleva a cabo más bien en otro tipo de espacios de enseñanza.

2. FORMACIÓN AUTODIDACTA Y MODELOS EXTRANJEROS

Junto al tipo de educación brasileña antes mencionado, se instala la formación actoral de manera profesional. Esta requiere de un modelo artístico que no subyace en los modelos habituales de educación, sino que se da por su desarrollo más acabado en la práctica creativa y corporal del estudiante, por sobre la copia de modelos y fórmulas ya determinadas por maestros dedicados a la investigación artística. El teatro musical paulista, dada esta característica particular de la educación artística, ha procurado llevar a cabo una investigación básica de

¹⁸ Michael Rau, director que es especialista en escenificación contemporánea de teatro y ópera. Ha realizado numerosos trabajos en Europa y Estados Unidos. En New York realizó producciones como *Joe's Pub/The Public Theater*, *PS 122*, *The Bushwick Starr* y *Ars Nova*. Es director de la compañía de teatro Wolf 359, además imparte clases en universidades prestigiosas como la New York University, Wesleyan University y Columbia University. Fue asistente de John Turturro y Anne Bogart.

modelos que han logrado un éxito en la formación de generaciones y profesionales en el área.

Antes de la llegada de la gran producción *Les Misérables* en el año 2001, ya existía un interés en la actividad musical paulista que no solo se presentaba en la producción cada vez más acabada de los espectáculos que se estrenaban, sino también en la cantidad de actores especializados que comenzaban a emerger en tales palcos. Brasil es el tercer mayor productor de teatro musical en el mundo, antecedido por México y Estados Unidos. Este lugar ha sido conquistado gracias a la enorme influencia extranjera sobre el modelo de producción, y no de formación precisamente, en torno al teatro musical. Esta característica, bastante criticada por un lado, se ha convertido en una pieza clave para el desarrollo no solo de grandes artistas paulistas, sino también de un mercado musical que se ha instalado en los teatros brasileiros, específicamente en las ciudades de Río de Janeiro y Sao Paulo, dando un lugar a la profesionalización de este género teatral.

En la actualidad, los espectáculos más renombrados estrenados en Sao Paulo son interpretados y dirigidos por actores y directores con una marcada trascendencia en el rubro musical, como lo es el director Miguel Falabella y sus afamados montajes *O Homem de la Mancha*, ganador del premio APCA por Mejor Espectáculo Teatral, y *Madrinha Embriagada*, entre otros grandes éxitos. Por otro lado, se encuentra el actor Cleto Baccic, ganador del premio APCA como Mejor Actor y creador de la productora cultural “Atelier de Cultura”. Baccic fue formado en GLOBE-SP como actor y en No Canto do Brasil, donde aprendió canto. Otra figura importante en la escena musical paulista es Saulo Vasconcelos, actor aclamado como una de las mayores referencias del teatro musical en Brasil, con espectáculos como *El Fantasma da Ópera*, *Les Misérables*, *A Noviça Rebelde* y *Cats*, entre otros. Vasconcelos basa su formación en el Coro Sinfônico Comunitário, donde se forma como músico solista. Hacemos estas referencias para dejar en evidencia la vigencia y relevancia actual de estos actores, los cuales permanecen en escena y son los protagonistas a la hora de hacer un montaje de teatro musical.

La mayor similitud que encontramos en la formación de estos directores y la gran mayoría de los actores musicales, es la transdisciplina que se muestra en el espectáculo final, así como la interdisciplinariedad que se utiliza en su proceso formativo. La transdisciplinariedad del resultado final del espectáculo teatral también se aplica en el caso de los actores que antes eran formados exclusivamente como actores, cantantes o bailarines, quienes le deben su formación y perfeccionamiento en teatro musical a la experiencia de sus montajes realizados. Son estos últimos individuos quienes, en la actualidad, se ven enfrentados al desafío de asumir el papel de formadores en el ámbito del teatro musical contemporáneo, teniendo una base formativa parcelada en cuanto a las disciplinas abordadas, pero llenos de experiencia y perfeccionamiento en el quehacer del rubro.

En sus inicios en el siglo XX, los actores de teatro musical eran, en su mayoría, actores, bailarines o cantantes. Ellos comenzaron a realizar musicales de manera casi aficionada, solo con sus conocimientos básicos de cómo abordar la disciplina desde el escenario. En este contexto aparecen los musicales del tipo comedia, político o estilo Broadway, los que eran interpretados por grupos teatrales, y no por compañías constituidas. Dentro de los montajes con estas características podemos mencionar *Arena conta Zumbi* dirigido por Augusto Boal, *Libertade, liberdade*, bajo la dirección de Flávio Rangel, *A Estrela Dalva*, dirigido por Jorge Fernando, y *O Homem de La Mancha*, protagonizada por el reconocido actor Paulo Autran. Este último se forma profesionalmente en la Escuela de Derecho de la Universidad de Sao Paulo, lugar donde desarrolla su oficio de actor aficionado, fundando posteriormente un grupo teatral.

Por otra parte, Bibi Ferreira, importante actriz y formadora de teatro musical en Sao Paulo, fue formada profesionalmente como actriz en Londres para luego dar paso a la creación de su propia compañía. Esto se fue repitiendo de igual manera en relación al perfeccionamiento de muchos otros artistas y grandes espectáculos. Ahora bien, la formación previa de estos actores y directores, como podemos apreciar, no era precisamente la de un “actor de teatro musical” en sí, sino que más bien se utilizaban los conocimientos de formación previos

(cantantes, bailarines, actores) de cada uno de ellos para luego dar paso a la interrelación de estas disciplinas. Esta característica de la formación actoral musical, nos supone una panorámica aún más compleja que el simple diseño de un plan formador a través de tres disciplinas bases y su interrelación. Ella ha exigido, de parte de los propios artistas y creadores, la necesidad de ser parte de un proyecto que sitúe como objetivo principal el desarrollo del teatro musical en todas sus perspectivas de profesionalización. Este proyecto o sueño de fantasía anhelado por los artistas musicales paulistas, lamentablemente no podía cumplirse en el Brasil, sino que era reconocido en el ideal extranjero. Varios actores, directores e incluso productores musicales viajaron en busca del enriquecimiento de este género teatral, con el propósito firme de luego volver a su país para continuar con su carrera artística y seguir enriqueciendo su formación y perfeccionamiento personal, junto con el del teatro musical paulista:

“Sou apenas um homem de teatro. Sempre fui e sempre serei um homem de teatro. Quem é capaz de dedicar toda a sua vida à humanidade e à paixão existente nestes metros de tablado, esse é um homem de teatro”¹⁹

Cabe hacer mención que en el hacer del teatro musical, antes de la conmoción musical del año 2001, los cantantes eran en su mayoría los protagonistas del espectáculo, siendo la disciplina del canto la de mayor relevancia. Los protagonistas, en efecto, eran escogidos por su capacidad vocal más que interpretativa, es decir, si el actor o cantor lograba llegar al tono vocal exigido por el director de escena y/o musical, él era el escogido.

Posteriormente y debido al éxito que tenían los musicales por su carácter popular (cuando hablamos de popular nos referimos, en este caso, a una estética atrayente para los espectadores, no a un teatro hecho para el pueblo), los actores se fueron especializando en las distintas disciplinas requeridas para el espectáculo

¹⁹ Palabras oídas en los teatros de Brasil, por el actor Paulo Autran en el espectáculo “Liberdade, Liberdade” en 1965. “Soy apenas un hombre de teatro. Siempre fui y siempre seré un hombre de teatro. Quien es capaz de dedicar toda su vida a la humanidad y a la pasión que existe en estos metros de tablas, ese es un hombre de teatro”.

(música, danza, actuación). Esto, debido a la experiencia adquirida, como es mencionado más arriba, en los montajes realizados por cada uno de ellos en el transcurso de su carrera artística, además de sus estudios formales en el extranjero o dentro del país, llegando así a lograr una formación más completa y al mismo tiempo más exigente.

Es en este escenario de proyección pedagógica en las artes, cada vez más exigente, que surge la necesidad de cuestionarse el cómo abordar el desarrollo de este campo formativo a nivel de organización y sistematización de metodologías aplicables a las aulas. Esto, sin necesariamente intervenir en el fundamental proceso práctico que caracteriza al trabajo artístico en general, así como particularmente al teatro musical.

El experimentado y reconocido actor, director y formador teatral Jorge Eines, residente en España, no cede a la tentación de sistematizar una metodología del aprendizaje, sino que busca definir y delimitar mejor el campo profesional del actor reflexionando acerca de su práctica (Eines, 1997: 20). Observando este punto de vista, nos percatamos de que los modelos pedagógicos brasileiros en las artes subyacen en una matriz desactualizada que gira en torno a esta sistematización de una metodología de aprendizaje señalada por Eines ya en el año 1997. Esta sistematización, que deja en la periferia la práctica de la actividad teatral, se vuelve aún más nefasta en la praxis de la actividad del actor de teatro musical, el que debe manejar la técnica de la actuación, además del canto y la danza.

En busca de una organización que se acercase a la evolución de la práctica, la actriz brasileira Maiza Tempesta se acercó en primera instancia a la danza y, posteriormente, comenzó su especialización en variadas técnica de danza en Londres, Los Ángeles y Nueva York, logrando integrar en el año 1983 el elenco de *A Chorus Line* en Broadway. Sin ninguna experiencia en el área de teatro musical, comenzó a especializarse en el género musical desde la danza, para pronto convertirse en una de las pioneras en el área formativa de teatro musical en Sao Paulo. En el año 1996, Maiza Tempesta, funda la escuela de

teatro musical Teen Broadway, basándose en su experiencia artística en los palcos de Broadway y en su trabajo como asistente con los directores Lenny Dale, Jojo Smith y Fred Benjamin. Por su parte y desde una mirada mucho más contemporánea, Felipe Tavolaro, actual profesor de la escuela antes mencionada, se percata de esta falta de profesionalización en el área formativa de actores de teatro musical, por lo que viaja a Nueva York a especializarse en el área musical en la American Musical and Dramatic Academy, junto con participar en diversos musicales de la famosa casa de conciertos americana The Town Hall, en Broadway. Desde la misma matriz moderna que Tavolaro, la actriz y educadora de arte Fernanda Camargo, docente de teatro musical en la escuela Casa de arte Operarias, llevó a cabo su formación complementaria de actriz en la Université Sorbonne Nouvelle, además de poseer un postgrado en la Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Estas dos últimas figuras del espectro del teatro musical se han convertido en espectadores activos y claves en este proceso formativo y sistemático del teatro musical paulista, demostrando que existe la necesidad urgente de una especialización en el área en la ciudad de Sao Paulo.

En el año 2013, instalada ya la industria del teatro en musical en Sao Paulo, la actriz Christina Trevisan junto al equipo del Servicio Social de Industrias SESI – SP y la productora Atelier de Cultura instalan en el mercado paulista un proyecto de formación de actores de teatro musical. Este proyecto no está lejano a los referentes y modelos pedagógicos extranjeros. Christina Trevisan aclara en la página de SESI-SP²⁰ que, para dar peso a la gran malla curricular del curso, los coordinadores del proyecto buscaron grandes referencias en escuelas norteamericanas como University of Florida, New York University, Carnegie Mellon University, Boston Conservatory, además de las británicas Urdang Academy y Royal Academy. Añade:

Antes de elaborar o nosso plano de curso, a equipe de coordenadores do Atelier de Cultura visitou algumas das mais conceituadas escolas de teatro musical dos

²⁰ <http://www.sesisp.org.br/noticias/entrevista-christina-trevisan-e-a-excelencia-a-brasileira-no-curso-de-formacao-em-teatro-musical-do-sesi-sp>

EUA e da Inglaterra, para que pudéssemos ter referências de alto nível quanto à filosofia, disciplinas, carga horária e demais pontos de um curso dessa natureza. Isto porque, aqui no Brasil, ainda não tínhamos nenhum curso específico dedicado à formação de atores em teatro musical. Agora temos... Depois da pesquisa internacional, criamos um plano de curso coerente com a realidade brasileira e com o perfil dos alunos que irão frequentar o nosso curso²¹.

3. LA FORMACIÓN ESPECIALIZADA

Recién a hace pocos años, a comienzos del siglo XXI, hacen su aparición las primeras escuelas y cursos de formación actoral musical, las cuales cuentan con especialistas en el área que mayoritariamente fueron formados en el extranjero o que simplemente tienen la experiencia del estar practicando y haciendo teatro musical de manera constante, como lo mencionamos antes. Estas escuelas dejan de lado la estricta importancia de la experiencia y consiguen focalizarse más específicamente en lo práctico de la disciplina, teniendo en cuenta la formación interdisciplinar como método.

Dada la gran demanda con la que se enfrenta el teatro musical actual, existen en la ciudad de Sao Paulo diversas opciones de formación actoral especialistas en el género, las cuales podemos clasificar en dos categorías: formación libre y formación técnica. Esta última categoría se caracteriza por presentar cursos de poca duración (tres a seis meses), donde el objetivo se centra en la realización de un montaje, en que se puedan abordar las bases escénicas

²¹ “Antes de elaborar nuestro plan del curso, el equipo de coordinadores del Atelier de Cultura visitó algunas de las más conocidas escuelas de teatro musical de los E.E.U.U y de Inglaterra, para que pudiésemos tener referencias de alto nivel en cuanto a la filosofía, disciplinas, carga horaria y demás puntos de un curso de esa naturaleza. Esto porque, aquí en Brasil, aún no teníamos ningún curso específico dedicado a la formación de actores en teatro musical. Ahora tenemos... Después de la investigación internacional, creamos un plan del curso coherente con la realidad brasilera y con el perfil de los alumnos que frecuentaban el curso.”

del teatro musical: actuación, canto y danza; esto por sobre una profundización acabada de técnicas y comprensión del teatro musical.

Lo más destacado de este tipo de formación y, por ende, de los centros que hemos estudiado, es que en ella se imparten cursos dedicados a toda persona que se interese por descubrir un plano general del teatro musical, sin tener necesariamente conocimientos técnicos o profesionales previos en teatro, canto o danza. De todas formas, cada escuela posee sus características y requerimientos para la participación de este curso, pudiendo variar cualquiera de las características mencionadas. Dentro de esta formación destacan los establecimientos que detallamos a continuación.

a) Teen Broadway

Teen Broadway se instala, con una trayectoria de diecinueve años, como una de las escuelas pioneras en formación de teatro musical en Brasil. Maiza Tempesta, su creadora y directora, inició el proyecto tras percatarse de que no existía ninguna escuela donde se impartieran cursos de danza, canto, e interpretación bajo una misma matriz teatral, y tampoco cursos para adolescentes. Es así como decide iniciar esta empresa formativa en el teatro musical, campo en el cual ya contaba con bastante trabajo y dedicación, tanto en Brasil como en el extranjero.

La organización de los cursos de Teen Broadway se realiza según la carga etaria. De este modo, existen cursos para “adolescentes y adultos”, cursos para “adolescentes” y cursos “infantiles”. La duración de cada uno de ellos es de cuatro meses, los que se dividen en diferentes “turmas” o pandillas a las cuales el alumno puede optar según su disponibilidad. En el año 2015, estas turmas se imparten los días lunes y miércoles, con una duración de cuatro horas semanales; solo el viernes, con tres horas de aulas; o bien solo el sábado, igualmente con tres horas de aula. Los montajes musicales que se van a llevar a cabo al cierre del proceso formativo son expuestos con anterioridad para quien desea tomar el curso, logrando así orientar las aulas de canto, danza y actuación hacia el espectáculo final. Las clases son también acompañadas por un sustento teórico de cada una de ellas.

En sí, estas clases son las mismas para todos los cursos de teatro musical, aunque cambian el nivel de complejidad y la exigencia dependiendo del nivel etario de los integrantes. Además, al escoger el musical, ellos se van adentrando en una investigación profunda respecto al teatro musical desde sus orígenes, en cuanto a técnicas de canto, danza e interpretación, juntos con sumergirse en el estilo y la época en los cuales estuvo inspirado. Por otro lado, esta escuela ofrece cursos de “Canto”, “Jazz”, “Teatro”, “Ballet” “Zapateo Americano”, “Hip- Hop”, “Danza India”, “Afro Dance”, “Fosse” y “Yoga”, todos impartidos por profesionales en cada área.

b) Escuela de Actores Wolf Maya

La 'Escola de Atores Wolf Maya' está dedicada a las artes escénicas, impartiendo cursos de teatro, danza, teatro para televisión, teatro para cine y teatro musical. Creada en el año 2001 por el actor-director Wolf Maya, nace a partir de la necesidad de crear nuevos profesionales para el área de actuación, puesto que fue en este periodo que comenzó el auge de una industria de la actuación para teatro musical.

El curso "*Making Musicals*" es uno de los más reconocidos dentro de esta escuela, por el éxito que tiene dentro del mundo del teatro musical, así como también entre los actores del mismo rubro. Este curso fue creado el año 2009, mismo año en que dieron a conocer su primer montaje. El curso de teatro musical generó gran expectación entre los artistas dedicados al área, puesto que, en ese momento, existían pocas escuelas que dedicaban su trabajo formativo al teatro musical propiamente tal. Este curso tiene una duración de siete meses de preparación del estudiante para un montaje de teatro musical y está orientado a personas mayores de quince años con o sin experiencia en teatro musical, lo que hace que los profesores sean los encargados de nivelar a todos sus estudiantes.

Los primeros tres meses son dedicados directamente a la formación de actores, comprendiendo aulas separadas de actuación, jazz dance, zapateo americano y canto, todas ellas vistas como disciplinas fundamentales para la base de un actor de teatro musical. Luego de este periodo de aprendizaje, se comienza

a profundizar en el montaje final, el cual es propuesto desde un comienzo por el director. Es en este momento del curso donde se comienzan a mezclar las disciplinas, llevándose a cabo un trabajo interdisciplinar que tiene una duración de dos a tres meses, entre el director, los formadores y los alumnos. Luego de tener el montaje preparado, es presentado en el Teatro Nair Bello de la Escuela de Actores Wolf Maya, manteniéndose aproximadamente en cartelera un mes. El Teatro Nair Bello está completamente equipado para que los estudiantes tengan una formación completa y para que la presentación de su montaje sea lo más profesional posible. De esta manera, se busca darles una base de lo que será después una eventual carrera más profesional como actor de teatro musical.

c) OCA (Oficina de Corpo e Arte)

La escuela OCA destaca la existencia de tres componentes esenciales para la realización de un montaje de teatro musical, y en ellos se basa para la formación de sus actores. Estos componentes son la música, la interpretación teatral y el enredo; este último entendido como la parte hablada del musical, que también se refiere a la parte dramática de este mismo. En cuanto a la interpretación, esta se relaciona a la performance de danza, la puesta en escena y el canto. Esta escuela, entonces, ofrece a los estudiantes herramientas en estos tres ámbitos que son considerados fundamentales para la realización del montaje musical, programándose uno al final de cada año.

Las clases que se imparten son jazz dance, canto y teatro, y en ellos los alumnos pueden participar desde los 16 años. Este curso está dirigido a personas que se inician en el ámbito del teatro musical. Se ofrece, además, un curso experimental, de manera de conocer el funcionamiento y las dinámicas impartidas. Los profesores que imparten dichos cursos son Jhean Alex²² en jazz dance, Paulo Nogueira²³ en canto y Joana Pegorari²⁴ en teatro.

²² Jhean Alex, Profesor de OCA, Bailarín y coreógrafo. Participó en el montaje Cat's en el Teatro Abril En São Paulo, y recientemente se ha integrado al elenco de "Fame- O musical", ha

Los valores dependen de la cantidad de horas que quisieran tomar los alumnos. El plan libre, donde los alumnos pueden ingresar a cualquier curso impartido en OCA, es de 470 Reales (170.500 pesos chilenos del año 2015). Los cursos ofrecidos son danza, teatro, circo, canto, stiletto dance, video dance, método Brazilian Jazz, zumba, baile para novios y belting, entre otros. Los cursos dependen de la cantidad de inscritos para su existencia. Ahora bien, la escuela OCA no es una institución específica o especializada únicamente en teatro musical, sino que más bien tiene una gama de ofertas artísticas de diferentes tipos, como se puede apreciar en los cursos ofrecidos.

d) Casa de Artes Operarias

Casa de Artes Operarias es un centro dedicado exclusivamente al entrenamiento y la investigación del género de teatro musical. Tiene una trayectoria de aproximadamente ocho años en el rubro de la formación musical. La investigación realizada por el establecimiento opera a través de oficinas y aulas prácticas. En ellas, los participantes son introducidos por los orientadores o encargados, de modo que conozcan y reconozcan sus potencialidades individuales para fortalecer, de esa manera, un mejor resultado del grupo en general.

Dentro de las posibilidades de investigación en teatro musical de Casa de Artes Operarias, existen aulas de teatro, performance, canto, interpretación teatral, oficina de montaje, interpretación para musicales, danza, ballet, jazz, lectura de

participado en diversas compañías como "RACA CIA DE DANCA", además de estar participando en diversos proyectos en Madrid y otras ciudades de Europa.

²³ Paulo Nogueira, profesor de OCA y músico. Ha sido el director musical de "Pernas pro Ar" con Cláudia Raia" y del musical "O Médico e o Monstro", además de asistente en dirección musical de la Orquesta Sinfônica Municipal, Orquesta Experimental de Repertorio y de los musicales "O Fantasma da Ópera", "Miss Saigon", "A Bela e a Fera" e "Cats".

²⁴ Joana Pergorari, Profesora de OCA, actriz, productora y dramaturga, licenciada en Artes Escénicas, trabajo como productora artística en el musical de Broadway "Godspell".

partituras, workshop de ópera y teatro musical para niños y adolescentes. El curso específico de teatro musical para niños y adolescentes tiene por objetivo potenciar el conocimiento y talento de los participantes, proporcionando la reflexión sobre la importancia de los estudios y la dedicación del género de una forma lúdica, técnica y consciente en el desarrollo de esta disciplina artística. Se pretende, a través de los cursos, estimular la vivencia artística buscando el fortalecimiento del universo físico y emocional de cada alumno, posibilitando el desenvolvimiento de la capacidad creativa y expresiva, orientándose para el desarrollo del trabajo musical. De esta manera, se convierte en un curso introductorio a la disciplina, para pronto encontrar un perfeccionamiento de cada área los demás cursos específicos.

A cargo del área vocal se encuentra el cantante y actor Ettore Veríssimo, quien, además de impartir las aulas grupales de técnica vocal y canto, ha participado en diversos musicales como director de canto, lo que lo ha llevado a ocupar el cargo de director musical de Casa de Artes Operarias. Además de Ettore Veríssimo, la escuela cuenta con seis profesionales capacitados en el ámbito vocal que se dedican a impartir clases particulares para los interesados en profundizar su trabajo vocal. Entre ellos destacan Bruno Souza y Laura Visconti, actores que han participado de variados espectáculos renombrados de teatro musical en Sao Paulo.

Fernanda Caramago por su parte, es la docente encargada del trabajo actoral. La directora, actriz y pedagoga de arte, formada en la Universidad de Sao Paulo, se encarga de profundizar en el trabajo actoral de los participantes más allá del universo musical. En el trabajo corporal, Mariana Barros y Marcelo Vasquez, bailarines y coreógrafos de la escuela Casa de Artes Operarias, gracias a su trabajo en el área musical, han desarrollado un programa de danza incorporada en el género teatral. Marcelo Vasquez se ha encargado del área coreográfica de dos montajes musicales, *Aida*, del año 2013, y *Meu Amigo Charlie Brown*, del año 2014, ambos realizados por la escuela en cuestión. Pero la piedra angular de la Casa de Artes Operarias es Cristiane Longhi, bailarina y coreógrafa que ha desarrollado un extenso trabajo en musicales. Además, ella ha sido *stage manager*

y se ha encargado de la asistencia de producción y dirección de diversos montajes brasileños, entre los que destaca *A Bela e a Fera*, del año 2002. En el año 2013, Longhi asumió la dirección ejecutiva y artística de Casa de Artes Operarias, siendo ella la encargada de los montajes musicales producidos por la escuela.

e) 4 ACT

La escuela 4 ACT se autodefine como una escuela performática²⁵ y con metodología constructivista, este último término entendiéndolo ellos como “un conocimiento que estará siempre en transformación y adaptación”. El método que ocupan se va adaptando constantemente a las exigencias de mercado del teatro musical. La construcción que ellos plantean es a través de las interacciones existentes entre el individuo y el medio en el que vive, esto sea tomado desde el punto de vista social o físico.

El equipo de trabajo con el que cuenta 4 ACT es de cantantes, bailarines, coreógrafos, directores teatrales, fonoaudiólogos y profesionales en música, entre otros. La relación que se pretende tener entre los maestros y los alumnos, es una donde estos puedan llevar al máximo su imaginación, y principalmente “se cuestionen el por qué, para qué, cuándo y dónde de cada momento de su formación”. Los cursos que ofrece 4 ACT se dividen en Curso Básico, Intermedio, Intensivo, Jazz Iniciante, Actuar + Cantar, Triple Threat Dance, Matilda-On Stage, Across The Universe-On Stage, teatro musical-Niños y Adolescentes, 4 ACT Summer Program-New York.

El Curso Básico está dirigido a quienes quieren tener un primer acercamiento con el teatro musical. Su duración es de un semestre escolar (cuatro meses), en el cual el alumno tiene un encuentro con la base de la interpretación, la base de la técnica vocal y la base en danza (iniciación en jazz musical theatre). La

²⁵ Performer, es entendido para la escuela 4 ACT como un actor completo, que no puede ser definido sólo como actor, cantor o bailarín, sino que es entendido como un artista que ejerce las tres funciones con calidad.

metodología empleada se aprende en un curso llamado Musical Theatre, en el cual el profesor tiene por objetivo la unión de estas tres disciplinas en una, el teatro musical. Además de los cursos, los alumnos asisten a musicales y charlas con profesionales en el área. El valor de la matrícula es de 180 Reales (CL\$45.000 del año 2015) y cinco cuotas de 450 reales (CL\$112.500).

El curso intermedio es la continuación del básico. También está dirigido a quienes ya han tenido un acercamiento previo a alguna de las disciplinas de danza, canto y actuación, pero su diferencia con el curso anterior es que las disciplinas son integradas, juntándose las clases de técnica vocal con jazz, jazz con interpretación e interpretación con técnica vocal. Cada curso es impartido por dos profesores, uno de cada área, para así integrar de mejor manera las disciplinas. Para ingresar a este curso, se debe asistir a una audición previamente agendada. La matrícula presenta el mismo valor, la mensualidad asciende a 530 Reales (CL\$132.000 año 2015).

Ya en el curso intensivo se aprecian diferencias como, por ejemplo, su duración de tres años, en los cuales se pretende formar a un actor de manera todavía más integral. Aun así, la carga horaria es muy baja, pues el alumno tiene clases tres veces por semana. De igual forma son veinte aulas divididas en siete áreas (música, danza, cuerpo, actuación, teóricos, extras 4 Act, montaje), cada una de ellas contando con diversas disciplinas específicas para ayudar a formar al actor de manera íntegra. El valor mensual es de 680 Reales (CL\$170.000), con una matrícula del mismo valor. El curso de jazz iniciante, cuya mensualidad es de 200 reales (CL\$50.000), es un acercamiento a los fundamentos del jazz dance cuyo objetivo es estimular la creación y el desarrollo del actor. Este curso es impartido por el actor y coordinador pedagógico del establecimiento, Thiago Jansen²⁶.

²⁶ Thiago Jansen, Actor, cantante, bailarín coreógrafo y director. Estudio valle clásico, jazz, zapateo y danza de salón en Brasil y EUA, especializándose en teatro musical.

Actuar + Cantar es un curso en que se trabajan técnicas vocales en conjunto con la interpretación, ya que esta es una de las mayores dificultades que presenta el actor a la hora del montaje. Este curso, entonces, pretende facilitar y entrenar al actor en esta unión de disciplinas. El curso Triple Threat Dance, es un intensivo de tres horas que pretende entregarle al performer mayor conocimiento del teatro musical. En él se trabajan las técnicas más utilizadas en Broadway según la escuela 4 Act, las cuales son jazz musical, ballet clásico y tap dance. Los cursos Matilda - On Stage y Across The Universe - On Stage tienen como objetivo realizar un análisis de una pieza de teatro musical, donde se simulan ensayos estudiando la escena y la música de dicho espectáculo. Este curso, cuyo valor es de 350 reales (CL\$87.000), finalizan con una presentación.

El curso teatro musical- Niños y Adolescentes cuenta con una metodología de ejercicios musicales y una pedagogía adecuada a las edades, pensando en futuros performers a los que se les ofrece la oportunidad de experimentar en el campo de teatro musical. El último curso 4 ACT, Summer Program - New York, tiene una duración de nueve días (más de sesenta horas de clases) en Nueva York, en los cuales se tienen cursos de danza, interpretación y musical theatre con profesores renombrados de New York y artistas de Broadway. Su valor es de 5.000 reales (CL\$1.250.000)

4 ACT es una escuela donde la mayoría de sus profesionales son expertos en el área del jazz teatral y donde también se imparten clases de zapateo americano, considerándolo una base necesaria para la preparación de los actores, puesto que se le ocupa para diversos tránsitos entre una y otra escena y también como coreografía de baile. Esta escuela cuenta con una gran influencia del teatro musical de Broadway y sus especialistas son jóvenes actores con experiencia y formación en este tipo de teatro.

f) SENAC (*Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial*)

El área de arte y teatro de SENAC, institución que tiene 25 años de antigüedad, aproximadamente, surge cuando se comienza a percibir un importante movimiento en la industria del teatro musical paulista. Este fenómeno condujo a

una gran cantidad de público y actores a interesarse en participar de la experiencia escénica de este tipo de espectáculo. Al alero de este movimiento y tras un estudio acabado del área y de los profesionales dedicados a la enseñanza de este género, hace cinco años que el equipo de SENAC decide comenzar a impartir un curso de teatro musical.

Este curso de carácter libre, orientado a personas interesadas en los musicales de modo general, se instala como un módulo introductorio al género del teatro musical y se organiza de manera que pueda contribuir en la construcción de competencias necesarias. Para ello, se basa en el perfil del alumno que pretenda ampliar sus posibilidades de conocimientos en el área del teatro, la música, el canto y la danza. El postulante debe poseer cinco requisitos básicos para ingresar:

a) Tener 16 años de edad con escolaridad completa (esto quiere decir que se debe acreditar la educación fundamental del postulante²⁷).

b) Encontrarse cursando la enseñanza media²⁸.

c) Poseer una adecuada comunicación oral y uso correcto del idioma portugués.

d) Leer de manera fluida.

e) Poseer nociones básicas de canto y danza.

Con una carga horaria de 120 horas distribuidas en seis meses de clases, el área de arte de SENAC posee una propuesta metodológica de cursos expositivos y prácticos, otorgando los siguientes contenidos básicos:

- Proceso histórico y evolutivo del teatro musical.
- Ejercicios y prácticas para voz (apoyo respiratorio; control de alturas, intensidad y flexibilidad vocal).
- Trabajo de expresión corporal y danza.

²⁷ Revisar en Cap IV, 1. SISTEMA EDUCATIVO BRASILEÑO Y ENSEÑANZA OFICIAL

²⁸ IDEM

- Preparación de interpretación del teatro musical.
- Montaje de escenas musicales para representación final.

De esta manera, el curso se divide en las tres áreas principales de formación: actuación, movimiento y voz. Estas tres disciplinas se verán resumidas en dos grandes secciones: el área de voz, a cargo de Willam Sancar; y el área de Actuación y Movimiento, a cargo de Vivi Mori. Willam Sancar es un cantante y actor brasileño de 32 años de edad que se dedica al trabajo práctico y profesional del teatro musical, especialmente en el área de la voz. Por su parte, Vivi Mori, bailarina y actriz de teatro musical brasileño, es la encargada del área de movimiento y actuación, junto con ser la directora general del curso. Es ella la encargada de la dirección, junto a la preparación artística e integral de los montajes finales realizados en el curso de teatro musical de SENAC.

g) La formación técnica: el SESI-SP

Junto a los centro de formación libre en teatro musical, existen nuevas instituciones dedicadas exclusivamente a la formación de actores para este tipo de teatro en actuación, música y danza en conjunto. Esta categoría de formación tiene una duración de más de dos años de perfeccionamiento, lo que le da el título de formación técnica. en Sao Paulo nos encontramos, en la actualidad, solamente con un establecimiento dedicado a la especialización integral de un actor en teatro musical, el que entrega conocimientos prácticos y teóricos de la disciplina.

Como antes lo mencionamos, en el año 2013 Christina Trevisan, junto a un gran equipo, entre los que destacan las personalidades de Saulo Vasconcelos, Cleto Baccic y el aclamado director Miguel Falabella, apostaron a un proyecto único a nivel de formación actoral en teatro musical en Brasil. El ambicioso proyecto está al amparo del Servicio Social de Industria, más conocido como SESI – SP, y contempla una malla curricular de tres años, convirtiéndose en el primer curso técnico profesional en desarrollarse en el país.

Depois dessa pesquisa internacional, criamos um plano de curso coerente com a realidade brasileira e com o perfil dos alunos que irão frequentar o nosso curso.

Isso considerando que queríamos um curso técnico, voltado para os alunos a partir dos 18 anos (sem idade limite), e também para atores que já atuam, mas não têm essa qualificação específica... Os conteúdos foram definidos a partir da premissa de que queremos qualificar e formar um ator completo nas três áreas, ou seja, um curso voltado para a formação e para a prática em teatro, canto / música e dança²⁹.

El proyecto consta, hasta el momento, solo con una generación de estudiantes. Ella hizo su ingreso a las aulas en el año 2014, dando inicio al proyecto. Para ingresar a este ambicioso programa formativo de teatro musical, los estudiantes se sometieron a cuatro días de audiciones, en donde fueron evaluados según parámetros técnicos en las disciplinas de canto, actuación, danza y memorización de textos o canciones inéditas de musicales. Para llevar a cabo las audiciones, SESI-SP, junto al Atelier de Cultura, realizaron una convocatoria masiva, a la cual acudieron 1030 interesados aproximadamente, de los cuales sólo 64 lograrían ser seleccionados para ser parte de este proyecto educacional.

El curso cuenta con una malla curricular dividida en dos formas de aprendizaje: teórica y práctica. Dentro de las clases teóricas que se imparten, podemos encontrar:

- Historia del Teatro: se imparte la historia universal del teatro, pasando por los referentes más convencionales a lo largo del tiempo, hasta llegar a los más contemporáneos.

²⁹ Entrevista realizada a Christina Trevisan, SESI-SP, 2014. “Después de esa investigación internacional, creamos un plan de estudios coherente con la realidad brasilera y con el perfil de los alumnos que van a frecuentar nuestro curso. Eso, considerando que queríamos un curso técnico, volcado para alumnos a partir de los 18 años (Sin límite de edad), y también para actores que ya actúan, pero no tienen esa calificación específica... Los contenidos fueron definidos a partir de la premisa de que queremos calificar y formar un actor completo en las tres áreas, o sea, un curso volcado para la formación y para la práctica en teatro, canto/música y danza”.

- Teoría Musical: se enseña a los alumnos las bases técnicas de la lectura de partituras.
- Historia del teatro musical: abarca la teoría de la formación del teatro musical universal; como el género logró insertarse en Brasil; y cómo ha sido su desarrollado hasta el día de hoy.

En cuanto a las clases prácticas, posee:

- Danza: materia que posee mayor diversidad en torno a los estilos abordados, integrando el método Laban, danzas brasileñas, danza contemporánea, danza moderna, zapateo americano, gafieira, forró, tango, bolero y jazz. Todos los estilos tienen como base principal el ballet.
- Canto: se imparten canto coral, que se mantiene durante todos los años de duración del curso técnico, y técnica cocal, que constituye un complemento para una mejor utilización del instrumento vocal.
- Actuación: se desarrollan las principales técnicas actorales y sus respectivas poéticas.

Todas estas clases son semestrales y culminan, al final de cada ciclo, con una evaluación teórica, en las clases de este tipo, y con una presentación de cada área práctica. En esta última, los estudiantes son evaluados con los criterios que correspondan a la disciplina ejecutada. Este proyecto educacional, tanto para actores como para público, propone una apuesta novedosa en torno a la formación de actores en teatro musical en Sao Paulo, logrando hasta el momento un gran éxito en el área del teatro musical.

Si bien ya lo mencionamos antes, es preciso destacar que el curso de formación de actores cuenta solamente con una generación vigente de estudiantes, los cuales se encuentran cursando el tercer semestre de clases. La decisión de no convocar a audiciones en el año 2014 para llevar a cabo un curso en el año 2015 responde al objetivo de evaluar el proyecto con la mayor precisión posible. Esto no quiere decir que la actual sea la única generación del proyecto

educacional, sino más bien que se convertirá la pionera del proyecto más ambicioso en torno a la formación de actores de teatro musical existente en Sao Paulo.

V. DIDÁCTICAS Y TRANSDISCIPLINAS EN TEATRO MUSICAL

Es momento de abordar la formación actoral en teatro musical desde los caracteres en común que poseen las escuelas investigadas, y cómo sus elementos fundamentales se relacionan entre sí para dar vida al desarrollo de la actividad formativa del musical en Sao Paulo. Comenzaremos revisados los requisitos inter y multidisciplinarios en actuación, danza y música/canto de esta formación, para luego enfocar el tradicional papel que tiene el director de montajes musicales como profesor y terminar analizando los modelos de articulación inter y trandisciplinarios existentes en ella.

1. REQUISITOS INTER Y MULTIDISCIPLINARIOS EN ACTUACIÓN, DANZA Y MÚSICA/CANTO

Llamaremos requisitos a todo elemento fundamental en el campo del teatro musical. Si bien ninguna de las siete escuelas investigadas posee requisitos de conocimientos previos para ingresar a estudiar, todas coinciden en las tres áreas claves para el desarrollo de una buena formación en este género teatral: la actuación, la danza y la música/canto. Un denominador común dentro de las escuelas, es la importancia atribuida a lo vocal. Se considera necesario que el actor domine su instrumento vocal para poder ser parte de esta experiencia, puesto que la voz es uno de los elementos más importantes para el desarrollo del montaje. La historia se cuenta a partir de la voz cantada, pero este tipo de voz requiere de una técnica específica, la que logra dar un registro especial por quienes forman parte de un proyecto de teatro musical.

Una de las técnicas utilizadas es la llamada “Mix Voice”, que consiste básicamente en darle “la capacidad de cambiar de registro a la voz de pecho, requiriendo así un manejo ágil en el cambio de registro” (Lopez, 2009). Esto

significa que el cantante de teatro musical debe ser capaz de mantener el registro al momento de utilizar la voz cantada, como también la voz hablada/cantada, al mismo tiempo que consigue llevar a cabo las coreografías propias de cada montaje. Diego, uno de los profesores de la escuela Wolff Maya, nos comenta que “cuando se va a cantar para teatro musical, existe una técnica diferente, hay algunas cosas que tienen que quedar cerca del habla, tú no puedes deconstruir las voces de los personajes, y hablar con una voz y cantar con otra, se tiene que ir adecuando” Debido a ello, la técnica del Mix Voice es de mucha ayuda en lo que el teatro musical quiere proyectar al público asistente.

Otra de las técnicas utilizadas en cuanto al manejo de la voz es el llamado “Belting”. El Belting es una técnica vocal muy específica, en la que el cantante debe mezclar e interpretar de forma muy cuidadosa y acorde con la obra, y extender el registro de pecho a uno más alto, lo que solo se puede realizar cantando fuerte. La técnica del Belting requiere un muy buen manejo de la laringe y del paladar blando, con el fin de adquirir el color adecuado para el teatro musical.

El ejercicio “Velocidade do vibrato”, por su parte, ayuda al perfeccionamiento vocal de quién se está dedicando al teatro musical. El ejercicio se desarrolla de la siguiente manera:

1. Tomando una respiración completa, comience a cantar una nota que sea confortable en el medio de su extensión.
2. Para comenzar a cantar, cambie lentamente la velocidad de vibrato que está aplicando. Comience con una variación que usted considere moderada y explore delicadamente las variaciones más rápidas y lentas del vibrato. Esto puede tardar un tiempo antes de sentirse cómodo.
3. Intente cambiar las alturas en este ejercicio. ¿Logra percibir alguna diferencia en la facilidad de realizarlo? Debe tener cuidado al realizar este ejercicio. Si siente fatiga vocal, debe detenerse

Estos pequeños ejercicios que surgen en el teatro musical, independientemente de cuál sea el centro de formación o el estilo con que se desarrolle, son similares en la medida en que cada una de las canciones presentadas deber ser la expresión elevada de la experiencia de un personaje, un “trozo” de vida al cual accedemos por medio de la combinación de las palabras cantadas y, por supuesto, la música. La música del teatro musical depende de la vida y la historia de los personajes, por lo cual es escrita sabiendo que el espectador las oirá en el contexto dado por los autores y con todas las informaciones básicas de la historia correcta.

Este elemento de la música es fundamental en el proceso de aprendizaje de un actor, dado que, por medio de la música cantada y hablada de un personaje, se perciben mucha informaciones con respecto a este, su humor o simplemente las alteraciones emocionales por la cuales pasa. El actor debe tener en cuenta que la música nunca miente y siempre está diciendo la verdad con respecto a un personaje. En el texto verbal de una escena de teatro convencional, aunque hable la música, el personaje puede mentir sobre cómo se siente, o puede mentirse incluso a sí mismo sobre lo que le sucede. En el teatro musical, la música delata los sentimientos, dejando así muchas veces el subtexto en manos de ella. De esta forma, el actor tiene un doble desafío en cuanto dice o canta una cosa, pero la música está hablando de otra. Esto se da también para potenciar ciertos sentimientos.

Es importante que el actor, en su fase de desarrollo formativo, comprenda las diferencias entre la melodía, el acompañamiento, la música incidental, el tiempo, el ritmo, el tono, la fórmula de composición o métrica y el compás. Todos estos elementos propios de la música son bases fundamentales para la comprensión completa del teatro musical, haciendo e insistiendo en la interdisciplinaridad que esta área del teatro comprende.

Otro ejercicio del trabajo vocal del actor musical es el denominado “Caxinha de sorpresas”: Para este ejercicio se debe escoger una música neutra, en términos de atributos de los personajes y de las circunstancias propuestas. Luego,

el actor debe escribir una serie de circunstancias físicas extremas en trozos de papel. Después, el mismo actor debe escoger algunas de las siguientes circunstancias y enseguida agregar las escritas por él: Tic Facial- Flatulencia incontrolable- La pierna se adormece repentinamente- Estornudos repentinos- No conseguir mantener la cabeza erguida. Se colocan las tiras de papel en el suelo para que cada actor tome una y luego se observa lo que sucede cuando otro canta su canción neutra usando esta circunstancia física como una circunstancia propuesta dominante. Otro ejercicio, de menos duración pero más personal, simplemente se da cuando un actor intenta leer la letra de una canción en voz alta en la forma como está escrita. Pronto él debe percibir como está hablando y si lo está haciendo en patrones erráticos e ilógicos.

Después de lograr un entrenamiento constante del trabajo vocal e interpretativo, junto a un manejo apropiado de la terminología básica de la música, el actor puede sumergirse en las características y emociones en las cuales intercede la misma. Toda la música que el actor canta o escucha afecta emocionalmente tanto al propio actor como, en consecuencia, al mismo público. Según Deer, este es uno de los aspectos más difíciles de abordar en la música, porque la respuesta se da a nivel intuitivo, visceral y no intelectual: *“La cualidad emocional de la música es probablemente la información más básica e importante, y en ella el actor debe sensibilizarse, porque expresa la experiencia del personaje que la canta”* (Deer, 2013: 67). Debido a que un actor experimenta una variada gama de sentimientos, pensamientos y necesidades a lo largo de una única canción, la música que acompaña esa compleja experiencia cambiará todo el tiempo.

Además de dominar estas técnicas, el actor/cantante necesita conjugarlas con la danza, que es otro de los pilares en el proceso de aprendizaje del actor de teatro musical. Esto requiere de una práctica especial, puesto que debe haber una sincronía en la respiración, para permitirle al actor cantar y mantener el cuerpo en un constante movimiento. Lo que nos lleva a profundizar acerca de la danza.

La danza, como disciplina de teatro musical, tiene diversas corrientes. Lo que el actor deberá realizar depende de lo que el musical requiera..En efecto, existen musicales en donde la danza no tiene que ser muy específica, pero existen otros en los que el actor deberá conseguir un grado de profesionalismo en cuanto al conocimiento de ciertas técnicas de baile requeridas. Una de las técnicas dentro de los musicales es el jazz, estilo de danza que le permite al actor de teatro musical llenarse de la sensualidad del cabaret y, con esto, aplicar ciertas técnicas del ballet, pero desde otra mirada.

Una técnica para perfeccionar el trabajo físico del actor es la denominada “Diga el nombre de ese arquetipo”. Este ejercicio no está enfocado en la técnica de la danza propiamente tal, sino que potencia la capacidad de transformación el cuerpo del intérprete siguiendo estas indicaciones:

“Seleccione una música que todos en su grupo conozcan bien. Ahora, ponga en el piso nombres de arquetipos y realice un sorteo. Cante la canción usando los comportamientos del arquetipo que escogió, y vea si se logra identificar claramente e incorporar dicho comportamiento. Compruebe si los miembros de su grupo lograron identificar el arquetipo utilizado. Si su grupo es incapaz de nombrarlo, diga lo que es, y pida ayuda para esclarecer los comportamientos físicos y vocales del arquetipo”.

Otra de las técnicas ocupadas dentro de las escuelas, es el zapateo americano, una técnica utilizada para dar una variación rítmica y dancística a los musicales. Pero los que hemos dado son solo ejemplos de cómo en una obra de teatro musical se pueden utilizar diferentes técnicas, siempre dependiendo de lo que el musical requiera.

El desafío para los actores es que, al contrario de la vida real, los momentos teatrales son enseñados, por lo cual el cuerpo no reacciona de una manera natural, sino que más bien se predispone a los movimientos enseñados por el coreógrafo encargado o por las marcas otorgadas por el director, sin ir más allá. Sin duda, estos modelos también deben poseer cierta naturalidad, pero al tratarse de un libreto establecido, la naturalidad posee un alto porcentaje de ficción. En el teatro musical existen momentos de expresión durante las canciones

en las cuales la manera en que se utiliza el cuerpo, además de ser un movimiento de la vida cotidiana, es frecuentemente expandida por algo más emotivamente específico. Es de esta manera que el espectador va a percibir la experiencia del actor, solamente por medio del comportamiento vocal y físico.

Ahora bien, el requerimiento de la danza se encuentra más allá de una simple coreografía o quizás de una partitura en particular, pues también involucra el cuerpo en su total expresión. Por ende, para los actores de teatro musical, el comportamiento físico significa el uso de gestos y formas corporales, situándose como uno de los instrumentos más significativos para compartir el mundo interior del personaje/actor para con el público. Estas marcas o gestos corporales comúnmente no son escogidas ni seleccionadas previamente por los actores o directores, sino que, más bien, el actor prefiere mantener el proceso lo más próximo posible al realismo, lo que le permite generar una vida física que resulta de la escenificación de acciones, así como de una exploración comprometida con la vida interior del personaje.

Si bien estos movimientos, gestos o marcas son principalmente espontáneos y nacen desde la escenificación, es probable que, durante los ensayos y funciones del montaje a preparar, se repitan en uno y otro día. Esto no quita el carácter realista de gestos y movimientos, pero sí los hace ser el resultado de una selección inconsciente. En este proceso en el cual los actores deben repetir una serie de acciones psicológicas, alcanzan a dar forma a una serie de acciones físicas que mejor representen la vida interior del personaje. De esta manera, el gesto y el movimiento se vuelven fundamentales en la construcción de personajes de teatro musical.

En el proceso de perfeccionamiento de la interpretación del actor musical, surge un ejercicio titulado “Diga la verdad. Ahora, amplifíquela” que resulta muy útil para mejorar la conexión entre los actores:

1. “Escoja el trozo de un diálogo (de dos minutos). Trabaje en un espacio amplio, un teatro o al aire libre (ojalá en un estadio). Comience y vuelva a

comenzar la escena. Al final, recomience inmediatamente. Tenga a una tercera persona como árbitro.

2. Comience en medio del espacio. Realice la escena del modo más íntimo posible, buscando una verdad personal que usted no compartiría con nadie más además de su compañero. Sea cuidadoso, para que apenas él pueda escucharlo. Hable no solo para los oídos de su compañero, sino que también para sus ojos. Haga como que su compañero está viendo lo mismo que usted. Cante para piel de él. Establezca una conexión.
3. No espere que la escena termine. Así el árbitro sentirá que se estableció la conexión entre ustedes, el árbitro debe dar un aplauso para que los actores se alejen dos pasos el uno del otro. Continúe trabajando atento para alcanzar solo a su compañero. Evite la proyección, piense solo en la conexión. Alcance así a su compañero.
4. Continúe, alargando paulatinamente la distancia, hasta que estén actuando lo más lejos posible el uno del otro. Cuando sienta que la verdad del ejercicio se pierde, vuelva a acercarse a su compañero, hasta que vuelvan a conectarse.

Cuando, durante el ejercicio, consigan explorar todo el espacio, acérquense hasta estar tan juntos como en el inicio del juego.

Realicen la escena una vez más, actuando como cuando estaban lo más distantes el uno del otro. Compruebe si usted puede conseguir la verdad íntima teniendo que llenar el gran espacio”.

La interdisciplina es fundamental en el desarrollo del proceso formativo de un actor de teatro musical. Al cantar, las variaciones de tonos, volumen y duración de la expresión vocal, estas parecen perfectamente naturales. Es fundamental que los participantes de la formación musical se acostumbren al principio esencial de la actuación musical: las realidades físicas y vocales de cada integrante deben combinar en el estilo e intensidad. Además de estas dos características, también debe transmitir organicidad al gesto, permitiendo que la acción psicológica aparezca por medio de la acción física. La música dirá el grado de intensidad

física necesaria para habitar el gesto, lo que significa que la música, fuerte o débil, requerirá un movimiento de combinación, mientras que músicas más dulces incitan a movimientos más fluidos y delicados.

Muchas canciones en musicales no son tan vibrantes, ni contagian tanto con sus ritmos, en cuanto son difíciles de bailar mientras se canta. Otras músicas, por su lado, poseen espacios sin letra en los cuales evidentemente se espera que los actores bailen. En algunos casos, la letra o las marcas del director dicen que los personajes deben bailar. Todo esto ofrece una gran variedad de oportunidades y exigencias que el actor debe lograr incorporar al papel destinado. En la mayoría de los casos, se cuenta con un coreógrafo o profesor de danza solamente para crear los movimientos del musical, pero no siempre es así. A veces suelen ser los propios actores quienes deben crear sus movimientos a través del estudio de personaje, como también puede ser invitado a participar de alguna coreografía ya establecida.

La letra y la trayectoria de los personajes, son una extensión de la música: “si concordamos en que el actor es una forma de expresión elevada además del diálogo, entonces podemos ver la danza como un lenguaje aún más elevado que el canto” (Deer, 2013: 326). Esta afirmación cobra valor cuando la danza del personaje a interpretar es realmente acorde a su mundo interior, de manera que cada momento de la secuencia del baile se hace parte de la historia que el actor está contando. La música y la danza, juntas, forman un viaje indisoluble, logrando convertirse en una especie de sueño para quienes son parte de un montaje musical.

Es esencial, entonces, hacer el texto coreográfico con precisión y con mucha técnica. Para el actor, el cómo y el por qué hacer un movimiento son igualmente importantes. Siempre que una música es dada, se recomienda atribuirle motivaciones como: yo provoco, yo desafío, yo seduzco, etc. Estas motivaciones probablemente serán sugeridas por la misma cualidad de la música y del movimiento, ejecutando de esta forma la danza como parte integral de la historia, al igual que el canto. En la mayoría de los casos, el texto de la danza

sirve para reforzar las ideas de la canción en torno a ella, de modo que la danza expandirá cada una de ellas. Se debe contar la historia a través de todos los tipos de texto posible.

En cuanto a la actuación, existen profesionales que enseñan a los actores de teatro musical lo básico de una actuación, puesto que la mayoría de las escuelas que imparten el curso de teatro musical, como se dijo más arriba, lo hacen por períodos cortos. Al privilegiarse un modelo intensivo, el método mayormente utilizado es el de Constantine Stanislavsky. Éste, en efecto, les permite a los actores tener un leve conocimiento de lo que es la actuación, dándose paso a la complementación de un actor de teatro musical. Solo teniendo estas clases realizadas, es cuando comienza la mezcla de las disciplinas básicas requeridas para hacer teatro musical.

Dentro de cada clase, los profesores por separado dan paso a una interdisciplinaridad, comenzando a dar forma a lo que luego será la conjugación de las disciplinas. Estos profesores enseñan lo que se necesita para poder bailar, actuar y cantar al mismo tiempo. Se necesita de un cuerpo totalmente presente y a disposición a la hora de complementar la interdisciplinaridad. Y es al momento del ensayo del montaje donde se logra ver cómo estos cuerpos complementan cada disciplina, dejando en manos del director del montaje la tarea de hacer de ellos unos actores de teatro musical.

Ahora bien, pensando en los requisitos o juegos fundamentales en el área de actuación, podemos mencionar las características de las improvisaciones. Las improvisaciones de los actores son mejores cuando su mundo inventado es tramado a partir de experiencias reales, siendo entonces inventadas las direcciones físicas. Estas son sobrepuestas con base en direcciones verdaderas y marcos imaginarios existentes, dejando una descripción más creíble para quien está apreciando el ejercicio, y posteriormente el montaje musical: “esta es una premisa fundamental de la actuación, y el motivo por el cual muchas metodologías de interpretación confían en la memoria sensorial y personalización para crear una

conexión real. Una mentira es más creíble si ella fue 99% verdadera” (Deer, 2013: 307).

Para muchos, el término “actuación” está impregnado de connotaciones de falsedad y astutas mentiras, pero para aquellos que practican la profesión, es totalmente lo contrario. El término actuación es la expresión de la verdad personal del artista por medio del lente de un papel interpretado. Cuando se asiste a un espectáculo repleto de esa verdad, somos atraídos a él por una experiencia humana.

Este talento de la “verdad actoral” es un arte que, si bien muchos poseen intuitivamente, también es un oficio que se puede aprender. Hasta las personas más talentosas precisan de prácticas y dominar las habilidades de su disciplina. Es así como el teatro musical requiere de muchos talentos y habilidades en disciplinas como el canto, la danza, y la actuación, pero sin que ellos por sí solos sean suficientes.

Para lograr un adecuado manejo de los personajes, es importante que el actor tenga en cuenta que su trabajo es profundamente subjetivo, y aún más en el teatro musical, donde el desarrollo de la actuación va acompañado de múltiples elementos. Es común que el actor iniciante en teatro musical se confíe por su buena voz, o quizás por su buen manejo corporal o actoral, pensando en que está haciendo algo valioso, mientras que el resto de equipo ve su desempeño de una manera bastante diferente. Para esto es importante que el integrante sepa aprender a reconciliar la diferencia entre lo que él siente internamente y lo que el resto percibe por fuera. A esto se le denomina Feedback. El Feedback entregado por los profesores o directores debe ser recibido por los alumnos usando luego esas respuestas de una manera eficaz. El público también es parte de este proceso de Feedback y, por qué no decir, es uno de sus agentes más importantes, dado que es el destinatario directo del montaje.

Ahora bien, el trabajo actoral del intérprete musical posee una base stanislavskiana con base en el “Sí mágico” en muchos de los casos. Las circunstancias dadas e imaginarias de este “Sí mágico” demandan fingir que

somos alguien con sensibilidad especial y compromiso absoluto con la escena presentada, todo esto bajo la lógica de la verdad escénica, el relacionamiento con los demás entes presentes en el montaje, el objetivo de cada personaje, los obstáculos que se cruzan en el camino de la construcción del personaje, la estrategia que cada integrante utilice para llegar a su anhelado objetivo, las tácticas para desarrollar su estrategia, el texto, el subtexto y el flujo constante de pensamientos, sentimientos, sensaciones e impulsos otorgados al actor por el monólogo interior.

Todo este trabajo actoral, en la formación musical, requiere de una actuación disciplinada y un trabajo lúdico, dado que es mucho el trabajo al cuál se ve sometido el actor musical. Ser artista de teatro requiere y exige disciplina y disposición para atender las demandas emocionales ya sea de la escena o de la música durante el tiempo que se precise. Si el texto dice que el actor debe sentir, este no tiene derecho a “no sentir”, aunque, claro está, para esto el actor desarrollará una técnica que le permitirá recorrer sus recursos personales y físicos para lograr llegar donde es preciso.

La teatralidad lograda por un actor envuelve al espectador por su poder en el escenario, por la delicadeza de sus preferencias en la construcción del personaje, por la técnica que él posee y por la singularidad de su actuación. A través de todo esto, junto a su expresión vocal y física, el actor musical debe transmitir la verdad del personaje de una forma que alcance hasta el último espectador de la sala donde se presenta.

Daremos término a este apartado con un ejercicio que intenta integrar las disciplinas abordadas, dando paso a una interdisciplinaridad actoral cuyo resultado final es transdisciplinario

“Eu Tenho um probleminha”

Con la forma y comportamiento, o estilo que se está estudiando (Rock, Flok, Country music, etc) debe resolver los siguientes problemas físicos:

Ayudar a alguien con un zapato- Ayudar a alguien a ponerse una joya- Esconder su embriaguez- Ayudar a una pareja que se está preparando para salir en la noche

y usted está atrasado- Intentar robar algo- Dan dinero a un extraño (escoger un motivo). En este ejercicio debe incluir marcas físicas y vocales, danza y canto. Además de vestuarios que le ayuden a entrar en cada estilo.

2. EL TRADICIONAL PAPEL ARTICULADOR DEL PROFESOR-DIRECTOR

En el trabajo escénico existen personas que cumplen diversos roles, desde la creación de la obra hasta el espectáculo mismo, y es en este proceso donde el profesor y director teatral tienen un rol importante dentro de una escuela de teatro musical. Para entender estos roles diferentes pero a la vez complementarios, hablaremos de cada uno en su particularidad, para luego dar a conocer de qué manera y cómo es que estos dos papeles se articulan para dar forma a lo que es el montaje.

El director de escena, es quien dirige y se encarga de darle forma al espectáculo teatral no sólo haciéndose cargo de armar lo que construyen los actores mediante la actuación, sino que todo el proceso creativo:

Anteriormente, la coordinación u organización de los elementos y lenguajes escénicos, ante el propósito de dar coherencia al discurso de la escena, estaba a cargo del autor del texto dramático; en otros casos de los actores en su conjunto o del líder del elenco, pero el devenir histórico teatral orientó esta labor y delegó la responsabilidad singular a la figura del director de escena (Arredondo, 2010: 94).

La figura del director de escena, como antes lo mencionábamos, es quien está presente durante todo el proceso de creación, y de esta manera es quien se encarga de complejizar el texto dramático, dando instrucciones a los actores y haciendo que su imaginario, o proyecto de texto, se pueda llevar a cabo. Además de ser quien articula a los actores, dirige a los diseñadores de vestuario, iluminación y escenografía; a los encargados de maquillaje; y a los músicos o encargados de la musicalidad de la pieza. Si bien cada uno de estos integrantes del espectáculo tiene su preparación personal o con su respectivo director de área, es el director de escena, que desde ahora llamaremos director artístico, quien se encarga de articular todos estos elementos dentro del montaje final,

haciendo que todos ellos, cuando están presentes en el palco, cobren importancia y sentido para la historia.

De éste es la responsabilidad mayor, la adopción de criterios y decisiones, necesariamente coherentes, para la orientación y definición de la labor escénica en un plano general; es decir, de un discurso creativo, de un trabajo artístico que abarca las creaciones escénicas del conjunto laboral (Arredondo, 2010: 95)

Un director teatral fundamenta sus conocimientos básicamente en el teatro, y su formación profesional se basa en el estudio acabado de la actuación. Es así como consigue una mirada amplia de lo que pretende abordar en escena, incluso se encarga de lo escenográfico entregando una segunda visión al texto dramático que aborda, para pronto transformarlo en teatro.

[...] creo que el director es un editor que debe saber oír un texto teatral y luego destilar sobre el escenario la escénica universal que propone la historia. Considero que para lograr que el espectáculo movilice a la audiencia, tanto los actores, como las luces, la escenografía, los vestuarios y la composición musical de montaje dependen de la visión del director (directora) de esa esencia universal, asimismo como de su habilidad para comunicársela a su equipo de trabajo (Geirola, 2012: 261)

De esta manera es cómo se comienza a trazar la creación de un director teatral, que se basa en la visión que éste tiene acerca de lo que percibe. Esta visión es personal, por lo que entrega un sello en cada montaje que este dirija. Cada director tiene diversas formas de organización de lo que va a montar, haciendo que el trabajo sea diferente para cada pieza, y para cada director. El director artístico se sumerge en diferentes tipos de análisis y de estructuras para conseguir lo que se desea transmitir y, de esta forma, dejarlo en claro en una puesta en escena.

En los inicios del teatro musical, se apreciaba una formación de acuerdo a la necesidad del director respecto al montaje que quiere lograr. Por ejemplo, en una compañía, si el espectáculo tiene un enfoque popular, se escogerán actores famosos para atraer al público. Ahora, si se trata de un montaje para un público culto, el tema será lo que importe, eso sí, todo esto en cuanto a necesidades

exclusivas del director de montaje. En el caso de un colectivo, serán las necesidades comunes del grupo las protagonistas.

En la modernidad, el estudio de un actor musical cuenta con variadas alternativas de establecimientos formativos. Si bien la mayoría de ellos no se encargan de un estudio profundo, ofrecen al estudiante una panorámica de lo que es el teatro musical y cómo este se instala en el mercado paulista. Esta dimensión en años anteriores no existía, por ende, la figura del director era quien se hacía cargo de la enseñanza de los actores musicales. Esta enseñanza no era metodológica propiamente tal, sino que, a través de sus conocimientos previos, el director lograba traspasar a su elenco la “magia” de un musical.

En el año 2001, con *Les misérables*, como hemos visto, comienzan a llegar a Sao Paulo una gran cantidad de productores y directores que se encargan de hacer llegar una producción completa de Broadway, para adaptarla con actores brasileños. Es así como el director, al momento del casting, escoge a quienes estén mejor preparados en los tres ámbitos del estudio musical, pero sin necesariamente que estos cuenten con una experiencia formativa en el área. Es así como se deja un gran trabajo al equipo de dirección (coreógrafo y músico), pero por sobre todo al director artístico.

Hoy por hoy, la figura del director artístico en un personaje casi inexistente para los estudiantes en un comienzo, ya que la figura de profesores y compañeros es quien predomina. Pero en paralelo a todo este proceso de aprendizaje que viven los estudiantes, el director se encuentra planeando el montaje final, produciendo la puesta en escena y encargándose de elegir lo que va estar en ella. Recordemos que la gran mayoría de los establecimientos estudiados cuentan con un período acotado en torno a la formación de los actores, produciendo, de esta manera, un trabajo parcelado en cuanto a la dirección y la formación.

El director artístico de teatro musical se caracteriza por poseer diferentes herramientas de conocimiento, no solamente en lo que respecta al conocimiento de lo teatral, sino que también en el sentido de la composición de escenas, conocimientos de danza, música, y cómo estas se mixturán en un espectáculo. Es

así como se logra ver una mayor profundidad en el trabajo del director musical, sin anular lo que hace el director teatral, puesto que este es el origen de aquél.

El director debe poseer un conocimiento previo de lo que es un musical: su historia, sus composiciones y estilos. En el caso de algunos directores de teatro musical que existen en la ciudad de Sao Paulo, se puede apreciar una abundante demanda respecto a la dirección de montajes ya estrenados, montajes que en la gran mayoría de los casos son reconocidos espectáculos de Broadway. Estos directores deben poseer un conocimiento profundo del musical que pretenden volver a montar, de manera de no llevar a cabo una simple imitación del mismo, sino más bien de imprimirle su sello personal. El director, entonces, adapta la obra de teatro musical y profundiza sobre lo que decide tomará importancia en el montaje. También nos encontramos con ciertos directores que presentan nuevas propuestas tanto de espectáculo como de dramaturgia. Estos directores parten desde la visión que adquieren en la lectura y se encaminan hacia un imaginario de lo que se pueda crear en medio de todo lo que está aconteciendo, de manera de lograr darle un sentido significativo al montaje.

En lo que cabe a la formación actual de un actor musical, el director, más que ser parte del proceso formativo o pedagógico de los integrantes, se preocupa de dar vida y coherencia al montaje final que llevarán a cabo al término de cada curso. Las seis escuelas de formación libre que hemos investigado cuentan con un montaje para finalizar el proceso de aprendizaje, entregándoles de esta manera la opción de vivir la experiencia musical. Cada profesor se encargará de traspasar técnicas básicas sobre danza, canto y actuación, para que luego el director artístico se encargue de aunar todos ellos en un solo producto artístico.

Bajo el lente contemporáneo, la formación de actores se percibe casi completamente fundamentada por el profesor formador, muy diferente a lo que acontece en los comienzos de esta área teatral. Dentro de la escuela de teatro o de teatro musical, el profesor es quien se encarga de formar en diferentes disciplinas a los actores y, dependiendo del plan de estudios del establecimiento, lo prepara para un mejor desarrollo de sus capacidades.

Existen dentro de una escuela de teatro musical diversos profesores a cargo de disciplinas específicas, dependiendo de la especialidad que posean. El profesor, durante esta etapa formativa, se convierte en el actor principal ante los ojos de los actores, puesto que es él quien se encuentra más presente en el proceso educativo. Incluso, llega a poseer un rol de director, en menor escala respecto al director artístico, pero desde una mirada mucho más educativa. Esta mirada debe ser otorgada por cada profesor, debido a la complejidad que posee el articular diversas disciplinas en pos de lograr que el actor sea un "actor integral", que cuente con básicos y -por qué no arriesgarnos a hablar de ello- sólidos conocimientos respecto de todo lo aprendido a nivel corporal, logrando que todo interactúe al estar en escena.

El director de teatro musical será, en algunos casos, el encargado de escoger a su elenco, el que dará vida a su visión del espectáculo, así como de enfrentarse con un texto desconocido que tendrá que analizar y que dará paso a una investigación. Es lo que ocurre en el caso de los musicales biográficos de cantores famosos que han surgido en estos últimos tiempos en Brasil, los que requieren de una investigación previa porque se trata de algo que realmente sucedió, en un contexto real, con personas reales y con una sociedad que logró ver las etapas de estos, como lo es el musical *Cazuza - Pro dia nascer feliz, o musical* ". Cazuza fue un cantor famoso en Brasil que, luego de tener una exitosa carrera de cantante y compositor, muere por causa del VIH. La dirección de este musical lleva al director Joao Fonseca a adentrarse en el mundo del cantante, mediante una composición escenográfica que cuenta algo de su vida, utilizando elementos que reflejan lo que significó este cantor en la sociedad brasileña. En este caso, destacamos que el trabajo del director artístico en el proceso formador actoral no está ajeno a los estudiantes en cuestión por encontrarse enfocado en el mismo objetivo, pero se sitúa en otra dimensión de la formación.

La visión del profesor en torno a la elección de un elenco es fundamental en el proceso de formación actoral musical, no así en el proceso selectivo de un montaje fuera de estos parámetros formativos. Su mirada, en ese caso, se basa en la medición de capacidades que posean los actores, pero también se mide por

el esfuerzo o disciplina que este ha mostrado dentro de las clases y la evolución que ha tenido, además de la disciplina y entusiasmo que ha otorgado durante todo el proceso.

Luego de que el estudiante ya puede decirse formado, el profesor y el director se comienzan a articular en sus disciplinas, el profesor es guiado por los requisitos del director, y desde aquí comienzan a trabajar en conjunto, donde cada uno de ellos aportara respecto a su área. El profesor es quien siempre está en el proceso del actor, desde que comienza en las clases, los ensayos, hasta el espectáculo.

Debemos aclarar que, en el proceso pedagógico, la figura del profesor es la principal y que, en esta etapa, no intercede el director. Por otro lado, en el espectáculo final, es el director quien asume toda la responsabilidad, pero siendo apoyado por el equipo de profesores a cargo de cada área. Pues son ellos quienes poseen el conocimiento profundo del elenco y sus capacidades de transformación, tomando en cuenta las exigencias del director artístico musical.

Así, logramos ver parte de lo que puede ser la creación de un espectáculo de teatro musical, y todo el trabajo que en este proceso llevan a cabo el director y el profesor. Sus roles son fundamentales dentro de lo que será la enseñanza para los actores y también del espectáculo. Este espectáculo será la prueba concreta de que la formación actoral musical no solo radica en su interdisciplinariedad, sino que también logra trascender en sus didácticas en el montaje escénico.

3. ASPIRANDO A UNA TRANSDISCIPLINA: DIDÁCTICAS INTERDISCIPLINARES EN EL TEATRO MUSICAL

En las escuelas investigadas que imparten el curso de teatro musical, nos encontramos con diferentes requisitos que debe poseer el actor para llevar a cabo el producto final. Estos requisitos ya han sido revelados anteriormente, dejando en evidencia la importancia del cruce entre las disciplinas fundamentales del teatro musical. Estas disciplinas no solo interactúan entre sí, sino que también

trascienden en el cuerpo del actor, obteniendo de esta forma un producto transdisciplinar que, en el caso de las escuelas investigadas, se divisa en el montaje de finalización del proceso.

Las escuelas que constan con un periodo mínimo de seis meses para el desarrollo de la enseñanza de técnicas de teatro musical, tienen como objetivo final la realización de un montaje. Este montaje consta de la conjugación de las tres disciplinas fundamentales, conjugadas en un espectáculo que va a requerir que los actores involucrados posean el conocimiento suficiente para lograr un resultado similar a los de Broadway, que es a lo que la mayoría de las escuelas aspiran. Realizar un montaje de calidad en un escenario que cumpla totalmente con las exigencias requeridas por el musical y con actores que logren el profesionalismo requerido para el montaje, aplicando lo aprendido en las diferentes escuelas, es un proceso complejo y requiere de bastante disciplina.

Dependiendo de la institución que imparte este género teatral es que puede que se le dé más importancia a una u otra disciplina, todas teniendo como objetivo el entrelazamiento señalado, con el fin de lograr el resultado deseado. En el montaje final es donde se logra apreciar si una de ellas sobresalió o si todas lograron la fusión ideal, mostrando un espectáculo equilibrado en cuanto a la utilización de las distintas áreas. Así, puede que se aprecie una relevancia clara en lo corporal, donde la danza se hace presente en mayor medida junto con una agilidad, o quizás que algún estilo determinado logre el protagonismo del espectáculo, como por ejemplo el zapateo americano. De igual modo puede ocurrir con el canto o la interpretación musical.

Podemos apreciar en la Escuela Wolf Maya que, entre las didácticas utilizadas para la realización de un montaje, se consta de una planificación del tipo semestral, donde cada profesor tiene sus clases organizadas de acuerdo al montaje que se realizará, el que ha sido previamente seleccionado con sus alumnos. Luego de tres meses de trabajos parcelados en cada materia (canto, danza, zapateo americano) se proporciona un mes para juntar a todos los actores en formación, de manera de dar comienzo a la didáctica propuesta por el director.

Es en este momento cuando los conocimientos adquiridos durante los otros meses son guiados por la figura del director, requiriendo de todo el trabajo consciente de los actores. Los profesores que imparten las disciplinas en esta institución se han formado en su especialidad, es decir, el profesor de baile es bailarín, el de canto, cantante, y el de actuación, actor. Ninguno ha recibido una formación específica de teatro musical formal, más que la de la experiencia del hacer teatro musical. Ahora bien, es bueno dejar en claro que solo se trata de un curso formador básico. Al entrevistar a la profesora de danza Kelia Fuke, ella explica que “este curso es un primer acercamiento al teatro musical... nadie se puede formar en seis meses, en nada en la vida” Aun así, se trata de un curso intensivo en el que se les trata y exige como si fuesen profesionales, según lo menciona el profesor de zapateo americano Eduardo Martínez.

Este bailarín se refiere además a la única escuela que forma actores de teatro musical, el Proyecto SESI-SP, el cual, recordemos, no tiene todavía ningún egresado hasta la fecha en la materia, puesto que su primera generación ingresó el año 2013 y se espera que se cumpla un ciclo de prueba del proyecto para abrir más postulaciones. Por esta razón, no podemos hacer un diagnóstico relevante hasta el momento, aunque, sin duda, el entrenamiento aquí es mucho más exhaustivo que el convencional. En efecto, la duración juega un rol muy importante, ya que es con la experiencia que se va asimilando de mejor manera la formación dentro del cuerpo, gracias al entrenamiento y la rigurosidad con que se le enfrente. Esta escuela, al igual que la escuela 4 ACT, tiene mayor acercamiento a las técnicas o didácticas utilizadas en Broadway, ya que este teatro es su mayor referencia.. Sin embargo, su objetivo es más bien mostrar como Brasil también puede lograr realizar un teatro de calidad como el de Broadway utilizando métodos como el zapateo americano o el jazz, pero entrelazados a través de la formación que en Brasil se está proponiendo. Esta formación consta de la utilización de todos los conocimientos extraídos de las redes comerciales y pedagógicas del extranjero, los que se entrelazan con los conocimientos y la cultura propia de Brasil a través de una integración que utiliza estos dos referentes (los

conocimientos extraídos del extranjero y la cultura brasileña) en el curso en pro del producto final.

En el caso de la escuela 4ACT, nos encontramos con una didáctica performática constructivista, para la cual el conocimiento está en constante transformación y adaptación. 4ACT es una escuela que se caracteriza por usar didácticas extranjeras, ya que los profesionales que imparten las clases son formados mayoritariamente fuera del país y traen las técnicas desde allá, como ocurre por ejemplo con el jazz musical theatre o el zapateo americano, entre otras. Inclusive, 4 ACT ofrece un curso específico que se realiza directamente en Broadway, entregándoles a los alumnos el contacto con la experiencia soñada. Las didácticas que se utilizan van dependiendo del grado en el que se pretende formar el actor musical, ya que cuentan con cursos básicos y otros más avanzados para quienes ya hayan tenido un acercamiento previo con dicho teatro. Podemos observar didácticas que utilizan la interdisciplina como base, como lo son por ejemplo las clases que imparten en su curso de nivel intermedio, donde se interrelacionan el jazz con el canto y la interpretación con el canto.

La escuela SENAC, por su parte, utiliza didácticas teatrales divididas en actuación-movimiento y voz, esto a grandes rasgos. Esto, dentro de un curso dirigido para mayores de dieciséis años, al igual que las demás escuelas, donde las didácticas empleadas son un acercamiento introductorio a la formación en teatro musical. Cabe destacar que su programa incluye clases de carácter teórico, al igual que las demás instituciones que imparten cursos de teatro musical más completos, como lo son Proyecto SESI SP y las antes mencionadas Wolf Maya y 4 ACT. Esto hace que su curso sea más completo e interdisciplinar, en el sentido de llevar a cabo una integración teórico-práctico que se logra al realizar el trabajo formativo, dejando en claro lo importante del saber en cuanto a lo teórico, de manera de tener una formación mucho más acabada.

Esto último no es algo que tenga la escuela OCA dentro de sus didácticas disciplinares, puesto que solo cuenta con didácticas prácticas de música-canto, interpretación y un acercamiento al jazz dance. El curso que ofrece es más bien

básico en comparación a las demás escuelas, lo que puede deberse a que no es una escuela específica de teatro musical, sino que más bien es un curso más dentro de los muchos que ofrecen para iniciantes. La escuela OCA es aquella donde se logra apreciar menor grado de interdisciplinaridad, si se analiza en su totalidad, puesto que el curso en cuestión no logra generar una mixtura entre cada una de las disciplinas. Esto se debe a su corta duración en cuanto a horas académicas y a que existe la libertad de escoger la cantidad de cursos a los que se desea asistir y su cantidad de horas. No se tiene en este caso la rigurosidad de las otras escuelas, por lo cual consideramos que se presentan trabajos más básicos y menos constantes, a pesar de poseer música, danza y actuación

Cabe mencionar que, en las escuelas de formación en teatro musical, exceptuando OCA, vemos el zapateo americano como una de las disciplinas que se utiliza en gran medida en la puesta en escena final, utilizándolo como parte de las coreografías y como música. El jazz es también un elemento introducido en todas las escuelas, sin excepciones, y por lo general se aprecia en el ámbito del ritmo y la danza del espectáculo:

[...] El jazz fue el medio de expresión de una soledad y de una nostalgia que iba imponiéndose con verdad de la vida nacional (en las grandes ciudades, por lo menos); además, el jazz servía de soporte al habla rápida, sincopada y espasmódica del ciudadano medio. Cuando esta habla fue aceptada a través de las canciones, pudo pasar al dialogo y servir de base a unos textos teatrales (Favolle, 2008: 290).

En cuanto a la presencia de una disciplina, ya sea música, danza o interpretación, podemos decir, en amplio modo, que no existe una en mayor cantidad respecto a la otra, ya que todas las escuelas tienen el objetivo de generar un equilibrio entre ellas. Por lo tanto, no logramos apreciar una disciplina predominante. Si bien en algunas escuelas puede que se note mayor facilidad en cuanto al canto o a la danza, no es debido a que el establecimiento tenga un enfoque mayor hacia alguna de estas disciplinas o entregue más herramientas en un curso, sino que depende más bien de la capacidad conjunta del elenco.

Por lo general, si bien lo intentan pero no lo logran, las escuelas de formación de actores para teatro musical van forjando un camino hacia la transdisciplinariedad en las didácticas impartidas. La mayoría imparte cursos de corta duración, pero que permiten hacer un acercamiento a lo que son los grandes espectáculos de teatro musical, en los cuales intervienen actores que por el momento todavía carecen de formación específica en el género, pero con una importante trayectoria y experiencia en el hacer musical. Esto es lo que ha permitido la fusión necesaria entre música, danza y actuación, demostrando así una eficiencia en la interdisciplina para generar este teatro musical de la forma ideal.

Lo más importante es lograr la fusión de cada una con las otras, para que posteriormente el alumno la adopte de forma natural en el cuerpo. Este es el objetivo mayor y el más difícil que los alumnos y profesores logran identificar en las escuelas de teatro musical. Lograr esta fusión de las disciplinas requiere de un trabajo por sobre todo disciplinado y de conciencia del hacer artístico; nada trasciende si no se le dedica el tiempo necesario y, en el caso del teatro musical, se requiere de tiempo para abordar tres disciplinas con la mayor profundidad posible. Si este camino no es del agrado del estudiante, es imposible que las didácticas interdisciplinarias que se quieren entregar sean adoptadas por su cuerpo, quedando solamente en el intento de la transdisciplina propuesta en los parámetros básicos del teatro musical. Es decir, lograr la transdisciplina adecuadamente no quiere decir que el estudiante haya logrado el manejo concreto de la puesta en escena, sino que debe recurrir a un proceso de relación directa con el cuerpo para conseguir una nueva mirada sobre el arte musical, y no solo la mezcla superficial de las disciplinas otorgadas.

VI. CONCLUSIONES

Al finalizar el proceso de investigación, hemos dado un vuelco a nuestro conocimiento tanto intelectual como artístico, siendo este un aporte para nuestra formación como actrices. En la actualidad, el teatro musical en Sao Paulo cuenta con nuevas tendencias. Esto se debe al desarrollo del arte en general y a los tiempos apresurados con que la sociedad cambia de gustos e intereses. El teatro musical brasileiro de antaño deja un espacio para el crecimiento de la industria creativa y productiva de los musicales, otorgando al teatro musical con base en modelos extranjeros una oportunidad para su desarrollo.

Bajo esta dinámica, la ciudad de Sao Paulo se ha convertido en el escenario propicio para los grandes espectáculos de Broadway, pero no son solo estos los que son presentados con éxito, sino que también los autores nacionales han convertido sus propios espectáculos en grandes producciones internacionales. Esta panorámica que delata un auge en la escena musical nos planteó una interrogante en cuanto a cómo se forman estos actores y cuál es el proyecto de formación de actores de teatro musical.

En los inicios del teatro musical en esa ciudad, se descubrió la falta de una escuela formadora que se dedicara específicamente a los actores de teatro musical. De allí que surgiera una inquietud por desarrollar un mercado dedicado a lo que el espectador y el artista estaban buscando, dentro la apuesta paulista por los musicales. Esto hizo que varias escuelas abrieran la posibilidad para que niños, jóvenes y adultos de la ciudad de Sao Paulo obtuvieran un nivel de formación actoral y participaran en un musical de manera profesional.

Al realizar esta investigación sobre las escuelas formadoras en teatro musical, nos encontramos con muchas semejanzas en sus modelos pedagógicos. Nuestra conclusión es que no existe una variedad suficiente de opciones respecto a establecimientos dedicados a la formación de un actor en teatro musical, siendo todas las escuelas aún muy nuevas y en su mayoría de carácter formativo libre.

Los actores que optan por formarse en teatro musical en la ciudad de Sao Paulo lo hacen en instituciones libres o en la única institución técnica existente hasta la fecha, el Proyecto SESI SP, el que aún no tiene su primer egresado. La formación que reciben los actores es de carácter interdisciplinar, además de ser muy influenciada por el modelo formativo de Broadway. Este referente ha sido estudiado con estricto rigor por los encargados de cada proyecto musical que otorga esa base formativa, tomando su modelo educativo, e integrando técnicas como el zapateado americano y el jazz, entre otros. Los centros de formación actoral musical aspiran a una formación del tipo transdisciplinar como objetivo principal, lo que quiere decir que buscan que las disciplinas se integren unas con otras de manera óptima, para así trascender y dar origen al género de teatro musical.

A lo largo de la investigación, hemos logrado generar un listado con algunas de las instituciones libres donde se pueden formar los actores que deseen especializarse en el rubro. Estas escuelas son Teen Broadway, Escuela de Actores Wolf Maya, SENAC (Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial), OCA (Oficina de Corpo e Arte), 4 ACT y Casa de Artes Operarias. Todas ellas ofrecen cursos con una duración de seis meses, a diferencia de 4 ACT, que imparte un curso de tres años, pero que no logra consolidarse como una escuela de carácter profesional, dado la baja carga horaria que posee el programa. Además de estos establecimientos, se cuenta con el Proyecto SESI SP, única institución técnica de formación de actores para teatro musical y cuya duración es de cuatro años.

De acuerdo a las necesidades de los montajes de teatro musical, todas las instituciones mencionadas se rigen por disciplinas fijas, como son el canto, la danza y la actuación. Estas son las principales herramientas que debe manejar el estudiante que opte por ser parte del área teatral musical. Es desde esta matriz que se opta por entrelazar las disciplinas de manera interdisciplinar, para luego concluir en montaje completo y transdisciplinar.

En cuanto a la relevancia de estas disciplinas, podemos decir que teoría y práctica juegan un rol fundamental en la formación del actor de teatro musical. Si

bien son disciplinas en su mayoría prácticas y de carácter interdisciplinar; la teoría se hace presente, aunque en menor escala, en la formación de estos actores. En un comienzo, al ver los espectáculos expresados de modo transdisciplinar, se creía que su método formativo también lo era, pero a lo largo de la investigación se observó que la metodología es básicamente interdisciplinar y que la transdisciplinaridad se alcanza en el resultado o montaje final.

Dentro de las escuelas que imparten el curso de teatro musical nos encontramos con las figuras de profesor y director. Ambas se encuentran presentes en cada uno de los montajes realizados y entregan a los alumnos-actores diferentes tipos de herramientas. Formador y director logran complementarse generando un trabajo en conjunto, donde se articulan de manera independiente el uno con el otro. El rol que cumple el profesor dentro de esta formación de actores se convierte en una de las partes fundamentales del proceso de aprendizaje, puesto que es quien se encarga de entregar la información que necesitan los estudiantes tanto en lo práctico como en el área del conocimiento teórico. De esta manera, el profesor se convierte en un soporte clave para la formación integral de los actores de teatro musical, logrando cumplir con sus objetivos dentro de un proyecto de teatro musical al vincular la enseñanza con el proceso del espectáculo.

El director, por otra parte, no se hace tan presente durante el proceso de aprendizaje de los alumnos, sino que más bien surge como figura solo al momento de armar el montaje final de teatro musical. Esto se debe a que es él quien se encarga de realizar toda la puesta en escena, organizando el aprendizaje otorgado por los profesores. En la escena misma ya no es completamente necesaria la labor pedagógica del profesor, ni tampoco la del director por sí solo, sino que ambos trabajan en pos de llevar a cabo el espectáculo de teatro musical, lo cual también es una parte importante dentro del plan de estudios de estos actores.

En los últimos años, se percibe en el mercado musical paulista una contención en relación a los proyectos presentados en el área. Productores e investigadores solamente invierten en aquello que les parece familiar o conocido y

que probablemente tendrá éxito en la escena, lo que produce un quiebre a nivel de creación tanto individual como colectiva. Los espectáculos más nuevos y que ofrecen una panorámica diferente a la comúnmente vista en los musicales, se presentan la mayoría de las veces con escenografías modestas y sencillas, característica que no es parte de los musicales que se proyectan en Brasil en general. Es así como la mayoría de quienes se dedican al área prefieren dar un vuelco seguro hacia la industria familiar, ofreciendo espectáculos basados en películas o en la literatura. También ha crecido la apropiación de películas animadas, especialmente las de Walt Disney, giro que ha sido especialmente definido por algunos críticos como una gran redefinición de Broadway: “en vez de una salida creativa, una atracción turística” (Da Silva, 2011: 57).

Por este lado, es muy poco probable que un solo productor apoye un musical, dado que existen grandes empresas patrocinadoras que poseen alianzas directas en Broadway y también en Sao Paulo. Es por esto que, normalmente, los teatros regionales o menores tienden a producir musicales más pequeños y, por tanto, menos suntuosos, otorgando una extensión fuera de las grandes ciudades. Esta gran industria tuvo un declive a comienzos del siglo XXI, debido a la falta de elaboración de música original compuesta para el teatro. ¿A qué se debe esto? A que la música pop también invadió la escena teatral de los musicales, perdiendo nuevamente un elemento de creatividad e identidad dentro su desarrollo.

El papel del mercado en el teatro musical ha sido fundamental, pues se ha apoderado de la industria y los productores han aprovechado esta oportunidad, incluso disminuyendo los riesgos de fracaso, otorgando a las audiencias música que ellos conocen. Los nuevos espectadores del género están menos interesados en absorber la música nueva o desconocida y, por otro lado, las melodías familiares son capaces de atraer a cualquier público, encargándose el pop de la audiencia más joven.

De este proceso también son testigos el cine y la televisión. El teatro musical invadió la industria televisiva y cinematográfica con los proyectos musicales de *Glee* y *High School Musical* que son puertas para el público joven

hacia el teatro musical, asunto muy importante en esta industria. Cautivar a un público a través de diversas plataformas apunta a una escena de entretenimiento que aún no es totalmente descubierta, pero que sí tiene claro su objetivo: el mercado.

¿El musical murió?... ¡Absolutamente no! ¿Está cambiando? ¡Siempre! El musical está cambiando desde que Offenbach fue reescrito por primera vez en 1850. Y el cambio es la más clara señal de que el musical es aún un género vivo y dinámico. ¿Será que algún día volveremos a la llamada Golden Age, con musicales en el centro de la cultura popular? Probablemente no. El gusto del público sufrió cambios fundamentales, y las artes comerciales pueden influir apenas donde el público que paga lo permite (Da Silva, 2011: 61).

VII. REFERENCIAS

1. BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE, Oswald de, “Manifiesto de la poesía PAU-BRASIL”, *Vanguardia y diferencia*, Paris, 1924.
- ARAQUE, Carlos. “El entrenamiento como base en la formación actoral”, *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, Nº 3 Vol. 3 Pág. 114-121, 2009.
- ARREDONDO, Jorge, ARTEGA, Miguel Ángel. “La figura del director escénico, su labor pedagógica y profesional en el entorno académico para la formación de actores profesionales”. Universidad Autónoma del Estado de México, 2010, ISSN 1870-0365.
- AZEVEDO, Elizabeth R., *Pré-História do Teatro de Revista em Sao Paulo*, Universidade de Sao Paulo, Sao Paulo, 2008.
- BRECHT, Bertolt, “Escritos sobre teatro”, Alba Editorial, Barcelona, 2004.
- BLUMFELD, Robert. “Opera, operetta, musical comedy”. *Dictionary of musical theater*. Nueva York: Limelight Editions, 2010.
- BRANDAO, da Silva Tania, “Passos, letras, notas e interdicões – pequeno estudo do teatro musical carioca”, Programa de pos-graduacao em artes cénicas, UNIRIO, Río de Janeiro, Brasil, 2010.
- BUDASZ Rogério “Música e sociedade no Brasil colonial, *Revista Textos do Brasil*, Ministério das Relações Exteriores, v.12, p. 14-21, 2007.
- CARDOSO, Zelia de Almeida, “El teatro brasileño y la tradición clásica”. *Praesentia* (Mérida), v. 2-3, p. 15-27, 1999.
- CARVALHO, Marcia, *A canção popular na história do cinema brasileiro (Parte 1: 1929 – 1959)*, Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, Tese (doutorado), Campinas, Sao Paulo, 2010.

- DEER, Joe; DAL VERA, Rocco. *Atuação em teatro musical - curso completo*. Brasília: Dulcina Editora, 2014.
- DE TORO, Alfonso. Hacia una teoría de la cultura de la 'hibridez' como sistema científico transrelacional, 'transversal' y 'transmedial'. Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar Universität Leipzig, 2003.
- GADOTTI, Moacir, *Historia de las ideas pedagógicas*. México: Siglo XXI, 1998.
- GARCÍA HUIDOBRO, Verónica, *Manual de Pedagogía Teatral*, Editorial Los Andes – Santiago, 1996.
- FARIAS, Cerpa Maritza, “Pensando o teatro como lugar de detenção e a atuação como estado de suspensão e irradiação”, *Revista AspaS*, n. 1, Sao Paulo, 2011.
- FAYOLLE, Paula, *Los Grandes musicales*, Barcelona, Robincook, 2008.
- FOLINI, Valeria, ¿Qué decimos cuando decimos entrenar? *Revista Cuerpos del Drama – Estudios del Cuerpo Escénico*, n. 2, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2014.
- FREIRE, Paulo, *Pedagogía del oprimido*, México, Editorial Siglo XXI, 1995.
- LOPEZ, Parias Camila, “El canto en el teatro musical”, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Artes, Departamento de música, Bogotá, 2009.
- MAURO Karina, “Concepciones del cuerpo en las técnicas de Actuación en Buenos Aires”, *Latin American Theatre Review*, v. 44, n. 2, Buenos Aires Argentina, 2011, pp. 195-201.
- MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza: *Cem Anos de Teatro em Sao Paulo*, editorial SENAC, Sao Paulo, 2001.
- MAYO, Álvaro, “Formación Musical Creativa, Taller Permanente de Canto” Proyecto Formativo Modular, Nave 73, Madrid 2014.
- MORINI, Vine Margarida, “Danca vocal: a voz do movimento, o movimento da voz”, Mestrado en artes, UNICAMP, Campinas, Brasil, 2005.

- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Sao Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEIXOTO, Fernando, “Teatro Brasileño Hoy: dudas y contradicciones”, Universidad Veracruzana, 1994
- PLATT, Len and WALSH, David. “Musical Theater and American Culture”, Westport, CT & London: Praeger, 2003.
- RUBIM, Mirna, “Teatro musical contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e Formação profissional”, *Poiésis, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte* - Universidade Federal Fluminense, n. 16, 2010. PÁGINAS.
- SERRONI, J.C. *Teatros: uma memória do espaço cênico no Brasil*, Editora SENAC Sao Paulo, 2002.
- SILVA, Folegatti Myrtes Maria da, *O musical modelo broadway nos palcos brasileiros*, Tese de doutorado em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Certificado digital nº 0710614/CA, 2011.
- TORRES, Santomé Jurjo, *Globalización e interdisciplinariedad: el curriculum integrado*, 5ª ed., Ediciones Morata, CIUDAD, 2006.
- VV.AA., *Teatro, circo y music-hall*, Argos, Barcelona, 1967.
- VAZQUEZ Lomelí, Carlos Manuel. Pedagogía teatral. Una propuesta teórico – metodológica crítica, *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, v 4, n. 3, 2009, pp. 60 -73.
- VENEZIANO, Neyde. Não adianta chorar Teatro de revista brasileiro... oba! Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- VENEZIANO, Neyde, “Teatro musical, melodrama, contemporâneo”, UNICAMP, Melodrama e Tecnologia No Musical Brasileiro, Belo Horizonte, 2008.
- VENEZIANO, Neyde, *Cena de Dario Fo, O Exercício da imaginação*, Sao Paulo, Conex, 2002.

VINCI Moraes, José Geraldo de; Fonseca Sella, Denise, *La escena musical de Belle Époque paulistana*, Sao Paulo, 2012.

VERGARA, Alexei, Artículo “Percepción Actoral: Formación inicial del actor en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile”, *Poiésis* – v.1, n.21-22(edición especial), jul.-dez.2013.

2. PERIÓDICOS

Folha de Sao Paulo

Mes de Junio – Desde el año 2000 al 2015.

3. VIDEOS

“A bela e a Fera” Musical completo, Teatro Abril, Sao Paulo, año 2002

“A Dança no teatro musical”, por Cena Musical

Entrevista a Saulo Vasconcelos, por Cena Musical

Entrevista a Cleto Baccic, por Cena Musical

4. WEBOGRAFÍA

“Formación Musical Creativa, Taller Permanente de Canto” Madrid 2014.

<http://escuelanave73.com/portfolio/1247/>

E- CENTRO: teatro musical, Definiciones y alcance, Historia, Año 2014.

http://centrodeartigo.com/articulos-para-saber-mas/article_52672.html

Musicais Brasil. www.musicaisbrasil.multiply.com

Calle14: Revista de investigación en el campo del arte.

<http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/1220/1627>

Cena Musical. <http://www.cenamusical.com.br>

“Ensinar, Formar, Educar e Instruir: A linguagem da crise escolar”.

<http://www.scielo.br/pdf/ciedu/v12n2/08.pdf>

La formación y su complejidad semántica.

<file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet->

<LaFormacionYSuComplejidadSemantica-2543158.pdf>

Investigación en formación docente.

https://www.academia.edu/8736910/Formar_docentes_en_tiempos_de_equivalencias_generalizadas

VIII. ANEXOS

1. PARTICIPANTES

Nombre Completo	Sanya Gabriela Goler Penna
Edad	21 años
Nacionalidad	Chilena
Universidad en la que estudia	Universidad de Valparaíso, Chile

Nombre Completo	Geraldine Alejandra Cortés Juica
Edad	22 años
Nacionalidad	Chilena
Universidad en la que estudia	Universidad de Valparaíso, Chile

Nombre Completo	Lesly Daniela Toloza Cortés
Edad	23 años
Nacionalidad	Chilena
Universidad en la que estudia	Universidad de Valparaíso, Chile

2. CRONOGRAMA Y RECURSOS

Actividad	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio
Investigación teórica	X	X	X	X	X
Investigación In-situ	X	X	X	X	X
Elaboración de encuesta Artistas		X	X		
Elaboración de catastro de instituciones paulistas de teatro musical		X	X		
Realización de encuesta artistas			X	X	X
Recopilar mallas y programas instituciones paulistas de teatro musical			X	X	

Ítem	FEB	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO	TOTAL
Pasajes a Sao Paulo (ida vuelta)	\$840.000	-	-	-	-	\$840.000
Estadía	\$250.000	\$250.000	\$250.000	\$250.000	\$250.000	\$1.250.000
Traslados	\$100.000	\$100.000	\$100.000	\$100.000	\$100.000	\$500.000
Material Teórico	\$80.000	\$80.000	\$80.000	\$80.000	\$80.000	\$400.000
TOTAL						\$2.990.000

3. LISTADO DE CENTROS DE ENSEÑANZA EN TEATRO MUSICAL

Formación técnica

1. SESI - SP

Formación libre

1. Teen Broadway
2. Escuela de Actores Wolf Maya
3. SENAC (Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial)
4. OCA (Oficina de Corpo e Arte)
5. 4 ACT
6. Casa de Artes Operarias

4. FOTOGRAFÍAS DE PRENSA ESCRITA

Fuente: *Folha Do Sao Paulo*



1Folha de Sao Pualo Musical Les Miserables 01 de junio 2001, Pág 45. Dirección Ken Kaswell y Helzer de Abreu, basada en un romance del escritor francés Victor Hugo, montaje visto por más de 44 millones de espectadores en todo el mundo. Para Brasil significó la entrada de la mayor empresa de entretenimiento en vivo de américa latina, la CIE.

BR
PETROQUISA,
apresenta

**SOUTH
AMERICAN
WAY**

O MUSICAL

de Maria Carmem Barbosa
e Miguel Falabella

Miguel Falabella

Com
Stella Miranda,
Soraya Raveute
e grande elenco

2 PRÊMIOS
GOVERNADOR DO ESTADO
MELHOR ATRIZ MELHOR FIGURINO

4 PRÊMIOS SHELL
MELHOR AUTOR MELHOR ATRIZ
MELHOR DIREÇÃO MUSICAL
MELHOR FIGURINO

TEATRO PROCÓPIO FERREIRA • Rua Augusta, 2823
04062-7409 / 5083-4475 • 5ª a Sábado 21h • Domingo 18h
Reservas pela internet: www.teatroprocopioferreira.com.br ou diretamente na bilheteria

BR PETROQUISA
SUAZEM
Aptech
X
M
W
L
P
R
S
T
U
V
W
X
Y
Z

2 Folha de Sao Paulo, Musical South American Way, 17 de Agosto, 2002 Pág E3, Dirección Miguel Falabella. Musical ganador de dos premios "Governador do Estado": Mejor Actriz y Mejor diseñador de Vestuario y cuatro premios "Shell": Mejor Autor, Mejor Actriz, Mejor dirección musical y Mejor Diseñador de Vestuario.



3 Folha de São Paulo, Teatros de Bela Vista, Centro de São Paulo, 2 de junho 2002, Acontece especial 3.



Garota Glamour 1969
Musical de Wolf Maya

O Novo **Musical** de Wolf Maya
Com: Totia Meireles, Renato Rabelo
Luiz Araújo e Grande Elenco

De 5ª a Sáb às 21h30
Domingos às 19h00

TEATRO NAIR BELLO
Shopping Frei Caneca, 3º Piso - 11 3472-2414

ingresso rápido
11 2163 2000
ingressorapido.com.br

4 Folha de São Paulo Musical "Garota Glamour", Guia da folha de 15 Junho 2007, Pág 40.
Musical que inaugurou a sala Nair Bello de la escuela de actores Wolf Maya, São Paulo.

PARA CANTAR

Tá tudo bem, Tatu
Tá tudo bem, tá!
Tatu, Tatu do Bem
Tá tudo bem, tá!

Trecho da música
"Tatu do Bem",
de Pablo Bertola e
Lido Loschi

Tamanduá mandou dizer
Tatu, tá tudo bem
A terra ainda é azul, Tatu
E tem água de beber também

Já tem jabuticaba, Tatu
E a jabuti teve neném
Lembra do Tuiuiú, Tatu?
Cresceu também
Tá todo tatuado, Tatu
Faz filosofia e diz que é zen

Guardiões da natureza

Crianças cantam em 'Pra Nhá Terra'

DA REPORTAGEM LOCAL

No musical "Pra Nhá Terra", meninos e meninas têm o desafio de escalar bambus de uns três metros de altura. Difícil? "Nada, as crianças daqui já estão acostumadas a subir em árvores", conta Tamires Oliveira, 12.

O "daqui" quer dizer Araçuaí, cidade que fica no Vale do Jequitinhonha (MG). Lá, um grupo de meninos e meninas encontrou o educador Tião Rocha, que ensinou (e aprendeu) de jeitos diferentes daqueles da escola.

Um dos jeitos foi cantando. E, assim, a cidade mineira ficou também conhecida pelo coro dos Meninos de Araçuaí. A cidade

até ganhou em 2008 um cinema bancado pelo cachê das crianças.

Tamires é uma das integrantes do grupo que, apesar do nome, não tem só menino, não. Em Minas, "menino" quer dizer "criança".

No musical "Pra Nhá Terra", 30 integrantes dos Meninos de Araçuaí acompanham os adultos do Ponto de Partida em canções como "Ipê Amarelo" e "Tatu do Bem" —leia trecho da última ao lado. É um espetáculo

culo que busca um acerto entre o homem e a natureza.

"Parece até mágico", diz o menino Lucas Teixeira Viana, 11. Para Regina Bertola, diretora-geral do musical, uma das magias está na figura dos guardiões, que "são protetores do vento, dos bichos minúsculos, da água".

"São seres parecidos com nada que a gente conhece."

Os meninos são os filhos dos guardiões. Lucas diz que é guardião dos bichos minúsculos (pulgas e formigas). Tamires, das árvores. E você: é guardião de quê?

(GABRIELA ROMEU)

"Pra Nhá Terra" —hoje, às 20h, e amanhã, às 18h, no Teatro Alfa Jr., Bento Branco de Andrade Filho, 222, tel. 50.94.11.668-8-9000. Ingressos: de R\$ 15 a R\$ 30. Espaço adulto indicado para crianças com mais de quatro anos.

Cena do musical "Pra Nhá Terra", que reúne 30 integrantes dos Meninos de Araçuaí (no detalhe) e 20 adultos do Ponto de Partida no palco



5 Folha de Sao Paulo, Musical "Pra nhá terra", Folinha 28 de junio 2008, Pág 7. Musical infantil brasileiro que aborda las cuestiones de la preservación ambiental y el desenvolvimiento sustentable.



6 Folha de Sao Paulo Musical "O Homem de La Mancha" Ilustrada, Miércoles 10 de septiembre, 2014, Pág E3. Dirigido por Miguel Falabella, Uno de los musicales más aclamados de los últimos tiempos, ganador de 4 premios "Aplauso Brasil", "Mejor actor" "Mejor espectáculo musical" "Mejor espectáculo APCA". Cleto Baccic (a la izq.) como Miguel de Cervantes, y Guilherme Sant'Anna, como el Gobernador.



7 Folha de Sao Paulo, Musical “Mudança de Hábito” Ilustrada, domingo 15 de marzo, 2015, Pág E3. Dirección de Jerry Zaks; Teatro Renault. Musical visto por más de cinco millones de personas basado en la película "Mudanza de habito", llega a Brasil, protagonizado por Karin Hils.



8 Folha de São Paulo, Musical "Cazuza, Pro dia nascer feliz", Guia folha, 18 a 24 julio, 2015, Pág 53. Musical dirigido por João Fonseca, que hace homenaje a la vida del cantante "Cazuza", interpretado por Emilio Dantas.