

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Hacia un teatro musical peruano: el proceso creativo del musical *Agua*.

TESIS PARA OPTAR POR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN MÚSICA

AUTOR

LUIS ALVARO FELIX GUERRERO

ASESOR

RAUL RENATO ROMERO CEVALLOS

2020

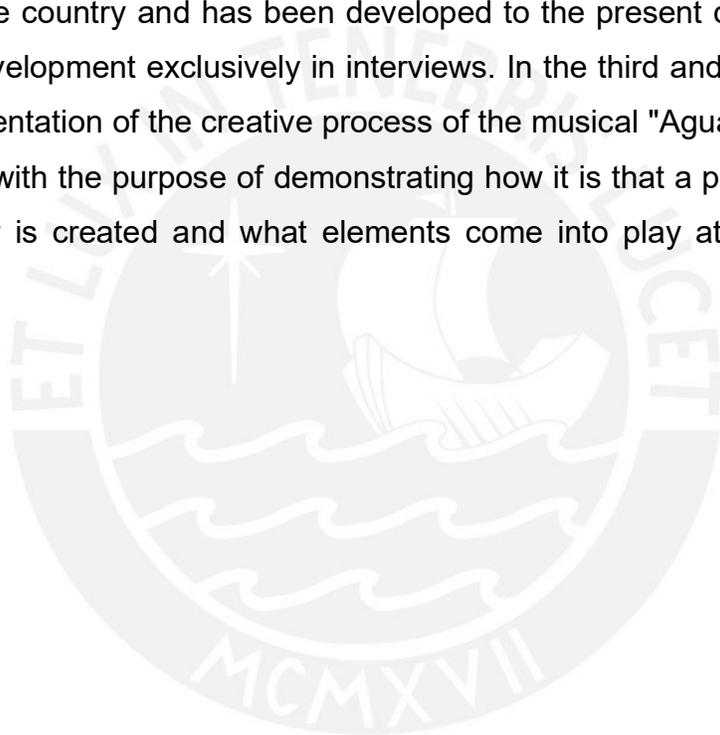
RESUMEN

Esta tesis explica cómo se ha venido desarrollando el teatro musical en nuestro país y si en ello podríamos hablar ya de un teatro musical propiamente peruano. El trabajo se apoya en entrevistas realizadas con los principales precursores de este espectáculo escénico en nuestro país y en consultas a artículos y revistas académicas. En el primer capítulo definimos el concepto de teatro musical: qué es el teatro musical y cómo fue que adquirió una forma única y reconocible. En el segundo capítulo describimos cómo este llegó al país y se fue desarrollando hasta la actualidad, este capítulo apoya su desarrollo exclusivamente en entrevistas hechas. En el tercer y último capítulo hicimos una documentación del proceso creativo del musical “Agua”, del cual soy el compositor, con la finalidad de demostrar cómo es que se crea un teatro musical propiamente peruano y qué elementos entran en juego a la hora de su composición.

Palabras claves: Teatro musical. Historia. Creación. Desarrollo. Propiamente peruano.

SUMMARY

This thesis explains how musical theater has been developing in our country and whether we could already speak of a truly Peruvian musical theater. The work is supported by interviews carried out with the main precursors of this stage show in our country and by consulting articles and academic magazines. In the first chapter we defined the concept of musical theater: what is musical theater and how did it acquire a unique and recognizable form. In the second chapter we describe how this came to the country and has been developed to the present day, this chapter supports its development exclusively in interviews. In the third and last chapter we made a documentation of the creative process of the musical "Agua", of which I am the composer, with the purpose of demonstrating how it is that a properly Peruvian musical theater is created and what elements come into play at the time of his composition.



AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, a mi padre Luis Félix Pinares por apoyarme y darme la oportunidad de poder formarme académicamente en este maravilloso mundo de la música y las artes.

A mi profesor Álvaro Zúñiga por las enseñanzas brindadas en mi último año de carrera, por motivarme siempre y en caminar sabiamente en el proceso de desarrollo de mi trabajo final de carrera: el musical “Agua”, el cual fue un factor importante para el desarrollo de esta tesis.

Al profesor Nilo Velarde, pues gracias a la consigna que me dio para mi trabajo final ahora estoy inmerso en el mundo de los musicales y gracias a ello pude hacer este trabajo académico que es tan importante para nuestro teatro musical.

Al profesor Benjamín Bonilla por exigirme siempre a mejorar en mi arte. Por su disciplina y severidad que formaron en mí un buen hábito de trabajo.

A Karlo Luyo por compartirme desinteresadamente toda su sabiduría y conocimiento sobre el teatro musical. Y por regalarme el libro *Teatro musical I: Broadway* de Pablo Gorlero.

A Henry Gurmendi y Mateo Chiarella por brindarme su tiempo y concederme entrevistas que fueron de gran ayuda para este trabajo.

A Sebastián Abad y Giancarlo Morí por develarme secretos del teatro musical que no están en ningún libro y que solo grandes estudiosos de este arte saben. Por atenderme y ayudarme desinteresadamente en varias oportunidades. Por instruirme en varios aspectos de los musicales que eran nuevos para mí.

A Carolina Uceda por el apoyo brindado hacia la producción de mi musical y por aconsejarme la idea de relacionar mi tesis con el musical “Agua” (el cual era mi trabajo final de carrera)

A los profesores Kike Pinto, Willy Terry y Pilar Zúñiga por encaminar mi carrera musical hacia el mundo de la música peruana. Por sus consejos, por sus enseñanzas y por motivarme a seguir siempre adelante.

A mi amiga Claudia Manrique por compartirme en más de una ocasión parte de su sabiduría y experiencia en redacción de tesis.



ÍNDICE

Introducción	6
Capítulo 1: El teatro musical	8
1.1) Definición del teatro musical	8
1.2) Origen del teatro musical	10
Capítulo 2: El teatro musical en el Perú	14
2.1) Opera	15
2.2) Zarzuela	16
2.3) Crisis en los espectáculos escénicos musicales y el gusto por el teatro	17
2.4) Llegada del teatro musical a nuestro país	19
2.5) Precursores de este arte y obras importantes	25
2.6) Tipos de teatro musical aplicados en el país	27
2.7) Formación de un teatro musical peruano	29
2.8) Contexto Actual	34
Capítulo 3: <i>“Agua” el musical</i> : Documentación del proceso creativo	38
3.1) Origen y creación de la Obra	38
3.2) Análisis de canciones	41
3.3) Formación de un lenguaje propio del teatro musical peruano	60
Bibliografía	65
Apéndice. Recopilación de obras	69

INTRODUCCIÓN

La difusión del teatro musical en el Perú ha crecido exponencialmente en los últimos años. Tanto así que este suceso ha sido percibido no solo por el círculo íntimo de las personas que siguen este tipo de arte sino también por personas que somos ajenas a éste. Solo para dar prueba de ello, en la primera parte del año 2019 dos de los principales espectáculos escénicos puestos en Lima, que contaron con gran difusión y afluencia de público, fueron musicales: *“Pantaleón y las visitadoras – El musical”*, una adaptación de la compañía *Los productores* de la famosa obra de Mario Vargas Llosa, y *“Todos Vuelven”*, musical de la asociación cultural *Preludio* donde hacen un homenaje al Perú; pero todo esto no es sino un producto de varios años de impecable trabajo de distintas compañías de teatro que pusieron en escena obras musicales que cautivaron bastante al público y ganaron cada vez más adeptos a este tipo de arte.

Identificar cuándo empezó a desarrollarse el teatro musical en el Perú no es una tarea fácil; algunas personas podríamos postular que fue en el 2009, cuando vimos que se interpretó en Lima una famosa obra de teatro musical de Broadway: *Cabaret*, que tuvo un gran éxito en taquilla y que esto ayudó a que años más tarde otras obras de teatro musical de esta misma índole tengan un éxito similar: *Chicago (2012)*, *Hairspray (2012)*, *Mamma mia (2015)*. A partir del éxito comercial de estas obras el público consumidor de teatro musical creció en gran medida y muchas personas ajenas a este arte comenzamos a descubrir de su existencia. También podríamos postular que el inicio del desarrollo del teatro musical en nuestro país fue cuando se crearon las principales compañías de teatro musical que llevaban estas obras, antes mencionadas, a escena: esta fecha sería aproximadamente a inicio de los 90 cuando la asociación cultural *Preludio* y la escuela *D' Art*, responsables de poner en escena las más importantes obras de teatro musical en nuestro país, son creadas. Sin embargo, todo esto es pura especulación. Para descubrir exactamente cuándo empezó a desarrollarse el teatro musical en nuestro país me sometí a una búsqueda exhaustiva de información en libros y artículos, y me di con la sorpresa de que no existe ningún

artículo o trabajo académico que haya desarrollado una investigación sobre la historia del teatro musical en Perú. Solo encontramos un trabajo académico en Lima que menciona al teatro musical en su desarrollo, refiriéndose a este como una herramienta para llegar a su objetivo. Este es el trabajo de Francesca Esposito “*El teatro musical aplicado a personas con talentos especiales*” (2017), quien en este trabajo solo explica el significado de qué es teatro musical y una breve historia de su origen en el mundo, más no cómo llegó y se desarrolló en el Perú.

Ante la poca información y en vista de que cada día hay más gente interesada en el teatro musical y hay nuevos artistas peruanos que buscan crear sus propios trabajos en este género, me planteo desarrollar un trabajo de investigación académica dedicado al desarrollo del teatro musical peruano. El cual se concentrará en la siguiente pregunta: ¿Cómo se fue dando el desarrollo del teatro musical peruano?

Una vez concluido esto buscaremos responder la pregunta: ¿Actualmente se ha iniciado un proceso de formación de un teatro musical propiamente peruano, donde las historias y la música sean propias de la región?

CAPITULO 1: EL TEATRO MUSICAL

1.1) Definición del teatro musical

El teatro musical es un espectáculo escénico que mezcla distintas artes y hace que se relacionen entre sí con el fin de transmitir un mensaje. Este se comunica a través de la actuación, el canto y el baile: es esta conjunción de lenguajes lo que ha permitido denominar al teatro musical como arte integral que con los años ha llevado a probar al hombre los máximos límites de sus capacidades artísticas (Luyo: 2015).

Es por esta razón que no podemos simplemente decir que el teatro musical es toda obra que incluye teatro, música y danza pues si no se relacionan entre sí no sería teatro musical, sería otro tipo de arte: revista musical, vaudeville, teatro de variedades, etc. El teatro musical tiene el objetivo de contar una historia, transmitir un mensaje al público y no mostrar una variedad de escenas musicales sin sentido.

Como decía en una entrevista Henry Gurmendi sobre la importancia y la relación de las distintas artes que intervienen en el teatro musical:

(...)El que viene de la danza va a bailar, el que viene del canto va a cantar, pero el que viene de la actuación y maneja muy bien el canto y el baile es quien realmente va a ser el intérprete de teatro musical, porque en la actuación lo que uno hace es mediante el canto transmitir lo que uno actúa, igualmente mediante la danza. (Gurmendi, 2018)

Las tres artes deben estar unidas e interrelacionadas. Para explicar mejor la relación que deben tener estas artes en el teatro musical, sumaría lo que Bob Fosse decía:

“cuando un personaje llega a un clímax donde ya no tiene nada más que decir con la palabra, pero aún tiene más que transmitir, empieza a cantar, pero cuando con el canto ya no tiene más que decir, y no puede contener sus sentimientos, entonces empieza la danza”. (Gorlero, 2013)

Entonces, así, el teatro musical es un espectáculo escénico que se arma a partir de la conjunción de estos tipos de arte (canto, baile y actuación) que juntas cuentan una historia que transmite un mensaje al público.

En cuanto al argumento que desarrollan los musicales, según Marcer y Bartomeu (2009), este puede provenir de creación original o de adaptaciones de: novelas u obras de teatro (*Man of la Mancha, Hello Dolly*), de leyendas clásicas o hechos históricos (*Evita*), de películas (*The Producers*). Estos autores también nos cuentan que un musical puede nacer de las canciones de un artista o banda en específico: la historia nace de conjugar estas canciones y con estas darle un sentido a la obra, a esto se llama “Juke box musical”. Un ejemplo de este tipo de musical es *Mamma Mia*.

El teatro musical, como lo conocemos hoy, tuvo su origen en Broadway; Sin embargo, el desarrollo que tuvo hasta llegar a su forma final se fue dando a la par con el West End (Londres). En una entrevista hecha a Henry Gurmendi nos contaba que tanto el teatro musical de Broadway como el del West End (Londres) se retroalimentaban entre sí: las obras de Broadway se llegaban a poner en escena en Londres y se nutrían de la forma de hacer arte en este lugar, lo mismo sucedía con las obras hechas en el West End. Por esta razón es que tanto en Broadway como en el West End se maneja el mismo estilo de teatro musical.

Hablar sobre cómo se originó el teatro musical es hablar de bastantes géneros artísticos que se desarrollaron en el siglo XIX e hicieron posible que el teatro musical nazca.

1.2) Origen del teatro musical

Es importante para el desarrollo de este trabajo ver cómo se originó el teatro musical: qué elementos entraron en juego para su desarrollo, qué géneros artísticos influenciaron en él, qué lo diferencia de otros géneros. Más que presentar nombres, lugares y fechas exactas vamos a ver cuáles fueron los sucesos más importantes en el desarrollo de este arte:

El teatro musical norteamericano e inglés es quizá el resultado de la evolución de las operetas y las óperas cómicas inglesas. Gorlero dice lo siguiente:

La elite concurría a ver las operetas y las óperas cómicas inglesas, francesas y vienesas; mientras tanto el pueblo concurría a ver los vaudevilles y los burlesques. Durante un largo período, comprendido entre finales del siglo XIX y las primeras dos décadas del siglo XX, convivieron varios géneros musicales que, a su vez se nutrían entre sí y mutaban en resultados mixtos de difícil clasificación. (Gorlero, 2013)

Nos cuenta Gorlero (2013), también, que el primer atisbo de musical norteamericano fue *la ballad opera inglesa*, que era una forma primitiva de teatro musical británico que tuvo su auge entre 1728 y 1760. Este espectáculo tenía una trama cómica o sentimental y sus escenas estaban unidas por canciones conocidas o escritas sobre melodías ya compuestas. A este género musical le siguieron la ópera cómica, el voudeville, el burlesque, la extravaganza- spectacle, la opereta, la revista y la comedia musical.

Existía una gran preferencia por parte del público norteamericano hacia el teatro con música. Esto lo reconocieron las primeras compañías de teatro del país e hicieron que la formación del artista sea más completa, desarrollaron en los actores las 3 habilidades necesarias para hacer teatro musical: cantar, actuar y bailar.

La ópera italiana en ese mismo tiempo (siglo XIX) era otro género que contaba con un gran apoyo del público; Sin embargo, este tipo de espectáculo comenzó a declinar con la aparición de las variedades: como los minstrels show, el vaudeville, el burlesque, etc.

Los minstrels show fueron el primer eslabón en la escala de evolución del teatro musical, surgió después de la guerra civil y duró hasta inicios del siglo XX. Este espectáculo contaba con melodías elementales, con canciones, bailes y bailes de comedias. Sus historias estaban basadas en la representación de las costumbres y la vida de los esclavos negros en el campo, según la visión de los blancos, quienes eran los que representaban a estos esclavos pintándose la cara de negro. Este espectáculo era apoyado por la mitad de la población, mientras la otra mitad la cuestionaba. Sin embargo, se puede afirmar que fue la primera forma de espectáculo musical elaborado en los Estados Unidos, de él nacieron el vaudevill, el burlesque y la revista. Tenía elementos de la tragedia griega, la juglaría, así como el concepto de show de los actuales musicales de Broadway. Los minstrels también originaron la idea capitalista de show business: cobrar por entrada y la compañía se llevaba grandes ganancias por una temporada completa realizada (Gorlero, 2013).

Sin embargo, al pasar el tiempo se empezó a notar las deficiencias que guardaban los minstrels. Según Kislán (1995), las canciones de minstrels a pesar de contar con gran popularidad carecían de la temática y el desarrollo estructural requerido para una canción teatral madura, estas canciones dependían mucho de la repetición y esto hacía que las actuaciones carezcan de una profundidad expresiva. El público se da cuenta de esto y los *minstrels show* dejan de ser el espectáculo favorito de su preferencia, ahora el *vaudeville* pasa a tomar su lugar en popularidad.

Según Gorlero, a partir del año 1865 comienzan a surgir una serie de musicales, a menudo inconexos, sin resolución de continuidad: estos se llamaban *variety*. El género de variedades tuvo tres formatos diferentes que florecieron

durante sesenta años: el *vaudeville*, el *burlesque* y la *extravaganza*. Fue el *vaudeville* que por cincuenta años contó con el mayor apoyo de la audiencia; estos estaban escenificados en salones, donde los cuadros de variedades transcurrían mientras los comensales bebían cerveza, gritaban y los insultaban, pero esto con el tiempo cambió y mejoró. Durante los primeros años del siglo XX el *vaudeville* fue un tipo de espectáculo muy respetado. Gorlero (2013) afirma que fue la escuela donde se formaron muchas de las grandes figuras del teatro musical norteamericano. La influencia del *vaudeville* en la comedia musical (teatro musical) está relacionado con sus *sketches* musicales y por el gusto de los productores de ensamblar cada acto sin que se vea anacrónico.

A la par de esto, otro género menor que tuvo mayor influencia en el musical fue el burlesque. Este espectáculo inicialmente fue solo para hombres, nació en algunos salones sombríos ingleses y floreció en las principales ciudades norteamericanas desde 1868. Se trataba de comedias con argumentos simples, cargadas de chistes de doble sentido, algunos tortazos y patadas que parodiaban situaciones y hechos sociales, pero con el objetivo principal de presentar pulposas señoritas con vestidos que dejaban ver sus piernas cubiertas por calzas ajustadas. Los espectáculos conservaban la estructura de tres actos de los minstrels pero con el aditamento de una atracción extra para el cierre: el baile del *hootchie kootchie* de toda la compañía. El burlesque fue el tipo de show más exitoso del periodo anterior a la primera guerra mundial; sin embargo, los artistas consideraban al burlesque como el paso previo para actuar en un *vaudeville* y consideraban no volver de él al Burlesque (Gorlero, 2013). No era muy bien visto el burlesque pues no logró desarrollarse y salir de ese ambiente chabacano y vulgar. Según Gorlero (2013), este sufrió un declive en 1910 cuando los shows comenzaron a volverse más vulgares y comenzaron a incorporar rápidamente los desnudos, a esto se sumó números de striptease que desplazaron a los pasos de comedia. El burlesque se había convertido en un show exhibicionista repudiado por la ciudadanía, especialmente por los moralistas, pero algunos hombres lo

mantuvieron vivo durante la gran depresión de 1929 hasta que el mayor Fiorello La Guardia clausurara las casas de burlesque en 1937.

En los años que el *vaudeville* y el burlesque se estaban desarrollando un nuevo género se estaba gestando: la comedia musical, este género tenía más de opereta que de burlesque. Casi todos los autores coinciden en que el nacimiento de la comedia musical se dio con *the black crook* en 1866, todos los géneros musicales que se estaban desarrollando en esa época (el burlesque, la opereta, el *vaudeville*, los *minstrel show*, etc.) se nutren mutuamente y se conjugan para mostrarse en esta obra (Gorlero, 2013).

Hubo un tal William Wheatley que sin proponérselo llegó a ser el inventor de este espectáculo escénico:

El hombre de negocios había fracasado con una gran obra de texto y necesitaba recuperar el dinero perdido. Compró los derechos de un ligero melodrama y un puñado de canciones de diferentes compositores. En aquellos momentos había quedado varada en Nueva York la compañía de danza Great Parisian Ballet Troupe, que iluminó a Weathley. Como si hubieran sido los ingredientes justos para una nueva receta, los mezcló, los satinó con un poco de efectos especiales y salió *the black crook*, que se mantuvo en cartel durante un año en 474 representaciones. (Gorlero, 2013)

La obra causó un gran impacto en la sociedad, el público comenzó a interesarse más por la naciente comedia musical norteamericana, tuvo 15 reposiciones solo en Broadway y logró estrenarse en Londres donde se mantuvo durante 204 representaciones. A su vez, esta obra marcó el nacimiento del teatro musical como producto comercial: las ganancias que generaba la boletería de este primer éxito neoyorquino entusiasmaron a los productores e incentivó a la creación de nuevas obras. Años después vendrían obras como *Evangeline (1874)* que hicieron evolucionar el género y por primera vez la crítica acuñaba el término de comedia musical. Luego llegaron a estrenarse más obras del naciente género que

fueron éxitos también, pero entre los que marcaron el desarrollo de este fueron: *The Belle of New York* (1897), *The Gaiety Girl* (1894), *Floradora* (1900) y *A Chinese Honeymoon* (1902). Estas obras fueron las semillas que volverían el árbol del género frondoso (Gorlero, 2013).

Así el teatro musical (o comedia musical como también suele llamarse) empezó a gestarse a partir de la segunda mitad del siglo XIX, producto de la conjunción de los distintos géneros artísticos que se estaban desarrollando en esa época. Y es a inicios del siglo XX donde el teatro musical se desarrolla y logra consolidarse como principal género teatral de preferencia del público norteamericano.

CAPITULO 2: EL TEATRO MUSICAL EN EL PERÚ.

A inicios del siglo XX, mientras el teatro musical se consolidaba en Estados Unidos como el espectáculo escénico de mayor preferencia por el público y este empezaba a llegar a países de Latinoamérica como México, Argentina y Brasil, en Perú se vivía una situación completamente diferente. El género creado en Broadway no había llegado al país todavía, aunque si había un gusto del público hacia los espectáculos que tenían teatro y música, como la ópera y la zarzuela:

2.1) Opera

La ópera, palabra que en italiano significa obra, nace en Italia. La camareta fiorentina, un grupo de artistas intelectuales formado a finales del siglo xvi en Florencia, son quienes impulsaron la creación de este estilo musical; en su búsqueda por un estilo donde la música este sometido a la palabra es que artistas de este movimiento como Jacopo Corsi y Giulio Caccini crean obras que serían la base del nacimiento de la ópera¹. El primero de estos, Corsi, estrena en 1597 *Dafne*, obra de la cual solo se conservan 6 fragmentos pero que en ellas se logra apreciar características de la ópera. El segundo, Caccini, estrena en 1604 *Euridice* y de esta obra si se tiene un registro completo donde se logra apreciar que tiene todas las características básicas de una ópera². En ambas obras se logra apreciar un poema con apariencia de teatro, no es hasta que se estrena Orfeo en 1607 que la opera obtiene su forma final, tal como lo conocemos hoy, y desde el punto de vista estrictamente dramático llega a ser considerada la primera ópera de la historia. Según Vincenzo Galilei la creación de la ópera se basó en un retorno al teatro musical que tenían los griegos y que se había perdido en tiempos de los romanos. Compositores como Monteverdi plantean el ideal de *conversar cantando*: liberar la palabra de la música, de modo que el cantante pueda expresar con libertad los sentimientos del personaje. (Fraga & Matamoro, 1995).

En la ópera el compositor suele utilizar una pequeña orquesta donde el sonido de los diversos instrumentos son empleados con un sentido expresivo, a esto se le conoce como la orquesta de la ópera. Estas representaciones en un inicio estaban destinadas a las cortes y las fiestas propias de la nobleza, por esto es que el género de la ópera guarda una compostura y pompa ceremoniosa combinada con un lenguaje cuidadoso y culterano, atributos que le dan un carácter que nos resultan especialmente atractivos. Según Fraga (1995), Las representaciones estaban precedidas por una fanfarria en la cual se recogía la

¹ <http://www.musicaantigua.com/la-camerata-fiorentina-y-la-revolucion-pasional-del-barroco/>

² <http://john-unpocodetodo.blogspot.com/2016/10/la-camerata-fiorentina-y-el-nacimiento.html>

melodía que caracterizaba a la familia noble que dominaba en la ciudad, este sería el origen de lo que luego se llamaría Obertura. Fraga también nos cuenta que los solistas debían desarrollar la voz de modo que se escuche en una gran sala teatral, es en este proceso que descubren que el público festejaba sus logros y es por eso que empiezan a complejizar su canto agregando los trinos, las escalas cromáticas, las apoyaturas, los portamentos y demás complejidades vocales.

En el Perú había un gran número de seguidores de la ópera italiana, género que en el siglo XIX causó un boom en el público limeño pues contaba con una compañía firme que la desarrolló: la compañía de Rafael Pantanelli. Esta compañía se presentó en Lima desde el año 1840 hasta el 1842, año en que da su último show "Romeo y Julieta" (Arróspide, 1944). Y es en este último show de despedida es que se logra apreciar cuan compenetrado y cautivado estaba el público limeño con la ópera:

Los artistas habían conquistado desde un principio, entre los limeños, un afecto que había hecho cada vez menor la distancia entre ellos y el público y aquella noche las continuas entusiastas ovaciones lo evidenciaron con más fuerza que nunca. Al llegar el final del último acto, la emoción impidió a la Rossi cantar el "Non mi lasciar ancor", que tantos aplausos le había valido antes; cayendo desmayada, mientras sus admiradores, prorrumpían en las más estruendosas muestras de simpatía. (Arróspide, 1944)

Al salir la compañía Pantanelli del país surgieron nuevas compañías que siguieron desarrollando la ópera, no causaron tanto impacto como Pantanelli y Rossi pero aún se seguían poniendo obras de ópera en escena que el público consumía.

2.2) Zarzuela

Según Lathan (2009), la zarzuela es una ópera tradicionalmente española donde el diálogo hablado es un elemento indispensable. En su primera versión la zarzuela cortesana barroca era una mezcla de sofisticado drama en verso, ópera alegórica, canción popular y danza. Según Balta Campbell (2000), la zarzuela es

similar a la ópera cómica francesa, se caracteriza por que alterna la declamación con las piezas cantadas. Tomó este nombre del real sitio de la Zarzuela, lugar donde, en 1643, se estrenaron las primeras obras de este género: *Celos aún del aire matan* y *El jardín de Falerina*.

Reapareció la zarzuela en el siglo XIX, según Lathan, con un intento de crear un estilo operístico claramente nacional combinando la tradicional tonadilla y el viejo drama aristocrático en una nueva forma derivada de la ópera cómica italiana. La zarzuela se dividiría en *Género grande* (obras en 3 actos de mayor envergadura técnica y argumental) y *Género chico* (obras que consta de un acto). Muy pronto el género grande cedió su lugar al género chico, es este último el que perdurara hasta la desaparición de la zarzuela.

En Perú, según Balta Campbell (2000), la pasión por la zarzuela se dio a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX y se lograron grandes contribuciones nacionales a este género: Zarzuelas con temática y música peruana, las cuales analizaremos con mejor detalle más adelante.

2.3) Crisis en los espectáculos escénicos musicales y el gusto por el teatro

Con la llegada del siglo XX muchas cosas cambiarían y entre ellas el número de seguidores de los espectáculos escénicos disminuirían. Según nuestro estudio esto se da por 2 principales razones:

- La primera es que, según Borrás (2015), las pianolas y el fonógrafo pasaron a ser los nuevos medios masivos de entretenimiento, se comenzó a propagar la música fuera de los grandes salones y teatros y, por esta razón, los espectáculos escénicos que se daban en estos recintos comenzaron a perder seguidores.
- La segunda es que, según Campbell (2000), a inicios del siglo xx cobra más importancia el teatro de texto en el país. Surgen, también, corrientes literarias y artísticas nuevas: como el modernismo, el indigenismo, etc.

Todo esto en conjunto provocaría que los espectáculos escénicos musicales no cuenten con compañías nuevas de artistas que los desarrollen y que tampoco haya un público masivo dispuesto a consumir de estos espectáculos. A esto agregamos que, según Campbell (2000), en esos años el desarrollo del teatro hablado comenzó a coger fuerza y acaparó el trabajo de la mayoría de artistas interesados en desarrollar el arte y la cultura en el país, prueba de ello es que en 1938 se formó la Asociación de Artistas Aficionados (AAA) por actores jóvenes peruanos como Alejandro Miro Quezada, Manuel Solari, Percy Gibson, Rosa Graña, entre otros; esta asociación tenía como objetivo acoger a todos los amantes del teatro y las artes para difundir conocimientos y propuestas (Campbell, 2000). Dictaban cursos y seminarios para que luego sus alumnos salgan en escena, presentaban todo tipo de obras, entre esas obras varias de dramaturgos peruanos. Esta asociación permitió que el público amplíe sus horizontes a través de una variedad de obras de autores pues antes solo se conocía de clásicos españoles (Campbell, 2000). También en 1945 Manuel Beltroy funda el “teatro del pueblo” con la finalidad de organizar la profesión del actor para el desarrollo del espectáculo dramático y contribuir a la fundación de un teatro nacional con miras a un público masivo (Campbell, 2000). Y por si esto fuera poco en 1946 el ministro de Educación Jorge Basadre decretó la creación de la escuela nacional de Arte Escénico (ENAE) que tenía como objetivo difundir el teatro por todo el país y formar nuevos profesionales.

Así, fue el teatro de texto el espectáculo escénico que mayor desarrollo y apoyo tuvo en los inicios del siglo XX, desplazando a otros tipos de espectáculos de la asistencia masiva del público. Sin embargo, durante esa primera mitad del siglo XX no se ha registrado ninguna obra de teatro musical que haya sido puesto en escena, ni siquiera los géneros americanos antecesores al musical habían llegado a nuestro país (*Vaudeville, burlesque, Minstrel show, etc.*). Según esta investigación, será recién en la década de los 60s que tendremos el primer registro de una obra de teatro musical puesta en escena.

2.4) Llegada del teatro musical a nuestro país

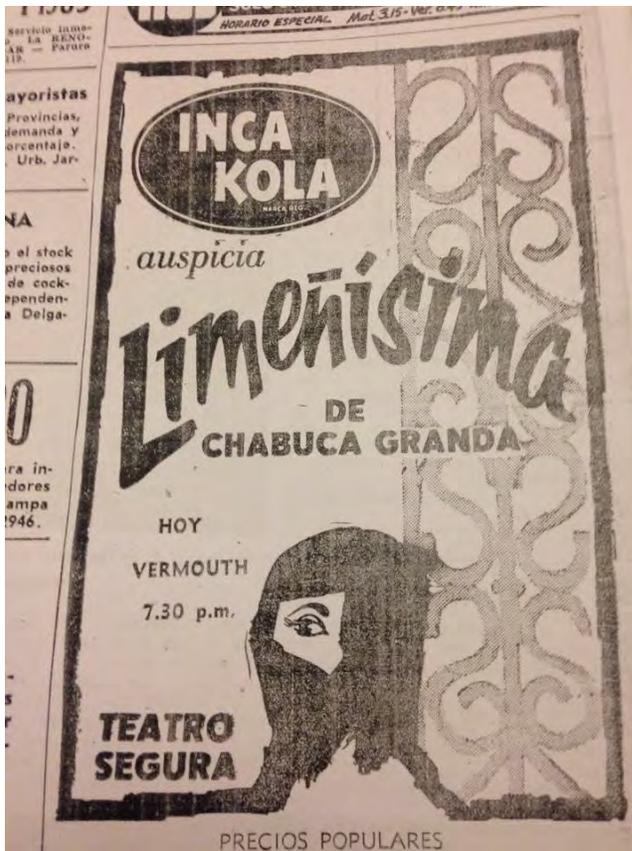
Según nuestras entrevistas, y un informe escrito de Karlo Luyo (2015), fue Chabuca Granda quien puso en escena el primer musical en el país: *Limeñísima*. Esto fue a inicio de los 60s.

Según artículos de la época, del diario El Comercio (Anónimo, 1961), la obra reflejaba a la Lima del siglo pasado, de finales de la colonia, donde se mostraban estampas típicas de la ciudad pero en formato de comedia musical, pues este sentido le quiso dar el Director Toribio Alayza. La obra fue bien recibida por el público y retrata la añoranza a las costumbres de una lima antigua que se fue perdiendo con el tiempo. No hay videos registrados de la puesta en escena de esta obra, pero según un análisis encontrado en el diario El Comercio (Anónimo, 1961), *Limeñísima* pertenecería al género de la revista musical. En la revista musical, según el libro de Latham (2009), las acciones se dan por separado: son sketches y canciones que simplemente se van dando una después de otra. Sin embargo, en esta obra si se intenta contar una historia, los personajes y las canciones se van desarrollando de acuerdo a transmitir una historia. Y eso el mismo director lo afirma al revelar que quiso darle un sentido de comedia musical (El Comercio: Anónimo, 1961). Por todo esto, *Limeñísima* si sería considerada una obra de teatro musical



Artículo *La limeñísima* en diario El comercio, 14 de agosto 1961.

Según Jorge Berrios (2008) Chabuca Granda tenía el deseo de querer explorar todo tipo de arte, por esto es que de joven se mete a estudiar teatro en la Asociación de Artistas Aficionados(AAA). Otra de las cosas que hizo fue juntarse con la gente mayor para aprender de ellas: Manuel Solari, Francisco y su hija Mocha Graña, Raúl Porras Barrenechea. También se juntaba con poetas y escritores pues tenía el deseo de mejorar sus letras, en el círculo estaba: César Calvo, Juan Gonzales Rose, Manuel Scorza, entre otros. Chabuca más que una compositora musical era una artista completa, por esto es que intervino en el teatro musical y sabía qué tipo de espectáculo estaba haciendo con *Limeñísima*.



Afiche publicitario de la época en que se puso en escena la obra (1961).

Sin embargo, esta obra, *“Limeñísima”*, no tuvo mucho éxito y tuvo que ser sacada antes de tiempo del teatro. Explica Alonso Alegría, en una entrevista hecha por Juan Rosales (2016) para el diario “Caretas”, que la razón de esto fue porque “no había una buena historia que contar”. Argumentaba también en la entrevista que “lo más importante para un espectador que va a ver una obra de teatro es que le narren una historia”, cosa que faltó en el musical de Chabuca Granda.

Según una entrevista que le hice a Giancarlo Mori, productor y gestor cultural de la municipalidad de Lince y productor independiente de teatro musical familiar, me contó que en el año 1965 el escritor y dramaturgo Sebastián Salazar Bondi, miembro de la generación del 50, había escrito una comedia musical

titulada “Ifigenia en el mercado”. Esta obra era de texto y música original, el compositor que escribió las canciones fue Enrique Iturriaga. (G. Mori, comunicación personal, 17 de setiembre del 2019).



Imágenes recuperadas de <https://nemovalse.wordpress.com/2014/12/13/ifigenia-en-el-mercado-sebastian-salazar-bondy-teatro-segura-temporada-1966-compania-lucia-irurita/>

Esta obra contaba con todas las convenciones de la comedia musical; Salazar Bondy, según lo entrevistado, había viajado a Estados Unidos y había conocido en carne propia el teatro musical hecho en Broadway y había quedado fascinado con este tipo de arte, fue en ese momento que escribió “Ifigenia en el mercado”(Mori,2019). Como comentaba Enrique Iturriaga, en el libro *Ifigenia en el mercado*:

Cada vez que yo tenía una canción más o menos bosquejada llamaba a Sebastián (...) El trataba de cantarla, si eran danzas las "bailaba", y hasta procuraba "dirigirlas". En realidad, todo su cuerpo se movía al compás de esas piezas (...). Era realmente divertido verlo imitar a sus propios personajes, al explicarme la personalidad de cada uno. Luego se iba tarareando la canción nueva. (Salazar, 1966).



Imagen recuperada de <https://www.tierra-inca.com/album/photos/view.php?cat=9&id=2959>

Sebastián Salazar Bondy no solo conocía del teatro musical, sino que disfrutaba hacerlo. Lamentablemente, el mismo año que acababa de escribir el musical (1965) fallece. En su escritorio, según el relato de Francisco Igartua (compañero de Sebastián)³, antes de desvanecerse había acabado de escribir la frase “que linda sería la vida si llevara música de fondo”. Y así, perdimos a la persona que capaz hubiera logrado llegar a ser un gran precursor de teatro musical peruano.

A mediados de la década de los 70's llegan compañías españolas al país, como la de Pepe y Lola Vilar (Luyo, 2015). Esta era una compañía de teatro que se encargó de difundir distintos géneros teatrales por la ciudad; entre una de sus grandes obras montadas estuvo un musical: *Hello Dolly*, uno de los primeros éxitos de Broadway estrenado en nuestro país. También logran poner en escena *La mujer del año*, que fue protagonizada por Gisela Valcárcel. (Luyo, 2015).

Por esos años también llega el argentino Osvaldo Cattone a nuestro país, para participar en la novela “Me llaman Gorrión” que debía de grabar en el año 1973. Según la entrevista que le hice a Cattone, Él se interesó en quedarse en Perú y formar una productora de teatro pues encontró que en el país no se

³ www.blog.derrama.org.pe

consumía mucho de este arte y había un público reducido que solo era de un sector. Osvaldo Cattone es una persona que le gusta los retos y la formación en teatro que tuvo de joven en la Academia nazionale di arte drammatica “Silvio D’amico” de Italia, donde fue el primer sudamericano que egresó con diploma, le atribuyó la confianza necesaria para sentirse capaz de cambiar la situación teatral en el país y formar una escena teatral profesional, la cual según Cattone no existía: una escena teatral que cuente con un público seguidor de todos los sectores sociales. Él nos cuenta que esta escena se concentraba en Miraflores, Barranco, surco o San Isidro; En la entrevista que le hice me contó que uno de sus objetivos personales era llevar esa escena a otros distritos de clase media como Lince, Jesús María, etc. Para esto no solo puso en escena obras de teatro sino también obras de teatro musical, esto para atraer a un público más variado y difundir los distintos géneros teatrales que existen. Varios musicales de Broadway fueron puestos por la compañía de Osvaldo Cattone. El primer musical que puso fue *My Fair Laidy* en 1975 en el teatro Marzano, este contó con gran aprobación del público. Después Cattone puso en escena más musicales, entre las más recordadas tenemos: *El diluvio que viene* (1982-1983) y *Annie* (1987- 1988), este último fue el primer musical que tuvo un gran éxito de taquilla en nuestro país y que motivó a varias generaciones a ser parte del mundo del teatro musical. Así, Osvaldo Cattone, fue la primera persona que empezó a producir varios musicales en forma continua. Muchos de los promotores actuales de teatro musical consideran a Cattone como el primer gran precursor y desarrollador de este arte en nuestro país. Sin embargo, Él se considera, más que un promotor de musicales, un productor de teatro. Todo su trabajo demostrado en nuestro país es por su amor y pasión hacia el teatro. (O. Cattone, comunicación personal, 22 de setiembre del 2019)

A pesar de esto, no podíamos hablar todavía de una escena de teatro musical en el Perú, pues a veces se ponían en escena 1 o 2 musicales por año y a veces había varios años sin poner ningún musical en los teatros. Henry Gurmendi (2018) nos explica en una entrevista que las condiciones en el país en los 80s y

los 90s eran muy malas: el terrorismo había afectado no solo al teatro musical sino a todo el teatro en general, por los “toques de queda” no había un público nocturno y esto afectó a que el teatro, y todo tipo de arte, se desarrollaran. Es por esta razón que muy pocas obras de teatro musical se ponían en escena y, por esto, no había una continuidad.

Cuando el terrorismo acaba es que las condiciones mejoran y surgen nuevas compañías como “GyG producciones” (1996), bajo la dirección de Henry Gurmendi, y “Preludio” (1997), bajo la tutela de Denisse Dibos, que lograron desarrollar el teatro musical en nuestro país de manera ininterrumpida por más de 20 años hasta la actualidad. (H. Gurmendi, comunicación personal, 12 de noviembre del 2018)

2.5) Precursores de este arte y obras importantes

Los precursores de teatro musical en nuestro país fueron, en su mayoría, directores, productores y guionistas, quienes tenían un vasto conocimiento sobre lo qué es teatro musical: su definición y sus convenciones. A pesar de haber escrito solo una obra de teatro musical debido a su pronto fallecimiento, consideramos en este trabajo como el primer precursor del teatro musical en nuestro país a Sebastián Salazar Bondy. Él además de estar enamorado de este género teatral comprendía muy bien el lenguaje y las convenciones del teatro musical. Además, según la declaración de Francisco Garatura⁴, las últimas palabras que escribió en su máquina de escribir antes de morir: “qué linda sería la vida si llevara música de fondo”, nos podría hacer deducir que Él tenía la intención de difundir más obras en este género. **Sebastián Salazar Bondy** y su obra ***Ifigenia en el mercado*** serían los primeros en nuestra lista.

⁴ www.blog.derrama.org.pe

Después tenemos a los hermanos españoles **Pepe y Lola Vilar** con su compañía de teatro que fundaron en 1971. Sus principales obras en teatro musical fueron: ***Hello Dolly y La mujer del Año.***

Otro gran promotor del teatro musical es el argentino **Oswaldo Cattone**, sus obras más importantes son: ***¡Aleluya, Aleluya!, Gigi, El hombre de la mancha, El diluvio que viene, Annie.***

En la década de los 90s aparece por primera vez una compañía peruana de teatro musical llamada “GyG producciones”. El director, y otra figura importante del teatro musical en nuestro país, es **Henry Gurmendi**. Entre sus principales obras tenemos: ***El Libro de la Selva, Peter pan, la Bella y la Bestia, High school Musical, The Wiz.***

También, en esos mismos años, aparece otra compañía peruana: “Preludio” asociación cultural, bajo la dirección de **Denisse Dibos**. Entre sus obras más importantes tenemos: ***Chorus line, Sweet charity, Jesucristo superstar, West side story, Chicago, Cabaret, Don quijote de la mancha.***

De “Preludio” asociación cultural se desprenden 2 grandes personalidades, quienes también serán consideradas dentro de nuestra lista como precursores del teatro musical en Perú: **Mateo Chiarella y Karlo Luyo**. Actualmente Mateo es director de “Aranwa” asociación cultural, la cual fundó con su padre Jorge Chiarella y su madre Celeste Viale en el año 2006. Ahí hace sus propias producciones de teatro y teatro musical como, por ejemplo: **1968**. (Chiarella, 2018). Karlo por su parte también hace sus propias producciones y es el Director-fundador del primer instituto nacional de formación en teatro musical en el país: **INATEM**. Este se creó en el año 2010 y cuenta con el apoyo de la fundación Julio Bocca. (Luyo, 2018).

Por último, quisiera mencionar el trabajo de una productora nueva que en los últimos años ha puesto en escena musicales peruanos que han tenido gran acogida, este es la productora “PlayBill” de **Pedro Iturria**. Esta productora nace

del éxito del musical **Zapping**: primer musical peruano de nuestra época la cual contó con reconocimiento nacional e internacional: como el premio AIBAL en el 2017. (S. Abad, comunicación personal, 24 de setiembre del 2019). A partir de esto Playbill comienza a producir nuevos musicales como: **Japan, Acepto y Té de tías**.

2.6) Tipos de teatro musical aplicados en el país

Para esto se hicieron entrevistas a 3 grandes promotores actuales del teatro musical en nuestro país: Karlo Luyo, coreógrafo de obras importantes de la asociación cultural “Preludio” y director general de INATEM (instituto nacional de teatro musical); Henry Gurmendi, director y fundador de la escuela D’ Art(primera escuela en el país en formar actores en teatro musical y productora de los primeros grandes montajes en la década de los 90s); y Mateo Chiarella, dramaturgo y director de las obras más importantes de “Preludio” y co-fundador de “Aranwa” asociación cultural. En estas entrevistas los 3 coinciden en que el tipo de teatro musical que se maneja aquí es el de Broadway, cuya estructura e industria es muy similar al del West end. Esto se da, según las entrevistas hechas, porque tenemos una influencia directa de todo lo que se hace en Estados Unidos: todo lo que se hace allá llega a nuestro país. Prueba de esto es que cuando se llegaron a montar las primeras obras de teatro musical en el país por las compañías españolas y argentinas (Pepe Vilar, Lola Vilar y Oswaldo Cattone) fueron éxitos de Broadway: *Hello Dolly, Gigi, Annie, My Fair Lady*, etc.

En esta misma línea seguirán las compañías de Denisse Dibos y Henry Gurmendi (“Preludio” y “GyG producciones”) pues también pondrían en escena éxitos de Broadway: *Peter pan, La Bella y La Bestia, Grease, The Wiz, a chorus line, Cabaret, Chicago, West Side Story*, entre otros. Lo mismo harían las demás compañías que pondrían en escena obras de teatro musical. Por esta razón las obras hechas por autores peruanos tienen la misma estructura que las obras de Broadway: la relación entre teatro, danza y música se maneja de la misma forma

que allá y el tipo de historia que se intenta trasplantar en los musicales también es similar al que se da en las obras de Broadway.

Mateo Chiarella nos explicó en una entrevista que el musical de Broadway no era el único que existía en el mundo, también estaba el teatro musical alemán que fue desarrollado por Bertolt Brecht. Este musical manejaba un diferente estilo al de Broadway y Mateo nos explicó la diferencia entre estos dos estilos de la siguiente manera:

(...) la diferencia entre el teatro musical de Broadway y el alemán era que el trabajo de Brecht se daba desde una perspectiva social. La música en su teatro era una herramienta para lo que él consideraba el distanciamiento: la música era narrativa y desde la música apoyaba el distanciamiento. Lo que le interesaba es que el público tenga una reflexión hacia lo que estaba viendo para que posteriormente tomase acción sobre el tema presentado, dejaba de lado la emotividad pues para él la emotividad perturbaba a la reflexión. Intentaba que no te comprometieras emocionalmente con la música pues la función de esta era ser solo narrativa. (Chiarella, 2018)

Tenemos el conocimiento de que ha habido 2 obras presentadas en nuestro país que han tenido este estilo: *La ópera de los 3 centavos* y *Madre coraje* (Chiarella, 2020). Sin embargo, la mayoría de obras de teatro musical presentadas aquí han buscado la emotividad más que los temas sociales o políticos: entretener al espectador y brindarle un mensaje positivo que le permita irse conmovido y motivado del teatro. Según las entrevistas hechas, ninguno de los 3 entrevistados (Luyo, Gurmendi y Chiarella) tenía entre sus objetivos principales tocar temas sociales en sus obras ni en sus readaptaciones de musicales extranjeros.

Otro aspecto importante a considerar en el teatro musical es la manera de hacer letras. Según Stephen Sondheim(2010) podemos deducir que existen 2 estilos de hacer letras en el teatro musical: El estilo convencional y el estilo conversacional. En el primero las letras surgen con palabras poéticas, palabras que no son del habla cotidiano y nos trasladan a otra realidad diferente de la que

partió. En la segunda las palabras surgen de manera natural, en base a una conversación o situación que sucede en el momento, las palabras son de un lenguaje cotidiano y nos mantiene en el mismo espacio del que surgió.

A continuación, vamos a mostrar ejemplos de musicales que tienen canciones donde se puede apreciar claramente si sus letras están en un estilo convencional o en un estilo conversacional. Entre los ejemplos del estilo convencional tendríamos los juke box musical como: Mamma mia, Mentiras: el musical, Saturday night fever, Abba Cadabra, We will rock you, etc. Y entre los ejemplos del estilo conversacional tendríamos la mayoría de musicales de Broadway: Saturday night, West side story, los miserables, next to normal, cabaret, etc.

2.7) Formación de un teatro musical peruano

Hablar sobre un teatro musical peruano no es un tema reciente. En el siglo XVIII existía un género teatral en nuestro país que incluía música y bailes en sus espectáculos: La tonadilla escénica; se hicieron bastantes obras en este género teatral que contaban historias propias de nuestra región. Y en el siglo XIX se desarrolló la zarzuela, un género teatral de origen español que también incluía música y danzas; se lograron hacer varias zarzuelas peruanas con música andina, y costeña, y con historias propias del país. Estos 2 géneros teatrales desarrollaron en sus épocas espectáculos que con el tiempo hubieran podido forjar un teatro musical peruano; pero, lamentablemente, hubo factores, que serán explicados más adelante, que imposibilitaron que esto se dé.

Hablaremos primero de la “Tonadilla escénica”: ¿Qué es? Y ¿Qué impacto generó en nuestro país?

Según José Subira, en su escrito *la tonadilla escénica: Morfología Literaria. Morfología musical*, se trata de un género exclusivamente español que se representaba en los siglos XVIII y XIX durante los intermedios de las comedias. Era un espectáculo teatral que duraba 20 minutos y la música era del folklore español, en esta se alternaban textos cantados y recitados.

La tonadilla había nacido de los primitivos “tonos” o canciones de carácter festivo, con los que concluían los entremeses o sainetes que aliviaban los entreactos del primitivo teatro español (Arróspide, 1971).

Según Quezada en su escrito *Reseña de una función Interrumpida* (1995), la tonadilla escénica llegó a nuestro país y alcanzó su mayor desarrollo durante la segunda mitad del siglo XVIII. Afirma, también, que los textos de las tonadillas eran pueblerinos, escritos en lenguaje cotidiano, por eso es que tuvo gran éxito en la sociedad limeña y en el resto del país. A esto se sumaba el hecho de que las tonadillas no se quedaron atadas al folklore español, sino que cogió características de la música que se hacía aquí. En la colección documental del obispo Baltasar Martínez de Compañón: *Trujillo del Perú* podemos apreciar tonadillas (Quezada: 1995). Esta colección ha sido una de las primeras recopilaciones que refleja la música que se realizaba en el país, al escuchar estas piezas se puede apreciar ciertas características musicales propias de la música tradicional de nuestro Perú que hoy existe: zamacueca, vals, marinera, festejo, huayno.

Así las tonadillas escénicas hechas aquí tuvieron gran influencia de la música criolla; por esto es que Quezada consideraba que este fue un primer intento de formación de un teatro musical peruano, pero que desapareció con el advenimiento de la época de la emancipación y la República. De esto, Quezada (1995) también comenta lo siguiente:

En Lima, el teatro musical criollo decayó y pasó de moda hacia 1810. De la misma manera como gran parte de la Lima barroca casi desapareció, por obra de terremotos primero y por la instauración del gusto neoclásico con el virrey Abascal y la mano “modernizadora” del arquitecto Presbítero Matías Maestro. (1995: 140).

También en España en ese año, 1810, sucedió la descomposición de la tonadilla escénica y, lo más lamentable, la italianización de la tonadilla, lo que significaba su muerte (Arróspide, 1971).

Con la república se llegaron a desarrollar nuevos géneros artísticos, entre ellos la opereta (uno de los géneros antecesores al teatro musical). Según Balta Campbell (2000) se realizaron algunas contribuciones nacionales, pero era más que nada en el sentido de arreglar y reducir una obra. Otro género que también se desarrolló en la misma época de la opereta fue la zarzuela y grandes aportes se desprendieron de ella.

La zarzuela se desarrolla en Perú desde inicios del siglo XIX; primero son clásicos españoles los que se representan, como la primera obra estrenada en Lima *El valle de Andorra* en 1856 (Campbell, 2000).

Sin embargo, es con Juan Cossio, arequipeño, quien logra desarrollar la zarzuela con un lenguaje propiamente peruano. Compone *¡Pobre indio!* en 1867 y fue la primera obra que retrató el tema de la opresión indígena; en esta obra se ejecutaron los ritmos más representativos de la música indígena. Juan Cossio demostró con esto que conocía bastante sobre la vivencia y sufrimiento de los indios de su región. La partitura de pasta se compone de: Obertura, coro de indios, plegaria y yaraví de maría, zamacueca, Melopea de Lorenzo, Melopea de delirio de María, Yaraví, dúo de Lorenzo y maría; el huayno *el caramba* y el coro final (Campbell, 2000).

La pasión por la zarzuela en Perú se dio a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, periodo en que la zarzuela tuvo gran auge. Se dieron grandes contribuciones nacionales como *La gran calle* de Víctor Mantilla (1889). Fernando de Soria, amante del criollismo, compuso la zarzuela *Mentiras y candideces* (1898). José Benigno Ugarte creó la letra y la música de varias zarzuelas entre ellas *La venganza de un indio* en este último se llega a apreciar claramente como este género llegó a traducir el sentir del pueblo peruano (1904). Abelardo Gamarra (1881) compuso *El yaraví* para celebrar el centenario de Mariano Melgar. El huanuqueño José Teodosio García compuso *Toros en huacho* y recibió una gran respuesta de su pueblo, pues llenaron el teatro en 1898 (Campbell 2000:113)

Así, La zarzuela experimentó un proceso de reapropiación por parte de nuestro país; sin embargo, no logró mayor desarrollo en el siglo XX, pues no contó con una compañía importante que lo impulsara a mantener ese desarrollo. Y, también, porque surgieron nuevas formas de entretenimiento.

En *Las lamentaciones* de Juan de Arona, escrito en el libro *Historia general del teatro en el Perú* de Balta Campbell (2000), nos informa que la atención del público pasa las corridas de toros, a las procesiones y a las noches buenas.

Así el desarrollo de un teatro musical peruano por parte de estos 2 géneros, la tonadilla escénica y la zarzuela, quedó estancado por cuestiones políticas y desarrollos sociales de las épocas; pero más que nada su desarrollo quedó estancado porque no hubo compañías sólidas capaces de impulsar y desarrollar estos géneros.

Según las entrevistas hechas a Karlo Luyo(2018), no sería hasta la década de 1960 que otra vez nos encontraríamos con intentos de desarrollar un teatro musical peruano, pues en esta época, como ya hemos visto párrafos atrás, aparecería la obra de Chabuca Granda *Limeñísima* a inicios de los años 60's. También aparecería, según la entrevista, la compañía "teatro y danzas negras del Perú" de Victoria Santa Cruz, en la cual se difundía la música y danzas afroperuanas en los grandes teatros del país. Según un reportaje hecho para el canal Tv Perú, Victoria Santa Cruz tenía formación en teatro y en danza, por lo cual conocía ambos lenguajes; pero los números artísticos que puso en escena no eran de teatro musical, sino, más bien, eran una especie de teatro de variedades donde se presentaban distintos números artísticos que eran independientes uno del otro, no estaban enlazadas por ningún tipo de historia. Sin embargo, en estos encontraríamos las primeras muestras de un lenguaje músico-teatral propiamente peruano en teatro. Lamentablemente, en años posteriores, no habría más propuestas similares que siguieran estas iniciativas de Granda y Santa Cruz. Todos los musicales comprendidos entre 1980 hasta finales de la década del 2000

serían éxitos de Broadway o musicales del extranjero. No será hasta la década del 2010 que lograríamos ver musicales de índole nacional.

Según Henry Gurmendi (2018) nos cuenta que el primer musical peruano fue *Zapping*, estrenado en el 2016; en este musical la música y los bailes no son de géneros tradicionales del país, pero el hecho de que el musical haya sido escrito por peruanos y la historia sea de situaciones de nuestra sociedad ya lo convierte en un musical peruano. Son 3 musicales en uno: “Acepto”, “Ensueño” y “Japan” (este último se volvería en un musical con show propio años después). El objetivo de los directores que hicieron este musical fue el de crear y promover el desarrollo de teatro musical original en el Perú. Sin embargo, un año antes, en el año 2015, ya se habían estrenado 2 musicales de índole peruana que fueron interpretados con música y bailes típicos de la región, estos son: *Déjame que te cuente* y *El Plebeyo*.

Todos estos musicales fueron éxitos en taquilla y fueron los que me llevaron a preguntar ¿será que este es el comienzo de la formación de un teatro musical peruano?

Estas obras se han vuelto a reestrenar y a poner en escena en el año 2018. Y ese mismo año fui testigo de otro musical peruano, un musical hecho con música criolla y una historia que gira en torno a la revalorización de este tipo de música: *Barrionuevo*, bajo la producción de Diego Dibos.

Este último año, 2019, se han estrenado más musicales con historias originales peruanas y con música hecha en géneros musicales propios del país: *Pantaleón y las visitadoras* de Los Productores fue uno de ellos, un musical que está basado en el libro de Mario Vargas Llosa, el cual tiene el mismo título; Otro fue *Todos vuelven* de Preludio, el cual es un musical que mediante temas tradicionales del cancionero popular peruano hacen un homenaje al Perú; *Las chicas del 4to “C”* fue otro musical de los productores que se estrenó este año, en este se cuenta una historia particular mediante hits de los 90’s: si bien las canciones no son peruanas, la historia si, y por esto lo ponemos en este recuento.

También se estrenó el jukebox musical *Cuéntame* de los Productores, el cual cuenta una historia original de nuestra sociedad con canciones de Pedro Suarez Vertiz. Por último, en el mes de setiembre se estrenó *Té de tías*, obra musical producida por Playbill asociación cultural y creada por la actriz peruana Anahí de Cárdenas, este musical cuenta la historia de unas chicas de la sociedad limeña. Así, el 2019 ha sido el año con mayor producción de musicales peruanos que ha habido en la historia del país hasta el momento. Y todavía faltan por estrenar 2 musicales más de creación propia y música original, las cuales serán detalladas más adelante.

Todo esto confirma nuestra pregunta: ¿será que este es el comienzo de la formación de un teatro musical peruano? Nuestra respuesta, ante todas las obras vistas en estos últimos años, es que sí: Ya comenzó el proceso de formación de un teatro musical peruano.

2.8) Contexto Actual

En el contexto actual, según las entrevistas hechas, hay un mejor escenario que décadas pasadas, esto porque la situación social y económica está más estable y mejor que en la década de los 80s y 90s; ahora hay un público más grande capaz de pagar lo que un espectáculo de teatro musical demanda. La tecnología también ha ayudado bastante en esto, pues ahora la difusión y propaganda de un musical puede ser más fácil y directa de hacer con el internet: un medio de fácil acceso y que todos usan.

Según las entrevistas hechas a Luyo y Chiarella estamos avanzando y eso es muy importante. En una entrevista hecha en el año 2015 por Jorge Andrés Pecho a Karlo Luyo (director del INATEM), comentaba que Perú actualmente es el país con mayor desarrollo de teatro musical en Latinoamérica: en el año 2014 se montaron 5 obras profesionales de gran envergadura de teatro musical (lo cual, comenta, no era común ver en Latinoamérica que se realice eso en un mismo año). En la entrevista también cuenta que en los últimos años han venido desde Broadway directores, luminotécnicos, sonidistas y coreógrafos a trabajar en

montajes peruanos; Concluye con esto que el desarrollo del teatro musical en nuestro país esta tan bien que ha despertado el interés de profesionales extranjeros.

Actualmente cada mes aparece una nueva obra de teatro musical en escena y la mayoría de estas logran llenar salas. También las compañías de teatro musical han aumentado, hay más compañías que difunden el teatro musical en Lima. Tenemos a las compañías pioneras y con más años: Preludio, D'Art, los productores, La plaza. Y Las compañías e institutos nuevos: Playbill e INATEM; y los talleres montajes: Meravellos, La compañía, la cofradía, Broadway Perú, Mandrágora, Proyectarte, La fábrica, Las Máscaras y Cuarto Creciente.

La escena del teatro musical en nuestro país ha crecido respecto a años pasados, sin embargo, aún faltan cosas por mejorar. Henry Gurmendi nos contaba, en la entrevista hecha, que todavía sigue siendo difícil convencer al público de que vaya a ver una obra de teatro musical, las compañías sufren mucho para promocionar su show y que este no genere más costos que ganancias. Esto, según Gurmendi, se da porque no hay aún una cultura de consumo teatral desarrollada; la gente espera que alguien le pague la entrada para ir al teatro o esperan que se den promociones o descuentos en el costo de las entradas para ahí recién comprarlas, o a veces esperan que la obra se pase por el canal 7 para recién verla. No hay aún una valoración y conciencia por el trabajo del actor, por el trabajo del director, por el trabajo del productor, por todo el costo que implica poner una obra en escena. Gurmendi criticó también el rol que cumplen los colegios en esto: “al llevar gratis a sus alumnos a una obra de teatro y no explicarles sobre lo que el trabajo de un actor implica le están formando la idea de que un espectáculo teatral siempre es gratis”. (Gurmendi, 2018).

Luyo nos comentaba que otro gran problema que aún hay es que no hay muchos teatros en la ciudad. A veces cuando uno quiere ir a ver una obra de teatro musical solo tiene la opción de venir a Miraflores, a barranco o al centro: “no tiene muchas opciones de lugares para ir y esto sumado a la molestia, generada

por el tráfico, que implica trasladarse de un distrito a otro puede desmotivar a más de un espectador”. Otro problema que aún existe, y que coincide con Gurmendi y Chiarella, es el cero apoyo del estado: no hay una inversión por el desarrollo de las artes y tampoco hay un apoyo en la difusión de estas, todo el trabajo lo tienen que hacer las mismas compañías.

Entrevistamos también a un par de productores independientes de teatro musical peruano, quienes son personas muy experimentadas en la materia, para que nos comenten su experiencia acerca de cómo encuentran la escena del teatro musical actualmente en el país: Sebastián Abad (compositor musical en Playbill y letrista de la obra musical peruana *las chicas del 4to “C”*) y Giancarlo Mori (Gestor y promotor cultural de la municipalidad de lince). Ambos han montado obras de teatro musical de manera independiente y saben lo difícil que es poner una obra en escena y ganarse un nombre en el medio, tanto Sebastián como Giancarlo son seguidores de las producciones de teatro musical que se hace en el país y ambos coinciden que si bien se está empezando a crear en la actualidad una industria de teatro musical, con numerosas obras que se están poniendo en escena cada día, todavía la calidad de producción de estas carecen de profesionalismo. “Si nos comparamos con la calidad de obras que se estrenan en Broadway, o en Argentina, o en España, todavía estamos en pañales (...) nos falta mucho trabajo para llegar a ese nivel de calidad” nos comenta en la entrevista Sebastián Abad. Esta falta de calidad en las obras puede deberse por la falta de escuelas e institutos de teatro musical, “no hay actores formados profesionalmente en teatro musical” nos comentaba Giancarlo Mori. Cuando entrevistamos a Osvaldo Cattone, uno de los primeros directores de teatro que puso musicales en el Perú, y le pedimos que haga una comparación entre la situación de los musicales en Perú y en Argentina nos respondió tajantemente lo siguiente: “ no podemos comparar a Argentina con Perú, Argentina le lleva varios años de desarrollo a Perú en lo que es teatro musical (...) En Argentina tú ves a varios chicos andar con sus mochilas por las calles y salir de uno que otro instituto de teatro musical que hay en la

ciudad, aquí en Perú no sucede eso: aquí no hay muchas escuelas de formación en teatro musical”.

Ante todo lo expuesto, nosotros concluimos que si bien se está formando una escena de teatro musical con obras que se están poniendo en escena continuamente, todavía nos falta mucho camino por recorrer y muchas cosas que mejorar. El hecho de que en nuestro país no haya aún institutos de formación profesional en teatro musical, aparte de INATEM (que recién hace pocos años se ha fundado), influye mucho en la calidad de las obras puestas en escena que hemos visto hasta el momento en nuestro país. Sin embargo, la producción de teatro musical en el país sigue creciendo y en el camino va mejorando cada vez más y va encontrando su propio lenguaje. Como comentamos párrafos atrás, este año ha sido el año con mayor producción de musicales peruanos en la historia, y esto se dio gracias al gran avance en los últimos años que tuvo el teatro musical en nuestro país. Fueron 5 los musicales peruanos estrenados este año, pero aún faltan por estrenar 2 musicales peruanos más: *La loca del frente* de la productora Playbill, historia que es retratada en nuestra ciudad y que cuenta con la dramaturgia de Daniel Fernández y la música de Sebastián Abad; y el musical “Agua”, adaptación del cuento de José María Arguedas(que lleva de título el mismo nombre) que cuenta con un libreto original y composiciones musicales propias que están hechas a base de la música andina de nuestro país, este musical es obra del redactor de esta tesis: Luis Álvaro Félix, quien explicará el proceso de creación en el siguiente apartado.

CAPÍTULO 3: “AGUA” EL MUSICAL: DOCUMENTACIÓN DEL PROCESO CREATIVO

El musical “Agua” nace en un contexto en donde los musicales están empezando a tener más presencia en nuestra ciudad: cada mes vemos que se estrena un nuevo musical y cada cierto tiempo una nueva productora de musicales nace. Una industria de hacer musicales se viene formando y eso lo pudimos comprobar gracias a nuestro estudio realizado para este trabajo. También pudimos comprobar y responder a la pregunta de investigación *¿Actualmente se viene desarrollando un proceso de formación de un teatro musical peruano?* donde la respuesta fue afirmativa y postulamos que de acuerdo a lo visto en los últimos años este proceso ya inicio. Ante esto el musical “Agua” nace con el objetivo de continuar este proceso y crear un lenguaje autóctono del teatro musical peruano.

Este último capítulo se dividirá en un apartado donde explicaremos cómo nació la obra: ¿Qué parámetros entraron en juego para crear la historia de la obra? ¿Qué convenciones del teatro musical influenciaron en el proceso creativo de esta historia? En otro apartado se analizara cómo se originaron las letras de las canciones: ¿Que estilos de hacer letra en teatro musical entraron en juego? ¿Por qué? Y por último, en un último apartado, se describirá un análisis de cómo las tradiciones de nuestra región y sus convenciones musicales propias entraron a aplicarse en esta obra para poder crear un lenguaje propio del teatro musical peruano.

2.1) Origen y creación de la obra

El proceso de creación del musical “Agua” inicia en el año 2017, cuando los profesores encargados del área de composición musical, de la especialidad de música PUCP, me asignaron como trabajo final de carrera componer canciones para un musical. Para esto me planteé distintas posibilidades para crear un

musical; siguiendo con lo visto en el libro de Marcer y Bartemeu (2014) *Taller de teatro musical*, tenía las siguientes posibilidades: hacer la historia de mi musical a partir de un hecho histórico, hacerlo a partir de una película, hacerlo referente a las canciones de un artista o banda (Jukebox musical), o hacerlo a partir de una novela o cuento. Decidí, finalmente, hacer la historia de mi musical a partir de un cuento, elegí el cuento de José María Arguedas: “Agua”, de la editorial CIP.

Las razones que me motivaron a elegir este cuento como fuente de inspiración para este musical fueron las siguientes:

- 1) El cuento retrata de manera sincera, y sin restricciones, las costumbres de los indígenas peruanos: su forma de hablar, su forma de pensar, sus miedos y sus creencias.
- 2) La historia del cuento se relaciona bastante con el uso de la música: uno de los protagonistas del cuento es un músico y hay una escena donde mediante canciones se forma una fiesta.
- 3) Hay una fuerte relación del cuento con mis raíces indígenas y mi trabajo como artista difusor de la música folclórica peruana.
- 4) Las características de la historia que guarda este cuento se prestan para poder crear un musical que ayude en el proceso de formación de un teatro musical peruano con lenguaje propio.

Por todo esto “Agua” es el cuento ideal, desde mi perspectiva, para poder retratar un musical que ayude a seguir este proceso de formación de un teatro musical peruano, el cual postulamos que ya inició.

El mensaje y la historia de esta nueva obra readaptada tenían que ir acorde a las convenciones creadas en Broadway, lugar donde se originó y consolidó el teatro musical. Para esto pedí la ayuda del director de teatro Carlos Orbegozo Reyna, quien en su experiencia como espectador de teatro musical pudo notar que todo musical siempre tiene un mensaje positivo que transmitir: *Los miserables*

(la lucha por la liberación), *RENT* (vivir siempre el presente), *Cabaret* (la vida como una fiesta) y así muchos más. Ante esto me vi en la obligación de darle otro sentido a la historia y cambiar su final por uno que tenga un mensaje más alentador. Como se sabe, la historia del cuento “Agua” acaba con un final triste y, más que un mensaje alentador, el cuento tiene como misión retratar las injusticias que tenía que soportar el indígena. (Arguedas, 1935).

El cuento “Agua” trata sobre la historia que narra el niño Ernesto sobre el problema de la escasez de agua que había en su pueblo San Juan. En esta historia su amigo Pantaleón descubre que el agua que era destinada para el pueblo en realidad se estaba usando para darle solo a los amigos del hacendado Braulio Félix; ante esto Pantaleón persuade a todo el pueblo para que reclamen por su derecho al agua y se levanten contra Don Braulio. Al comenzar el enfrentamiento Don Braulio da disparos al aire y todo el pueblo huye asustado quedando solo Pantaleón, quien lo enfrenta. Al final este es asesinado por Don Braulio quien le dispara en la cabeza. Esto produce un gran malestar en Ernesto y encolerizado le tira la corneta de Pantaleón a la cabeza de Don Braulio. Don Braulio con mucha furia intenta matar a Ernesto, pero este sale corriendo y huye del pueblo, sabiendo que nunca más iba a poder volver.

Así, nosotros readaptamos este cuento para nuestro musical, poniendo la historia en un tiempo diferente, cambiando a “Ernesto” por “Ernestina” y dándole otro final:

En esta historia Ernestina, una joven de 20 años, recuerda con mucha tristeza aquel problema vivido en su ciudad natal San Juan que lo obligó a exiliarse para siempre: el intento de un levantamiento hacia los abusos del hacendado Braulio Félix y el asesinato de su mejor amigo Pantaleón por ser el cabecilla de este accionar. Lo que no se espera Ernestina es que su accionar de impotencia hacia el hacendado (tirarle un cornetazo y romperle la cabeza) tuvo un gran efecto, tiempo después, en la situación que se vivía en su pueblo. (Félix, 2018).

Así, con esta nueva historia, cerramos esta obra musical con un mensaje aleccionador donde expresamos lo siguiente:

“El miedo y la sumisión crean el escenario perfecto para que se den los abusos más terribles. Si tan solo expresamos nuestra incomodidad ya estamos poniendo la barrera para que todo se maneje con regularidad”. (Félix, 2018)

2.2) Análisis de canciones

Para la construcción de las canciones se tomó como referencia algunas escenas del cuento y otras escenas creadas por mí que se añadieron a esta nueva adaptación. A diferencia del proceso convencional de creación de canciones de un musical, donde el guion es primero y a partir de este nacen las canciones, en esta ocasión las canciones nacen primero para luego dar origen al guion final del musical. Lo primero que hice fue hacer un prospecto de guion, donde mediante escenas marqué como se iba desenvolver esta nueva historia:

Ejemplo 1: Página 3 de “ Examen final de Taller de composición 10 – Luis Alvaro Félix”

Escenas

1ra escena

Ernesto en el pueblo de Utek presenta cómo es el pueblo y recuerda con nostalgia lo que pasó en su pueblo natal San Juan.

- Canción I: Agua- canción inicial.

2da escena

Crossover de tiempo. Pantaleón y Ernesto llegan de jugar del campo. Pantaleón se entera del problema del agua que está pasando en San Juan. Llegan los Tinkis a apoyar la lucha. Pelea Don Inocencio con Pantaleón y el Sacristán aconseja a los maktillos a no unirse a la lucha.

- Canción II: Huisca y sumacyacta.
- Canción III: Canción de los Tinkis.
- Canción IV: Consejo del Sacristán.

Ejemplo 2: página 3 y 4.

3ra escena

Braulio Félix aparece en escena y se presenta. Don Inocencio le cuenta sobre el problema que está sucediendo en el pueblo.

- Canción V: Mi nombre es Braulio Félix.

4ta escena

Don Braulio llega a la plaza donde se está gestando el intento de un levantamiento. Don Braulio enfrenta al pueblo y mata a Pantaleón. Ernesto le tira un cometa que le rompe la cabeza a Don Braulio y es obligado a salir del pueblo para que no lo maten.

- Canción VI: Canto de Conflicto.

Ejemplo 3: página 4

5ta escena

Crossover de tiempo. Volvemos al lugar donde Ernesto terminó de contar toda la historia. Recibe una gran sorpresa al encontrarse con Don Pascual, quien le cuenta que gracias a su atrevimiento de enfrentar a Don Braulio el pueblo de San Juan se liberó de Él. Regresa a su pueblo San Juan y se reencuentra con sus amigos.

- Canción VII: Agua- canto final.

Para la composición de canciones tomé como referencia el estudio analítico de letras de canciones en teatro musical de Stephen Sondheim. Tal como vimos en el primer capítulo de este trabajo, existen 2 estilos de hacer letras en el teatro musical: El convencional y el conversacional (Sondheim, 2010). Elegí el estilo

conversacional para usarlo en la mayoría de las canciones; Sin embargo, en algunas canciones también se usará el estilo convencional.

La canción 2 sería el más claro ejemplo del estilo conversacional

Ejemplo 4: Página 9

Canción 2

No quiero encender las alarmas
No quiero matar su esperanza
No quiero acabar con la farra y no quiero que nadie se valla.
Huisccayuscca sumac llacta (x4)

San juane: qué dice makta pantacha... ¿ sumac llacta? ¿Por qué pueblo encerrado?

¿Cuánto tiempo vas sin agua?

San juane: bueno con esta semana se cumpliría 1 mes sin agua, (a su costado hay más san juanes)

¿ y por qué permites eso?

San juane 2: porque Don Braulio dice que lo está solucionando ¿no? (dirigiéndose al otro san juanes)

¿Por qué privarte del agua, si es tu alimento de vida?
Huisccayuscca sumac llacta (x4)

San juane 2: pero hay personas que si están recibiendo agua makta pantacha

San juane: bueno solo algunas

San juane 3: dicen que es por el bien del pueblo

¿Cuál es el bien del pueblo?

San juane: las personas que tienen menos recursos no?

San juane 3: los que más necesitan

¿Y acaso no son ustedes?

Todos: (se hablan entre ellos y dicen que si tiene razón)

Ejemplo 5: Página 9 y 10

Aquí estamos los más pobres. Aquí esta quien más sufre.
Ya no te tragues más cuentos. Que ya no te engañe Don Braulio.
Huisccayuscca sumac llacta(x2)

San juane: pero lo que no entiendo ahora makta pantacha es que... si hay agua a donde se va esta?

San juane 2: Don Braulio se la toma todo el solito

Niños: (se ríen) por eso esta tan gordazo ;

San juane 3: ¿Qué hace con el agua?

El mundo vela por su interés. Todos protegen su vida.
Mientras esperas la solución a otros da agua Don Braulio.

Con miedo y con mucha ingenuidad Don Braulio abusa de ustedes.
Un pueblo sumiso sin opinar... es fácil señores de dominar.

(se sube al podio)

Por eso debemos unimos.

Para defender... nuestros derechos, nuestro alimento y nuestra agua.

Esta canción, como se ve, retrata una conversación entre el pueblo y el actor cantante de la canción, quien quiere persuadir al pueblo para revelarse contra Don Braulio. La canción nace producto de la confluencia de sentimientos que suceden en Pantaleón al descubrir que a los pobladores de San Juan se les está negando el agua. Tal como mencionábamos páginas atrás, sobre lo que decía Bob Fosse respecto a la relación de las artes en el teatro musical, es tanta la carga de sentimientos que tiene el actor que decir las cosas hablando no basta y tiene que usar el canto. En este caso son tantos los sentimientos que embargan a Pantaleón que no le basta decirle al pueblo su mensaje hablando, este usa el canto para expresarlo.

La canción está en una tonalidad de modo menor (Re menor) porque se acostumbra en la música andina usar la pentatónica menor, la cual es parte del tipo de modo musical antes mencionado (Vásquez y Vergara, 1990). También usar el modo menor nos ayuda a darle un ambiente triste y melancólico a la canción, la cual expresa justo un mensaje con estas características. La primera parte de la canción inicia con un yaraví, el cual está compuesto con acordes diatónicos que son parte de la armonía tradicional de la música andina y desemboca en un coro en ritmo huayno: “Huisca yusca sumac llacta”, el cual significa “pueblo galante encerrado”. Se usa el lenguaje quechua para expresar la idea más importante de la canción pues, como explicamos en un inicio, queremos mantener la esencia de las tradiciones y costumbres andinas: una de estas costumbres andinas es el uso del lenguaje quechua. Este coro está compuesto con acordes básicos de la música andina: 1er y 3er grado de la pentatónica menor (Vásquez y Vergara, 1990). Así, la estructura de la primera parte consta de un verso que está en yaraví, el cual se alterna entre parte cantada y parte hablada, y desemboca en un coro en huayno: esta misma estructura se repite tres veces en estrofas que son interrumpidas por respuestas del pueblo.

La segunda parte está en un ritmo musical completamente distinto al de la primera parte: Carnaval. Para ser exacto es un carnaval en estilo ayacuchano (esto porque el cuento sucede en el pueblo de San Juan, el cual es parte de la

región de Ayacucho) que tiene como acordes básicos el primer grado de la pentatónica menor (Re menor) y su dominante (La mayor). Esta segunda parte termina en un estilo musical libre, el cual solo se adapta a la melodía que expresa el canto, y sigue manteniendo la armonía diatónica característica de la música andina (Vásquez y Vergara, 1990).

En la canción 1 pasa algo similar:

Ejemplo 6: Página 8

Canción 1

Soy prisionera de una causa perdida
Que debo silenciar

Ya son 7 años de andar en huida
Y pensé que ya estaba en Paz

Forjando estudios con mi buen amigo
Yo era feliz... en este lugar

En un lindo pueblo, libre de enemigos
Ya olvide... a mi san juan.

(Conversación)

Agua Agua.
(Y ahora viene a mi mente esa palabra)
Agua Agua.
(Son solo recuerdos)

Recuerdos de aquel pueblo, el cual me vio nacer.
Pero por una acción valiente... tuve que abandonar.

Ya paso mucho tiempo
¿Cómo estará mi Papá?
¿Cómo estarán los Maktillos?
¿Cómo estará mi san juan?

La canción nace de un conflicto que tiene Ernestina con su mejor amigo Fernando, quien lo traicionó contando su secreto. La cólera, la impotencia y el miedo se mezclan en ese momento en Ernestina y lo impulsan a cantar. Primero

se crea un ambiente melancólico y triste en la música con notas de la pentatónica de Fa# menor las cuales son acompañadas con acordes diatónicos propios de esta misma tonalidad: estos acordes le dan un sentido interesante a la música. Cuando acaba la parte introductoria musical Ernestina comienza a cantar y se crea una conversación entre Ella y la música, donde Ella canta una copla y después toda la orquesta le responde: esto es una característica propia del yaraví, el o la cantante canta algo sin nada de música de fondo y el instrumento (en este caso la orquesta) le responde, esto siempre en un tiempo rubatto y la música siempre siguiendo al cantante. Llega un momento en donde la voz y la música se unen para entrar en un ritmo huayno en donde la música deja de ser melancólica y pasa ser alegre, esta se retrata mediante una armonía compuesta de acordes mayores como: Si bemol mayor, La mayor y Fa mayor. Sin embargo, el protagonista vuelve a su estado melancólico y triste del inicio al recordar a su pueblo San Juan y esta primera parte acaba con un regreso a Re menor.

Termina la primera parte, hay un intermedio donde Ernestina y Fernando se ponen hablar, todo esto encima de una pieza instrumental que denota un momento triste y tenso. Los acordes que se usan para este momento son: Rem – Sib- La- Rem. Esta progresión armónica se repite en todo el momento en que los protagonistas de esta escena conversan y la tensión musical es puesta por un ataque de los instrumentos de cuerdas que tocan notas del acorde Re menor en el último tiempo de esta progresión. Luego de esta conversación surge el motivo musical principal de esta canción (y de toda la obra): Agua, el cual es retratado con las notas “fa” – “re” y “fa”-“do” las cuales se dan en sentido descendente. Este motivo de 4 notas intenta imitar a una gotera de agua, la cual bota poquitas gotitas donde una suena más fuerte que otra. Este coro es interpretado por un cantante y luego en la repetición del coro lo canta todo el ensamble.

Al terminar este intermedio continua la segunda parte de la canción, la cual sigue siendo un yaraví pero con piscas de huayno, pues en momentos donde no hay canto se escucha en la guitarra, mediante arpegios, el patrón clásico del

huayno: galopas. Esta parte cierra con una coda instrumental donde el piano replica motivos melódicos de la canción que sonaron en el canto.

La canción 4 también está en un estilo conversacional

Ejemplo 7: Página 12

Canción 4

Hay cosas que es mejor callarlas

Maktillos: ¡Pero es injusto Sacristán!

Quiero proteger sus vidas

Como es que quiere ganarle

Si él tiene todo los poderes

No se arriesgue mi pueblo

No quiero verlos muriendo

Don Braulio es muy peligroso

Tiene más de un armamento

Tiene a su lado el estado

Y mucha gente de rifle

Cuida a mi pueblo Dios mío

Huiscayusca sumaclacta

Huiscayusca sumaclacta

Huiscayusca sumaclacta

Ernesto: Pero sacristán es real que Don Braulio está cometiendo un abuso con nosotros. Si no podemos reclamar... entonces ¿qué hacemos?

Solo hay que tener fe

Que todo mejorara

Ejemplo 8: Página 12 y 13

(Cambio a ritmo Santiago)

No es que no me importe mi pueblo
Sé lo problemas que pasan

No soy un sacristán
Que solo obedece a su patrón
Yo soy un sacristán
Que busca para Ellos lo mejor
Son mis hermanos son mis hijos
Son la familia que me dio el señor

Hay si ellos se van
Qué será de mi
Ya no quedara por quien resistir

Ejemplo 9: Página 13

No soy un sacristán
Que solo obedece a su patrón
Yo soy un sacristán
Que busca para Ellos lo mejor
Son mis hermanos son mis hijos
Son la familia que me dio el señor

Hay si ellos se van
Qué será de mi
Ya no quedara por quien resistir

Me dirán cobarde
Pero no podré...

Vertos manchados en sangre
Con sangre derramada que no merecen

Disculpen por quererlos tantos
Pero todo esto me aterra
Discúlpeme por sentir esto
Pero son lo único que...
Me queda.

En esta canción el sacristán lleno de miedo y temor trata de convencer al pueblo de que no se levanten contra Don Braulio. Hay una mezcla de varios sentimientos en él, que se van retratando en distintos géneros musicales dentro de la canción de acuerdo a lo que quiere expresar en ese momento. En la primera parte trata, mediante distintos argumentos, de desalentar a los pobladores en su intento de levantarse contra Don Braulio. Mediante el arpa se intenta retratar un ambiente musical similar a la canción 2, pero este tiene un ritmo más rápido y está en otra tonalidad: Do menor. Sin embargo, mantiene el coro de la canción 2: Huisca yusca sumac llacta. Se mantiene el coro y hay un intento de crear el mismo ambiente musical que la canción 2 porque en ambas situaciones se intenta convencer al pueblo de algo, también porque la tristeza y el reclamo están presentes en ambos casos.

En la segunda parte el ritmo cambia a Santiago, género musical andino que es más acelerado, y mediante este el sacristán cuenta al público quién es y por qué no quiere que el pueblo luche contra Don Braulio. Este momento es menos denso y es más ameno, por lo que la tonalidad cambia al relativo mayor de Do menor que es Mi bemol mayor. La armonía de esta parte gira entre los acordes Eb, Ab y Bb (todos acordes mayores).

Por último, en la última parte, la música se hace más lenta. Deja el estilo musical Santiago para convertirse en una balada. Esta retorna a la tonalidad de Do menor pues el momento es más dramático y triste, en esta parte el sacristán cuenta cuál es su verdadero temor y desnuda todos sus sentimientos al público. Esta canción cierra con un final dramático donde el sacristán confiesa que el pueblo de san Juan es lo único que le queda en la vida; este final es retratado musicalmente con una candencia perfecta (V-I) que termina en el relativo mayor de Do menor: Eb mayor.

La canción 6 nace producto de un conflicto entre los pobladores y Don Braulio.

Ejemplo 10: Página 14

Canción 6

Don Braulio:
Reparta esa agua ahora mismo usted.
No me gusta estar entre indios.
Reparta esa agua ¿acaso no escucho?
Quiero seguir con mi farra.

(Don pascual)

Como usted ordene mi patrón!
Repartiré esta agua.
El agua que es propia de nuestro señor... se dará a quien necesite

Lunes para Don Enrique
Martes para viuda Juana
Miércoles para don pedro
Para Don José! Para don waman!
Agua para todo el pueblo.

(Pueblo Festeja)

(Conflicto: Muere Pantaleón)

¡Ay ¡ ay!
Hay quien me quiera enfrentar
¡Ay! ¡Ay!
Así! Podrá terminar

¡Ay ¡ ay!
Hay quien me quiera enfrentar
¡Ay! ¡Ay!
Así! Podrá terminar

Soy el que manda este pueblo, el que tiene la razón
Los indios son muy salvajes, se merecen la opresión.
No! No!
No te intenten levantar.
No! No!
Pues tu vida me da igual!

¡No! ¡No!
Ya no intenten pelear.
Sus vidas valen más.
¡No! ¡No!

Don Braulio tiene poder.
¡No! ¡No!
No hay rival para él
¡No! ¡No!
Solo queda obedecer
¡No! ¡No!
Solo queda tener fé.



En esta canción Don Braulio llega enfurecido al pueblo en medio de una introducción musical que está en “Mi menor” y en un ritmo rápido, esto para retratar la tensión del momento. Le empieza a reclamar, cantando, a Don pascual, el aguatero, a que reparta el agua rápido, pues este estaba que se demoraba mucho. Don pascual coge valor, con gran entusiasmo y valentía sus sentimientos explotan y le canta a Don Braulio las acciones que va a tomar. La pieza musical de este momento cambia del modo menor al modo mayor: Sol mayor. Y mediante una progresión de acordes que consta de Do mayor, Re mayor y Sol mayor expresa un canto de rebelión ante Don Braulio. Después de esto la música se corta por los reclamos de Don Braulio y así termina la primera parte de esta canción.

La segunda parte de esta canción comienza después de que Don Braulio mata a Pantaleón. Seguimos en el mismo estilo musical de la primera parte, sicus, pero cambiamos de tonalidad: ahora estamos en Si menor. En esta segunda parte rompemos con la armonía tradicional de la música andina, pues usamos acordes con séptima y novena, como: Em7, Bm7, F#7, B7 y B9. Este momento es el más tenso de la obra y por eso es acertado poner diferentes tipos de tensiones en esta parte. Esta tensión se refuerza cuando agregamos coros en diferentes registros vocales que se responden los unos a los otros con figuras musicales cortas, como las corcheas, que entran en tiempo fuerte y algunos a contratiempo, generando así un ambiente sonoro difuso. Lo que se quiere en esta parte es retratar la fuerza, el terror y la confusión que siente Don Braulio al matar a Pantaleón, por esto es que usamos todos estos recursos en la música, para acercarnos a retratar lo más exactamente posible ese momento.

La canción 3 y la canción 5 son las canciones en estilo convencional. Ambas presentan a personajes. La canción 3 presenta a la comunidad de los Tinkis y la canción 5 presenta a Don Braulio Félix.

Ejemplo 9: Página 12

Canción 3

Desde las alturas
Vienen los tinkis
Con sus aventuras
Y su cultura

Vengo a demostrarles
Qué es ser de puna
Cuan fuerte te hace
Ser de la puna.

(Makta Pantacha toca su corneta, al finalizar se saluda afectuosamente con los tinkis)

Tinkis: (se saludan con el pueblo y al verlos apáticos siguen el canto)

Mi pueblo refleja desesperanza
Una gran tristeza en sus miradas

Que opaca el canto de sus gargantas
Toque esa corneta makta pantacha
(Baile)

**Vamos maktillo sigue el ritmo (pantacha y pueblo cantan)
De este baile sin temor (x2)**

**Mueve pa' aquí, mueve pa' allá
Mueve que nadie te detendrá**

**todos unidos venceremos
Los abusos a san juan (pantacha)
Todos unidos venceremos
Nadie se aprovechara (pantacha y tinkis)**

**Mueve pa' aquí, mueve pa' allá
Mueve que nadie te detendrá**

**todos unidos venceremos
Los abusos a san juan (pantacha)
Todos unidos venceremos
Nadie se aprovechara (pantacha y tinkis)**

**Todos aquí todos allá
Todos unidos para luchar**

**Todos aquí todos allá
Todos unidos para bailar**

Desde las alturas vienen los tinkis
Con su alegría y su energía.
Vengo a regalarles bailes y risas.
Vengo a regalarles mucha esperanza.

La canción 3 es un carnaval ayacuchano que está en la tonalidad de Fa mayor. Inicia con una introducción de trompeta que toca como nota inicial la nota fundamental de la tonalidad: Fa, y la melodía que crea se mueve en notas de la pentatónica menor de la tonalidad. Toda esta parte introductoria es acompañada por acordes diatónicos, característica propia del estilo carnaval y de los estilos musicales andinos en general, la progresión es: Bb- F- C- F. Cuando inicia el canto la armonía cambia y se inicia la estrofa con el relativo menor: Dm (re menor). La primera estrofa consta de 2 partes: una primera parte que está formada por la progresión “Dm- C- F”, la cual se repite 1 vez; y una segunda parte que está formada por la progresión “Bb-F-C-F”, la cual se repite, también, 1 vez.

Después de esta primera estrofa hay un intermedio instrumental donde se repite parte de la introducción. Después de esto sigue la segunda estrofa que tiene la misma armonía y estructura que la primera estrofa. Luego hay otro intermedio instrumental que tiene la misma armonía que la introducción pero tiene diferente melodía, en esta melodía se retrata el motivo principal de la obra: “Agua”. La corneta toca parte de lo que fue la primera canción, esto para darle más unidad a todas las canciones de la obra. Luego se dan cortes de silencio que hacen más interesante la pieza musical.

La tercera estrofa consta de 2 partes: una primera parte que tiene la progresión antes vista “Bb-F-C-F” y se repite 1 vez; y una segunda parte que tiene la misma progresión armónica pero con los cortes de silencio que se vieron en el instrumental previo a esta tercera estrofa, esto también se repite 1 vez. Toda esta estructura de la tercera estrofa se repite 1 vez. Luego sigue el intermedio instrumental final, la cual es una remembranza de una parte de la introducción. Y, finalmente, se cierra toda esta canción con una coda que repite la melodía de la primera estrofa pero con una progresión armónica diferente: Bb-F-C-F. Mientras los actores van cantando esta melodía, la trompeta va haciendo un contrapunto con el motivo musical principal de la obra: “Agua”, y forma la melodía que ya se había tocado en el instrumental previo a la tercera estrofa.

Ejemplo 10: Página 13

Canción 5

Mi nombre es Braulio Felix
El dueño de esta región
El que le da la elegancia
La clase y la orientación

El que dice qué se hace
El que sabe qué es lo mejor
El que mantiene al pueblo
Sin confrontación

Me levanto en las mañanas
A la hora que quiero
Me tomo un buen cañazo
Para estar de buen humor

¡Ay ¡ Ay!
¡Ay! quien me quiera juzgar
¡Ay ¡ Ay ¡
Ahí lo voy a matar.

(Empieza huayno pandillero)

¡Ay ¡Ay ¡ quien lo quiera juzgar
¡Ay ¡Ay ¡ su vida podría acabar
¡Ay ¡Ay ¡ quien lo quiera enfrentar
¡Ay ¡Ay ¡ Nunca le podrán ganar

Mi nombre es Braulio Félix
El dueño de esta región.
Mi nombre es Braulio Félix
Hay que cuidarnos de Él.
Mi nombre es Braulio Félix
Siempre te respetare.
Mi nombre es Braulio Félix
Dame agua de beber.

La canción 5 está hecha en el estilo musical de la marinera puneña y está en la tonalidad de Bm(Si menor) en una subdivisión ternaria de 6/8. En esta canción se respeta fielmente la convención de este estilo musical: comienza con una introducción de guitarra que tiene una melodía con características propias de la marinera puneña, luego en la estrofa cantada sigue una progresión armónica clásica de este estilo (Im-VI-VII-III) y luego para terminar, en la fuga de la canción, el ritmo cambia a huayno pandillero (fuga que es propia de la convención de la marinera puneña) con otra progresión armónica clásica del estilo(IV-Im-V#-Im). La estrofa de la primera parte de la canción consta de dos frases: frase “a” y frase “b”, la frase “a” lleva la progresión Im(Bm)-VI(G)-VII(A)-III(D) y la frase “b” la progresión IV(Em)-Im(Bm)-V(F#)-Im(Bm).

En la segunda parte de la canción, huayno pandillero, la subdivisión cambia a binaria con un indicador de compas 2/4. El acordeón, instrumento tradicional de la marinera puneña, inicia tocando una melodía característica del estilo en la progresión armónica VII-III-V#-Im; luego, al entrar el canto, se replica la frase “b”

de la estrofa de la primera parte con su respectiva progresión armónica “IV-Im-V#-Im”, entra el ensamble coral y replica exactamente la misma melodía, con la misma letra, ejecutada por el protagonista de esta canción, transformando así la palabra “ay” en un coro. Finalmente, se cierra esta segunda parte con una coda en donde el protagonista realiza su grandeza expresando la frase “Mi nombre es Braulio Félix” y el coro le responde con frases ya mencionadas anteriormente en la primera parte de la canción, frase como, por ejemplo, “El dueño de esta región”; esta coda final es acompañada de contrapuntos melódicos que expresan frases que realzan la preponderancia y el poder de Braulio Félix, una primera frase que dice “su nombre es Braulio, su nombre es Braulio Félix” y otra segunda frase que se monta sobre esta primera frase: “Él es, él es Braulio Félix”. Todo esto genera un ambiente musical de fiesta y fuerza que se juntan para realzar el poder de Braulio Félix.

Ejemplo 11: Página 15

Canción 7

Quiero contarles la historia
De un gesto que mucho valió
Para que todo un pueblo
Pueda vivir en paz

Tal vez nos acobardamos
Pero pudimos luchar
La sangre que derramamos
Nunca vamos a olvidar.

Es a causa del abuso
Que me desperté
Y a mi corazón valiente
Pude atender.

(Ensamble)
Un momento en que las cosas no se daban bien
Y con tanta injusticia no pudo callar.
Cuando en todos nuestros pueblos algo anda mal
Ante el miedo y la injusticia vamos a luchar.

(Ernesto)
Y ya hay agua agua
Agua para mi región
Agua agua
Agua para mi san juan

(Ensamble)
Agua Agua
Agua para cultivar
Agua Agua
Agua para cosechar

Ejemplo 12: Página 15 y 16

Agua Agua
Para poderme bañar
Agua Agua
Agua para disfrutar

(Rita)

La justicia tarda pero llega
Y Don Braulio tuvo que pagar.

(Amigos Ernesto)

Tus amigos no te dejaremos
Y el cuyisito tendrás que invitar.

Ejemplo 13: Página 16

(Rita)

Disfrutaras Disfrutaras
Todos los días disfrutaras
Bailando libre disfrutaras
Disfrutaras que ya estas aquí.

(Ensamble)

Disfrutaras Disfrutaras
Todos los días disfrutaras
Bailando libre disfrutaras
Disfrutaras que ya estás aquí.

(Instrumental)

Disfrutaras Disfrutaras
Todos los días disfrutaras
Bailando libre disfrutaras
Disfrutaras que ya estas aquí. (BIS)

Disfrutaras Disfrutaras
Todos los días disfrutaras
Bailando libre disfrutaras
Disfrutaras que ya estas aquí. (X3)

Por último, la canción 7 (canción final del musical) hace una remembranza de todo lo sucedido en la historia y explica al público el mensaje final que quiere transmitir el musical. Este canto fue compuesto para ser un canto de celebración, no nace de una conversación y sus parámetros son netamente de una canción en estilo convencional: la canción nos transporta a una realidad fuera del lugar de la historia, un lugar donde nos encontramos en un teatro cantando la canción con todo el público.

La canción está en la tonalidad de La menor en un estilo musical andino donde la subdivisión es ternaria y el indicador de compas es de 6/8. La canción consta de tres grandes partes. La primera parte inicia con una introducción de guitarra donde se replica el motivo musical principal de la obra: “Agua”; y es desarrollado de una distinta manera en base a un lenguaje más “guitarrístico”, con notas de la pentatónica menor de La. Inicia el canto Ernestina en un estilo musical de balada con una progresión armónica de “VI-III-VII-III”, la cual ya vimos anteriormente en otras canciones pues esta es una progresión muy usada en la música andina, y continua el canto el pueblo sobre esta misma progresión.

La segunda parte inicia con un cambio de tiempo y de indicador de compas: 2/4. Inicia en un tiempo lento el cual se va acelerando hasta quedar en un tiempo ideal para ejecutar el huayno e iniciar la fiesta. El canto lo inician Ernestina y Pantaleón y luego se va a uniendo el pueblo, todo esto en una progresión armónica de VII(Sol)- III(DO); luego, pasamos a una segunda sección en donde la progresión armónica cambia a VI(Fa)-III(Do)-VII(Sol)-III(Do), progresión que ya habíamos visto en la primera parte. El ritmo queda establecido en huayno y todo el pueblo canta el coro principal de la obra: “Agua”. La canción se va desarrollando, al final de esta segunda parte, con intervenciones solísticas de los personajes, todo esto sobre una progresión diferente que se divide en 2 semi-frases: una semifrase “a” que consta de una progresión VI(Fa)-III(Do)-VII(Sol)-III(Do) y una semifrase “b”, que le responde a esta primera semi-frase, que tiene la progresión VI(Fa)-III(Do)-V#(E)-Im(Am).

La tercera y última parte de esta canción presenta un nuevo coro, el cual fue creado para celebrar la libertad y retorno de Ernestina a su pueblo San Juan. La composición de este coro también fue pensada para que el público cante y se lleve un mensaje motivador a sus vidas (acción que se ha estilado hacer siempre en las obras clásicas de Broadway):

*Disfrutarás, disfrutarás.
Todos los días disfrutarás.
Bailando libre disfrutaras,
Disfrutarás que ya estás aquí.*

Este coro apertura el momento clímax de la fiesta: el momento del “zapateo”. Este momento se da usualmente en el huayno en la parte intermedia y es cuando la música coge un carácter más bailable, este carácter bailable es originado por el arpa que ejecuta en el ritmo figuras de galopas con stacattos bien acentuados. Esto llama a que las personas acompañen esta parte con el baile característico del huayno: el “zapateo”.

Para representar este momento lo más fielmente posible a lo tradicional tuve que escuchar huaynos de los intérpretes pioneros de este género como son la Pastorita Huarasina y estudiantina Perú, también me guíe de huaynos tradicionales:

- Ojos azules. Compositor: Gilberto Rojas Enriquez.
- Sonqollay. Compositor: Anónimo.
- Quisiera quererte. Compositor: Moisés Castillo Villanueva. Interprete: La Pastorita Huaracina
- Forasterito soy. Compositor: Francisco Leyth Navarro. Interprete: Estudiantina Perú.

Haciendo un análisis armónico, todas estas canciones tienen en común que la armonía del coro que apertura el momento del zapateo gira en torno a los grados “VII-III” que siempre cierra con una cadencia perfecta “V#- Im”. En torno al análisis

de la letra de los coros todos comparten que tienen una rima muy presente: todos los finales de sus versos riman; otra característica es que siempre tienen una palabra que se repite en distintas partes del coro, un ejemplo claro es el caso de la canción “Sonqollay”:

Corazón, corazón.
Pobrecito mi corazón.
Tú nomas tienes la culpa corazón
De haberla querido tanto corazón.

Aquí la palabra “corazón” está bordeando todo el coro, haciendo una rima constante que origine que el oyente recuerde fácilmente este coro y pueda cantarla con bastante ahínco acompañado del baile enérgico del “zapateo”. Siguiendo estos ejemplos y estrategias en la composición de coros de huayno, el coro final de esta canción juega con la palabra “disfrutaras” y lo ubica en distintas partes del coro, creando así una rima constante que ayude al oyente a recordar fácilmente este coro y pueda cantarla con mucha fuerza mientras baila. En una parte de la canción la música se calla y el elenco comienza a cantar este coro a viva voz con el objetivo de que todo el recinto pueda sentir la fuerza de este y con esto se genere una gran impresión en el público que provoque que este mensaje se adhiera por completo en ellos. La progresión armónica que acompaña este coro en su primera exposición es “VII-III-VII-Im” y en la repetición se convierte en “VII-III-V#-Im”, manteniendo así la progresión tradicional que vimos líneas más arriba; después de esta primera exposición surge un pequeño intermedio instrumental que es seguido de un retorno al mismo coro pero con diferente progresión armónica: VI-III-VII-III, VII-III-V#-Im. Esta progresión armónica no es parte de la armonía tradicional vista líneas más arriba; se crea así un juego entre la tradición del género y una propuesta nueva propia del musical, pues esta nueva progresión de acordes se crea con el objetivo de poder montar en la coda final de la canción, donde continua cantándose este nuevo coro creado, el coro de la segunda parte: “Agua”, en modo de contrapunto. Se genera así, con esto, un carácter de poder y vigorosidad en la música que retrata el triunfo y la algarabía del momento.

2.3) Formación de un lenguaje propio del teatro musical peruano

En este trabajo postulamos que el proceso de formación de un teatro musical peruano ya empezó. Lo comprobamos con las nuevas obras de teatro musical que se estrenaron en los últimos años: obras donde el guion y las canciones son de autonomía propia de autores peruanos. Ahora, lo que queremos descubrir es cómo es el lenguaje propio del teatro musical peruano. Creemos, particularmente, que las obras como *Déjame que te cuente*, *El plebeyo*, *Barrionuevo*, *Todos vuelven* y *Pantaleón y las visitadoras* son claros ejemplos que retratan cómo es este lenguaje: estos han sido compuesto con música hecha en géneros musicales peruanos (vals, tondero, festejo, cumbia, huayno, yaraví, etc). Así, postulamos que el factor que va definir el lenguaje propio del teatro musical peruano es la música. *Agua el musical* nace con esta idea, mostrar un musical que con sus canciones retrate plenamente el lenguaje propio del teatro musical peruano.

Si bien la música compuesta ha respetado los canones principales de los géneros musicales andinos, esta, también, ha sido fusionada en su composición con los canones musicales de Broadway: en su instrumentación (orquesta clásica) y en la estructura de sus canciones. A continuación, explicaremos qué géneros musicales andinos se han usado para este musical: ¿por qué? Y ¿cómo ayudan retratar mejor la historia?

Canto 1:



Usamos el estilo musical yaraví pues este es un estilo libre donde se puede desarrollar mejor la expresión de los distintos sentimientos. En esta canción estamos respetando la armonía de la música andina, su estilo de canto y la dinámica de canto existente en este estilo donde la música va respondiendo siempre al canto.

Canto 2:



En este canto también usamos el yaraví para expresar el mensaje de la canción que se da mediante una conversación. Pero en la segunda parte al ser el mensaje más fuerte y directo el ritmo de la música cambia, tiene un tiempo más rápido, se transforma en el género musical “carnaval”.

Canto 3



Este canto es para retratar un baile, una fiesta, y optamos por elegir el género musical carnaval. A diferencia de la anterior canción, el canto 2, este carnaval es en tonalidad mayor, pues lo que se quiere retratar es alegría. El estilo de carnaval que escogimos fue el ayacuchano, pues, como ya se mencionó, el pueblo de San Juan se encuentra en Ayacucho.

Canto 4



Este canto tiene 3 partes. La primera parte es en ritmo huayno ejecutado por un arpa, esto para mantener la pureza del estilo. En la segunda parte se usa el género musical Santiago, el cual tiene un ritmo más rápido, esto para contar una realidad que tiene un mensaje fuerte. Para terminar, en la última parte la música se vuelve dramática y en un tiempo lento, esto para retratar un sentimiento de tristeza y de desolación.

Canto 5



Este canto es una presentación del hacendado del pueblo Braulio Félix. Y para retratar mejor las características de este personaje tuve que investigar qué género musical andino tiene un estilo señorial y guarda relación con la aristocracia, descubrí que la marinera puneña es el estilo musical indicado para retratar esto. Así, esta canción fue hecha en el estilo musical de la marinera puneña, la cual por tradición tiene una fuga final de huayno pandillero: esta fuga también fue puesta en esta canción.

Canto 6



Consideré que este canto por retratar el momento más denso de la obra debía ser en un estilo musical andino que genere suspenso y bastante movimiento. Para esto también tomé en cuenta que uno de los objetivos de este musical era difundir la música andina en todos sus estilos posibles. Ante esto debía usar un estilo musical que no se había usado aún en la obra, la cual debía generar las características antes mencionadas (suspenso y bastante movimiento). Decidí por usar la música con sicus. Esta música es usada usualmente en manifestaciones políticas, en marchas y se toca siempre en conjunto; por todo esto, cumplía con lo requerido para ser usado. Para la composición de esta canción me asesore con el maestro Arturo Pinto, difusor de la música y la cultura andina, para que me enseñe cuales son las convenciones de este estilo de música y pueda, Yo, respetar su tradición.

Canto 7



En este canto de cierre de la historia, y celebración de esta, consideré hacerlo en el género musical “Huayno”: un huayno en su estilo más tradicional. A pesar de que este huayno este mezclado con instrumentos de una orquesta sinfónica se ha respetado la tradición de este género: su armonía, sus fraseos y su estructura (conserva el “asalseado” del arpa, característico en el huayno a la hora de hacer el zapateo).

Así, con el respeto por las tradiciones y las convenciones de la música andina buscamos con esta obra una nueva forma de contar un musical, con un lenguaje enteramente propio de nuestro país. *Agua el musical* tiene un objetivo específico: formar un lenguaje propio del musical peruano. Creemos que hoy en día estamos en la etapa donde el musical peruano está buscando esto (un lenguaje propio), ya lo vimos en los musicales estrenados en los últimos años *Barrionuevo*, *Todos vuelven*, *Pantaleón y las visitadoras* y a esto sumaría el musical *La loca del frente* que en su música tiene canciones en folklore peruano. Si bien *Zapping (2016)* no entraría en esta lista porque en sus canciones no tiene ninguna en género musical peruano, consideramos que su creación fue de vital importancia para motivar a hacer más musicales peruanos y llegar a esta etapa en donde estamos buscando crear un lenguaje propio en nuestros musicales.

Así como el teatro musical de Broadway retrata en sus obras la música propia de su país (USA): Jazz, Tap, Blues, RyB, Rock'n roll, Hip Hop, etc. Esto lo podemos ver en obras como *Oklahoma*, *Cantando bajo la lluvia*, *Cabaret*, *Chicago*, *Hairspray*, *Rent*, *Hamilton*, etc. Así nosotros estamos convencidos que con toda nuestra variedad musical y nuestras distintas danzas tenemos herramientas suficientes para poder hacer un teatro musical peruano con un lenguaje propio y único.

No comprendemos exactamente por qué recién en estos años estamos comenzando con este proceso. No comprendemos por qué la AAA(Asociación de artistas aficionados) en la primera mitad del siglo XX no puso en escena alguna obra de teatro musical. No comprendemos por qué siempre ante cualquier crisis política o social, que surgía en siglos pasados, no podían surgir compañías artísticas, o artistas, firmes que siguieran el buen desarrollo que estaban teniendo ciertos géneros artísticos como la tonadilla escénica, la ópera y la zarzuela, que pudieron haber ayudado, tal vez, a que la formación de un teatro musical peruano se dé más antes. Son curiosidades que ahora se nos viene a la mente y que esperamos que en un futuro se pueda descubrir.

BIBLIOGRAFIA

Esposito, F. (2017). *El teatro musical aplicado a personas con talentos especiales: una experiencia en Liberarte*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Quezada, J. (1995). *Reseña de una función interrumpida: la ópera en Lima durante el primer siglo de la República*. Lima: Pontificia Universidad Católica Del Perú.

KISLAN, Richard (1995). *The musical: a look at the American musical theater*, Nueva York, Applause Books

Borras, G. (2015). El rico y complejo mundo musical popular de la Lima de principios del siglo veinte (1900- 1930). Raúl R. Romero. *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Gorlero, P. (2013). *Teatro Musical I: Broadway*. Buenos aires: Emergentes Editorial.

Bartemeu, E., & Marcer, A. (2009). *Taller de teatro musical*. Barcelona: Alba Editorial.

Balta Campbell, A. (2000). *Historia General del teatro en el Perú*. Lima: USMP. Escuela de Ciencias de la Comunicación, 2000.

Subirá, J. (1929) *La tonadilla escénica: Morfología literaria. Morfología musical*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1929.

Vasquez, Ch. & Vergara, A. (1990). *Ranulfo, el hombre*. Lima: CEDAP.

Fraga, F., & Matamoro, B. (1995). *La ópera*. Madrid: Acento.

Berrios, J. (2008). *Chabuca Granda (1920-1983)*. En Acta herediana (p.68-77). Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Sondheim, S. (2010). *finishing the hat: collected lyrics (1954-1981) with attendant comments, principles, heresies, grudges, whines and anecdotes*.

Luyo, K. (2015). *El teatro musical en la formación del profesional en Artes Escénicas*. Lima: facultad de teología pontificia y civil de Lima.

Salazar, A. (1966). *Ifigenia en el mercado*. Teatro segura: Compañía lucia Irrurita.

Arguedas, J. (1935). *Agua. Los escolares. Warmakullay*. Lima: CIP.

Latham, A. (Ed.). (2009). *Diccionario enciclopédico de la música*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Arróspide de la Flor, C. (1944). *La Ópera de hace un siglo en Lima*. En *Revista de la Universidad Católica* (pp.165-178). Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Luyo, K. (2015). Entrevista por Jorge Andrés Pecho para Universidad de Lima. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KPvJmTQQTPI>.

Alegría, A. (2016). Entrevista hecha por Juan Rosales para diario *Caretas*. Recuperado de <http://www.caretas.pe/Main.asp?T=3082&id=12&idE=1262&idA=75656#.XBfEfmqzblU>

Anónimo (2016). ¿Y quién fue Sebastián Salazar Bondy? (Mensaje en un blog) Blog de la Derrama Magisterial. Recuperado de <https://blog.derrama.org.pe/y-quien-fue-sebastian-salazar-bondy/>

Anónimo (14 de agosto de 1961). "Limeñísima" en el T. Segura. *El Comercio*, pp.10-11.

TV Perú. (Lalytocy). (7 de setiembre del 2016). Formación de Teatro y Danzas Negras del Perú de Victoria Santa Cruz (Archivo de vídeo). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=NEL1_w-BYes.

Chiarella. M. (2018). Entrevista para tesis de licenciatura de Luis Alvaro Félix . (L. A. Félix, Entrevistador)

Gurmendi, H. (2018). Entrevista para tesis de licenciatura de Luis Alvaro Félix . (L. A. Félix, Entrevistador)

Luyo, K. (2018). Entrevista para tesis de licenciatura de Luis Alvaro Félix . (L. A. Félix, Entrevistador)

Abad.S. (2019). Entrevista para tesis de licenciatura de Luis Alvaro Félix . (L. A. Félix, Entrevistador)

Mori. G. (2019). Entrevista para tesis de licenciatura de Luis Alvaro Félix . (L. A. Félix, Entrevistador)

Cattone.M. (2019). Entrevista para tesis de licenciatura de Luis Alvaro Félix . (L. A. Félix, Entrevistador)

Félix, L. A. (2018). Examen final de "Taller de composición 10". Lima, Perú.

Félix, L.A. (2019). Presentación de "Agua" *el musical* en Centro cultural CAFAE-SE: <https://www.youtube.com/watch?v=B-paVE9EXFg&t=2558s>

Recopilación de obras musicales puestas en escena en Perú

Estas son todas las obras de teatro musical representadas en Perú que he logrado encontrar en mi investigación. Están ordenadas de acuerdo al nombre de la compañía, o persona, que lo puso en escena:

- La Limeñísima – Chabuca Granda(1961)
- Ifigenia en el mercado- Sebastián Salazar Bondi(1965)
- La mujer del año- Pepe y lola Vilar(1970's)
- Hello Dolly- Pepe y lola Vilar(1980's)
- Mi muñeca favorita- Oswaldo Cattone(1980's)
- ¡Aleluya Aleluya!- Oswaldo Cattone(1980's)
- Gigi- Oswaldo Cattone(1980's)
- El hombre de la mancha- Oswaldo Cattone(1980's)
- El diluvio que viene- Oswaldo Cattone(1980's)
- Annie- Oswaldo Cattone(1980's)
- El libro de la selva – GyG Producciones(1990's)
- Peter Pan - GyG Producciones(1990's)
- La bella y la bestia- GyG Producciones(2000's)
- High School musical- GyG Producciones(2000's)
- The Wiz - GyG Producciones(2000's)
- Greese - GyG Producciones(2000's)
- Annie- GyG Producciones(2000's)
- Fiebre de sábado por la noche - GyG Producciones(2000's)
- La novicia Rebelde- Asociación "Preludio" (1990's)
- A chorus line- Asociación "Preludio"(2000's)
- el Principito - Asociación "Preludio"(2000's)
- Jesucristo Superstar- Asociación "Preludio"(2000's)
- Cabaret- Asociación "Preludio"(2009)
- El hombre de la Mancha- Asociación "Preludio" (2000's)
- Amor sin Barreras- Asociación "Preludio" (2000's)
- Chicago- Asociación "Preludio" (2010's)

- El Chico de Oz- Asociación “Preludio” (2010’s)
- Sweet Charity- Asociación “Preludio” (2010’s)
- West Side Story- Asociación “Preludio” (2010’s)
- Don Quijote de la mancha- Asociación “Preludio”. (2010’s)
- El jardín secreto- Preludio con Juan Carlos Fisher(2010’s)
- Hairspray- Los productores (2010’s)
- La Jaula de las Locas- Los productores(2010’s)
- Altar Boys- Los productores (2010’s)
- Billy Eliot- Los productores (2018)
- Nex to Normal- Tondero(2010’s)
- Mentiras – Tondero(2010’s)
- Rent- La Gran Manzana (2010’s)
- Los locos Adans- La Gran Manzana (2010’s)
- Avenida Q- Primer nivel(2010’s)
- Greese- Primer nivel(2010’s)
- Japón- PlayBill (2010’s)
- Acepto- PlayBill(2010’s)
- La tiendita del horror- plan 9(2010’s)
- Déjame que te cuente- Preludio (2010’s)
- Todos vuelven- Preludio(2019)
- Pantaleón y las visitadoras- Los productores(2019)
- Cuéntame- Los productores(2019)
- Las chicas del 4to C – Los productores(2019)
- Té de tías- Playbill(2019)

También hubo las producciones de Directores independientes y compañías que crearon material propio, todo esto en la década de 2010:

- Candela, Sin Cuenta- Pura Vibra producciones(Guión: Luis salgado, Música: Ernesto Hermosa)
- Carmín- Iguana producciones(Joaquín Vargas)

- La Chica de la Torre de Marfil- Ensamble Producciones (adaptación de Rapunzel libro de Gonzalo de María y música de Fran Edgar)
- Horas Extras- La Plaza(Guión:César De María y Marisol Palacios)
- Apartados- Alberto Caycho(Guión y Música)
- Amazonia, Corazón del planeta- Escena Perú de Gloria(Guión: María Solari)
- 1968- Aranwa Teatro(Guión: Mateo Chiarella)
- Avenida Larco- Libreto de Razec Barragan, música autores rock peruano.
- Blanca nieves y Cenicienta- D1 producciones.
- El Plebeyo- La banda SAC(Guión: **Attilia Boschetti**, Arreglos Musicales: Diego Rivera)
- Barrionuevo el musical-Diego Dibos(Guión: Carlos Galiano, Música: Diego Dibos)
- Zapping- Voudeville(Directo: Pedro Iturria)
- El plebeyo- Carlos Tolentino.

