

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**Análisis del espectáculo musical *El rey león* en Broadway - New York
desde la propuesta estética de los personajes**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE
MAGÍSTER EN ARTES ESCÉNICAS**

AUTOR

Giancarlo Alberto Trigoso Higinio

ASESORA

Lorena María Pastor Rubio

Mayo, 2021

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo analizar las características de los personajes del musical *El rey león* de Broadway que plantea la propuesta escénica de su directora y el equipo de diseñadores, tanto en la construcción de personajes como el uso de elementos estéticos que interactúan y forman parte de su acción, y cómo aportan a constituirlo como un espectáculo que prevalece como un referente artístico en el teatro musical. Es una investigación de tipo analítica sobre las artes, en la que se aplicó una metodología cualitativa. Para realizarla, se analizaron los elementos escénicos y estéticos usados en la caracterización de personajes, estableciendo en diálogo las teorías de Antonin Artaud, Aristóteles y Peter Brook, y fuentes relacionadas a las decisiones de su directora Julie Taymor en su proceso creativo, lo que resulta en un espectáculo de alto reconocimiento por la audiencia y la crítica. El objetivo de esta investigación es constituirse como un referente para trabajos en el campo de creación artística de espectáculos y sobre la investigación de este musical, debido a que no existen investigaciones académicas sobre el mismo. La conclusión principal es que, en el musical de *El rey león*, la caracterización de los personajes está mediada por las decisiones que ha tomado la directora respecto a la estética física de cada uno de ellos, con respecto al casting de actores, los vestuarios influenciados en distintas culturas, el empleo de motivos tribales, y el uso de elementos e indumentos que complementan las características de los mismos, contribuyendo significativamente a constituirlo como un espectáculo que prevalece como un

referente artístico en el teatro musical, validando las teorías de los tres autores mencionados, en sus propias definiciones sobre “teatro que prevalece”.

PALABRAS CLAVE: musical *El rey león*, caracterización de personajes, teatro que prevalece, referente de teatro musical

ABSTRACT

This case study aims to analyze the characteristics of the characters from Broadway musical *The Lion King*, the use of the aesthetic elements that interact and are part of their actions, and how they contribute to make it a show that stands the test of time as an artistic benchmark in musical theater. It is an analytical research on the arts, using a qualitative methodology. The scenic and aesthetic elements used to create the characters were analyzed reflecting on the theories of Antonin Artaud, Aristotle and Peter Brook, and related sources, when looking at the decisions made by director Julie Taymor and her creative process, which received a high level of recognition by the audience and critics. The objective of this research is to be able to be a reference for future artistic shows and other research on this musical, since there has never been academic research on it. The main conclusion is that *The Lion King* musical is a show that prevails as an artistic benchmark in musical theater for many reasons, among them, the director's decision about the physical aesthetic of the characters in the casting, costumes that are influenced by other cultures and

have tribal elements that complement the characterization. It all validates the theories on "theater that prevails" by the three authors mentioned

KEY WORDS: *The Lion King* musical, characterization, theater that prevails, benchmark for musical theater



AGRADECIMIENTOS

En primera instancia, quiero agradecer a mis padres. A mi mamá por ser mi mejor amiga, mi cómplice, por ser “mi protección, mi sostén, frente a toda mi mejor opción, por siempre tú”. Te amo con todas mis fuerzas. A mi papá por ser mi súper héroe, por enseñarme a perseverar. Por alentarme siempre y darme muchos ejemplos de lucha, constancia, sacrificio y responsabilidad, te amo.

También, quiero agradecer a mi gran maestro Luchito Kanashiro, porque, con él y sus enseñanzas, empecé en el mundo del teatro y, desde ahí, cambió mi vida.

Quiero agradecer, además, a Ken Berrospi y Joan Rossel de Broadway Perú por creer en mí y por haberme dado la oportunidad de cumplir mi sueño de interpretar al personaje de mi vida hace 9 años, y por introducirme al teatro musical, género que me atrapó y que hasta hoy es uno de mis favoritos.

*Del mismo modo, quisiera agradecer a Erika Flores, porque, cuando llevé con ella *Introducción a la Investigación en Artes Escénicas*, abrió mi mente al recomendar que uno debería investigar sobre algo que lo apasione. No tendría este tema de investigación si no fuera por esas sabias palabras. Agradezco, también, a Jessica Romero, porque fue orientando mi tema y ayudándome a entender más sobre la investigación en sus cursos de *Metodología y Seminario de la Investigación*.*

Y quiero dar un especial agradecimiento a mi asesora Lorena Pastor. Juntos hemos ido ajustando y perfilando esta tesis. Siempre me recibió con una sonrisa, una vibra tan positiva y nunca me dejó rendirme, estuvo ahí motivándome y dándome indicaciones muy precisas y acertadas. Lorena, no son solo tus capacidades como docente y asesora, sino, además, tu calidad de ser humano, la humildad y el carisma que te caracteriza son valores invaluable que te pintan como persona. Te agradezco por tu paciencia, tu confianza, tu empuje y sobre todo por creer y confiar en mí. Lo logramos Lore.”



ÍNDICE

RESUMEN	II
ABSTRACT	III
AGRADECIMIENTOS	V
ÍNDICE	VII
ÍNDICE DE CUADROS	IX
ÍNDICE DE IMÁGENES	IX
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	5
1. PRESENTACIÓN DEL TEMA	5
1.1. Tema de investigación	5
1.2. Justificación	8
1.3. Preguntas y objetivos de la investigación	11
1.3.1. Pregunta general	11
1.3.2. Preguntas específicas	12
1.4. Estado de la cuestión	12
1.4.1. Los estudios sobre teatro musical	15
CAPÍTULO II	19
2. METODOLOGÍA	19
2.1. Etapas de la investigación	20
2.1.1. Recojo de información e instrumentos de análisis	20
2.1.2. Entrevista a Mateo Chiarella	22
2.2. Selección de personajes para el análisis	23
2.3. Marco teórico	34
2.3.1. Teatro musical	34
2.3.2. Teatro que prevalece	35
2.3.3. Comportamiento escénico (fiscalidad de los actores: voz y elementos estéticos directos)	40
CAPÍTULO III	43
3. EL MUSICAL <i>EL REY LEÓN</i>: UN ESPECTÁCULO QUE PREVALECE	43
3.1. Estructura de la obra	43
3.2. Argumento de la obra	44

3.3.	De la película al musical	46
3.4.	El musical <i>El rey león</i> : más de 20 años en escena y grandes logros en el medio 48	
3.4.1.	Permanencia en escena	48
3.4.2.	Referente de taquilla	50
3.4.3.	Récords de audiencia	51
3.4.4.	Premios y reconocimientos	52
CAPÍTULO IV		54
4. FISCALIDAD DE LOS ACTORES Y ACTRICES EN LA INTERPRETACIÓN DE LOS PERSONAJES		54
4.1.	Casting y selección de actores	54
4.2.	Cualidades físicas y entrenamiento	57
4.2.1.	Rafiki: el poder y potencia de la corporalidad en la chamana africana	64
4.2.2.	Mufasa y Zazú: solemnidad, neutralidad, exageración en el movimiento y acento o entonación de la voz	71
4.2.3.	Timón y Pumba: expansión del cuerpo y manejo de indumentos para el desenfado y el humor	77
4.2.4.	Scar y las Hienas: énfasis en los gestos y desestructuración del cuerpo	82
4.2.5.	Nala y Simba adultos: Peso (despliegue de fuerza y energía), presencia y animalidad	91
4.3.	Elementos estéticos para la caracterización	105
4.3.1.	Rafiki: caracterización humanizada y luces de la estética animal	110
4.3.2.	Mufasa y Zazú: La solemnidad y presencia a través de los indumentos	116
4.3.3.	Timón y Pumba: la animalidad presente en el vestuario y la marioneta	120
4.3.4.	Scar y las Hienas: maquillaje, vestuario y arneses	123
4.3.5.	Nala y Simba: Simplicidad del casco y del vestuario para connotar juventud	128
4.4.	Conclusiones del capítulo	133
CAPÍTULO V		135
5. LA CARACTERIZACIÓN DE PERSONAJES DEL MUSICAL DE “EL REY LEÓN” COMO FACTOR QUE LO CONSTITUYE EN UN TEATRO QUE PREVALECE		135
5.1.	Elementos del Primer Manifiesto de “El teatro de la Crueldad” de Antonin Artaud presentes en el musical de <i>El rey león</i>	136
5.2.	Elementos de tragedia griega según la Poética de Aristóteles presentes en las formas del musical de <i>El rey león</i>	141

5.3. El carácter ritual al que apela en Teatro Sagrado y la inmediatez del Teatro inmediato de Peter Brook presente en el musical de <i>El rey león</i>	145
CAPÍTULO VI	150
6. CONCLUSIONES	150
7. RECOMENDACIONES O CONSIDERACIONES	157
8. BIBLIOGRAFÍA	160
Referencias Gráficas	174

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 1: Según IBDB. The Broadway League	52
Cuadro 2: : Michael Miller (2020)	58

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1 (izquierda): Escena presentación versión animada. (The Lion King WWW Archive, 2016)	6
Imagen 2 (derecha): Escena presentación versión del musical. Courtesy Joan Marcus. (Time Out America LLC, 2020)	6
Imagen 3: Simba. Taller musical del Rey León por Broadway Perú (2012). Fotografía propia	9
Imagen 4: Scar y Simba niño. Taller musical del Rey León por Broadway Perú (2014). Fotografía propia	9
Imagen 5: Simba y Nala. Afiche promocional taller musical del Rey León por Meravellos (2018). Fotografía propia	9
Imagen 6 (izquierda): Rafiki versión musical (Fandom, s.f.)	24
Imagen 7 (derecha): Rafiki versión animada (Fandom, s.f.)	24
Imagen 8 (izquierda): Mufasa versión musical (Fandom, s.f.)	25
Imagen 9 (derecha): Mufasa versión animada (Fandom, s.f.)	25
Imagen 10 (izquierda): Zazú versión musical (Fandom, s.f.)	26
Imagen 11 (derecha): Zazú versión animada (The Lion King WWW Archive, 2016)	26
Imagen 12 (izquierda): Timón versión musical (Fandom, s.f.)	27
Imagen 13 (derecha) Timón versión animada (The Lion King WWW Archive, 2016)	27
Imagen 14 (Izquierda): Pumba versión musical (Fandom, s.f.)	27
Imagen 15 (derecha) Pumba versión animada (The Lion King WWW Archive, 2016)	27

Imagen 16 (izquierda): Scar versión musical (Fandom, s.f.)	28
Imagen 17 (derecha) Scar versión animada (The Lion King WWW Archive, 2016)	28
Imagen 18 (izquierda): Hienas versión musical (Fandom, s.f.)	29
Imagen 19 (derecha) Hienas versión animada (Fanpop, 2021)	29
Imagen 20 (izquierda): Nala niña versión musical (Fandom, s.f.)	30
Imagen 21 (derecha): Nala cachorra versión animada (Lumiere-a.akamaihd.net, s.f.)	30
Imagen 22 (izquierda): Nala adulta versión musical (Fandom, s.f.)	30
Imagen 23 (derecha): Nala adulta versión animada (The Lion King WWW Archive (2016)	30
Imagen 24 (izquierda): Simba niño versión musical (Fandom, s.f.)	31
Imagen 25 (derecha): Simba cachorro versión animada (Imgflip, 2021)	31
Imagen 26 (izquierda): Simba adulto versión musical (Fandom, s.f.)	32
Imagen 27 (derecha): Simba adulto versión animada (The Lion King WWW Archive (2016)	32
Imagen 28: Pastizales (Redacción, 2017)	32
Imagen 29: Leonas (Citytravelnyc, 2017)	33
Imagen 30 : Gacelas (Sisniega, s.f.).	33
Imagen 31: Leopardo y jirafas (MolaViajar.com, 2018)	33
Imagen 32: Lebo M., Julie Taymor y Garth Fagan (Girllalkhq, 2014)	47
Imagen 33: Elenco multirracial de <i>El rey león</i> - México (Camacho, 2015)	62
Imagen 34: Cantante Carlos Rivera. <i>El rey león</i> – Madrid (Robles, 2012)	63
Imagen 35: Enfrentamiento entre Scar y Mufasa (ABC, 2014)	74
Imagen 36: Timón y Pumba (Higgins, 2020)	81
Imagen 37: Simba y Nala (Megumi Hamada) en <i>El rey león</i> - Japón (Death Note News Articles, 2014)	93
Imagen 38: Posición de ataque de Simba y Nala niños (Tara Louise, s/n)	95
Imagen 39: Posición de ataque de Simba y Nala adultos (<i>El rey león</i> , el musical, 2020)	95
Imagen 40: Bocetos originales de Julie Taymor de Mufasa y Scar. (Yulu, 2018)	106
Imagen 41: Maquillaje de Rafiki (Pinterest, s.f.)	111
Imagen 42: Vestuario de Rafiki (Disney, s.f.)	113
Imagen 43: Vestuario de guepardo (Imran, s.f.)	114
Imagen 44: Vestuarios de antílopes y jirafa (The Lion King – Musical, 2018)	115
Imagen 45: Vestuario de cebra (The Kid Should See This, 2020)	115
Imagen 46: Mufasa (Tamsinlonerganarts, 2015)	116
Imagen 47: Máscaras de Scar y Mufasa respectivamente (Yulu, 2018)	118
Imagen 48: Zazú (Higgins, 2020)	119
Imagen 49: Timón (Broadway.com, s.f.)	121
Imagen 50 (izquierda): Maquillaje de Pumba (Bowman, 2016)	122
Imagen 51 (derecha): Maquillaje Kabuki (Thurnblad, 2017)	122
Imagen 52 (izquierda): Stephen Carlile (Playbill, 2021)	123
Imagen 53 (derecha): Stephen Carlile maquillado como Scar (Playbill, 2021)	123
Imagen 54: Stephen Carlile con el vestuario de Scar (Playbill, 2021)	124
Imagen 55: Vestuario completo de Scar y vestuario de leona (Barreto, 2013)	126
Imagen 56: James Brown-Orleans con el maquillaje de Banzai (broadway.com, s.f.)	126
Imagen 57: Vestuario de hienas principales. (Tran, s.f.)	128
Imagen 58: Mujer Dinka con su corsé (Beckwith & Fisher, 2014)	129

Imagen 59 (izquierda): Boceto original de Julie Taymor de Nala (The Lion King Education, s.f.)	130
Imagen 60 (derecha): Vestuario completo de Nala (Pinterest, s.f.)	130
Imagen 61: Guerrero Maasai (Lemmy_caution, s.f.)	131
Imagen 62 (izquierda): Boceto original de Julie Taymor de Simba (The Lion King Education, s.f.)	132
Imagen 63 (derecha): Vestuario completo de Simba (LondonTown, s.f.)	132



INTRODUCCIÓN

Con la presente investigación, se busca reafirmar la caracterización de los personajes como uno de los factores que contribuyen a que el musical *El rey león* se constituya como un referente en teatro musical que prevalece en el tiempo. *El rey león* ha estado vigente más de veinte años en una puesta en escena en diversos teatros, transferida al Minskoff Theatre en Broadway desde el 2006, replicada en diferentes continentes y ofrecida en diversos idiomas. Es un musical que ocupa los primeros lugares en cuanto a permanencia en cartelera y el número uno en cuanto a recaudaciones que superan los millones de dólares.

Esta obra está muy bien estructurada y lo denota el guion, la trama, la escenografía, el uso de marionetas, la corporalidad semihumana y semianimal; la composición musical y destrezas en canto requeridas para los personajes principales y secundarios. Además, presenta, de manera implícita, temas sociales que se pueden percibir dentro de la misma obra, tales como el racismo, la homosexualidad, la marginación de razas o clases menos privilegiadas, el patriarcado, el rol de la mujer, el acoso sexual, entre otros temas que se desarrollan en el musical. Todo lo anterior permite que se establezca una cercanía del público con el contexto en el que se vive, aunque es necesario aclarar que son temas que están implícitos y no se exponen abiertamente. También, hay un acercamiento y estudio de la cultura africana, la cual influye fuertemente en la obra, ya que determina parte del guion y las

letras de las canciones, así como también el apoyo coral, la orquestación de la música y los instrumentos de percusión a utilizar, por nombrar algunos de los diversos aspectos que caracterizan a esta cultura. Todos estos componentes parecen ser factores determinantes de la gran acogida que ha tenido la obra. El propósito del estudio es ratificar estos factores contenidos en la caracterización y demostrar que, combinando elementos como el vestuario, diversas culturas (además de la africana), las voces, la corporalidad, la coreografía, el canto, entre otros, se puede lograr la creación de personajes memorables, cuya sola presencia escénica puede ser un factor que posibilita la constitución de esta obra como un referente en el campo del teatro musical que prevalece.

La importancia de esta investigación en el mundo académico radica en la posibilidad de reconocer cómo el estudio de cada uno de los elementos que componen una bien cuidada caracterización podría impactar en el espectador y, por consiguiente, lograr la aceptación y reconocimiento de una obra de teatro musical. La caracterización de personajes involucra el desarrollo de subtemas que forman parte de este proceso, tales como la fisicalidad, teniendo en cuenta las referencias creadas y adaptadas de la película; la técnica Bunraku o uso de marionetas con actor presente en escena; el uso de máscaras o cascos como símbolo para anular el sentido humano del actor; el uso del maquillaje colorido para mimetizar al actor como parte del cuerpo animal o diseños para contextualizar elementos africanos; el diseño de vestuario con elementos tribales e inspirados en otras culturas; el casting de actores para teatro musical; y la coreografía centrada en el manejo del peso.

La presente investigación está dividida en un capítulo de presentación, en la cual se expone el tema de análisis, la justificación del porqué de este tema y el impacto que representa a nivel personal, junto con las preguntas y objetivos de la investigación. Además, incluye un estado de la cuestión e información de lo que se ha investigado en teatro musical en nuestro contexto. El segundo capítulo explica la metodología empleada, detallando las etapas de la investigación, que incluye el recojo de información, el porqué de la selección de personajes claves para el estudio y el marco teórico. A continuación, se presenta el capítulo III, un capítulo introductorio al mundo de *El rey león*, el cual presenta la estructura de la obra, el argumento, su puesta en escena como consecuencia del film animado, y los distintos logros y reconocimientos que ha obtenido el musical, así como información sobre su evidente éxito en permanencia, taquilla, records de audiencia, etc., lo que me permite partir el análisis de la premisa de que es una obra que prevalece por muchos motivos. Consideré importante colocar este capítulo en esta sección para que el lector se sumerja de inmediato en el tema y dar directamente pase a los siguientes capítulos de análisis, sin perder el foco de atención por los capítulos previos, que se enfocan más en presentar la parte estructural de esta investigación. El capítulo IV es el capítulo de análisis y cuerpo de este trabajo, ya que en él se describe minuciosamente la fisicalidad de los actores y actrices en la interpretación de personajes, empezando por el casting y selección de los mismos, la descripción de sus cualidades físicas y su entrenamiento, los elementos estéticos que complementan dicha caracterización y las conclusiones del capítulo. Luego continuo con el capítulo V, el cual se refiere a

la caracterización de personajes como factor que constituye al musical como una obra de teatro que prevalece, desde una selección personal de enfoques en las que he traído a colación esta obra cada vez que he leído al respecto. Finalmente, la investigación concluye con un capítulo de conclusiones y uno de recomendaciones y consideraciones que se debería tener respecto al tema y que no han sido abordados en este trabajo.



CAPÍTULO I

1. PRESENTACIÓN DEL TEMA

1.1. Tema de investigación

El musical *El rey león* está basado en la famosa película de Disney estrenada en 1994. Es un *film* animado basado en personajes bíblicos como José y Moisés, en la famosa obra Hamlet de William Shakespeare (Hahn, Allers & Minkoff, 1994) y en la leyenda egipcia de Horus (Petit, 2003). El guion fue adaptado para el musical por el director de cine, artista de guion gráfico y guionista Roger Allers, quien, además, fue coproductor de la película, e Irene Mecchi, una de las guionistas que colaboraron, también, en la animación. Las canciones originales fueron compuestas por el reconocido cantante inglés Elton John en colaboración con Tim Rice, y la música adicional y letras, por el compositor sudafricano Lebohang Morake (conocido popularmente como Lebo M), en colaboración con Mark Mancina, Jay Rifkin, la directora del musical Julie Taymor y Hans Zimmer (Taymor, 2017).

Constituido como uno de los musicales más taquilleros, con recaudaciones que superan los mil millones de dólares en Broadway¹ (Kennedy, 2013) y con mayor permanencia en escena en la historia del teatro musical con más de 20

¹ Mark Kennedy del The Associated Press menciona en su artículo que “«Le Roi Lion» devrait devenir le premier spectacle à amasser 1 G\$ US à Broadway” (2013), es decir, que el espectáculo estaba camino a convertirse en el primero en generar mil millones de dólares en Broadway para el fin de semana en el que se emitió dicha nota. Según la Broadway League, la producción terminaba la semana anterior con ingresos de \$999.267.836 en 16 años, y ese total sube de un millón a dos millones de dólares por semana.

años en cartelera (Armstrong, 2017)², *El rey león* es el resultado de la visión artística y creatividad de su directora Julie Taymor. Ella es directora de cine, teatro y ópera, diseñadora de vestuario, escenógrafa, productora de cine y guionista. Taymor desarrolla una puesta en escena llena de cultura y color, la cual puede llevar al espectador a disfrutar de lo exótico del mundo africano. Incluso, en ciertos países como México³ o China⁴, se suman a este exotismo elementos propios de sus culturas para lograr una mejor conexión con el público regional.



Imagen 1 (izquierda): Escena presentación versión animada. (The Lion King WWW Archive, 2016)

Imagen 2 (derecha): Escena presentación versión del musical. Courtesy Joan Marcus. (Time Out America LLC, 2020)

² Linda Armstrong escribió el artículo “‘The Lion King’—two glorious decades on Broadway and counting” (2017) sobre la celebración del vigésimo aniversario de este musical. En este, menciona, que desde el 13 de noviembre de 1997, *El rey león* se ha mantenido en escena y ha generado hasta 24 producciones globales, que han sido vistas por más de 90 millones de personas, y seis producciones mundiales incluso en ocho idiomas.

³ En la escena regular del baile hawaiano de Timón para distraer a las hienas, en la versión mexicana, Timón se coloca, no un vestido de hula-hula, sino, más bien, un vestido clásico veracruzano y canta al ritmo de la Bamba: <https://www.youtube.com/watch?v=v0vNgR2VSZ0&t=3s> (minuto 3:32).

⁴ En el artículo “Julie Taymor Adds New Character to Lion King Musical”, Julie Taymor menciona la incorporación de este personaje para ganarse a la audiencia de China. Además, hay que recordar que era el año del mono en el momento en el que se llevó el musical a ese país (Gans, 2016).

Este musical ha sido presentado en varios idiomas: inglés (idioma original), alemán, japonés, portugués, coreano, francés, holandés, chino mandarín y español (tanto el de España con particularidades en los acentos de ciertos personajes, como el de México, con sus acentos regionales también). A su vez, ha incluido, entre sus miembros, a un reparto de artistas sudafricanos para que puedan mantener y sostener la autenticidad de los complejos dialectos y cantos africanos; estos dialectos son principalmente el *xhosa*, *swahili*, *zulu* y *seshoto* (Stage Entertainment Spain, 2018).

La caracterización de personajes es uno de los tantos elementos llamativos que se puede observar y apreciar en el musical, y, pese a que la presente investigación no busca encontrar la “fórmula ideal” para lograr el éxito, son muchos los elementos de la misma que analizados independientemente podrían brindar más detalles sobre cómo fueron concebidos y cómo hicieron de esta obra un éxito rotundo sostenible en el tiempo. En este trabajo, me centraré en la caracterización, no solo por la propuesta estética en sí, sino que, de cierto modo, he pasado por la experiencia de vivir la caracterización a un nivel cercano a la propuesta original, lo que ha despertado en mí reflexiones que, de ser transmitidas, podrían contribuir a entender este proceso y, quizás, a aprender de esta experiencia para poder replicarla en futuras propuestas de obras o espectáculos.

Los elementos que se pueden analizar desde las artes escénicas en este musical son la música, la orquestación, el canto, las coreografías, el guion, las actuaciones, el maquillaje, el vestuario, los colores, las marionetas, los diseños

escenográficos, juego de luces, entre otros. Sin embargo, un análisis de cada elemento implicaría un trabajo exhaustivo y demasiado amplio, por lo que, para la presente investigación, me centraré en el análisis de la caracterización de los personajes más relevantes, poniéndolos en diálogo con las cualidades o características físicas de los actores que son requeridas por el *casting*. Además, realizaré el análisis de los elementos estéticos que soportan o complementan la caracterización, como el uso de máscaras y marionetas, el maquillaje, el diseño del vestuario y demás elementos que, junto al artista, redondean la particularidad de determinado personaje.

1.2. Justificación

Desde el estreno del *film* animado *El rey león*, en 1994, tuve una especial conexión con la obra. Me vi reflejado de alguna manera en el personaje principal, lo cual me llevó a un fanatismo muy peculiar con la obra y con el personaje: vi el *film* un sinnúmero de veces y comencé a coleccionar todo tipo de *merchandising*. Incluso, pinté la pared de mi cuarto con motivos tribales africanos.

Dieciocho años después, y con un entrenamiento muy básico en teatro, fui invitado a formar parte del taller montaje del musical *El rey león* con la academia Broadway Perú (2012), lo que marcó mi inicio como actor de teatro musical y en un rol principal. Dos años después (2014), participé en el papel antagónico, como Scar (el tío), lo cual me dio la oportunidad de poder probar mi versatilidad como actor. En abril del 2018, la academia Meravellos me invitó a

participar nuevamente con el papel principal, pero, esta vez, la experiencia fue un tanto diferente, ya que el nivel de la producción superó las expectativas de un taller, lo que permitió conseguir un mayor acercamiento al musical referente de Broadway, puesto que, además, contábamos con el soporte de un coro de diez cantantes, y una orquesta en vivo con instrumentos nacionales y africanos.



Imagen 3: Simba. Taller musical de El rey león por Broadway Perú (2012). Fotografía propia

Imagen 4: Scar y Simba niño. Taller musical de El rey león por Broadway Perú (2014). Fotografía propia

Imagen 5: Simba y Nala. Afiche promocional del taller musical El rey león por Meravellos (2018). Fotografía propia

Mi participación en este musical no solo me hizo interesarme más en conocer la visión con la que fue desarrollada la obra, sino, también, entender los retos que, a nivel actoral, demanda la personificación de los personajes en cuanto a construcción, corporalidad, baile y musicalidad, los que son requeridos para llenar los papeles asignados. En ese sentido, el estudio de este tema, en particular, significa sumergirme más en el entendimiento de este brillante y muy interesante *masterpiece*, que va más allá de mi fascinación como fanático, sino, también, de mi asombro como actor en proceso para

poder investigar dentro de un área que, en cierto modo, es mi especialidad y mi pasión.

Este musical nos permite explorar mucho más que solo el texto dramático para dejarnos envolver por la belleza de su colorido vestuario, la corporalidad (semihumana) extraña e innovadora de sus actores y danzantes, las canciones, la orquestación, los coros, la escenografía cambiante, entre otros. Lo exótico de la cultura africana reflejado en el vestuario, en el maquillaje, en las canciones o en el texto con dialectos, escenas de rituales, y el uso de cascos y de marionetas integradas a los vestuarios crean una atmósfera sonora y visual que sobrepasa al *film*.

A diferencia de otras investigaciones sobre la película animada *El rey león* (y teniendo en cuenta que no se ha encontrado investigaciones referentes al musical), a un nivel académico, la importancia de este estudio radica en poder analizar qué elementos estéticos y escénicos son utilizados en el musical para tomarlos como un referente posible en una puesta en escena en nuestro país. Además, se podrá dar cuenta de por qué dichos elementos han posibilitado que este musical se convierta en uno de los más exitosos y un gran referente internacional. Si bien el presente estudio no está enfocado en demostrar o explicar el éxito de este musical, pese a que existen algunas fuentes bibliográficas que dan fe de ello (*rankings*, notas periodísticas que comentan los ingresos, el tiempo que se mantiene vigente, etc.), un estudio analítico de estos elementos puede dar a conocer a productores o directores

peruanos estas estrategias, de modo que se puedan replicar en futuros proyectos.

Mi fascinación por la obra musical y mi participación como actor principal en un montaje de la misma, sumado a un interés creativo y visionario de posibles producciones en nuestra realidad nacional artística, me motivan a querer estudiar los elementos de caracterización en específico. Ello se debe a que mi acercamiento como actor y experiencia en relación con dichos elementos jugaron un papel importante en mi crecimiento y experiencia como actor, además de sumar admiración por lo que, según yo, considero una visión muy acertada de la directora, al incorporarlos y usarlos en esta producción.

Es importante mencionar que, pese a que se tiene consciencia de que se trata de un musical de Broadway, el cual se desarrolla en un contexto muy diferente al nuestro, el desarrollo de mi investigación será de tipo estético. Tiene el fin de brindar herramientas de análisis para todo tipo de espectáculo, a la vez de exponer dichos elementos como posibles referentes que se puedan incorporar en cualquier tipo de producción performativa.

1.3. Preguntas y objetivos de la investigación

1.3.1. Pregunta general

¿Cuáles son las características físicas de los personajes del musical *El rey león* de Broadway y cómo aportan a constituirlo como un espectáculo que prevalece como un referente artístico en el teatro musical?

1.3.2. Preguntas específicas

- a. ¿Cómo es la fisicalidad que plantea la propuesta escénica de la directora respecto a los personajes y cómo contribuye a constituir al musical *El rey león* como un referente artístico que prevalece?
- b. ¿Cuáles son las características y usos de los elementos estéticos (maquillaje e indumentos) que interactúan y forman parte de la acción de los personajes, y cómo contribuyen a constituir al musical *El rey león* como un referente artístico que prevalece?

1.4. Estado de la cuestión

Ha sido difícil encontrar estudios previos de la obra *El rey león* en general, debido a que las fuentes bibliográficas apuntan no al estudio a nivel creativo y artístico de la misma, sino, más bien, a temas descriptivos, críticas de especialistas en el campo cinematográfico. Sin embargo, no hay un análisis del arte en específico o de los elementos que contribuyen al éxito cinematográfico y teatral de la obra.

No existen estudios que analicen el musical hasta el momento; no obstante, existe bibliografía referente a la película y al teatro musical en Broadway. En primer lugar, el artículo “Image de la royauté sacrée dans Le Roi Lion. Étude d'anthropologie historique et politique” del autor Thierry Petit (2003) proporciona referencia no solo de la trama del musical al hacer un paralelismo con Hamlet, sino, también, de la mítica historia de Horus, cuyo personaje nace fuera del reino de Osiris, su padre, quien es asesinado por hermano Seth para

ocupar el trono. Al crecer, Horus regresa a recuperar su trono. Asimismo, busca explicar cómo es entendida la realeza en la trama de *El rey león* desde una perspectiva antropológica, histórica y política. Tener esta referencia contribuye a la evaluación de la trama y al entendimiento del porqué de la caracterización de los personajes que propone Taymor en la puesta en escena.

En segundo lugar, “Representaciones sociales en el cine infantil. Nacionalidad, raza, cultura y clase en *El rey león*” (Demarchi et al., 2014) es un artículo de investigación de la revista de Ciencias Sociales “Aposta” que busca analizar representaciones sociales en películas infantiles, con temas que van desde la discriminación, la clase social, la raza, entre otros, que exponen a niños y jóvenes a una visión particular del mundo. Esta fuente sirve para poder comprender, a través de los temas sociales, los referentes de personalidad que deberán entenderse en los personajes y trama.

En tercer lugar, el artículo “Protagonisti inconsapevoli: animali nella letteratura per l’infanzia e per ragazzi” del autor Diego Salvadori (2017) hace una revisión del uso de animales en la literatura para niños. Busca dar una nueva visión respecto a este recurso literario como elemento de transformación en los infantes para nutrirlos de una perspectiva ecologista. El aporte de esta referencia como elemento estratégico para lograr aceptación parece ser un recurso adoptado también en *films* y espectáculos de marionetas u obras infantiles. Si bien es cierto que en el musical no hay una propuesta con completa animalización, es la condición mitad humana mitad animal que, como parte de la caracterización, constituye una estrategia importante que establece a esta última como posible factor de éxito para el musical.

Respecto a los aspectos culturales, Edward M. Brunner, en su artículo “The Maasai and the Lion King: Authenticity, Nationalism, and Globalization in African Tourism. American Anthropological Association” (2001), hace un análisis antropológico sobre cómo la cultura maasai es mostrada por otras culturas en representaciones que pueden llevar al incremento del turismo y la difusión e intereses en sus costumbres y dialectos. Este es un material que podría servir para analizar la obra desde un aspecto cultural, claramente introducido en la caracterización de los personajes.

Estos artículos aportan enfoques desde las ciencias sociales, la literatura o teatrales con enfoque en la trama, sobre aspectos desconocidos del *film*. Por ejemplo, se realizan análisis desde una perspectiva antropológica y sociológica en donde se involucran temas referentes al racismo, la cultura, la discriminación, etc., mas no se profundiza en la labor actoral o la perspectiva estética del musical. Mi investigación entra en el campo desde las artes escénicas con la experiencia del musical y ahonda en una perspectiva estética enfocada en la caracterización de personajes. Mi percepción parte de mi experiencia como espectador y, sobre todo, como actor que ha vivido en carne propia el proceso de caracterización de personajes en este musical (teniendo claro que mi experiencia fue a nivel taller, diferente a la producción original). Sin embargo, esta aproximación tan cercana medió el impacto y sorpresa que esta obra ha tenido en mí como actor, lo que me ha dado herramientas para ingresar al mundo de este musical y comprenderlo. Asimismo, me ha ayudado a completar esta investigación desde una perspectiva binaria: actor/espectador. Por tanto, considero que es un aporte importante a la

investigación de las artes escénicas y de este musical, del cual, como mencioné, no se ha investigado lo suficiente.

1.4.1. Los estudios sobre teatro musical

Si bien es cierto la música ha venido siendo incluida en diversas formas teatrales desde tiempos antiguos: los griegos introdujeron en sus presentaciones canciones e incluso algunas danzas en sus coros, así como los romanos; en la Edad Media y en el Renacimiento, se dieron representaciones que combinaban estas tres artes, las primeras formas del musical se desarrollaron como “Commedia dell’Arte”, que a su vez evolucionaron en formas como la comedia y la ópera buffa (Woolford, 2012). Sin embargo, diversas fuentes atribuyen su origen más cercano o consolidado en el siglo XIX. Mark Lubbock (1957), en el artículo “The Music of Musicals”, comenta sarcásticamente que se debe agradecer a los “americanos” su ingenuidad por introducir un nuevo término que expresa en una sola palabra la variedad de confusas categorías conocidas como “light opera”, “comic opera”, “operetta”, “musical farce”, “musical extravaganza”. Menciona, también, que el “musical”, tal como fuese una de sus primeras formas más cercanas, apareció en París, conocido como *operette*. Pero, si debemos agradecerles a los americanos por haber definido el término, como señala Lubbock, así podríamos, también, decir que el musical nació en New York en 1866 con la obra *The Black Crook*. Esta ha sido considerada como el primer musical, luego que, tras una serie de eventos desafortunados, una compañía de teatro debió compartir escenario en el teatro Nibblo’s Garden de Broadway sin imaginar que tal improvisada fusión

iba derivar en un rotundo *hit* (Woolford, 2012). Este tuvo tal popularidad que se extendió por el territorio estadounidense. Es desde entonces que Broadway comenzó a desarrollarse como cuna y plaza de los musicales. Ann Hutchinson Guest (1993) establece “the golden age” de los musicales de Broadway entre 1930 a 1950. Otras fuentes mencionan que la edad de oro debió darse entre 1940 a 1960. Con la llegada de las películas, algunas de estas fueron llevadas al cine y viceversa, lo que podemos observar hasta nuestros días.

Es en este contexto que Susan Bennett (2005), en su artículo “Theatre/Tourism”, menciona el concepto de teatro comercial y coloca de ejemplo a Disney, y justamente con su *masterpiece* de *El rey león*, como uno de los más grandes aciertos. Señala que el acercamiento de esta marca es aprovechar al teatro dentro de la agenda turística, y lo denomina un espectáculo comercial exitoso cuyo público objetivo es especialmente el turístico, con lo cual desarrolla el sector entretenimiento-*retail*. Y pese a que podría sonar desmerecedor para muchos el asociar una obra con un propósito comercial, el caso particular del éxito de este musical podría ir más allá de solo traducirse en millonarias cifras y tener una excelente campaña de marketing respaldada por una multimillonaria marca como lo es Disney, pero dicho análisis podría ser objeto de estudio de otra investigación, por lo que debemos rescatar que ya sea espectáculo o teatro comercial, es indiscutible (incluso por numerosas fuentes) que *El rey león* está considerado dentro del género de teatro musical y está constituido como un referente que encabeza numerosos *rankings*.

Respecto al teatro musical en el Perú, para mencionar nuestro contexto, hay que destacar que el género es relativamente nuevo. Es Preludio la productora pionera en el rubro que trae grandes obras desde 1997, tales como las siguientes: Jesucristo Superstar, Chicago, Amor sin Barreras, Cabaret, Déjame que te cuente..., El musical de Chabuca, Madres... El musical, Todos Vuelven... Un musical para el Perú, entre otras.

Una empresa más nueva es Los Productores, que ha montado obras desde tan solo el 2012. A la par con ellos, comenzaron a surgir, progresivamente a lo largo de los años, asociaciones pequeñas e informales formadas por muchos jóvenes aficionados, con el formato de “talleres montaje”. En estos, los estudiantes reciben inducción y clases de canto, baile y actuación enfocados al musical que se montará al final de tres o cuatro meses de preparación, lo cual termina en una puesta en escena, en alguno de los teatros de la capital, de un fin de semana con venta de boletos incluida. Pese a no ser un formato profesional o no contar con certificados que garanticen el aprendizaje integral, el formato pareciese ser una oportunidad para poder crecer y aprender sobre el escenario.

Este estudio busca, además, contribuir al análisis de espectáculos para futuras producciones peruanas, ya que el teatro musical en el Perú ha venido desarrollándose de una manera muy similar a la forma que se viene desarrollando en Broadway. Es más, solo recientemente se está optando por dejar de presentar obras de Broadway adaptadas a nuestro contexto, sino que, ahora también, se están presentando obras originales y nacionales tales como

“Déjame que te cuente...”, “El musical de Chabuca”, “Todos vuelven...”, “Un musical para el Perú”, “La salsa roja” de Yerovi.



CAPÍTULO II

2. METODOLOGÍA

Se trata de una investigación analítica sobre las artes, en la que se aplicó una metodología cualitativa. Los parámetros de esta investigación y las fuentes de obtención de información están marcados por mi acercamiento con la obra, tanto con el *film* y el espectáculo. Es importante resaltar que el análisis se da en el campo de la producción de teatro musical de Broadway. La importancia de este estudio es que analiza los elementos escénicos y estéticos usados en la caracterización de personajes de este musical, estableciendo en diálogo teorías y fuentes relacionadas a las decisiones de su directora Julie Taymor en su proceso creativo. Ella da como resultado un espectáculo de alto reconocimiento por la audiencia y la crítica, traducido en tiempo de permanencia en escena, ingresos económicos millonarios, diversidad de premios y reconocimientos, así como el constituirse en un referente en espectáculos y teatro musical, categorías que son reforzadas (pese a que no es el propósito final de la investigación) con *rankings* e información diversa que lo acredita.

El objetivo de esta investigación analítica es constituirse como un referente para trabajos analíticos y escénicos en el campo de la creación artística de espectáculos.

2.1. Etapas de la investigación

Dentro de la metodología cualitativa, se han revisado diversas teorías y fuentes referentes al teatro y elementos usados en ellos (vestuario, marionetas, coreografía, etc.). Propongo utilizar información primaria: texto dramático, el libro de Julie Taymor “The Lion King: Pride Rock On Broadway” (2017); además de fuentes secundarias tales como fotografías de diversos libros, artículos, revistas y de la web, partes de videograbaciones de YouTube, ya que no hay registro completo de la obra; y mi experiencia presenciando la obra en el año 2014 y 2015.

2.1.1. Recojo de información e instrumentos de análisis

Para esta investigación, propongo partir de la selección de los personajes claves o más relevantes del musical, tomando en cuenta el material visual (tanto en imágenes como en material videográfico de escenas, canciones representativas o, incluso, testimonios de entrevistas a algunos actores). Apoyo el análisis, también, con la citación de fragmentos o escenas claves y representativas de la obra que considero pertinentes, los cuales se ponen, además, en diálogo con teoría teatral, con enfoques con los que pude encontrar una relación entre este musical y las características que debiera tener un teatro que busca prevalecer en el tiempo: el manifiesto del teatro de la crueldad de Antonin Artaud, el teatro sagrado e inmediato de Peter Brook, y la poética de Aristóteles.

La recopilación de la información de fuentes secundarias se obtuvo con un análisis documental de fuentes existentes en bibliotecas, tales como libros,

artículos de revista o periodísticos; de medios digitales o plataformas de búsqueda de documentos. Se buscó en ellos antecedentes de otros estudios realizados del musical o de los temas que se pretende abordar en esta investigación, como los conceptos involucrados (vestuario, coreografía, etc.) y posibles teorías que soportan el estudio (semiótica teatral, teatro, entre otras).

Busqué, además, materiales audiovisuales como videos de Youtube u otros formatos, con entrevistas a los directores o actores, o partes del musical, ya que no es posible acceder a la obra completa en video. Además, estos materiales están complementados con mi experiencia como observador de las puestas en escena en México y Broadway (Estados Unidos). Asimismo, ello es complementado con los aportes personales que puedo alcanzar como actor que ha participado en la creación del montaje taller del musical inspirado en Broadway, en tres oportunidades, junto a mi conocimiento corporal del texto, mi experiencia con elementos de caracterización y mi acercamiento con los personajes.

En primera instancia, se evaluó la información recopilada y se clasificó en bases teóricas, conceptos claves, artículos o estudios sobre el tema, las imágenes o fotografías existentes, etc. Se seleccionó a los personajes que se consideraron relevantes en cuanto a su composición performativa y estética, desde mi experiencia en la observación y participación pasada, para hacer paralelos que me permitieron corroborar los elementos de mi objeto de estudio en relación a dichas teorías, y conceptos revisados y encontrados. Se consideró como una fuente importante el montaje dirigido por la directora Julie Taymor, debido a que es la principal responsable del proceso y cuya

perspectiva fue plasmada en el espectáculo, y se trató de unir desde su enfoque toda la información recabada.

Una segunda instancia fue la observación del material audiovisual encontrado, así como la participación en el espectáculo de Broadway como artista espectador. Se trató de relacionar lo observado con la visión de la directora y con toda la información recopilada en la primera instancia.

2.1.2. Entrevista a Mateo Chiarella

Mateo Chiarella es director de teatro y docente en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Personalmente, no tenía el gusto de conocer al profesor y artista Mateo Chiarella, pero sí tenía conocimiento de su trayectoria y de su rol como experto en temas de teatro musical. Recurrir a su valiosa ayuda en mi tema de investigación fue un acierto oportuno concretado gracias a mi asesora Lorena Pastor.

Mateo Chiarella me ayudó a dirigir el foco de la investigación hacia un aspecto más conciso, concreto y específico, debido a que mi gran interés por la obra me hacía formular un tema tan amplio que hubiese sido muy difícil de poder consolidar en una sola investigación, justamente por la cantidad de aristas desde donde se podía abordar al musical.

En la entrevista, Chiarella me mencionó que el musical no solo era interesante, sino que el enfoque inicial de mi proyecto daba material para diversas investigaciones, por lo que era mejor sacrificar ciertos temas y concentrar la investigación en algo más específico que esté bien enfocado y

desarrollado. De la entrevista con Mateo se recogieron sus comentarios y sugerencias, y se logró definir el enfoque y el tema específico de investigación.

2.2. Selección de personajes para el análisis

La selección de personajes paradigmáticos del musical viene condicionada por mi acercamiento y experiencia tanto con el *film* como con el musical. En ese sentido, he elegido personajes que considero adecuados dada la relevancia de los mismos en términos dramáticos y la complejidad de su interpretación en términos corporales y estéticos. Para esto, emplearé, de ser necesario, la citación de frases, exposición de la carga emocional, vistosidad en escena, interacción de estos, sonoridad, entonación y acentos, o carácter ritual, para complementar el análisis.

Los personajes del musical son extraídos explícitamente del *film* sin buscar una casi total animalización de los actores como podríamos observar en musicales como “Cats” o “El mago de Oz” (con el personaje León). Más bien, se buscó la introducción de un código de signos distinto en donde la representación de una dualidad humana-animal se da por la fusión del actor con su vestuario y mecanismos como el uso de máscaras, tocados o cascos; el maquillaje; corporalidad; etc. Ello conduce visualmente al entendimiento de una nueva entidad que no termina por ser completamente animal o humana, y que, sin embargo, induce al espectador a aceptar dicho código sin cuestionar esta dualidad visible.

A continuación, empezaré por la selección y presentación de los personajes para introducirlos y facilitar la comprensión del análisis.

Rafiki: Es un mandril. En el musical, es un personaje femenino, una vieja chamana, amiga entrañable de Mufasa. Su rol en la obra es participativo con el público. Es el único personaje que rompe la cuarta pared, y funge de sabia guía y consejera que influye en las reflexiones de Simba. La acción de este personaje es la de guía y consejero espiritual.



Imagen 6 (izquierda): Rafiki versión musical (Fandom, s.f.)
Imagen 7 (derecha): Rafiki versión animada (Fandom, s.f.)

Mufasa: Es el rey león; se muestra rígido y majestuoso, pero, también, es amoroso y protector con su hijo. Busca siempre darle lecciones de vida y consejos para que pueda algún día ser el mejor soberano de las tierras bajo su dominio. La acción de este personaje durante el primer acto es la de guiar y proteger a su manada de leones y demás animales de su reino, así como cuidar sus dominios de posibles enemigos o invasores como las hienas, las cuales viven desterradas. Durante el segundo acto, la acción de este personaje es la de ayudar a su hijo a recordarle quién es.



*Imagen 8 (izquierda): Mufasa versión musical (Fandom, s.f.)
Imagen 9 (derecha): Mufasa versión animada (Fandom, s.f.)*

Zazú: Es un toco piquirrojo, mayordomo del rey. Elegante y prudente, siempre cuida de Simba. Su acción en la obra es la de servir a sus soberanos.



*Imagen 10 (izquierda): Zazú versión musical (Fandom, s.f.)
Imagen 11 (derecha): Zazú versión animada (The Lion King WWW Archive, 2016)*

Timón: Es una suricata. Es uno de los mejores amigos de Simba; es despreocupado, hábil, práctico y un líder nato. Junto con Pumba, forman un dúo particular e inseparable, quienes influyen en el crecimiento de Simba. Su acción en la obra es la de disfrutar la vida mientras lidera sin preocupaciones.



Imagen 12 (izquierda): Timón versión musical (Fandom, s.f.)
Imagen 13 (derecha) Timón versión animada (The Lion King WWW Archive, 2016)



Pumba: Es un jabalí salvaje. Es uno de los mejores amigos de Simba, inocente, cariñoso, comprensivo y empático. Su acción en la obra es la de disfrutar la vida sin preocupaciones.



Imagen 14 (izquierda): Pumba versión musical (Fandom, s.f.)
Imagen 15 (derecha) Pumba versión animada (The Lion King WWW Archive, 2016)



Scar: Es el león hermano menor de Mufasa, resentido y ambicioso. No tiene escrúpulos cuando de lograr sus objetivos se trata. Es astuto, inteligente, elegante y refinado. La acción de este personaje durante el primer acto es la de apoderarse del trono de su hermano. Durante el segundo acto, su acción es mantenerse en el trono.



*Imagen 16 (izquierda): Scar versión musical (Fandom, s.f.)
Imagen 17 (derecha) Scar versión animada (The Lion King WWW
Archive, 2016)*

Shenzi: Es una hiena. Secuaz de Scar y líder de grupo, es más astuta que sus compañeros, valiente y ecuánime. Su acción en la obra es la de apoyar a Scar liderando a su grupo.

Banzai: Es una hiena. Secuaz de Scar, es el más agresivo e impulsivo, pero, también, es muy tonto. Su acción en la obra es la de apoyar a Scar para satisfacer sus necesidades.

Ed: Es una hiena. Secuaz de Scar, es el más tonto del grupo; no emite una sola palabra, solo sonidos guturales y estruendosas carcajadas. La acción de este personaje, quizás, es una de las más complejas de definir, puesto que pareciese no tener acción. Sin embargo, no existe personaje sin acción en términos teatrales, y la dificultad no se da en su falta de guion o texto, sino en lo extremadamente tonto y disperso que puede ser como personaje, lo que hace suponer que ni siquiera sabe lo que quiere. No obstante, una acción que podría atribuírsele es la de ayudar y seguir a su grupo.



Imagen 18 (izquierda): Hienas versión musical (Fandom, s.f.)

Imagen 19 (derecha) Hienas versión animada (Fanpop, 2021)

Nala: Es una leona. Es la mejor amiga de infancia de Simba, valiente y prudente. De adulta, es fuerte, decidida y aguerrida. Su acción durante el primer acto es la de divertirse con su mejor amigo Simba. Durante el segundo acto, su acción es la de buscar ayuda para salvar al reino de las desgracias ocurridas por el mal desempeño de la tiranía de Scar.



Imagen 20 (izquierda): Nala niña versión musical (Fandom, s.f.)

Imagen 21 (derecha): Nala cachorra versión animada (Lumiere-a.akamaihd.net, s.f.)



Imagen 22 (izquierda): Nala adulta versión musical (Fandom, s.f.)

Imagen 23 (derecha): Nala adulta versión animada (The Lion King WWW Archive (2016))



Simba: Es un león. El hijo de Mufasa, de niño, es osado y valiente, y suele meterse en problemas. Posee mucha confianza en sí mismo. De adulto, es despreocupado; no desea recordar el pasado y, por ello, trata de evadir sus responsabilidades sin buscar recuperar aquello que por derecho le pertenece: el trono. La acción de este personaje durante el primer acto es divertirse como cualquier niño. Durante el segundo acto, su acción es la de lograr liberarse de las culpas del pasado, para lo cual se valdrá de dos estrategias: en una primera instancia, buscará huir y tratar de olvidar, no haciendo frente a sus responsabilidades; y en una segunda instancia, buscará hacer frente a las mismas, regresando para reclamar lo que le corresponde.



Imagen 24 (izquierda): Simba niño versión musical (Fandom, s.f.)



Imagen 25 (derecha): Simba cachorro versión animada (Imgflip, 2021)

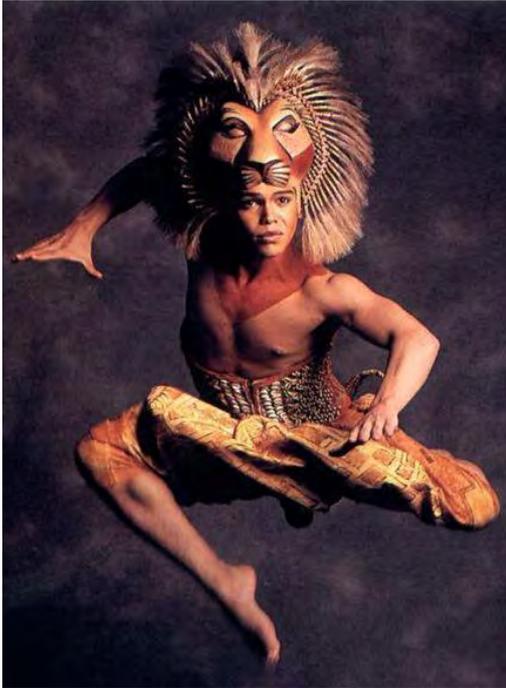


Imagen 26 (izquierda): Simba adulto versión musical (Fandom, s.f.)



Imagen 27 (derecha): Simba adulto versión animada (The Lion King WWW Archive, 2016)

Como parte del ensamble, tenemos grupos de leonas, hienas, jirafas, gacelas, plantas, etc. Como vemos en las imágenes, no terminan por ser completamente animales o plantas, ni completamente humanos, sino una fusión de actores o danzantes. Emplean mecanismos que representan a los animales y plantas en cuestión, pero bajo un código nuevo y extraño que termina por ser aceptado de una u otra manera por el público, quien observa estos mecanismos y a los actores detrás, y; sin embargo, los aceptan en esa morfología como los animales que representan.



Imagen 28: Pastizales (Redacción, 2017)



Imagen 29: Leonas (Citytravelnyc, 2017)



Imagen 30: Gacelas (Sisniega, s.f.)



Imagen 31: Leopardo y jirafas (MolaViajar.com, 2018)

El análisis de los personajes (en algunos casos) viene soportado por una selección propia de escenas claves o canciones representativas que he obtenido de uno de los guiones conseguidos pertenecientes al MTI'S Broadway Junior Collection Actor's Script (Broadwayjr.com).

2.3. Marco teórico

En la presente investigación, tomaré definiciones que considero importantes para el desarrollo de la misma. Así, procederé a definir el teatro musical como género, ya que esta obra pertenece al mismo; ¿qué es lo que entiendo por un teatro que prevalece?, debido a que considero que hay información que puede validar esta definición e incluso ser contrastada con teorías que marcan cierto precedente de qué características se deberían tomar en cuenta si se quiere apuntar hacia un “teatro que prevalece”.

2.3.1. Teatro musical

Woolford (2012) señala que un musical es una representación teatral donde el contenido de la historia es comunicado a través de la palabra o el discurso oral, la música y el movimiento, de una manera integrada para crear un todo unificado. El autor John Kenrick realiza también su propia definición: “Musical (sustantivo): es una producción en escenario, televisión o *film* que utiliza canciones populares tanto para contar una historia o para mostrar el

talento de los escritores y/o *performers*, con diálogos opcionales”⁵ (2010, p. 14). En ese sentido, propongo, en base a las definiciones de Woolford y Kenrick, la información recogida en las entrevistas y mi propia experiencia, definir al teatro musical como una forma de representación teatral que combina la palabra, la danza, la música y la actuación. La trama puede combinar elementos de comedia, drama, tragedia, y tratar de diversos temas. Es un género que contiene un amplio repertorio de formas incluidas, como la opereta, el vodevil, el espectáculo (comercialmente hablando) o incluso la franquicia (licencia), estos dos últimos son características más de sus formas comerciales que del contenido o lo representativo del género, este se seguirá manteniendo como una puesta en escena que entremezcla bailes, música, canciones, y representación de diálogos o monólogos acorde a un guion⁶.

2.3.2. Teatro que prevalece

Un teatro que prevalece, según mi propuesta (y enmarcado en la categoría de espectáculo de Broadway), se funda en el principio de lo efímero del teatro. Busco analizar qué elementos o qué características tiene determinada obra que le permiten prevalecer frente a su naturaleza efímera. Existe una dimensión intangible que se da en la experiencia de cada

⁵ Traducción propia. Cita original: “Musical (noun): a stage, television, or film production utilizing popular style songs to either tell a story or to showcase the talents of writers and/or performers, with dialogue optional”.

⁶ Otras referencias bibliográficas en las que me apoyé para proponer la definición de teatro musical son las siguientes:

“Theatre/Tourism” (Bennett, 2005, p. 407)

“The Music of 'Musicals'”. (Lubbock, 1957, p. 483-485)

“La estructura del teatro musical moderno: un estudio semiótico sobre la composición del género y delimitación de su estructura” (Castellanos, 2013)

espectador, como, también, una tangible que depende del tipo de obra. En este caso, yo entiendo o encuentro el “prevalecer” en los siguientes aspectos: su capacidad para mantenerse en escena a lo largo de los años, para generar ingresos o ganancias extraordinarias y para constituirse en un referente para el género; la apertura que tiene la obra para ser replicada en otros continentes y llevada a otros idiomas; el poder de recordación o la experiencia generada en los espectadores; los reconocimientos o premios alcanzados; entre otras características (pero aclaro que lo enmarco en el contexto de una producción o espectáculo de Broadway).

Durante muchísimos años, distintos autores o artistas han buscado lograr que sus obras o espectáculos prevalezcan en el tiempo. Sin embargo, varios han fracasado a lo largo de los años, incluso hasta el día de hoy. No podríamos saber ciertamente si existe una “fórmula ideal” para lograr el éxito y una permanencia en escena que supere cualquier tipo de expectativas, pero lo que sí podemos intentar es analizar una obra que tenga tanto un éxito en taquilla⁷ como en permanencia en cartelera y, sobre todo, que sea un referente de espectáculo. En ese sentido, el musical *El rey león* es, justamente, el mejor ejemplo de éxito en ingresos, de permanencia en estreno, sobre todo en Broadway, y él mismo se ha constituido como un referente de espectáculo exitoso a nivel mundial.

Habiendo visto, como mencioné anteriormente, el espectáculo, tanto en Nueva York como en D.F. México, y haberla interpretado a nivel amateur en

⁷ Éxito en taquilla o taquillero, según la RAE, significa que suele proporcionar buenas recaudaciones a la empresa.

tres oportunidades en los talleres que realicé, me permito traer a colación tres de las teorías que resonaron más fuerte en mí, tras conocerlas. Me di cuenta que podía relacionar este musical con aquellos preceptos o manifiestos que los autores a citar establecen para describir lo que debiera ser el teatro, uno que busque justamente prevalecer.

Una de esas teorías está descrita en “La poética” de Aristóteles y su definición de tragedia. Según el autor, esta se encuentra compuesta de seis partes: la trama, los caracteres, la dicción, el pensamiento, el espectáculo y la melodía (2005). Para él, lo fundamental es el texto y la acción y pese a que, considera que los personajes o caracteres no son más importantes que la fábula, estos dicen y actúan de acuerdo con la acción que deriva del texto. Además, los personajes no pueden ser ni muy virtuosos ni demasiado viciosos, sino mejores que el término medio de los hombres e inocentes para crear compasión ante un infortunio que no merecen sufrir. Otro concepto que el autor trata en esta obra es la *catarsis*, que se logra, a través de la trama, para lograr en el pueblo (espectador) un efecto purificador físico y espiritual, de modo tal que al contemplar la obra pueda afianzar los valores establecidos por la sociedad y los dioses.

Otra teoría en la que veía reflejada esta obra y, pese a las controversias o polémicas que generó mi comparación, es el manifiesto del teatro de la crueldad de Antonin Artaud. Esta teoría sostiene que es necesario impactar a los espectadores sin hacerlos reflexionar, sino que, más bien, hay que llevarlos a sentir a través de todos sus sentidos y con todo el cuerpo sensaciones emitidas por el mismo espectáculo, el cual debía ser extravagante y estar

apoyado por sonidos, notas musicales, marionetas, máscaras, escenografía, y todo tipo de artes y espacios para que los espectadores puedan sentir violentamente dentro y fuera de sí mismos lo vivaz y real del teatro, tal como uno lo experimenta en los sueños, que todo el tiempo se perciben verídicos como la realidad misma (Artaud, 2001). Esta forma de pensar suya fue influenciada por su experiencia con el teatro de Bali, en el que existe un tratamiento de lo espiritual para que actores y espectadores puedan trascender, la que constituye una forma de representar que difiere de lo occidental en cuanto a factores morales y psicológicos que se busca representar. A diferencia de Aristóteles, este autor minimiza la importancia del texto en tanto la representación se valga de otros elementos de impacto.

Peter Brook, también, postuló dos tipos de teatro que, según mi impresión, guardan una relación con esta obra: teatro sagrado y teatro inmediato. Por teatro sagrado entenderemos directamente la definición que dio su obra "Empty Space" (1996) como aquel teatro que puede hacer visible lo invisible. Este se entiende como un teatro en el que cada acción, ritmo o figura creados en escena están codificados para poder ser captados por el espectador, de modo tal que este se deje atrapar por dicho código y crea verdadero aquello que ciertamente no lo es. El autor menciona que, en un inicio, el teatro era una ceremonia; en algunos casos, lindaba con la magia o hechicería, o formaba parte de un ritual sagrado. Brook hace referencia al teatro de la crueldad de Antonin Artaud tanto en la influencia que tiene este último por el carácter ritual del teatro oriental como por su búsqueda de acercarse a lo sagrado mediante el impacto que pueda generar sobre los

espectadores de una forma violenta a través de analogías, magia o cualquier recurso en donde el instrumento de impacto valga por sí mismo y esté por encima del texto (Brook, 1996).

Respecto al teatro inmediato, el autor indica que “el escenario es un reflejo de la vida”⁸ (Brook, 1996, p. 121), ya que esta realidad se ubica en tiempo presente, diferente del cine, que está compuesto de escenas que fueron actuadas y grabadas en el pasado, de ahí la diferencia y lo inmediato del teatro. Sabemos ciertamente que este musical se apega al sentido inmediato del teatro de Brook; sin embargo, lo interesante de esta teoría no es esa definición, sino, más bien, que, en el desarrollo de la misma, el autor habla de la importancia de la presencia de un director, ya que las luces, la escenografía, el vestuario y otros elementos son ajenos a la voluntad del actor, y son elementos que suponen la decisión y visión de un director. Es a partir de la relación director–actor que se podrá crear, afinar y perfeccionar una representación. Este punto de vista es importantísimo para el tema a investigar, dado que la caracterización de un personaje deriva precisamente de esta relación.

Brook (1996) nos hace reflexionar sobre el tipo de ropa o vestuario que necesita el actor: si va acorde a la época, si el tipo de corporalidad es la adecuada o si se ciñe a las expectativas del espectador; incluso, menciona la importancia de las destrezas de los actores que, en relación con este musical, no solo deben ser capaces de interpretar, sino, además, deben saber bailar,

⁸ Traducción propia. Cita original: “The stage is a reflection of lifel”.

cantar y tener un rango vocal que pueda llegar a las notas que las canciones demandan.

La presente investigación no busca realizar una evaluación de la obra, sino recoger elementos que nos permitan definirla como una obra que prevalece, porque se constituye como un referente artístico en la comunidad de la producción del teatro musical en la que se genera. Tal y como presentaré más adelante, el musical viene teniendo repercusión e impacto en temporalidad, asistencia de público, logros económicos, producción escrita, premios y reconocimientos, y puesta en escena en países del mundo.

2.3.3. Comportamiento escénico (fiscalidad de los actores: voz y elementos estéticos directos)

Por comportamiento escénico, nos centraremos en la fiscalidad de los actores, que incluye, a su vez, la voz. En ese sentido, el campo de la voz es muy amplio; es posible encontrar muchas definiciones y particularidades dependiendo de hacia qué esté enfocado. Aunque, como indica Muñoz (2010), Jerzy Grotowski ya proponía un entrenamiento vocal que pretendía potenciar la voz a través de técnicas de respiración y otras herramientas, la definición más básica la tomaremos de Constantin Stanislavski, quien en su libro *La construcción del personaje* resume en tres capítulos: dicción y canto, entonaciones y pautas, y acentuación: la palabra expresiva (2011). No es que el autor se aleje de Grotowski en cuanto al entrenamiento vocal, dado que ambos validan la necesidad de una técnica vocal tan educada como el canto, sino que plantea que esto debe sumarse a una correcta dicción, entonaciones,

pausas acertadas y una precisa acentuación, las que conducirán al actor a transmitir mejor sus sentimientos y pensamientos, que no deben estar destinados solo para el intérprete, sino también para los oyentes. Otro concepto que es importante de analizar es el de la coloratura y el registro vocal de los actores, ya que estas características influirán asertiva o negativamente en el desempeño de los actores elegidos. Veremos, más adelante, cómo cada actor deberá cumplir con ciertos requisitos y registros para poder encarnar a los personajes determinados por la obra y la producción. Consideraremos los siguientes: bajo, barítono y tenor (hombre) y contralto, *mezzosoprano* y soprano (mujer).

Por corporalidad de los actores, tomaremos como referencia a Stanislavski en su libro *La construcción del personaje* (2011), específicamente sus capítulos “La consecución de la expresividad corporal” y “Plasticidad del movimiento”. En estos, resalta la importancia del entrenamiento físico para volver al cuerpo más flexible, más expresivo y sensible. Así también, le otorga importancia al gesto para comunicar y a los movimientos corporales para poder seducir al espectador. En la presente investigación, esto se encuentra presente en cada actor que encarna cualquier animal, pero llevado a un nivel distinto a la total animalidad. No vemos animales en cuatro patas ni vestuarios que animalicen por completo al actor; tampoco, vemos una corporalidad humana plena ni personajes que sean completamente humanos. Se trata, más bien, de figuras antropomórficas con arneses, títeres o máscaras que hacen del actor y su objeto representativo algo único, de ahí que la corporalidad de los actores se verá influenciada por el animal que representan. Esto es observable,

incluso, en el desplazamiento en escena de los actores y el ensamble de bailarines, y en el manejo del peso.

Por elementos estéticos directos entendemos a aquellos recursos que se usan para la caracterización de los personajes, como el vestuario, los títeres, los cascos, las máscaras, el maquillaje, y demás indumentos que son utilizados en escena. Sin embargo, como tenemos contemplado el vestuario, el maquillaje, las máscaras o cascos, como complementos escénicos que median la labor directa del actor, nos referiremos a elementos estéticos ajenos como aquellos que son externos al mismo, pero que también median su desempeño en escena, aunque con un enfoque más referido a la estética, tal como el uso de marionetas, que es la técnica “bunraku”. Esta refiere al arte japonés con el que se denomina al uso de marionetas con actor presente en escena; es otra herramienta o elemento propio que complementa la representación y sirve de instrumento en la caracterización. Respecto a la marioneta utilizada en esta técnica, Kawatake señala que “la cabeza, los brazos y las piernas son desmontables, y el palo sobre el cual la cabeza esta insertada se coloca a través del torso del títere. La precisa y delicada construcción de la cabeza es la que le da vida al títere de Bunraku, más que cualquier otra cosa. Los títeres más sofisticados son capaces de abrir y cerrar los ojos, girarlos, mover las pestañas y abrir y cerrar la boca a discreción del titiritero. (s.f.)”

CAPÍTULO III

3. EL MUSICAL *EL REY LEÓN*: UN ESPECTÁCULO QUE PREVALECE

En este capítulo me centraré en exponer y presentar el musical de *El rey león*, tanto en su forma como en su contenido, además de los reconocimientos y premios que ha podido lograr tanto como film y como musical, para dar cuenta de que este último tiene un bagaje histórico importante en tanto está directamente relacionada con un film exitoso cuyo reconocimiento se ha traducido en numerables premios y críticas favorables. Así se podrá evidenciar también de que el musical tiene un gran soporte tanto en forma como en contenido, y que no en vano todos esos indicadores validan el espectáculo como una obra de teatro que prevalece.

3.1. Estructura de la obra

El musical *El rey león* está dividido en dos actos. El primer acto inicia con el nacimiento de Simba, su crecimiento durante su infancia, y el desarrollo de las aventuras y dramas hasta su transición a la etapa adulta, cuya presentación se da en la canción “Hakuna Matata”, inmediatamente después de la cual se baja el telón. El segundo acto inicia con una canción introductoria llamada “One By One” y con la escena de Scar en la cueva. Este segundo acto, el cual es más corto que el primero, desarrolla el conflicto de Simba y su búsqueda por encontrarse a sí mismo, lo que culmina con un clímax y el desenlace de la trama.

Es difícil acceder al guion original del musical; sin embargo, hay distintas fuentes que nos permiten acceder a las versiones del mismo. Observando en ellos, se puede concluir que no hay variaciones en los diálogos o secuencia de las escenas. La diferencia principal radica en la numeración de las escenas; algunos guiones cuentan con más o menos escenas, dependiendo de cómo las estén agrupando. Para hacer más sencillo el análisis, estoy tomando como referencia el texto del MTI'S Broadway Junior Collection Actor's Script (Broadwayjr.com, s.f.), debido a que es el único en donde, además del guion, he encontrado las partituras musicales de las canciones. Este guion en particular está dividido en trece escenas.

3.2. Argumento de la obra

La sinopsis de esta película comienza presentando el nacimiento del nuevo príncipe Simba sobre la “roca del rey” (con una canción alusiva llamada “The Circle of Life” o traducida a su versión latina como “El ciclo sin fin”) ante una sociedad de diversos animales, entre carnívoros y herbívoros que conviven pacíficamente y que se ciñen aún a las leyes de la naturaleza. Todos acuden a la presentación menos su tío Scar, quien da muestras de incomodidad ante el suceso. Este, frente a una confrontación con su hermano el rey Mufasa, deja entrever los resentimientos con los que creció. Simba crece siendo osado y presumido; mientras transcurren las escenas, su padre lo guía y educa para aprender a respetar a cada especie a la vez de mostrarle el reino y futuras responsabilidades que tendrá como rey. Scar maquina un siniestro plan, junto con sus amigas aliadas las hienas, para asesinar a Simba con una estampida,

pero la oportunidad se le presenta, antes bien, para matar a su propio hermano. Cuando el rey muere, Simba es obligado por su tío a huir de él. Luego, es salvado de morir en el desierto por Timón y Pumba, sus futuros amigos y criadores, quienes le enseñan la filosofía del “Hakuna Matata”, que es una frase swahili que significa “sin preocupaciones, sin problemas” (Bruner, 2001, p. 892). Con esta, lo instan a dejar su pasado atrás y vivir su presente. El tiempo transcurre y Simba madura como un joven despreocupado que huye de su pasado hasta que se reencuentra con su mejor amiga de infancia, Nala. Ella demuestra ser un personaje fuerte, conciliador y con cordura que le pide regresar a recuperar su reino para salvarlo de la destrucción, sequía y hambruna a los que el reinado de Scar con sus malos manejos los ha condenado. Simba habla con el fantasma de su padre, quien lo hace reflexionar sobre su identidad y su verdadero lugar. A partir de esto, el joven león decide emprender el regreso, acompañado de sus fieles compañeros, Timón y Pumba, así como Nala. Simba se sorprende al ver su antiguo hogar en estado lamentable y decide buscar a Scar para enfrentarlo. Al momento del enfrentamiento, el villano confiesa haber matado a su padre y termina siendo derrotado por Simba quien recupera el trono subiendo a la “roca del rey” para, así, cerrar con un rugido su posición como rey. El reino se recupera y, transcurrido un tiempo, Simba y Nala presentan en ese mismo lugar a su cachorro recién nacido, con lo cual cierra este conmovedor clásico.⁹

⁹ Edwards, K. (2018). Coming Full Circles: A study Guide to the Lion King. Screen Education (88), 8-15.

3.3. De la película al musical

El rey león como *film*, según Thomas Schumacher, presidente de Walt Disney Featured Animation and Walt Disney Theatrical Productions, fue una idea que estuvo concretándose desde 1990 (2017). Sin embargo, este salió a la luz en 1994 gracias a la colaboración de un gran equipo de directores, guionistas, animadores, etc. Y, hasta el día de hoy, es reconocido como una alegoría de nuestros tiempos, aquel que significó la expansión del negocio de la animación (Taymor, 2017), la misma que recaudó mundialmente alrededor de \$ 968,483,777, y recibió reconocidos premios y nominaciones como las que se señalan a continuación (El Séptimo Arte © 2005 - 2020, n.d.).

- Premios Oscar 1995: mejor banda sonora original y mejor canción original ("Can You Feel The Love Tonight") / nominada a mejor canción original ("Circle Of Life") y mejor canción original ("Hakuna Matata")
- Globos de Oro 1995: mejor película - comedia o musical, mejor banda sonora original y mejor canción original / nominada a mejor canción original
- Premios BAFTA 1995: nominada a mejor banda sonora y mejor sonido
- Premios Annie 1995: mejor película animada, mejor guion y mejor doblaje (Jeremy Irons - Scar)
- National Board of Review 1994: mejor película familiar
- Asociación de Críticos de Los Ángeles 1994: mejor largometraje de animación
- Asociación de Críticos de Chicago 1995: mejor banda sonora original
- Premios Tony 1998: mejor directora de musical (Julie Taymor), mejor diseño de vestuario (Julie Taymor), mejor coreógrafo (Garth Fagan), mejor diseño de

luces (Donald Holder), mejor diseño de escenografía (Richard Hudson), mejor musical (producido por Disney)

Con ese bagaje histórico que lo consolida como uno de los mejores *films* de todos los tiempos, adaptarlo desde una versión animada a una teatralizada era una idea que Schumacher descartó muchas veces por considerarla imposible de realizar. No obstante, Michael Eisner, director ejecutivo de The Walt Disney Company, quien buscaba musicalizar algunos clásicos, insistió tanto que Schumacher terminó por aceptar asumir el reto. No pensó en nadie mejor para poder llevar a cabo una producción tan difícil e impensable de realizar que Julie Taymor:

En 1996, cuando Michael Eisner no descartaba mi necesidad de proponer una "idea brillante" para la puesta en escena de El rey león en Broadway, me dí cuenta que la respuesta era, en realidad, bastante simple – Julie Taymor. (Taymor, 2017, p. 21)¹⁰



Imagen 32: Lebo M., Julie Taymor y Garth Fagan (GIRLTALKHQ, 2014).

¹⁰ Traducción propia. Cita original: "In 1995, when Michael Eisner wouldn't let up on my need to come up with a "brilliant idea" for staging The Lion King on Broadway, I realized that the answer was, in fact, quite simple – Julie Taymor".

Es así que el musical *El rey león* vio la luz en el año 1997, y se ha mantenido *on stage* por más de veinte años. Se ha visto afectado únicamente por la pandemia mundial que atravesamos desde el 2020.

3.4.El musical *El rey león*: más de 20 años en escena y grandes logros en el medio

En esta sección, presentaré el impacto que ha tenido el musical *El rey león* en algunos niveles que considero importantes de reconocer, tales como el tiempo que se ha mantenido en escena (lo que se sustentará con datos de artículos pertinentes y diversas fuentes de *rankings* que evidencian logros como su éxito en taquilla), los récords de audiencia, y los premios y reconocimientos alcanzados. Lo anterior se enmarca, siempre, dentro del contexto de espectáculo de Broadway.

3.4.1. Permanencia en escena

Considerando los años durante los que se ha mantenido en escena desde su estreno en 1997 hasta la actualidad, podemos notar que el musical “prevalece” en el tiempo. Esto gracias a una serie de elementos que lo constituyen y que contribuyen al éxito de este espectáculo. Esta obra está muy bien estructurada y lo denota el guion, la trama, la escenografía, así como el uso de marionetas. También, destacan la corporalidad semihumana y semianimal; la composición musical y destrezas en canto requeridas para los personajes principales y secundarios; y el análisis de temas sociales que se pueden percibir dentro de la misma obra: el racismo, la homosexualidad, la marginación

de razas o clases menos privilegiadas, el patriarcado, el rol de la mujer, el acoso sexual, entre otros temas implícitos que se desarrollan en el musical.

También, hay un acercamiento y estudio de la cultura africana, la cual influye fuertemente en la obra, ya que determina parte del guion y las letras de las canciones. Del mismo modo, destaca el apoyo coral, la orquestación de la música y los instrumentos de percusión a utilizar, por nombrar algunos de los diversos aspectos que denotan esta cultura. El propósito del estudio es presentar los contenidos de la caracterización y echar luces sobre que, tal vez, combinando elementos como el vestuario, las diversas culturas (además de la africana), las voces, la corporalidad, la coreografía, el canto, entre otros, se puede contribuir a la creación de personajes pintorescos, cuya sola presencia escénica pueden constituirse como elemento que se traduzca en un posible éxito de la puesta en escena de este musical. Aparte, se buscará contrastar dichos elementos con teorías que, dada mi experiencia, y habiendo visto la puesta en escena en dos oportunidades y formado parte del proceso de creación de tres talleres que replicaban el musical, traigo a colación por la familiaridad que he encontrado entre estas, y sus “fórmulas” o “ideales” de un teatro conducente a poder prevalecer.

En el artículo “‘The Lion King’—two glorious decades on Broadway and counting”, Linda Armstrong hace un homenaje a la obra en la que la alaba. A su vez, menciona que esta “enaltece el alma”, trae a la vida nuestras conexiones con los ancestros y la cataloga como una obra que es “a one-of-a-kind-experience” (una experiencia única) (2017).

Desde su estreno el 13 de noviembre de 1997, han pasado más de veinte años que el musical se ha mantenido en cartelera. Ha colocado veinticuatro producciones globales que han sido vistas alrededor del mundo por más de noventa millones de personas. Sus producciones han sido llevadas a cabo en ocho idiomas, colocadas en más de cien ciudades y diecinueve países en cada continente, excepto en Antártica.

3.4.2. Referente de taquilla

El musical *El rey león* se constituye, también, como un referente de taquilla. Mark Kennedy (The Associated Press, 2013) en su artículo “«Le Roi Lion» devrait devenir le premier spectacle à amasser 1 G\$ US à Broadway” mencionaba que este musical estaba camino a convertirse, para el fin de semana del 18 de octubre del 2013 en el primero en generar mil millones de dólares en Broadway y que, según la Broadway League, la producción terminaba las semanas con ingresos de 999.267.836 dólares en 16 años, y ese total subía de 1 millón a 2 millones de dólares por semana. Cada semana se ofrecían ocho representaciones en el teatro Minskoff. También, señala que *El rey león* ha batido muchos récords desde su estreno. En abril de 2012, se convirtió en el espectáculo de mayor recaudación en la historia de Broadway y superó a “El fantasma de la ópera” a pesar de que este último se lanzó casi diez años antes. Además, registró ingresos por cinco mil millones de dólares provenientes de veintiún producciones presentadas en todo el mundo, lo que incluye Japón, Australia, Sudáfrica, Singapur y Brasil. Señaló, también, que

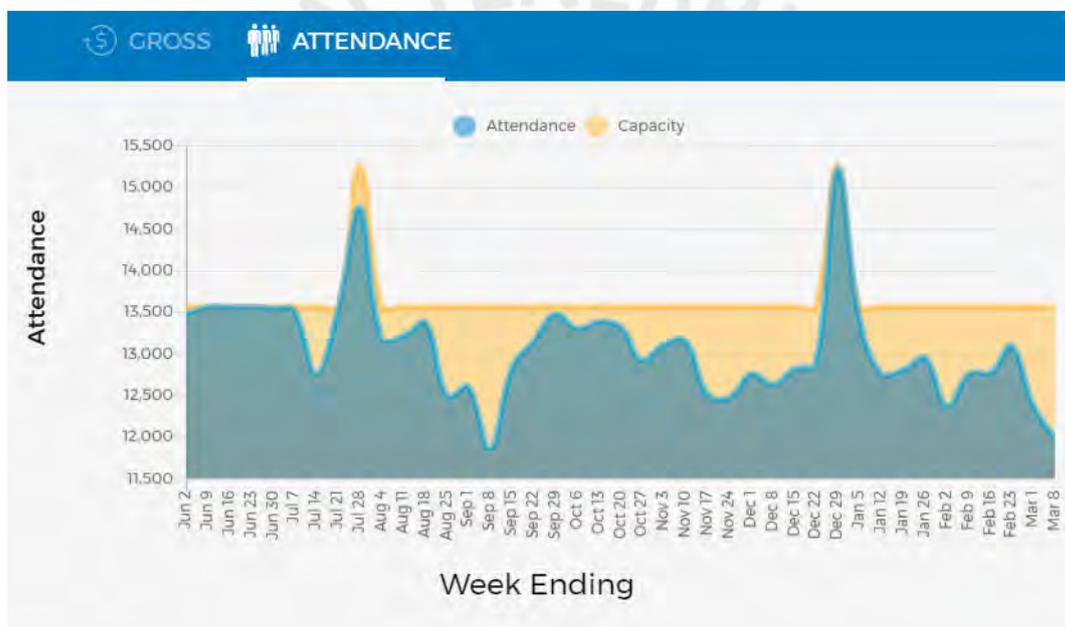
durante el verano 2013, Disney anunció que las actuaciones realizadas solo en América del Norte habían recaudado mil millones de dólares.

Hay que tener en consideración que distintos sitios web de *rankings* califican a este musical como el más taquillero en la historia, tal como el artículo “Los 15 musicales de Broadway más taquilleros de la historia” (Europa Press, 2021) o el artículo “The Highest Grossing Broadway Shows of All Time” (Thomas, 2021), por mencionar algunas de las fuentes consultadas. Dentro del circuito de espectáculos de Broadway, este es un indicador que refleja no solo su sostenibilidad, sino su ganancia económica, lo que constituye un criterio indispensable en este tipo de producción artística. Si bien es cierto que los ingresos económicos no son determinantes para señalar el valor y aporte estético y social de una obra, en el contexto en el que se desarrolla, sí es información importante de traer a colación. Ello se debe a que, parte del éxito en taquilla puede venir condicionado, también, por el impacto que produce una estética bien consolidada y llamativa, cuidadosamente decidida por, en el caso de *El rey león*, la visión de su directora.

3.4.3. Récorde de audiencia

El periodista, escritor, editor y crítico Mark Kennedy (2013) considera que algunas de las razones del éxito continuo de *El rey león* incluyen su conexión con la película, la historia fácil de entender, los temas familiares y el hecho de que no sea representada por estrellas famosas. Estos son factores importantes para atraer turistas cuyo conocimiento del inglés puede ser limitado. Hasta la publicación de este artículo, y según The Broadway League

(2021), 11.215.000 personas habían visto el espectáculo en Broadway. Hasta el 15 de marzo de 2020, se realizaron en total 9302 presentaciones, interrumpidas únicamente por la pandemia mundial referida al Covid 19. Según las estadísticas, tan solo en la semana previa al cierre por pandemia, habían alcanzado los 11979 espectadores, información que podemos observar en el Cuadro 1.



Cuadro 1: Según IBDB (The Broadway League, 2021).

3.4.4. Premios y reconocimientos

En el mismo artículo “‘The Lion King’—two glorious decades on Broadway and counting” (Armstrong, 2017), se menciona, también, que, desde que se puso en escena, el musical ha sido reconocido por su grandeza. En 1998, ganó seis Tony Awards por mejor musical, mejor diseño escénico por Richard Hudson, mejor diseño de vestuario por Julie Taymor, mejor diseño de luces por Donald Holder, mejor coreografía por Garth Fagan y mejor dirección

de musical por Taymor, quien es la primera mujer en recibir esta distinción. El musical *El rey león* ha ganado más de setenta premios de arte, lo que incluye el 1998 NY Drama Critics Circle Award por mejor musical, así como premios Grammy por “Best Musical Show Album” en 1999, entre otros tantos premios más que incluyen la dirección, la coreografía, el vestuario, etc. Esta información no solo acredita su magnificencia como producción, sino, también, complementa la descripción de la autora sobre su propia experiencia al visualizar este musical, sentirlo y vivirlo en carne propia. Esto es algo que de lo que personalmente puedo dar fe también, en base a mis propias experiencias.

Constance Bennet (2020), en su artículo “The Most Popular Broadway Musicals of All Time” de la página web Ranker, clasifica en tercer lugar el musical *El rey león*, dada su permanencia en escena. Este es solo superado por “Chicago”, estrenada un año antes, y por el “Fantasma de la ópera”, estrenada en 1988. Otras producciones más antiguas no solo no han superado a *El rey león* en cantidad de funciones, sino que algunas, tampoco, han tenido la continuidad o permanencia que este musical ha logrado de manera ininterrumpida (salvo la ocasionada por la pandemia Covid 19 que estamos viviendo desde el 2020). Así, diversas páginas web acreditan al musical como uno de los mejores de todos los tiempos, siempre rankeado entre los diez o veinte mejores (ocupando regularmente los primeros lugares).

Esta información no hace más que validar el éxito del musical no solo en taquilla y permanencia, sino, también, como uno de los mejores del mundo del espectáculo musical, lo que, sin lugar a duda, lo coloca como un referente para tantas otras producciones.

CAPÍTULO IV

4. FISCALIDAD DE LOS ACTORES Y ACTRICES EN LA INTERPRETACIÓN DE LOS PERSONAJES

4.1. Casting y selección de actores

Michael Shurtleff (2001) en su artículo “Casting: Todo lo que hay que saber para conseguir un papel” nos señala los elementos a considerar en un *casting*. Se puede rescatar de esta publicación los puntos referidos al actor, al ritmo, al teatro musical y a la comedia, elementos presentes en *El rey león*. Kowzan (1997), también, menciona la importancia de la elección del actor como signo, tanto en tono muscular, en voz, en talla y en demás aspectos, y sugiere que, incluso, hay obras que se eligen en función de un actor y no al revés. De acuerdo con los estándares planteados por Disney¹¹ y la directora Taymor, la obra ya tiene predefinido el tipo de actor que requerirá para cada uno de los personajes mencionados.

Shurtleff menciona, también, que “es innegable que para actuar son necesarios los castings, a menos que uno sea una estrella o un muy buen amigo del director. Si se trata de un musical, la audición comprenderá el canto, quizás el baile y finalmente la prueba de lectura para el papel.” (2001, p. 18)

El caso de *El rey león* no es ajeno a esto. Es por ello que, primero, realizan el *casting*, ya que el vestuario, máscaras y demás elementos deberán darse acorde a las medidas físicas de los actores y bailarines (Taymor, 2017).

¹¹ Esta información se puede revisar en la página de Licencias Teatrales de Disney en su sección de preguntas frecuentes. (Disney Theatrical Licensing, s.f.)

En la misma fuente, la autora también menciona que, en una temporada, de los trece roles principales, siete fueron cubiertos por actores que habían formado parte de otras obras, y que el proceso para convocar a los otros seis tuvo una duración de entre cuatro a cinco meses. También, señala que el criterio para los principales era buscar actores que actuaran, cantaran y se pudieran mover o desplazar bien, ninguna característica menos relevante. Incluso, traían las marionetas a las audiciones para corroborar la relación que tendrían los actores con los mismos. El *casting*, a su vez, debe ser para los bailarines como para el coro, en palabras de Taymor (2017). El productor y compositor musical Lebohang Morake, más conocido como Lebo M., había solicitado que, al menos, la mitad del coro esté compuesto por sudafricanos, debido a que muchas de las canciones estaban en zulu, un fuerte canto sudafricano, el cual era tan particular que no podía ser enseñado y aprendido con facilidad, pero sí imitado. Un ejemplo del dialecto utilizado en las canciones lo podemos ver a continuación en la letra de la canción “The Lioness Hunt” (Genius Media Group Inc, 2020)¹²:

¹² Esta canción, también, se puede consultar como partitura en la escena 5 del MTI’S Broadway Junior Collection Actor’s Script (Broadwayjr.com, 2020, p. 26.) y escuchar en el video de YouTube “The Lioness Hunt” (Ensemble - The Lion King: Tema, 2018).

Ah, hiya hiya hiya hiya hi We baba zingela siyozingela baba (x3)

Ah, hiya hiya hiya hiya hi

We baba zingela siyozingela baba (x4)

Hi ba la qhubekani siyozingela

Ta ta ta!

Thatha, Thatha, Thatha Mama wele le he Mama wele le he Wele Zingela baba (x4)

Uye yay nibo Zingela baba

Uye yay Oh!

Uye yay nibo Zingela baba

Uye yay

Nibo Thatha wele

Thatha Thatha wele

Zingela baba

Uye yay Thatha wele

Oh! Uye yay nibo

Ukunqoba! Ukunqoba! Ukunqoba!

Esta complejidad del idioma, así como las peculiaridades de la entonación y habilidades musicales propia de los africanos hizo que la selección de algunos actores, cantantes del coro y bailarines sea de necesariamente África. Esto se realizó con un afán de veracidad y acercamiento a la cultura que no sea la mera y vaga representación de un artista no nativo que desconoce lo que pronuncia o el idioma que habla. Más allá de si el público entiende o no, esta búsqueda de la verdad es un elemento requerido, y de alto estándar, para una producción de Disney.

4.2. Cualidades físicas y entrenamiento

Para poder entender este capítulo, podemos tomar en cuenta los elementos claves que influyen en una acertada caracterización, que cumpla con las expectativas de los productores y directora de la obra. Uno de ellos es la construcción de personajes, concepto que es desarrollado por el actor y director Constantin Stanislavski (2011). Él, en su libro *La construcción del personaje*, brinda un alcance importante sobre el tema; relata su propia experiencia y aborda temas como la caracterización física, el vestuario, la expresividad corporal, el movimiento, el canto, entre otros temas que se alejan del presente trabajo de investigación. Estudiar con detenimiento cada uno de estos temas sirve como base para analizar el resultado creativo del director y los actores con respecto a los personajes del musical.

Un personaje se compone de una parte estética ajena al actor que lo encarnará, como el vestuario predefinido, el maquillaje, los indumentos (máscaras o herramientas) y una parte inherente al mismo, tal como el color de su piel, su estatura, el color o registro de su voz. Los acentos, la entonación, el registro vocal y los colores de voces son importantes, en ese sentido, para lograr la interpretación adecuada, de modo que se pueda obtener una buena recepción que sea creíble por los espectadores, y que connote o de señales evidentes de los rasgos de la personalidad de los que se están interpretando.

La siguiente tabla muestra los tipos de registros vocales que deberían tener los actores que interpretan los distintos personajes:

PERSONAJE	GÉNERO	ROL	REGISTRO
Simba niño (león)	masculino	principal	treble/niño soprano
Simba adulto (león)	masculino	principal	tenor
Pumba (jabalí)	masculino	secundario	barítono
Mufasa (león)	masculino	secundario	bajo
Rafiki (babuíno)	femenino	secundario	soprano, alto
Scar (león)	masculino	secundario	bajo
Nala adulta (leona)	femenino	secundario	alto
Nala niña (leona)	femenino	secundario	soprano
Timón (suricata)	masculino	secundario	tenor
Zazú (toco piquirrojo)	masculino	secundario	tenor
Ed (hiena)	masculino	destacado	tenor, barítono, bajo
Banzai (hiena)	masculino	destacado	tenor
Sarabi (leona)	femenino	destacado	soprano, <i>mezzosoprano</i> , contralto
Shenzi (hiena)	femenino	destacado	contralto
Ensamble	ambos	ensamble	soprano, <i>mezzosoprano</i> , contralto, tenor, barítono, bajo
Sarafina (leona)	femenino	ensamble	soprano, <i>mezzosoprano</i> , contralto

Cuadro 2: Michael Miller (2020)¹³

Stanislavski (2011) menciona, en el capítulo “Dicción y canto” del libro *La construcción del personaje*, que el actor no debe satisfacerse a sí mismo con el sonido de su propia voz, sino que, también, debe lograr que el público pueda oír o comprender todo lo que atraiga su atención. El espectador no debe esforzarse por entender lo que el actor está recitando o cantando. Tanto la palabra como el canto en escena exigen práctica y una técnica que se

¹³ Elaboración propia basada en la información de “The Lion King (Musical) Characters” (Miller, 2020)

desarrolle de manera virtuosa. Esto, sumado al control de los movimientos del actor, debe ser armonioso. Es así que el actor debe ser consciente de la cantidad de formas y variantes con las que puede decirse la misma frase, las pausas largas, la expresión facial y la entonación que puedan producir impresiones nuevas y dar sentido a lo que se está diciendo.

Además, debemos hacer énfasis en los dialectos locales. Taymor (2017) señala que la comedia tiene relación estrecha con lo local o regional, y que el acento o dialecto es único, no genérico, y que se necesitó trabajar junto a los actores y guionistas locales para encontrar los equivalentes regionales para determinados personajes y canciones. Considerando lo anterior, en el caso de la puesta en escena de Tokio, los personajes con acento de Osaka fueron cómicos; para el público de Shanghai, sucedió lo mismo con el acento de Beijing y sus jergas. Hay decisiones ajenas al actor que dependen netamente de la visión del director, como el vestuario que usará cada personaje, las luces, la escenografía, etc. (Brook, 1996). En el caso concreto de la puesta en escena del musical en Ciudad de México, el cual fue llevado a cabo en el teatro Telcel, la dirección recayó en Isaac Saúl (Reyes, 2015), quien decidió la adaptación de la puesta en escena a la cultura en la se representará la obra. En ese sentido, no solo hay una adaptación del texto teatral, concepto revisado y explicado por Anne Ubersfeld en su obra *Semiótica teatral* (1989), sino que, además, como en este ejemplo señalado, incluyen elementos propios de la cultura mexicana. Para graficar, se puede destacar lo que sucede en la escena de la distracción que deben ejecutar los personajes de Timón y Pumba para las hienas. En el minuto 3:35 del video “Confrontación/ El rey león” subido por el usuario Dany

Montoya García (2017), se puede percibir, sin mucha nitidez, una corona de flores blancas sobre la cabeza de la marioneta de Timón, el mismo que tiene puesto un vestido blanco, traje típico de la jarocho, parte de la expresión cultural de Veracruz (Anónimo, 2013), en contraste con el traje de hula-hula, típico de Hawaii (Trajetipico, s.f.), que es utilizado en la puesta en escena de Broadway, Nueva York, y que guarda directa relación con el *film* animado (WaltDisneyStudiosNZ, 2011). Por ello, además, se realizan las nuevas versiones al español, a cargo de los cantantes y compositores Aleks Syntek y Armando Manzanero, que fueron compuestas sobre la base de los temas escritos originalmente por Tim Rice y Elton John (Reyes, 2015). Ello difiere de las canciones conocidas en su versión para Latinoamérica, lo que conduce, en esta escena, a hacer cantar al actor que interpreta a Timón la canción “La Bamba” (Montoya, 2015). A su vez, incluye en ella la mención a platos típicos de Veracruz:

Para comerse a Pumba

Para comerse a Pumba se necesita una poca de salsa.

Una poca de salsa pa' ti, pa' ti (para ti, para ti) en un buen 'chipachole'.

n un buen 'chipachole', chuleta y más, o incluso frijoles.

En comida corrida, o en chicharrón, en chicharrón, en chicharrón.

Pumba, Pumba...

¡Viva México C...! (Shh)

Esto, sin duda, contextualiza la obra en una visión más nacionalista y tradicional propia de México, lo que es más entendido e identificable por un público latino. Además, significa, para los actores, la presencia de destrezas o habilidades para imitar un acento más regional probablemente típico de Veracruz, el cual podemos percibir notoriamente en las partes habladas de la canción “Hakuna Matata” (Montoya, 2015), en la que, también, se perciben jergas típicas¹⁴.

Julie Taymor (2017) nos menciona que, si bien es cierto que, en sus inicios, el musical contaba con una alta participación de africanos o afroamericanos en los distintos elencos, para los años en las que presidía Barack Obama, comenzaron a tener una visión más multirracial con el fin de adoptar una nueva perspectiva que se aleje de lo racial, ya que la historia estaba marcada no para humanos, sino para animales multicolores. Esto se puede ver en las distintas producciones mundiales, como, por ejemplo, en el caso de México, que poseía un elenco multirracial, tal como lo podemos notar en la imagen 33 y en la imagen 34, y que contó con la participación protagónica del cantante mexicano Carlos Rivera (Quién.com, 2015), artista de rasgos latinos quien encarnó al personaje de Simba adulto tanto en México como en España. En el caso de China (Quin, 2016) los protagonistas tienen un fenotipo más representativo del país.

En el musical de Broadway, el reparto suele estar conformado por artistas afrodescendientes, sobre todo en los personajes que no usan

¹⁴ Se puede revisar el video de YouTube: “*El rey león México Hakuna Matata*” (Montoya, 2015).

maquillaje completo, como lo son Simba, Nala, Mufasa, Sarabi, y leonas de la manada. Taymor ha preferido mantener el componente afroamericano en el elenco de Nueva York, dado que gran parte de su audiencia era afroamericana. Además, al ser esta una historia africana, en donde el personaje principal es un niño de color que llega a ser un gran y poderoso rey, su significado repercutía directamente en sus imaginaciones con empoderamiento, lo que se podía contrastar con la realidad norteamericana en donde la población afroamericana sigue sufriendo racismo y marginación. Para otro tipo de audiencia, la raza era un factor irrelevante, y percibían el show como una obra brillante con cantantes, bailarines y actores (Taymor, 2017, p.13).



Imagen 33: Elenco multirracial de El rey león - México (Camacho, 2015)



Imagen 34: Cantante Carlos Rivera. El rey león – Madrid (Robles, 2012)

Teniendo en cuenta la información previa, voy a analizar la voz, la corporalidad entendida como la interpretación tanto del cuerpo como de la dimensión psicológica. He seleccionado a los personajes principales, cuya vistosidad y participación es muy importante para el desarrollo de cada escena, y, salvo Rafiki, la babuina, el resto están agrupados en pares en tanto son personajes complementarios en la acción. Esta relación me permite describir con mayor claridad los elementos. Procederé a describir las características físicas y destrezas requeridas para cada papel en base al perfil de los actores que han interpretado a los personajes seleccionados.

4.2.1. Rafiki: el poder y potencia de la corporalidad en la chamana africana

La canción “The Circle of Life” (El ciclo de la vida), una de las canciones de *opening* más icónicas de Disney, es protagonizada por el personaje de Rafiki, el único que cambia de género en el musical respecto al guion original del *film*. Julie Taymor menciona que la historia tiene gran carencia de una presencia femenina fuerte, y que este personaje tan enternecedor, cómico y lleno de misticismo podía ser fácilmente transformado al femenino (2017). En una entrevista mencionó:

No había buenos papeles femeninos. The Circle of Life- la primera canción, es cantada por una mujer anónima en la película. En un musical ves a los cantantes, así que nos vimos en la necesidad de preguntar cuál de los personajes está cantando la canción. Había estado trabajando con la fantástica actriz sudafricana Thuli Dumakude y le pregunté si podía reunir cantantes sudafricanas para una lectura. “Lamentablemente, no hay buenos personajes en la obra para personas como tú,” dije. “Siempre es lo mismo” me respondió. Le pregunté acerca de los chamanes en Sudáfrica y me contó que en su mayoría eran mujeres. Es ahí que supe que Rafiki, la narradora, debía ser mujer. Ella debía ser la primera en el escenario, trayendo consigo a los demás animales.¹⁵ (Wiegand, 2019)

¹⁵ Traducción propia. Cita original: “There were no good female roles. The Circle of Life – the first song – is sung by an anonymous woman in the movie. In a musical you see the singers, so we needed to ask which character is singing that song. I had just been working with the fantastic South African actor Thuli

Se puede inferir de este motivo una necesidad de inclusión e igualdad de género como tema social, que se ha querido incluir en la obra de manera implícita. Esta concepción de Rafiki reúne habilidades espirituales, con intuición y algo de clarividencia. Ello se enmarca dentro del concepto de tradición del feminismo radical analizado por Sue-Ellen Case en su obra *Feminism and Theatre*. Los rituales comprenden la íntima relación de la mujer con la naturaleza, lo que le otorga a la mujer experiencias y cualidades espirituales antes que una relación con lo sociopolítico (1988). Julie Taymor, también, menciona que este personaje debía ser quien cante “The Circle of Life” y el otro himno de la segunda película de *El rey león* (The Lion King II: Simba’s Pride): “He Lives in You”. Esta última canción fue incorporada para satisfacer esa necesidad de llenar el guion musical.

Considerando que Rafiki es una especie de chamana inspirada en el babuino ya conocido, el personaje debería tener un peso escénico de una persona mayor, tanto en su corporalidad como en su voz. Sin embargo, podría tener un registro tanto de contralto como de soprano, con un color quizás más maduro, para denotar la experiencia de alguien con mucho conocimiento de la vida misma. Disney y su producción han tratado de colocar solo mujeres africanas para interpretar a este personaje en sus distintas producciones alrededor del mundo. El motivo no es el color de la piel en sí, sino, más bien, el poder sostener un musical en los distintos dialectos africanos, como el *xhosa* que es un dialecto en base a sonidos de *clicks*. Todos estos dialectos no son

Dumakude and asked her if she could gather together South African singers for a reading. “Sadly, there are no good characters in it for people like you,” I said. “It’s always the case!” she replied. I asked her about shamans in South Africa and she told me they’re mostly women. Then I knew that Rafiki, the storyteller, should be female. She would be first on stage, bringing the animals together”.

solo difíciles de aprender y pronunciar, sino que, además, contienen en sus cánticos melismas y vibratos especiales típicos que solo podrían ser manejados de una manera natural por personas nativas o que tuviesen un fuerte acercamiento con los dialectos y cultura africana en general. Una excepción se dio en Asia, en donde mencionan que las producciones japonesa y coreana no permitieron tener protagonistas africanas, por lo que colocaron, en sus producciones, actrices nativas de cada uno de sus países en el rol de Rafiki (Wikiwand, s/f).

Rafiki, pues, canta frases africanas irreconocibles por una audiencia no africana y, aun así, ese inicio genera una emoción que parece ser constante en todos los países en donde ha sido representada la obra (Avrotos, 2018), lo que evidencia que la no comprensión del texto no es un impedimento para la cantante para transmitir con su voz, vestuario y musicalidad las sensaciones más emocionantes en los espectadores. Podemos leer, a continuación, algunas frases iniciales de la canción “The Circle of Life” (Genius Media Group Inc, 2020)¹⁶:

[RAFIKI & ENSEMBLE]

Nants ingonyama bagithi baba

Sithi uhm ingonyama

'Ngonyama 'ngengw'ebo!

¹⁶ Esta canción se puede revisar en el video de YouTube “The Lion King - Circle of Life | Musical Awards Gala 2018” (Avrotros, 2018).

[LEBO M]

Mai ba bo, ha! Ingonyama baba!

[RAFIKI & ENSEMBLE]

Nants ingonyama bagithi baba

Sithi uhm ingonyama

'Ngonyama 'ngengw'ebo!

[FACA KULU]

Oh! Khusani bo!

Pegi Akalela! (Eshe!)

[RAFIKI & ENSEMBLE]

Nants ingonyama bagithi baba

Sithi uhm ingonyama

Ingonyama

Siyo nqoba

Ingonyama

Ingonyama nengwe 'namabala" (x5)

En cuanto a las características físicas de las actrices, casi todas comparten una mediana edad, como buscando en ellas un peso escénico maduro que el personaje, también, necesita, dado que es una especie de guía espiritual. No se buscan actrices de estructura física delgada, sino, más bien, de una estructura un poco más gruesa, la misma que es reforzada por el vestuario. Ya había mencionado que el color de la piel es irrelevante, ya que la

actriz es ocultada completamente por el vestuario y el maquillaje, tal es el caso de las actrices asiáticas que encarnaron este personaje. No obstante, sí hay un estándar que Disney maneja en cuanto al nivel africano que la obra debe poseer. Este personaje, por lo ya expuesto con anterioridad, debe poder dominar los dialectos africanos y poseer habilidades vocales como adornos, melismas y sonidos de click.

Entre las actrices que han interpretado a este personaje (algunas de ellas en más de un solo país) destacan Tsidii Le Loka (1997) en Broadway; Josette Bushell-Mingo (1999) en West End; Brenda Mhlongo (2011) en la producción de Madrid; Shirley Hlahatse (2015) en Ciudad de México; Buyi Zama, actual Rafiki para el North American Tour; Gugwana Dlamini para la producción de Reino Unido (quien brinda una interesante entrevista para Marianka Swain en el artículo “BWW Interview: Actress Gugwana Dlamini Talks THE LION KING” (Swain, 2018); y Josette Bushell-Mingo, Sharon D Clarke y Lindiwe Mkhize, entrevistadas por Oliver Ainley en el artículo “The Lion King turns 20 in the West End – four Rafikis look back on their times in the show” (Ainley, 2019). Sin embargo, esto no ha sido impedimento para que actrices de otros continentes (como en el caso de las producciones de Asia) hayan podido interpretar majestuosamente a este personaje. Tal es el caso de la actriz afrocanadiense Farah Lopez, como lo podemos ver en su interpretación de la escena “Rafiki mourns” (Lopez, 2016), la cual consiste en un cántico ritual por la muerte del personaje de Mufasa¹⁷. Así, a lo largo de la historia, el papel de

¹⁷ Se puede visualizar la escena en el video de YouTube “Farah Lopez Rafiki Lion King National Tour” (Lopez, 2016).

chamana desarrollado por este personaje va interactuando con el público tanto en suajili, en escenas interactivas, como en español, mandarín o inglés (según el país) con acento natural de un actor que evidentemente no domina por completo el idioma de origen. La actriz africana Tshidi Manye, quien es la actual Rafiki de Broadway, ha participado en *tours* en Europa y Japón en musicales como “Sarafina”, como Rafiki en la producción de Broadway y en la producción de Toronto, en la obra “Daughter of Nebo” de Hillary Bletcher, la obra “Mfowethu” de Gibson Kente, entre otras performances. Además, cuenta con un álbum musical llamado: Sisters of Joy ¹⁸ (The Lion King, s.f.). Manye menciona, en una entrevista¹⁹, que de donde ella procede, el personaje de Rafiki es considerado como una “sangoma”, especie de chamana que puede predecir la naturaleza, ver el pasado y el futuro. Encarnar el personaje, para ella, significó bastante alegría y honor, ya que está muy ligado a su cultura, debido a que, en la suya, también hay ceremonias en donde deben pintarse la cara. Incluso, cantar las canciones que canta en este musical la hace conectarse con sus ancestros. Señala, también, que le llama la atención la reacción de los espectadores que se asombran con las canciones que entona en un idioma que ellos mismos desconocen (Broadway, 2019).

Respecto al movimiento corporal que observamos en el personaje, las actrices deben centrar su peso en las piernas; su caminar y su parar siempre es de piernas abiertas. Esto se puede observar en las escenas de canciones

¹⁸ Información obtenida de la página oficial en la sección “The Lion King Cast & Creative” (The Lion King, s.f.)

¹⁹ La entrevista puede ser revisada en el video de YouTube “CHARACTER STUDY: Tshidi Manye as Rafiki in THE LION KING” (Broadwaycom, 2019).

como “The Circle of Life” o “He Lives in You”²⁰ (Sophia Bp, 2015). En esta última canción, la performance de la actriz sudafricana Lindiwe Mkhize, puede ser contrastada con el desempeño de la actriz africana Brenda Mhlongo en la canción “El Vive en Ti”²¹ (BroadwayWorld Spain, 2011). En ambos videos, podemos ver que la expresión corporal, pose, movimiento y peso escénico de ambas actrices es muy similar, con lo que se logra niveles muy estandarizados. En mi experiencia, viendo los musicales en vivo y los videos encontrados en la plataforma de Youtube, resulta difícil poder no solo identificar a las actrices, sino, además, decidir si alguna destaca más que las demás en cuanto a su performance o habilidad vocal, lo que no excluye el que sí existan diferencias identificables.

De acuerdo con lo ya expuesto, encarnar a Rafiki requiere de una presencia escénica que connote sabiduría a través del peso y el movimiento, una destreza en el canto con un rango vocal que posea graves bien logrados y tenga la capacidad de sostener agudos limpios, un manejo del idioma original del país en donde se monte la obra, más conocimiento del africano y sus diversos dialectos. La actriz seleccionada debe poder sostener la obra en sus múltiples apariciones escénicas, contando con suficiente versatilidad para poder atravesar el carácter ritual de ciertas escenas, y poder manejar el drama, la comicidad e incluso el rompimiento de la cuarta pared para conectar con el público. Todos estos elementos, sumados a su caracterización estética, hacen

²⁰ La canción puede ser revisada en el video de YouTube “THE LION KING (West End) - "He Lives in You" [LIVE @ The Alan Titchmarsh Show]” (SOPHIA BP, 2015)

²¹ La canción puede ser revisada en el video de YouTube “*El rey león* - 'Él Vive En Ti'” (BroadwayWorld Spain - musicales y teatro musical, 2011).

de la chamana un personaje lleno de poder y potencia en el escenario, una figura rica y fuerte en presencia para ganarse el corazón del público a golpe del impacto, ya que la conjunción de todos los elementos y destrezas, tanto del personaje como de la actriz que lo encarna, explotan en vistosidad y talento mientras generan asombro.

4.2.2. Mufasa y Zazú: solemnidad, neutralidad, exageración en el movimiento y acento o entonación de la voz

Otro personaje que se necesita analizar es el rey Mufasa. Tiene importancia de análisis en cuanto a su participación durante el primer acto de la obra, ya que su presencia será fundamental para el desarrollo de la misma.

Pablo Demarchi, Alejandra Martínez, Lucía Domínguez, Darío Formigoni y Heliana Peralta escribieron un artículo muy interesante llamado “Representaciones sociales en el cine infantil. Nacionalidad, raza, cultura y clase en *El rey león*”. En este, analizan dichos temas sociales que están implícitos en la película. Los autores comparan y señalan que

el rey Mufasa y su hijo (cuando éste llega a la vida adulta) comparten rasgos físicos, sociales y conductuales: son atléticos, ágiles y fuertes. Su piel es clara, su melena es de color castaño rojizo, su rostro ancho y de líneas suaves. Ambos son monógamos y heterosexuales, y forman familias típicas, compuestas por madre, padre e hijo. Son respetuosos

de su tradición y su cultura, y la transmiten a sus descendientes. Su manera de hablar, esencialmente neutra (a diferencia de otros personajes que presentan marcadas expresiones idiomáticas o de entonación) los identifica como “locales”. (Demarchi et al., 2014, p.6)

Esto nos hace ver que, aunque es totalmente implícito, no es en vano que, en la construcción de personajes y en la gestualidad, se deban estudiar y analizar gestos solemnes y acentos neutros para desarrollar los papeles principales aristotélicamente conocidos como “heroicos”.

He mencionado con anterioridad que dentro de las características del personaje se encuentra la de mostrarse rígido y majestuoso. También, se puede rescatar su carácter solemne y maduro, por lo que vocalmente el actor que lo encarne debe tener graves mejor logrados que le den un peso de adulto y maduro, tal como podemos notarlo con claridad en la canción “They Live in You”²² (Khanyile, 2019).

Dentro de los actores que han interpretado a este papel tenemos a Samuel E. Wright (1997) en Broadway, Cornell John (1999) en West End, David Comrie (2011) en Madrid y Jorge Lau (2015) en Ciudad de México. Salvo el actor mexicano Lau y sus contrapartes orientales, los demás actores que han interpretado este papel son afrodescendientes, cuya compleción física se caracteriza por tener un porte alto y de contextura tonificada. Actualmente, los

²² La canción puede ser revisada en el video de YouTube “They Live in You - The Lion King Musical” (Khanyile, 2019).

actores en la producción de North American Tour y en Reino Unido son Gerald Ramsey y Shaun Escoffery, respectivamente. L. Steven Taylor, actual actor que encarna al personaje de Mufasa en Broadway, ha interpretado, también, a este personaje en The National Tour, en el cual tuvo, además, el honor de realizar su interpretación en la Casa Blanca de los Estados Unidos de América²³ (The Lion King ,s.f.). Para él interpretar a Mufasa ha sido todo un reto; apenas se convertía en padre mientras interpretó al papel y la construcción del personaje como el “mejor” papá fue un proceso muy abrumador. Al principio, como comentó en una entrevista²⁴, su enfoque estaba en mostrarlo como todo un soberano imponente y de realeza, pero, conforme han pasado los años, creció como artista y como padre en la vida real, lo que le permitió lograr un balance muy específico apoyado en su propio yo. Mufasa es un personaje que, también, lo ha ayudado a desenvolverse como padre en la vida real (Broadway, 2019).

El personaje de Mufasa requiere que el actor que lo interprete siempre esté erguido y con las piernas juntas, con un centro enfocado en la parte superior del tórax, el cual está siempre abierto. Sus movimientos deben ser muy solemnes, con la cabeza en alto; los brazos casi siempre son llevados a la cintura o en posiciones heroicas. Mufasa es uno de los personajes más humanizados y esto se evidencia, justamente, en la parada erguida. Sin embargo, hay momentos en los que rompe con la humanidad para realizar

²³ Información obtenida de la página oficial en la sección “The Lion King Cast & Creative” (The Lion King, s.f.)

²⁴ La entrevista puede ser consultada en el video de YouTube “Character Study: See THE LION KING Broadway Star L. Steven Taylor Turn Into Mufasa” (Broadway.com, 2019).

movimientos redondeados y curvados que simulan al león, sobre todo en escenas de enfrentamiento, como lo podemos ver en la imagen 35.



Imagen 35: Enfrentamiento entre Scar y Mufasa (ABC, 2014)

Al ser un rey, este personaje heroico requiere actores con una presencia escénica imponente, con un nivel corporal bien definido y tonificado, que connote fuerza. Pese a que solo cuenta con una canción, los actores deben ser buenos cantantes y poseer un color de voz maduro, ya sea natural o logrado mediante la impostación, para poder sostener las notas originales de la canción. La solemnidad se da a través del movimiento, el desplazamiento y la capacidad de los actores para poder llevar al personaje a ese nivel. Sin embargo, también deben saber cómo retratar la ternura, la cual se puede observar en la interacción que tiene Mufasa con su pequeño Simba. Estas cualidades hacen de Mufasa un personaje entrañable, el cual uno podría

identificar con su propio padre y que genera mucha conmoción en escenas impactantes como su muerte.

Otro personaje curioso de analizar, más que por su relevancia en la historia, sino por su vistosidad sobre el escenario, es el personaje de Zazú, el mayordomo, el cual se caracteriza por su elegancia. Este es un personaje cómico, cuya voz de tenor debe tener un marcado acento británico, lo que podemos observar en la canción “The Morning Report”²⁵ (TheSonicMaster23, 2012).

Distintos actores han encarnado al personaje. El intérprete es ocultado tras el maquillaje y el vestuario, por lo que no se ha encontrado referencias a las particularidades del color de su piel. Sin embargo, buscando en las distintas producciones, hemos visto que la mayoría de actores que lo interpretan han sido personas de piel blanca como es el caso de los actores Gary Jordan, actual Zazú en la producción de Reino Unido; Jürgen Hooper del North American Tour; y Cameron Pow, actual actor de Broadway de doble nacionalidad (americana y británica), lo cual debe responder más a una aproximación del acento natural británico necesario para el personaje. Otros actores que han encarnado este personaje son Geoff Hoyle (1997) en Broadway, Gregory Gudgeon (1999) en West End, Esteban Oliver (2011) en Madrid y Ricardo Zárraga (2015) en Ciudad de México.

El maquillaje y vestuario ocultan, aquí también, las características raciales del actor con el propósito estético de mimetizar al actor con el

²⁵ La canción puede ser revisada en el video de YouTube “The Lion King Broadway Soundtrack - 03. The Morning Report” (TheSonicMaster23, 2012).

personaje y marioneta utilizada, a través del uso de los mismos colores del animal representado. La modulación en la voz que todos comparten debe ser lograda con la elegancia y refinación del acento inglés. A nivel corporal, los actores son altos y de estructura muscular delgada o promedia; no pueden ser corporalmente musculosos o más imponentes que los actores que encarnan a Mufasa.

El manejo de su centro está en las extremidades superiores, ya que ambos brazos y manos tienen como función principal el manejo del títere. Y, salvo algunas escenas cómicas en donde el personaje debe caer o correr, la mayor parte del tiempo la elegancia del personaje se ve reflejado en el pararse erguido, con las piernas juntas y la cabeza en alto.

Zazú cuenta con mayor participación durante la primera parte de la obra. Su importancia en ella se da en la relación de respeto y lealtad que le tiene a Mufasa, motivo por el cual hará todo por cuidar y proteger al pequeño Simba en todo momento. Tanto la elegancia, el acento y el movimiento que guiará al títere que maneje el actor, así como la caracterización estética y colores del vestuario, llevan a Zazú a ser un personaje divertido con matices de comicidad importantes. Ello permite elevar las escenas en las que interactúa sobre todo con los niños actores que interpretan a Simba y Nala, lo cual logra ser de importancia al público para poder mantenerlo entretenido con lo observado.

4.2.3. Timón y Pumba: expansión del cuerpo y manejo de indumentos para el desenfado y el humor

Hakuna Matata es también una canción icónica y con gran repercusión mundial en cuanto a la ideología “sin preocupaciones, sin problemas” (Bruner, 2001, p. 892). En ese momento, hacen apariciones estelares el jabalí salvaje Pumba y la suricata Timón. Estos dos personajes memorables son la perfecta combinación de la comicidad, la complicidad y el complemento necesario para realzar la obra. Demarchi et al. indican que

La pobreza de Timón y Pumba es representada como una pobreza feliz. Su filosofía de olvidar el pasado, huir de los problemas y vivir el presente, les permite una vida despreocupada y alegre. No ignoran el poder y las ventajas del león, de quien afirman, textualmente, que “está en la cima de la cadena alimenticia”; pero a diferencia de las hienas, no parecen envidiarlo. Ser el rey de la selva implica también una serie de deberes que no desean tener. (2014, p.9)

Timón y Pumba comen insectos, y se muestran conformistas respecto a su situación. Viven despreocupados y el no hacer nada pareciese ser su forma de vida. También, son una especie de exiliados o marginados. Además de las características físicas a las que el *casting* apunta, un actor no muy alto de estatura y delgado para interpretar a Timón, y un actor un tanto grueso para encarnar a Pumba, las construcciones de sus personajes, también, incluyen el

tener acentos marginados. Esto lo hemos percibido en la adaptación mexicana de la canción Hakuna Matata²⁶ o La Bamba, adaptación mexicana del baile hula-hula que se realiza en la versión neoyorkina fiel al *film*.

El actor que encarne a Timón debe tener un registro vocal de tenor, con matices o un color de voz algo aguda o chillona y exagerada, tal como suena en el *film*. Por lo general, debe ser bajo de estatura y delgado, tal como la suricata que se ve en la película y la marioneta que lo complementará, ya que el actor será visible como vegetación que acompaña al títere en todo momento y con la cara maquillada, pero descubierta al público. En el caso de Pumba, este debe tener un registro de barítono para poder lograr graves más contundentes y con un color de voz más rasposo. Los actores que han formado parte de los distintos *castings* tienen la particularidad de ser personas subidas de peso, en general, y más altos que el actor que representará a Timón.

Entre los actores que han interpretado a Timón y Pumba, respectivamente, están Max Casella y Tom Alan Robbins (1997) en Broadway, Simon Gregor y Martyn Ellis (1999) en West End, David Ávila y Albert Gràcia (2011) en Madrid, y Poncho Borbolla y Sergio Carranza (2015) en México. Los actores que actualmente encarnan dichos personajes en Broadway son Fred Berman como Timón y Ben Jeffrey como Pumba; Nick Cordileone como Timón

²⁶ Si bien es cierto la tesis está analizando la puesta en escena de la obra musical *El rey león* de Broadway- Nueva York, es necesario traer a colación ejemplos equivalentes de la misma obra, pero con puestas en escenas en otros países, como en el caso del musical de *El rey león* en el teatro Telcel de Ciudad de México, con el propósito de ejemplificar los acentos regionales latinos, que son más afines a nuestros conocimientos como hispanohablantes, debido a que los acentos específicos neoyorquinos o americanos en general, son más complejos de identificar.

y Ben Lipitz como Pumba en North American Tour. Jamie McGregor (2013), actor neozelandés que encarnó a Timón en la producción del musical de Sidney y actualmente en la producción de Reino Unido, menciona que, como actor y cantante, se somete a un calentamiento físico y vocal previo. Luego, permanece unos 40 minutos en maquillaje, se coloca el vestuario y la marioneta, y se prepara para poner sus habilidades actorales en el personaje. Todo ello es acompañado de la cuota necesaria de humor, ya que sabemos que tanto Timón como Pumba deben mantener la comedia a un nivel alto en la obra para sostenerla. Además, ambos personajes deben demostrar una química que se desarrolle de una manera natural²⁷. Ben Lipitz (2016) menciona en una entrevista²⁸, de manera cómica, que es un actor metodológico entrenado en The Actor's Studio, lo que supone estándares altos en la selección de actores para el papel. Menciona también que la comedia lo es todo, incluso contar los chistes y hacer reír al público (Disney On Broadway, 2016), lo que nos dice, también, acerca de esta cuota de humor que un actor que interprete a este personaje debe tener como requisito para cautivar a la audiencia.

Taymor (2017) menciona que lograr el extremo contraste en proporciones entre ambos animales observados en el *film* fue todo un reto de conceptualizar en la vida real, sobre todo si dependían de las diferencias de las escalas humanas. Por tal motivo, se decidieron por una solución centrada en

²⁷ Para ver la interacción entre estos personajes, se puede revisar el video de YouTube "Road to Pride Rock: Playing Timon - Hakuna Matata" (Disney On Broadway, 2013).

²⁸ Se puede revisar la entrevista en el video de YouTube "5 Things Ben Lipitz Has Learned After 5000 Performances as Pumbaa" (Disney On Broadway, 2016).

las marionetas. Timón está inspirado en la técnica bunraku, definida con anterioridad, Taymor afirma que esta técnica necesita de unos ocho años mínimo de entrenamiento para volverse un máster en este arte. Sin embargo, para el musical, sus actores debían lograr la habilidad en ensayos de dos semanas de duración. Por este motivo, se buscó actores que no solo cantaran y actuaran bien, sino que, además, sepan moverse bien. Por este motivo, en las audiciones les daban a los postulantes las marionetas para observar la compenetración del actor con el objeto inanimado y su uso, con lo cual se reforzaba la idea de que no estarían ocultos tras las marionetas o las máscaras, y serían totalmente visibles para los espectadores, por lo que todo era cuestión de actitud. No se buscaba titiriteros que sepan manejar muñecos, sino actores innovadores y creativos que puedan darle carácter a su marioneta con la fuerza de su propia personalidad. La importancia de que estos actores, además, sepan moverse bien responde a la necesidad de que estos puedan comprender la dualidad humana animal que tienen todos los seres de este musical, no solo con el movimiento o desplazamiento, sino también con sus gestos.



Imagen 36: Timón y Pumba (Higgins, 2020)

Timón y Pumba requieren el manejo del cuerpo para poder representarlos, la expansión del mismo y el manejo de indumentos como un títere, arnés o un vestuario complejo en elaboración. Esto les permite lograr, en corto tiempo, la simbiosis necesaria entre actor e indumentos para poder retratar la idea de “uno solo”, tal como lo podemos observar en la imagen 36.

Es necesario, a su vez, que sean cantantes y manejen registros que se adapten a las canciones en sus propias tonalidades, es decir, sin alterar el guion musical, y que, además, jueguen con acentos y colores de voces para poder buscar los matices cómicos y originales de su versión fílmica. Timón y Pumba elevan la comicidad de la obra en su totalidad, ya que son los más desenfadados y cómicos de la misma. Incluso, llegan a ser los personajes más queridos por el público infantil. Por tal motivo, es importante que los actores

puedan manejar bien no solo la corporalidad, el peso y las complejidades del vestuario, sino, también, que posean la habilidad para poder hacer reír.

4.2.4. Scar y las Hienas: énfasis en los gestos y desestructuración del cuerpo

“The Madness Of King Scar”²⁹ es una canción que en algunas producciones, incluso en la de Broadway, fue retirada de escena debido a su fuerte contenido explícito de violencia hacia la mujer. Sin embargo, se ha mantenido como canción en el *soundtrack* oficial de la obra. Tras dicho cambio la escena quedó simplificada: se omite la canción, se deja la connotación de violencia, pero bajo una perspectiva un tanto más sutil, y en ella vemos el lado más oscuro del personaje de Scar tratando de obligar a Nala a convertirse en su reina.

Para personificar a Scar el actor que lo interpreta debe recurrir a una actuación más afilada, refinada, una forma de hablar más pausada que denote mucha inteligencia, y que esté de acuerdo con el uso que hace el personaje del sarcasmo o la ironía. Taylor menciona al respecto lo siguiente: “Para el malévolo tío Scar necesitas un actor shakesperano porque el canto es secundario a su actuación”³⁰ (Wiegand, 2019).

²⁹ La canción puede ser analizada en el video de YouTube “Scar and Nala, The Lion King Singapore” (Lyall Ramsden, 2017).

³⁰ Traducción propia. Cita original: “For the wicked uncle Scar you need a Shakespearean actor because the singing is secondary to the acting”.

Scar, el villano de la historia, presenta rasgos raciales y culturales diferentes: su melena es negra, y sus facciones, angulosas y delgadas, lo diferencian claramente de su hermano Mufasa y su sobrino Simba. Su rostro tiene marcadas similitudes con el de Jafar, el antagonista del filme *Aladdin* (Disney, 1992), por lo que se podría afirmar que Scar tiene rasgos de reminiscencia árabe (Modenessi, 2005). Su modo de hablar, sin embargo, parece característicamente europeo. Esta idea se ve reforzada por la elección del actor elegido para la voz de Scar, el inglés Jeremy Irons. Su prosa elegante, su marcado histrionismo y excesiva afectación al hablar fueron señalados en ocasiones como rasgos homosexuales (Adams, 1995). (Demarchi et al., 2014, p.7)

El amaneramiento de Scar dista de ser por una supuesta condición homosexual, ya que, en el musical, como hemos podido observar, la canción “La Locura de Scar” (con referencia a la locura de Hamlet), vemos a un Scar que desea someter a Nala, la hostiga sexualmente y pretende tomarla por la fuerza, ésta le propina un bofetón y sale corriendo de la escena.

Si bien el cuadro de Miller (2020), visto con anterioridad sobre los registros vocales de los personajes, menciona que el actor debería tener un registro vocal de bajo; a partir de mis conocimientos musicales, este registro es muy difícil de encontrar en la cultura occidental. Por ello, se podría optar porque el actor que encarne el personaje tenga más bien un registro de barítono. En el análisis de distintas producciones, observadas tanto en vivo

como en registros de video, he podido observar que se ha optado por esa opción. Un barítono puede alcanzar la profundidad y elegancia que identifica a Scar; sin embargo, de no contar con un actor de dicho registro también se podría lograr estas características con impostación.

Los actores que han encarnado este personaje y que he podido investigar comparten similitudes en cuanto a su apariencia. Son personas con rasgos caucásicos, delgados y de estatura media a alta. Entre ellos destacan, John Vickery (1997) en Broadway, Rob Edwards (1999) en West End, Sergi Albert (2011) en Madrid, Flavio Medina (2015) en Ciudad de México. Actualmente, George Asprey es el Scar oficial de Reino Unido, Stephen Carlile en Broadway y Spencer Plachy en el North American Tour.

Patrick R. Brown, otro actor que encarnó al personaje, menciona que este es un complicado villano que tiene su propia moral. Lo describe como megalomaniaco, trastorno que no le permite identificar con claridad lo que impulsa sus actos. Esta falta de conciencia provoca que él no se considere malo: su único objetivo es hacerse cargo del reino. Para este actor, lo divertido de interpretar a Scar es la posibilidad de jugar con el sarcasmo, la insolencia, lo despreciativo que es como personaje (Broadway.com, 2019)³¹. Otro actor que lo encarnó con majestuosidad es Spencer Plachy, quien menciona que pese a la popularidad de la obra, él no había estado muy relacionado a ella

³¹ Se puede consultar la entrevista en el video de YouTube "CHARACTER STUDY: Patrick R. Brown as Scar in THE LION KING" (Broadway.com, 2019).

cuando tuvo que audicionar (Disney On Broadway, 2019)³². Él describe a su personaje como celoso, sediento de poder, y muy incomprendido. Como actor reconoce haber canalizado la voz original de Jeremy Irons (Voz original de Scar en el *film*). Asimismo, menciona que para operar el traje, que pesaba alrededor de 17 kilos, tuvo que aclimatarse por algunos días (KOLR10 News, 2019)³³. El actual actor que interpreta a Scar en Broadway es Stephen Carlile.

Scar como villano es frío y calculador. Los actores que lo encarnan deben tener un buen manejo de la ironía o el sarcasmo, además de poder mostrar aires de grandeza. Vocalmente no se requiere que sea un cantante de gran tesitura o rango vocal, pero sí que conozca lo suficiente como para afinar y sostener las notas de las distintas canciones. Sobre todo, debe tener la habilidad de poder pasar de la voz hablada a la cantada en simultáneo, ya que hay momentos de canciones en donde debe romper con la melodía para lanzar frases con diversas entonaciones. Estas, por lo general, tienen matices viles buscando perturbar al público con el terror. Físicamente el actor debe estar preparado para poder andar con el vestuario, lleno de arneses y sistemas complejos en el diseño, como se verá más adelante. Al mismo tiempo deberá realizar movimientos sutiles, caracterizado por la plasticidad propia de un movimiento natural para evitar que el actor se vea incómodo o que los movimientos del personaje no son fluidos. Tanto el diseño del vestuario y detalles del maquillaje y caracterización, como las habilidades interpretativas y

³² Se puede consultar la entrevista en el video de YouTube "Jaggin' Around With... "Scar" from Lion King the Musical" (Disney On Broadway, 2019)

³³ Se puede consultar la entrevista en el video de YouTube "Interview with Scar from Disney's The Lion King at Juanita K Hammons Hall - 2/26/19" (KOLR10 News, 2019).

manejo del movimiento y desplazamiento del actor, elevan la obra en cuanto a terror. Facilitan escenas perturbadoras que generan impacto a través del rechazo, debido a la crudeza con la que se presentan escenas y diálogos.

Tras la descripción del personaje de Scar, es necesario presentar a las hienas, los otros personajes antagónicos de la obra. Son 3 las principales: Shenzi, Banzai y Ed, que podemos tratarlas como una misma en cuanto a su maquillaje y vestuario, en tanto comparten similitudes en su diseño, solo varían en sexo y en registro vocal. Shenzi, por ser hembra, debe ser interpretado por una mujer. Pese a que la actriz está oculta con un maquillaje y un vestuario que no revela su fenotipo, se ha encontrado que solo han formado parte del casting para este personaje mujeres afrodescendientes, tal es el caso de las actrices Tracy Nicole Chapman (1997), Stephanie Charles (1999) en West End, Damaris Martinez (2011) en España, Taiane Martins (2015) en la producción mexicana. Otras actrices que la encarnaron son Lindiwe Dlamini, Angelica Edwards, Jacqueline René, o Bonita J. Hamilton (esta última, como miembro oficial de la producción en Broadway), Meloné M'kenzy actualmente en la producción de Reino Unido, Martina Sykes oficial del North American Tour. Podría concluir que estas decisiones parten de la búsqueda de un acento específico, sumado a un registro vocal alto, también difícil de encontrar en mujeres occidentales, habitualmente sopranos. Personalmente, y por lo analizado en las voces de los musicales observados de manera presencial y en material de video, podría inferir que es posible que una mezzosoprano pueda lograr el color adecuado para este personaje.

Respecto a Banzai, su voz debe tener un registro de tenor, y Ed podría ser cualquiera de los tres registros debido a que es el único que no habla, solo realiza sonidos guturales o carcajadas. Respecto al fenotipo de los actores, tanto personas afrodescendientes como blancos o latinos han interpretado a dichos personajes. Banzai fue interpretado por los actores afrodescendientes David Blake en Reino Unido, Stanley Wayne Mathis (1997) en Broadway, Paul J. Medford (1999) en West End. Por otro lado, actores caucásicos que han asumido el rol son el español Jorge Ahijado (2011) para la producción de Madrid y el actor mexicano César Enríquez (2015) para la puesta en escena de México. Actualmente, James Brown-Orleans es el Banzai oficial en Broadway, David Blake lo representa en la producción de Reino Unido y Keith Bennett en el North American Tour.

Ed ha sido interpretado mayormente por actores blancos como Kevin Cahoon (1997) en Broadway, Christopher Holt (1999) en West End, Alejandro de los Santos (2011) en Madrid, Ignacio Riva Palacio (2015) para la producción de México. Actualmente, Barnaby Thompson lo interpreta en Reino Unido, Robbie Swift en el North American Tour y Enrique Segura en Broadway. Debido a que las características físicas de este personaje se ocultan bajo el vestuario y el maquillaje, como ya se mencionó, el rasgo que permite diferenciarlos se sostienen en las voces que utilizan. Por ello, al ser personajes suburbanos, marginados o relegados del reino, se caracterizan por acentos marcados vinculables con los estereotipos propios de los habitantes de esos tipos de espacios dentro de una ciudad”.

Julie Taymor (2017) menciona que en lugar de preocuparse por lo que se considera “políticamente correcto”, la obra apuesta por el uso del humor local, siempre que sea representado con buena voluntad y afecto. En el referente del *film* “Los personajes son interpretados por la actriz negra estadounidense Whoopi Goldberg y el actor y comediante mexicanoestadounidense Anthony “Cheech” Marin. La caracterización de estos animales no parece representar tanto una nacionalidad como una clase: los habitantes de los barrios pobres de las grandes ciudades norteamericanas, en su mayoría afroamericanos y latinos” (Demarchi, et al., 2014, p.9). La tercera hiena solo emite ruidos guturales y presenta estrabismo, como si tuviera una limitación o presentara una discapacidad, lo que podría asociarse también como clase marginada. Juntas las tres, con las demás hienas, son personajes discriminados y rechazados, que viven en un cementerio de elefantes, donde aparentemente no existen recursos que les puedan servir para valerse por sí mismas. Aspiran a lo que los leones y su reino tienen, por ese motivo, confían y apoyan a Scar, quien les promete vivir en el reino si lo ayudan a conseguir el preciado trono.

Tanto en la versión en inglés como en su versión latina y musical, las hienas tienen acentos típicos de la gente marginada que suele vivir en los ghettos. En México el acento representado era típico de las clases más marginales (Carlos Quezada, 2018), la construcción del actor tiene sin duda la participación del director en cuanto al acento que usarán los personajes entregados. Talib Visram (2019), en su artículo “The original ‘Lion King’ had a racist hyena problem. The new film fixes that, with mixed results”, y Max Farrow

(2018), en “The Lion King Remake's Biggest Change Needs To Be The Hyenas”, señalan que existe toda una controversia respecto del nuevo film Live Action 2019 de *El rey león*. Tal como lo plantea Demarchi (et al. 2014), los acentos marcados de Whoopi Golberg como afroamericana y Cheech Marin como latino, además de la discapacidad de la tercera hiena, se presentan como una notable muestra de estereotipo, racismo y marginación de clases menos favorecidas. Por ello, tuvieron que ser eliminados del nuevo remake, ya que es impensable en una sociedad mucho más crítica y sensible, como la de nuestros tiempos, el retratar algo que, aunque sigue siendo una realidad, es mal visto. La representación de dominación del marginal bajo un poder “blanco” se evidenciaba en el contraste entre los acentos de los personajes de Mufasa (pese a que la voz original es del actor afroamericano James Earl Jones cuyo acento es bastante neutral) y Scar (con la voz del actor británico Jeremy Irons) frente al de las hienas. En los años en los que presencié la obra tanto en Nueva York como en México, los acentos eran aún marcados en este aspecto, tanto en inglés en el musical de Broadway, como con los acentos regionales notorios de México, que puedo considerar en mi experiencia con la cultura como marginales o de clases menos favorecidas. Lamentablemente, y debido a la pandemia, no es posible acceder a una puesta en escena reciente, en la que se pueda constatar si dada la controversia observada en el *remake live action*, Julie Taymor o los productores del musical hayan decidido mantener estas peculiaridades de las voces de los personajes en las puestas en escenas de los últimos años.

En cuanto a las características físicas de los actores que representan a las hienas se busca que tengan una contextura media. Su entrenamiento es riguroso debido a que estas deben sostener en sus escenas una postura encorvada en tres puntos de apoyo: las piernas y uno de los brazos que manipula una extensión de un par de patas delanteras que forman parte del vestuario. Dicho elemento permite simular que anda en cuatro patas. Por otro lado, el otro brazo opera la cabeza que es un títere³⁴.

Interpretar a las hienas también requiere de habilidades en el canto. Pero, lo más importante es que, al igual que Scar, el actor debe romper con lo melódico por momentos para poder hacer entonaciones. Sobre todo, debe mantener el acento o color de voz hablado en el canto, es decir, con matices cómicos y raspados similares a los referentes de la versión fílmica. A nivel corporal, los actores deberán tener el entrenamiento suficiente para lograr sostener su caracterización en 3 o 4 patas encorvándose como las hienas y además usando arneses y títeres todo el tiempo, algo que quizás pueda ser incómodo o doloroso de mantener por mucho tiempo. La importancia de estos personajes se basa en que, unas hienas bien caracterizadas, tanto a nivel actoral como estético, elevan la obra al mezclar en distintos momentos lo perturbador o, incluso, terrorífico, con cuotas importantes de comicidad.

³⁴ Para apoyo visual se puede consultar el video de YouTube “Hyenas Celebrate 5,000 Shows on Broadway” (Disney On Broadway, 2019).

4.2.5. Nala y Simba adultos: Peso (despliegue de fuerza y energía), presencia y animalidad

Nala es un personaje con fuerza física desde cachorra, siempre vence a Simba en los juegos de enfrentamiento o ataque. Al crecer, conserva esta misma fuerza. Julie Taymor explica que el hecho de que porten cascos máscaras sobre la cabeza ya le debe generar a la actriz un tipo de postura diferente, debe tener una estilización que denote naturalidad, pero manteniendo esa dualidad entre humano y animal (Taymor, 2017). Esta fuerza de Nala la hace una de las “princesas” o personajes femeninos de Disney más aguerrida. Es vital en el casting que la actriz elegida tenga cualidades de contralto, incluso considero que podría lograrlo una mezzosoprano con una coloración quizás un poco más dramática para que en su voz demuestre fuerza, seguridad y confianza, cualidades que voces de otras coloraciones o rangos vocales pueden poseer. Sin embargo, los matices dramáticos con un registro de contralto o mezzosoprano se ajustan más a la tesitura y características del personaje. Esto significa que la actriz que encarne a Nala adulta debe alcanzar notas graves con bastante cuerpo y bien logradas. El poder llegar a agudos tan altos como los realizados por una soprano, pero contar con la facilidad un registro más bajo con color de voz más oscuro, es clave para connotar lo aguerrida que puede ser, la fuerza y dureza casi masculina caprichosamente requerida para marcar o exagerar sus cualidades. Estos elementos son claramente aplicados en la interpretación de la canción

“Shadowland” (Amocktus, 2011)³⁵ en la que podemos apreciar este color oscuro, duro y quizás hasta masculino en los versos iniciales. Esta es la voz que caracteriza al personaje a lo largo del musical, y un poco es lo que diferencia en cuanto a la voz de su versión fílmica.

Con respecto a las características físicas de Nala adulta, las actrices que se han podido observar son en su mayoría afrodescendientes. Entre las más conocidas podemos mencionar a Heather Headley (1997) en Broadway, Paulette Ivory (1999) en West End, Daniela Pobega (2011) en Madrid, Fela Domínguez (2015) en México. Actualmente, Adrienne Walker se desempeña como actriz oficial en Broadway, Janique Charles en Reino Unido y Kayla Cyphers en el North American Tour. Este personaje, al igual que Mufasa y Simba, tiene la cara libre de maquillaje que oculte su color de piel, y se busca mantener una esencia que apele a lo africano para el espectador. Sin embargo, producciones de otros países han variado esto. Tenemos el caso de la puesta en escena de Madrid, en la que además de Daniela Pobega presentó, años más tarde, a Cristina Llorente³⁶, más bien de tipo caucásico. Otro caso es Megumi Hamada para la puesta en Japón, tal como lo podemos presenciar en la imagen 37.

³⁵ La canción puede ser revisada en el video de YouTube “Shadowland - Heather Headley - Original Broadway Cast” (Amocktus, 2011).

³⁶ Se puede revisar la entrevista a Cristina Llorente en el video de YouTube “El rey león, el musical - Conoce a Nala” (El rey león el musical, 2016).



Imagen 37: Simba y Nala (Megumi Hamada) en El rey león- Japón (DEATH NOTE NEWS ARTICLES, 2014)

Otra cualidad que destaca en la elección de la actriz que interpreta este personaje es el poseer una contextura muscular definida. Todas las actrices observadas son delgadas, no son ni voluptuosas ni muy altas, sino más bien de un porte de bailarina de ballet. No se ha podido constatar si esto es un requisito mínimo para la actriz, sin embargo, si se puede inferir que debe tener algún tipo de noción sobre baile o la habilidad para poder sostener las coreografías, que, si bien es cierto, no son complejas, dependen de una tonicidad muscular entrenada, con buen manejo de su centro. Janique Charles menciona en una entrevista que para ella el personaje de Nala es fuerte, tiene confianza en sí misma y es valiente. Por tal motivo, los ensayos son muy intensos, hay mucho trabajo físico y se requiere mucha fuerza, habilidad y voluntad para poder lograr escenas como la de “Shadowland” (Disney On Broadway, 2017)³⁷. Por su

³⁷ Se puede revisar la entrevista en el video de YouTube “THE LION KING: Introducing Janique Charles as Nala” (Disney On Broadway, 2017).

parte, Adrienne Walker menciona también que para ella Nala es segura de sí misma, audaz, emprendedora, luchadora y leal, cualidades del personaje que la ayudaron en su vida personal a ser una mujer más segura. Además, menciona que Nala requiere tener una presencia muy física, por lo que quizás un entrenamiento previo en danza o a nivel atlético sea recomendable. Por eso, ella como actriz tuvo que entrenar mucho en pilates, en ballet, en cardio para preparar su cuerpo para este personaje, y lo sigue haciendo (Broadwaycom, 2019)³⁸.

Las actrices que encarnan al personaje de Nala adulta, además de la tonificación muscular, coinciden en el peso escénico que se debe demostrar en escena. Este debe ser de ligereza y firmeza. Sus movimientos combinan la sutileza felina como el andar de los gatos mezclado con movimientos de brazos que por momentos pueden ser bruscos y bien marcados. Comparte con el personaje de Simba dos particularidades respecto al movimiento. Por un lado, la cabeza realiza acciones de manera felina tanto en las coreografías como en determinadas escenas. También, es característico el dar brincos o ponerse en posición de ataque con las piernas abiertas y flexionadas, con el cuerpo en $\frac{3}{4}$ con los brazos suspendidos. Se puede ver un ejemplo en la imagen 38 en su versión niños y la imagen 39 en su versión adulta.

³⁸ Se puede revisar la entrevista en el video de YouTube “See THE LION KING's Adrienne Walker Become the Fearless Nala” (Broadway.com, 2019).



Imagen 38: Posición de ataque de Simba y Nala niños (Tara Louise, s/n)



Imagen 39: Posición de ataque de Simba y Nala adultos (El rey león, el musical, 2020)

Finalmente, y no por ello, menos importante, Simba, el personaje principal de la obra, interpretado por un niño en el primer acto, y cuya transición

a adulto sucede al final de la escena de la canción de Hakuna Matata, es un personaje complejo de desarrollar a nivel emocional. Ya había mencionado que Demarchi (et al. 2014) se refiere a este personaje como un personaje heroico en términos aristotélicos. al igual que Mufasa. Sin embargo, mientras este presenta un acento neutro acompañado de una gestualización solemne, con un registro bajo o barítono como máximo; para Simba adulto es necesario un registro de tenor. Las diferencias y particularidades de estos registros de voces connotan con mayor facilidad la diferencia de edades entre ambos personajes: una voz más madura por lo general tiene matices de bajo o barítono, mientras que un tenor por lo general sonará siempre más juvenil, más allá de las diferencias de edades biológicas de los actores.

Lo complejo en el caso de la interpretación de Simba se da en la adultez. Este es un personaje quebrado emocionalmente, con un pasado doloroso, que le genera un sentimiento de culpa al responsabilizarse a sí mismo del accidente que mató a su padre. Es un personaje que huye de ese pasado por miedo a enfrentar las consecuencias. Al dolor de la muerte se le suma la soledad de encontrarse lejos de su familia siendo tan solo un niño. Esto se resuelve aparentemente al ser encontrado por Timón y Pumba, quienes le enseñan la filosofía del Hakuna Matata. Es así que logra “dejar su pasado atrás” y crecer en una aparente tranquilidad olvidando aquellos momentos tristes, traumáticos, que vivió. Tener en cuenta toda esta psicología compleja del personaje es importante, ya que el actor que lo encarne deberá tener la habilidad suficiente para proyectar con su voz y sus expresiones faciales las distintas emociones por las que debe atravesar el personaje incluso en un solo párrafo. Un ejemplo

de esto se da en la escena en la que Simba combate con Nala, antes de reconocerse uno al otro debido al paso de los años y su evidente crecimiento (Broadwayjr.com, s.f.) ³⁹:

(SIMBA enters from another direction and intercepts NALA. They tussle).

Simba en este momento debe mostrarse agresivo y con ganas de vencer a su oponente.

(NALA pins SIMBA to the ground- the way she did when they were cubs. SIMBA recognizes her)

Simba en este momento debe tener agotamiento por la reciente pelea y mostrarse con algo de sorpresa.

SIMBA

Nala? Is it really you?

Simba en este momento debe mostrarse con algo de sorpresa.

NALA (Standing up and backing away)

Who are you?

SIMBA

It's me- Simba.

Simba en este momento debe mostrarse con emoción y alegría.

³⁹ Esta escena también se puede consultar el guion MTI'S Broadway Junior Collection Actor's Script. (Broadwayjr.com, 2020, p. 94-96). El texto en cursivas subrayado forma parte de mi propio análisis.

NALA

Simba...? Simba!

SIMBA

What are you doing here?

Simba en este momento debe mostrarse eufórico de la emoción del reencuentro.

NALA

What do you mean what am I doing here? What are you doing here?

TIMON

Hey!!! What's goin'on here?!?

SIMBA

Timon, this is NALA. She's my friend.

Simba en este momento debe mostrarse con algo de calma pero con la emoción aún del reencuentro.

TIMON

Friend?

SIMBA

Yeah. Nala, this is Pumbaa.

Simba en este momento debe mostrarse con algo de calma pero con la emoción aún del reencuentro.

PUMBAA

Pleased to make your acquaintance!

NALA

The pleasure's all mine.

TIMON

Whoa, Whoa, Whoa! Time out! Let me get this straight. You know her. She knows you.

But she wants to eat us. And everybody's okay with this?!?

SIMBA

Relax, Timon!

Simba en este momento debe mostrarse con algo de calma pero con la emoción aún del reencuentro.

NALA

I can't believe this! Everybody thinks you're dead.

SIMBA

They do?

Simba en este momento debe mostrarse con preocupación y sorpresa

NALA

Yes. Scar told us about the stampede.

SIMBA

He did? What else did he tell you?

Simba en este momento debe mostrarse con preocupación y sorpresa y miedo a verse
descubierto.

NALA

What else matters? You're alive! And that means...you're the King!

(NALA bows in reverence. SIMBA is taken aback)

TIMON

"King"? Pffff! Lady, have you got your lions crossed!

NALA

No, he is the rightful King.

PUMBAA

The King!

(Moves respectfully toward Simba and bows reverently)

Your Majesty....

SIMBA

Pumbaa, stop it.

Simba en este momento debe mostrarse incómodo y algo molesto

TIMON

He's not the King.

(to SIMBA)

Are ya?

SIMBA

No.

Simba en este momento debe mostrarse molesto

NALA

Simba!

SIMBA

Maybe I was going to be... but that was a long time ago.

Simba en este momento debe mostrarse molesto y en negación.

Esta escena es uno de los momentos más críticos que personalmente he experimentado como actor; por ello, la traigo a colación. Este es importante de mencionar debido a la destreza que requiere el actor. En menos de 3 minutos, el personaje de Simba debe atravesar por diversas emociones que están relacionadas con su pasado⁴⁰, un pasado que incluso el actor no vive sino que es interpretado por otro actor (el Simba niño), por lo que es importante también la relación del actor con su par infante y las experiencias que este vive en conjunto con su padre. Solo de esa manera el resultado del segundo acto

⁴⁰ No se pudo encontrar material en video que pueda ratificar esta escena, sin embargo, podemos tener como referencia el video "The Lion King (1994) - Simba And Nala Reunion" (Netro Man, 2020), debido a que es bastante pertinente presenciar todos estos cambios gestuales y emocionales en la voz que la versión animada logra proyectar con acierto de manera gráfica.

(con Simba adulto) será orgánico y tendrá una fuerte base emocional. Este es más corto en tiempo, pero crucial en momentos psicológicos y emocionales. Todo esto es apoyado por las teorías que ya mencioné de Stanislavski en las que plantea la importancia de la entonación, la acentuación y el canto para poder transmitir las emociones correctas al espectador. Por ello, que el registro vocal del actor sea de tenor resulta de utilidad. Por lo general, suena más agudo y con un color que se siente más juvenil⁴¹, justamente el contraste que se requiere frente a Mufasa.

Entre los actores adultos que han desempeñado este papel están Jason Raize (1997) en Broadway, Roger Wright (1999) en West End, Carlos Rivera en España (2011) y en México (2015). Otros actores que han interpretado a este personaje son el sudafricano Andile Gumbi, y el actor Jelani Remy. Actualmente, forman parte del elenco oficial Nick Afoa en Reino Unido, Brandon A. McCall en el North American Tour y Bradley Gibson en Broadway.

En cuanto a la constitución física de los actores que interpretan a Simba adulto, en la mayoría de países han sido jóvenes afrodescendientes, altos y con una tonalidad muscular bien definida, sobre todo pectorales y brazos. Esto responde a que son expuestos desnudos como parte de su caracterización. Estas cualidades físicas van a la par con el buen entrenamiento físico de sus actores. Al respecto menciona Andile Gumbi en una entrevista que compenetrarse con el personaje en cuanto a su energía no le era difícil, Simba

⁴¹ Para tener una referencia del color de voz que debería tener el personaje de Simba, se puede revisar el video de YouTube "Jason Raize performs "Endless Night" on The Rosie O'Donnell Show" (raizeresource, 2011).

es un joven en crecimiento que corre y salta todo el tiempo, mientras que el actor menciona ser atlético y le gusta ir al gimnasio. Si bien, por ese lado, no fue difícil la conexión, más bien, la parte emocional del personaje es en lo que tuvo que trabajar, debido a que era difícil demostrar la verdad honesta sobre el escenario (Broadway.com, 2019)⁴². Por otro lado, Jelani Remy, actor que interpretó también a Simba en Broadway, menciona que el personaje es muy físico, realiza muchos saltos; por ese motivo, debió entrenar para tener su cuerpo listo para ejecutar las diversas acciones físicas que demanda el papel. El entrenamiento para esta interpretación fue tanto vocal como físico, realizó estiramientos de yoga, push ups (planchas) y ejercicios de respiración (Broadway.com, 2018)⁴³. También, menciona en otra entrevista que el calentamiento físico es muy importante, ya que se realizan muchos movimientos balineses, acrobacias y bailes (Broadway.com, 2016)⁴⁴. Pero el calentamiento o preparación no es solo físico, sino también mental. Al respecto, Bradley Gibson menciona que Simba es increíblemente humano, tiene que aprender a sanar de su fuerte trauma, reconocerse a sí mismo, y eso puede llevar a muchos a identificarse con él. Interiorizar al personaje requiere, en su opinión, la habilidad de comprenderse, aprender a navegar el sufrimiento, y a ver lo positivo de las cosas, pero en sintonía con el propio dolor. En cuanto al calentamiento físico, el suyo también incluyó estiramientos, push ups, y entrenar siempre para estar a un nivel corporal óptimo tal como lo requiere el

⁴² Se puede revisar la entrevista en el video de YouTube "CHARACTER STUDY: Andile Gumbi as Simba in THE LION KING" (Broadway.com, 2019).

⁴³ Se puede revisar la entrevista en el video de YouTube "Episode 1: The Pride of Broadway: Backstage at THE LION KING with Jelani Remy" (Broadway.com, 2018).

⁴⁴ Se puede revisar la entrevista en el video de YouTube "Character Study: Jelani Remy, Simba in THE LION KING on Broadway" (Broadway.com, 2016).

papel. Este actor también menciona lo físico que es el personaje, y que realizar hasta 8 funciones en una semana no es fácil a ningún nivel, por lo que este papel le llevó a cuidar su cuerpo como nunca antes lo había hecho (Broadway.com, 2019)⁴⁵.

Simba y Nala adultos requieren de grandes cantantes para sus canciones, no solo con buenas voces, sino también con registros vocales que puedan sostener graves llanos, y agudos cómodos y limpios. A nivel corporal requieren actores que en peso y contextura tenga cierta presencia estética acorde con los estándares mundiales; es decir, altura, cuerpos bien trabajados y definidos. También actores deben tener nociones básicas en danza para realizar los bailes y coreografías en escenas y canciones, y habilidad para poder hacer de su desplazamiento y movimientos visiblemente sutiles, juveniles, ligeros, estéticos y con luces felinas. La presencia de Simba y Nala adultos se da en todo el segundo acto (Simba adulto tiene una breve aparición estelar al término de la canción “Hakuna Matata” al cierre del primer acto). La importancia del buen desarrollo y desempeño de los actores se verá reflejado más en su interpretación que en su vestuario, porque en ellos se soporta la parte dramática y romántica de la obra con sus acciones, canto y entonación. La comicidad interactúa con ellos, como cuando se relacionan con Timón y Pumba o Rafiki; sin embargo, a ellos no se les está permitido valerse del recurso cómico justamente para que puedan mantener la tensión dramática de la escena. En ese sentido, Simba y Nala son personajes complementarios, no

⁴⁵ Se puede revisar la entrevista en el video de YouTube “See THE LION KING Star Bradley Gibson Backstage Preparing to Tell the Story of Simba” (Broadway.com, 2019).

solo por las características que comparten a nivel visual estético sino a nivel de guion.

4.3. Elementos estéticos para la caracterización

En esta sección se analizará de manera descriptiva el diseño y uso del maquillaje, las características del vestuario y el uso de indumentos que complementan la caracterización de los personajes emblemáticos. Se seguirá el mismo orden seguido en el subcapítulo anterior.

Un personaje determinado no solo se concibe con el maquillaje, el vestuario y demás indumentos, sino, además, es repotenciado por el perfil del actor con su experiencia y habilidades técnicas físicas y vocales, para poder sostener precisamente las canciones y coreografías. Taylor (2017) comenzó en 1996 presentando bocetos, prototipos de máscaras y marionetas. Junto al equipo creativo, en vestuario se apoyó de la diseñadora asociada Mary Peterson, la asistente de diseño Tracy Dorman, y de Michael Ward para el diseño de pelucas y maquillaje. Ellos tenían que trabajar a menudo con los directores de escenografía mano a mano, debido a que los estampados de los vestuarios debían duplicarse en los elementos escenográficos (luces proyectadas, telares, fondos, patas, etc). Una de las premisas era de no ocultar a los *performers* dentro de sus trajes de animales o detrás de máscaras, el reto era expresar la esencia animal mientras se mantenía la presencia del humano también. Esto se trabajó inspirado en las formas minimalistas de representaciones en el arte africano sobre los animales. El estilo encajó con la visión estética y la reafirmación de que el artista no debía representar el animal en su totalidad. Es

así que palos o espadas podían simular piernas, uñas largas podrían verse como garras, tal y como se aprecia en la imagen 40.



Imagen 40: Bocetos originales de Julie Taymor de Mufasa y Scar. (Yulu, 2018)

El vestuario presenta elementos tribales e inspirados en otras culturas como la balinesa, africana e indonesia (Stage Entertainment Spain, 2018), y, pese a no haber encontrado bibliografía relativa al vestuario de este musical, los estampados se acercan mucho a la estética de comunidades tribales de África, algunos de los actores se refieren a ellos en entrevistas.

El maquillaje colorido para mimetizar al actor como parte del cuerpo animal o diseños para contextualizar elementos africanos, además de los

maquillajes tribales en los rostros son elementos notorios en esta investigación. No se ha encontrado aún bibliografía respecto a las particularidades del maquillaje tribal, pero una fuente concisa e importante la tiene el autor Juan Marquéz Berrios en el libro *Maquillaje y Caracterización* (Marquéz, 1990). En este se aborda la historia del maquillaje con un análisis antropológico, el origen del maquillaje y su importancia en cada época, además de brindar pautas sobre el maquillaje de caracterización, sus aspectos generales y los elementos y técnicas que la definen. Otra perspectiva es la de Livschitz y Temkin en su libro *Maquillaje Teatral* en donde hablan brevemente del maquillaje y su relación con la imagen escénica, además de la técnica del maquillado y el uso de pelucas, elementos también utilizados

El uso de máscaras o cascos es utilizado como símbolo para anular el sentido netamente humano del actor. “El uso de la máscara como objeto ritual es sin duda antiquísima y cómplice en casi todas las civilizaciones” (Angelini, 1981, p.116), también están aquellos cascos o máscaras guerreras o con algún fin artístico, en ese sentido su presencia en la obra está cuidadosamente seleccionada y diseñada.

Angelini (1981) menciona que la máscara permite a quien la porta identificarse con aquel personaje que representa: un dios, un espíritu, un antepasado o cualquiera que posee un poder por sobre otros. Las máscaras han sido usadas en el pasado (posiblemente aún en algunas culturas primitivas) como instrumento de guerra para aterrorizar a los enemigos, no solo porque podían ser atemorizantes en sus diseños, sino porque se asumía que aquellos que los portaban, podían apropiarse de los poderes sobrenaturales del

espíritu que encarna dicha máscara. Incluso, las máscaras han sido utilizadas en numerosas ceremonias de iniciación: quienes la usaban absorbían la sabiduría y consciencia de quienes representaban. Por tanto, es un elemento que invoca la ritualidad. Menciona también el autor que la ligereza de las mismas encontraba complemento en el movimiento, el ritmo, la danza. Las máscaras también fueron llevadas al teatro como un elemento que caracteriza. Han sido usadas en las primeras representaciones teatrales de muchas civilizaciones, desde la antigua Grecia al teatro japonés, el cual las continúa utilizando. En la antigua Grecia, las máscaras servían para quitarle al actor su condición humana y convertirlo en un símbolo, un personaje reconocible fácilmente por el público. En una tragedia eran usadas para representar viejos, jóvenes, o distintos tipos de mujeres, al igual que en la comedia. En algunos casos eran usadas también como amplificador de la voz.

Por otro lado, otras civilizaciones han utilizado también la máscara como elemento ritual o como elemento teatral, tal es el caso del teatro romano, el teatro cómico, algo que fue llevado también a la Comedia latina y la Commedia dell'Arte. Julie Taymor (2017) en sus veintes estuvo relacionada con el teatro visual y marionetas experimentales de la fundación Thomas J. Watson. Además, las tradiciones y estética de formas teatrales japonesas como el Bunraku, el Kabuki, el Butoh, y los extraordinarios vestuarios de los guerreros samurái (vistos en los films de Kurosawa) fueron muy inspiradores para el desarrollo de los trajes (esto es más obvio en el traje de Scar).

Julie Taymor (2017) tuvo dudas en un principio respecto al grado en el que las máscaras debían parecerse a los personajes del film. Pero, finalmente,

optó por preservar la idea concebida del dibujo y del guion, pero manteniendo una estética propia que esculpiera la esencia de cada personaje, y sus rasgos dominantes. A diferencia del film, en el cual los personajes pueden realizar distintas expresiones, el escultor solo tiene una oportunidad de incorporar la rabia, el humor, la pasión de cada personaje: “Una vez que los actores tiene sus máscaras, usan sus cuerpos para completar la escultura. La misma arquitectura de la máscara es el mapa o el guía”⁴⁶ (Taymor, 2017). Además, la autora señala en una entrevista:

Los actores usan máscaras sobre sus cabezas porque quería presentar al animal y al humano en simultáneo. Cuando un animal ataca, la máscara puede retirarse de la cabeza y empujarse hacia delante de una manera agresiva. Uno de los primeros animales que diseñé fue la jirafa. Quise usar zancos pero también mostrar como son colocados en los brazos de los bailarines. No quisimos esconder las cuerdas o varillas (de ninguna marioneta), más bien, preferimos exponer los mecanismos y dejar que el arte de por sí forme parte de la experiencia.”⁴⁷ (Wiegand, 2019)

⁴⁶ Traducción propia. Cita original: “Once the actors have their masks, they use their bodies to complete the sculpture. The architectural flow of the mask is the map or guide”

⁴⁷ Traducción propia. Cita original: “The actors wear masks above their faces because I wanted to present the animal and the human simultaneously. When an animal attacks, the mask can be taken off and pushed forward in an aggressive manner. One of the first animals I designed was the giraffe. I wanted to use stilts but also show how they were attached to the arms of the dancers. We didn’t want to hide the strings or the rods [on any of the puppets] but rather expose the mechanics and let the art of making theatre become part of the experience.”

Mike Grimm, diseñador de títeres y máscaras asociado a la producción del musical de The Lion King por más de 17 años, afirma sobre la visión de Julie Taymor:

Ella realmente quería mostrar la humanidad por que la historia así lo demandaba. Ella quería que los actores sean actores y al mismo tiempo animales. Es por eso que ella lo llamó “evento doble”. Ningún rostro está oculto por alguna mascara. La máscara, de hecho, va sobre la cara de tal modo que podamos ver las expresiones del actor y a la mascara al mismo tiempo. Hay dos recursos para el personaje. Así que depende de ustedes como miembros de la audiencia decidir a cual mirar”⁴⁸. (Yulu, 2018)

Entre máscaras, títeres, y demás indumentos son alrededor de 400 piezas, las cuales no han cambiado en 20 años para mantener la visión de Julie Taymor.

4.3.1. Rafiki: caracterización humanizada y luces de la estética animal

Taymor menciona que intentó mantener la humanidad en la caracterización de Rafiki, es por ello que no usa ni máscara ni marioneta en su

⁴⁸ Traducción propia. Cita original: “She really wanted the humanity to be apparent because of the story. She wanted the actors to be actors and at the same time animals. That’s what she calls the “dual event.” Nobody’s face is ever hidden by a mask. The mask is, in fact, above the face so we see the actor’s expressions and the mask at the same time. There are two sources for the character. So it’s up to you as an audience member to decide what to look at.”

vestuario a diferencia de otros personajes que analizaremos más adelante. Su maquillaje usa los colores básicos, pero con un brillo y fuerza de rojo, amarillo y azul, que contornean la cara de un babuino, para permitirle a la actriz que la encarna revelar la naturaleza extravagante del personaje a través de sus diversas expresiones faciales, tal como se observa en la imagen 41. El fenotipo de las actrices que interpreten este personaje es totalmente ocultado bajo el maquillaje y el vestuario; sin embargo, su procedencia o rasgos africanos podrán solo ser descubiertos por el acento en inglés (u otro idioma de ser el caso, salvo aquellos países en donde usaron artistas con regionales propios de país donde se daba la puesta en escena), y quizás la entonación de los cánticos africanos.

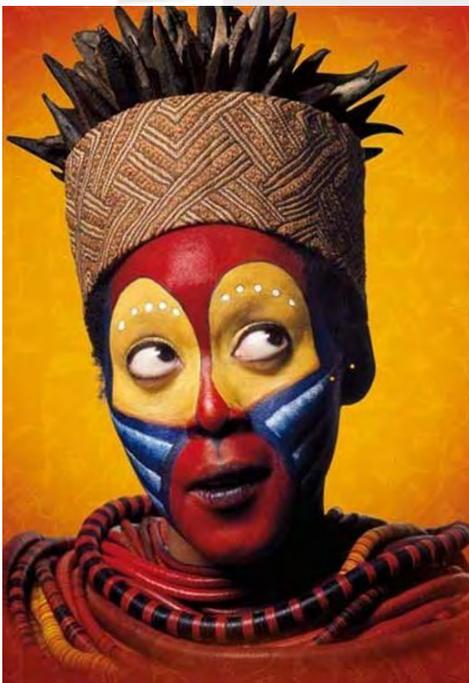


Imagen 41: Maquillaje de Rafiki (Pinterest, s.f.)

El vestuario está diseñado también jugando con las proporciones de un babuino, exagerando los brazos largos y piernas cortas. Para lograrlo se extienden los dedos de la actriz con tubos de bambú y colocándole zapatos tipo plataforma con pies de babuino esculpidos por encima. Para simular el pecho del mandril, se usa un collar elaborado por pelos de caballo unidos a collares tejidos de colores básicos con forma casi circular. El característico trasero de los babuinos es un cojinetes redondo de proporciones cómicas que va justamente en la parte de atrás del vestuario. La parte del torso del vestuario es una tela roja con incrustaciones de amuletos y baratijas totémicas que simulan la naturaleza de chamana que tiene el personaje. Además, usa una especie de pollera o falda que pareciera estar hecha de yute de la cual cuelgan vasijas y adornos como de fibras. En la cabeza tiene un tocado con diseño tribal y una especie de pelo en la parte superior que pareciese estar hecho de madera. Finalmente, el vestuario es complementado con un báculo largo con una parte redonda tal como podemos observar en la imagen 42, la cual es usada a lo largo de la obra como báculo ceremonial para bendecir, como bastón o incluso como arma para golpear y defenderse.



Imagen 42: Vestuario de Rafiki (Disney, s.f.)

En la escena de la canción “The Circle of Life” aparecen casi todos los animales del reino, podemos observar gacelas, jirafas, cebras, aves, ñus, elefantes, un rinoceronte, un guepardo. Casi todos son representados con mecanismos que forman parte del vestuario y que sirven para manipular las

distintas partes de los cuerpos de los animales que representan. En el caso de los elefantes o el rinoceronte, incluso se usan más de dos personas del ensamble para poder formar el cuerpo y las patas de un solo animal. Los trajes no intentan simular fielmente la piel o forma del animal, sino que incluso la piel puede tener diseños tribales, partes transparentes o partes caladas que permiten ver casi por completo a los actores. Por tanto, se mantiene con claridad esta dualidad humana-animal de la que hablamos con anterioridad. A la vez notamos la característica particular y nueva que introduce el musical en el diseño de su vestuario que es conducir al espectador a la aceptación de un código. Este propone que, por más que veamos la deformidad o dualidad mencionada en la personificación, el público acepte al animal como tal en su diseño. Podemos observar esto en las imágenes 43, 44 y 45.



Imagen 43: Vestuario de guepardo (Imran, s.f.)



Imagen 44: Vestuarios de antílopes y jirafa (*The Lion King – Musical*, 2018)



Imagen 45: Vestuario de cebra (*The Kid Should See This*, 2020)

4.3.2. Mufasa y Zazú: La solemnidad y presencia a través de los indumentos

Respecto a Mufasa he mencionado la solemnidad con la que debe verse para representar al rey que es; debe lograrse una caracterización que le permita mostrarse imponente, poderoso, aterrador y compasivo a la vez. Su rostro y color de piel debe verse con claridad; sin embargo, es adornado con líneas blancas y amarillas a lo largo del contorno de su rostro, el cual es pintado hasta el cuello de rojo. Tanto los colores como el diseño simbolizan el sol, imagen que también se verá reflejada en el vestuario y en el casco, para apelar a una brillante positividad. Estos detalles los podemos observar en la imagen 46.



Imagen 46: Mufasa (Tamsinlonerganarts, 2015)

El vestuario incluye una capa que se extiende desde la altura del cuello por sobre la espalda hasta la parte delantera a la altura del cinturón corsé, y tiene rayas amarillas, naranjas, marrones y blancas que simularían los rayos solares. El corsé es un tejido de soguillas, combinado con un pantalón abultado en las piernas con un estampado de diseños tribales que comparte el diseño con la malla superior bajo el corsé. Todo es adornado con un collar circular, aparentemente hecho de cuero, que también tiene detalles de sol. L. Steven Taylor, actor que lo interpretó, menciona que uno de sus grandes errores fue tratar de interpretar este personaje como majestuoso o de realeza, cuando en realidad es el vestuario en sí el que evidencia estas características del personaje (Broadway.com, 2019)⁴⁹.

La máscara está concebida con órbitas que simbolizan su carácter glorioso como un dios. Esos círculos representan también el círculo de la vida que se celebra en toda la historia. Taymor trató de incorporar elementos de la escultura africana, la cual es principalmente plana y de una arquitectura tosca, parecido al estilo de la directora. La máscara de Mufasa debía parecer labrada en madera y no hecha de arcilla, lo que se logra con herramientas de modelado. Los motivos inspirados en estampados de textiles africanos se lograron con cincelados precisos y oportunos que terminaron por darle forma a la máscara con un resultado bastante sorprendente, tal como lo podemos observar en la imagen 47.

⁴⁹ Se puede revisar la entrevista en el video de YouTube "Character Study: See THE LION KING Broadway Star L. Steven Taylor Turn Into Mufasa" (Broadway.com, 2019).



Imagen 47: Máscaras de Scar y Mufasa respectivamente (Yulu, 2018)

El personaje de Zazú es un ave, un toco piquirrojo exactamente. Inicialmente, la propuesta de diseño era una máscara con un pico prominente sobre la cabeza del actor, el cual, vestido con traje formal occidental, tendría incrustaciones de plumas que simulera las alas y cola del ave alrededor del cuello como un collar. Sin embargo, optaron por cambiar el traje y hacer de Zazú el complemento de actor y marioneta tradicional. La caracterización presenta la cara descubierta del actor, el cual es maquillado con un color azul índigo vivaz en todo el rostro y labios, salvo los ojos, nariz y alrededor de la boca en donde se aplica el blanco. El vestuario, como ya mencionamos, es de gala occidental, porque lleva un traje formal azul con un patrón de adornos blancos, conformado por un blazer con cola (esta última es naranja en la parte interna). Lleva un pantalón azul con el mismo patrón de adornos y zapatos naranjas, como corbata lleva plumas blancas y sobre la cabeza un sombrero

redondo⁵⁰. A diferencia del film, donde el ave es azul, la marioneta es totalmente blanca, salvo el pico, los ojos, y adornos de las alas, cola y patas. Su manipulación es la más tradicional de todo el musical, ya que el actor introduce una de sus manos en el cuerpo mientras manipula la cabeza con la otra mano gracias a un palo. El cuerpo está hecho de grafito y cada una de sus plumas cortadas e incrustadas a mano, su largo cuello es un resorte. En su interior tiene 3 distintos controles: uno para manipular la apertura de su boca, otro para controlar el pestañeo de sus ojos y otro para batir sus alas⁵¹. Podemos observar los detalles de la caracterización de Zazú en la imagen 48.



Imagen 48: Zazú (Higgins, 2020)

⁵⁰ Se puede tener una referencia en el video de YouTube “Barry Beijer als Zazu | In De Huid Van” (Stage Entertainment NL – Musicals, 2017).

⁵¹ Se puede tener una referencia en el video de YouTube “Fast Facts: Zazu” (Disney On Broadway, 2017).

4.3.3. Timón y Pumba: la animalidad presente en el vestuario y la marioneta

Timón y Pumba son dos personajes complementarios pero su composición estética es bastante diferente⁵². Por un lado, tenemos a la divertida suricata, cuya versión final tiene al actor disfrazado como vegetación con la cara pintada en verde, complementada con una peluca verde y un traje verde con una cola de suricata del color del cuerpo de la marioneta, con zapatos y guantes verdes también todo con un mismo patrón de estampado. El vestuario es complementado con la marioneta de un Timón muy similar a su versión filmica, con los mismos colores, apariencia y rasgos faciales. Pero se inspira también en la técnica Bunraku, la cual fue parte de la solución que encontraron ante diversas dudas que surgieron en un principio. Taymor (2017) menciona que experimentó con diferentes conceptos para la marioneta. Una opción era una forma japonesa de arte titiritero en la cual el actor se sentaba en cuclillas, con una herramienta con ruedas “hachiochi” y los pies del actor pegado a los del muñeco. La ventaja de esta primera versión era de que tanto el humano como el muñeco tenían la misma altura pequeña; sin embargo, se consideró que esta técnica era limitante. Otra versión pensada fue la de usar un “humanette”, refiriendo a una mezcla entre actor marioneta. En esta el cuerpo del muñeco se suspende del mentón del actor, permitiéndole utilizar su propia cara, la cual quizás hubiese estado cubierta con una pequeña máscara por la mitad. A la vez, los pies de la marioneta hubiesen estado pegados a las

⁵² Podemos apreciar las particulares y diferencias de los vestuarios de Timón y Pumba en el video de YouTube “*El rey león* el musical Madrid. Escena Hakuna Matata” (Serra, 2016).

rodillas del actor. Taymor menciona que esta solución pudo haber creado un divertido efecto vaudeville, pero que Timón, en lugar de verse pequeño, se veía suspendido flotando cerca de un metro sobre el suelo. En ese sentido, la solución más apropiada fue la de la marioneta estilo Bunraku, la cual hace que la audiencia se concentre en la marioneta y no tanto en la manipulación del actor, tal como lo podemos observar en la imagen 49.



Imagen 49: Timón (broadway.com, s.f.)

Por otro lado, para el vestuario de Pumba, en lugar de buscar un acercamiento minimalista con máscara, se pensó una solución con marioneta. Esta fue diseñada para ser usada tanto por la parte delantera como trasera del actor. La gran cabeza es usada sobre todo el tórax, hace falta usar los brazos para el abrir y cerrar de la boca y en ciertos momentos para poder mover también la lengua. Las orejas están encima de los hombros, lo que permite poder manipularlas de manera independiente. Las extremidades traseras, que

cuelga por la parte de atrás del actor, permanecen suspendidas del armazón calado que es una estructura esquelética que simulan la espina y costillas del animal. Estas van adheridas a la cabeza y permiten ver el cuerpo del actor a través de este armazón que termina en una cola semi-rígida levantada. El color es marrón y se completa las piernas delanteras del jabalí con el cuerpo del mismo actor. Este traje tiene un estampado tribal idéntico a las piernas traseras. Pero Taymor tenía una duda aún sobre en dónde poner la cara del actor, por lo que la solución fue hacer de su cabeza el pelo erizado que complementa el resto de la cabellera de la marioneta que se extiende por sobre la espina dorsal. El maquillaje del actor es blanco, con rayas marrones del color del cuerpo de la marioneta y usa una peluca negra. Este maquillaje es muy similar al maquillaje del teatro Kabuki, las imágenes 50 y 51 nos permite apreciar comparativamente estas similitudes y, aunque no se ha encontrado alguna referencia que mencione que este maquillaje está inspirado en ese arte japonés, si he mencionado con anterioridad que Taymor ha mencionado que los trajes y caracterización también tienen influencia de este arte.



Imagen 50 (Izquierda): Maquillaje de Pumba (Bowman, 2016)

Imagen 51 (Derecha): Maquillaje Kabuki (Thurnblad, 2017)

4.3.4. Scar y las Hienas: maquillaje, vestuario y arneses

Respecto al personaje de Scar, este es uno de los maquillajes más potentes en cuanto a cambiar por completo la fisonomía del actor, tal como observamos en las imágenes 52 y 53. Es característico de este maquillaje la dualidad retorcida del personaje. Esta se ve reflejada en ambas mitades del rostro, sobre todo resaltado en la forma de las cejas, una de ellas fruncida, lo que juega con el carácter sarcástico y calculador de Scar. El maquillaje no solo intenta ser poco agradable; sino que, además, procura revelar la complejidad de su personalidad. Usa tonalidades de marrones, naranjas, amarillos y negros, con difuminados angulares que le dan una apariencia afilada.

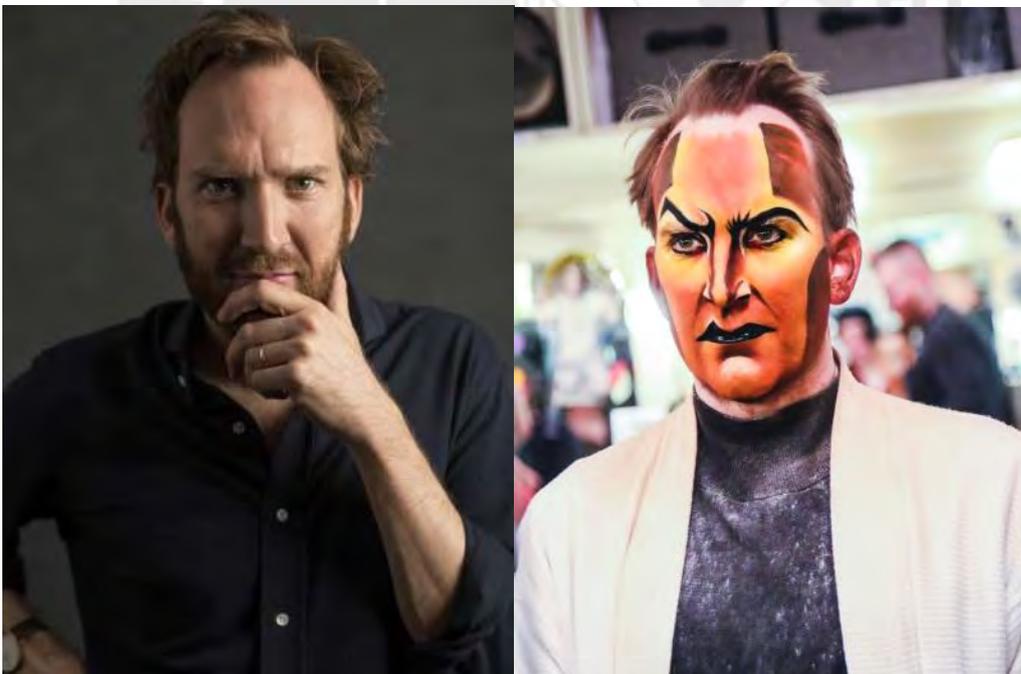


Imagen 52 (Izquierda): Stephen Carlile (Playbill, 2021)

Imagen 53 (Derecha): Stephen Carlile maquillado como Scar (Playbill, 2021)

En cuanto al vestuario, este es espinoso, como un exoesqueleto de madera, inspirado en el traje Samurai (en palabras de Taylor), que es como un armazón esquelético. Se combina con las garras afiladas que parecen ser de madera también y van en los dedos del actor. Lleva unos pantalones abiertos de cuero con diseños lineales y mallas superiores (torso y brazos) e inferiores (pantaloneta) con estampados tribales del mismo tono del pantalón del cuero, es decir, marrón medio anaranjado, quizás ladrillo y zapatos de cuero marrón. Lo podemos observar en la imagen 54.



Imagen 54: Stephen Carlile con el vestuario de Scar (Playbill, 2021)

El casco máscara de Scar, inicialmente, en una primera etapa, iba integrado al corsé que simula el arco dorsal del animal. Pero buscaron más adelante separarlo del torso y usar una cabeza mecánica que le permita al actor poder erguirse completamente como un humano. Así, podía activar el movimiento del casco hacia adelante en escenas o momentos en los que el personaje necesitara realizar una acción física más animal, como de ataque, por ejemplo. El dispositivo que lo acciona está en la mano del actor. Spencer Plachy hace una demostración en una entrevista de cómo es que se acciona este mecanismo a la vez que señala cómo el actor debe acompañar con sus propios movimientos para evitar que el accionar del casco se vea falso, robotizado o muy mecánico (Disney On Broadway, 2019)⁵³. Este casco también tiene en su rostro la dualidad deforme observada en el maquillaje, y es muy similar en cuanto a la estética del *film*. Se puede observar el rostro completo del personaje (como en el caso del casco de Mufasa) con los colores que lo representan y el diseño simula ser de madera con tallados angulares y filosos del rostro que termina en una cresta de pelos erizados y espinosos como de madera o bambú. Los ojos son pintados completamente de verde en referencia al color de ojos que lleva el personaje en el *film*. Finalmente, el vestuario es complementado con un bastón espinoso que el personaje utiliza todo el tiempo para caminar y apoyarse.⁵⁴ Todas estas particularidades son observables en la imagen 55.

⁵³ La entrevista puede ser revisada en el video de YouTube ““Jaggin’ Around With... “Scar” from Lion King the Musical” (Disney On Broadway, 2019).

⁵⁴ Podemos ver los detalles del vestuario y el accionar mecánico en el video de YouTube “FLAVIO MEDINA - LISTOS YA - EL REY LEÓN – MÉXICO” (Prensaescenario, 2015).



Imagen 55: Vestuario completo de Scar y vestuario de leona (Barreto, 2013)

Las hienas principales tienen las caras de los actores expuestas en lo que vendría a ser la joroba del animal. El maquillaje, pese a que no se menciona explícitamente en ninguna fuente, puede ser comparado con el maquillaje del butoh, como podemos ver en la imagen 56.



Imagen 56: James Brown-Orleans con el maquillaje de Banzai (broadway.com, s.f.)

Además, Taymor (2017) menciona que este arte también inspiró la estética del musical. Se caracteriza por el uso del blanco en todo el rostro, pero complementado con diseños tribales en negro alrededor de los ojos y labios negros. Taymor quería que estos personajes tengan un aire travieso y urbano, por lo que usaron enterizos parchados largos y completos, con botas de combate o militares. Como las hienas tienen una joroba por encima de la cabeza, este lugar era el indicado para la cabeza del actor. Este enterizo tiene puntiagudos pelos que vienen desde la espalda por encima de su cabeza (donde está la joroba del animal) y continua de manera conectada a la cabeza de la marioneta, la misma que es sujeta mediante un arnés al pecho del actor. Como las hienas deben estar en cuatro patas, los actores usan de 3 a 4 puntos de apoyo. Sus piernas simulan las extremidades posteriores del animal y, un apoyo de madera o muletas que se puede dividir en dos (si es necesario), simula delanteras. Estas son manipuladas por uno o ambos brazos del actor (de ahí el uso de 3 o 4 puntos de apoyo), ya que en los momentos que las hienas deben hablar, el actor colocará uno de sus brazos en la cabeza de la marioneta para poder operar el movimiento de la mandíbula. Las cabezas marionetas son muy similares a los rostros de sus referentes filmicos, sin embargo, su diseño es un poco más afilado, deforme y tenebroso⁵⁵. En el video “The View's Whoopi Goldberg in The Lion King”, la actriz nos muestra parte de los ensayos en los que participó de manera especial para el musical de The Lion King en Broadway, interpretando a algunos personajes, pero sobre

⁵⁵ Podemos ver los detalles del vestuario y el accionar mecánico en el video de YouTube “Hienas Celebrate 5,000 Shows on Broadway” (Disney On Broadway, 2019).

todo reencarnando a su icónico personaje de Shenzi, la hiena líder del grupo. En el video podemos notar justamente la corporalidad y el uso de los elementos que forman parte del vestuario (BroadwayTVArchive, 2010)⁵⁶.



Imagen 57: Vestuario de hienas principales. (Tran, s.f.)

4.3.5. Nala y Simba: Simplicidad del casco y del vestuario para connotar juventud

Simba y Nala de niños no usan máscaras, pero sí un estilizado maquillaje para sugerir que son niños. Taymor (2017) menciona que conforme van madurando, se agregan las máscaras y otros elementos en el vestuario, pero sin perder la esencia y similitud de su versión infantil. A diferencia de los demás cascos o máscaras (incluido el de leonas), los de estos dos personajes no poseen mandíbula inferior o mentón. Su diseño es más parecido a un casco romano, dándoles una apariencia más juvenil. Incluso hicieron estas máscaras

⁵⁶ Para mayor referencia se puede revisar el video de YouTube “The View's Whoopi Goldberg in The Lion King” (BroadwayTVArchive, 2010).

más pequeñas que el resto para que así la audiencia pudiera percibir mejor el rostro de los actores.

El maquillaje de Nala tiene sombras doradas en los ojos, un delineado en negro muy marcado, se encierra la cara con pinturas que trabajan tonalidades de naranjas, y se dibuja una línea vertical sobre la nariz. Se marcan las cejas, labios oscuros, puntos blancos por encima de las cejas y sobre las mejillas con un diseño circular, como una flor. Este tipo de maquillaje está inspirado en el usado por la cultura de los Wodaabe (The Lion King Education, s.f.).

El vestuario es una malla que cubre todo el cuerpo (extremidades) con estampados tribales, que mezclan tonalidades marrones y beige. Una falda con estampado tribal, distinto al de la malla interior, y un corsé de mostacillas hecho a mano, con tonalidades naranjas, marrones, blancas, amarillas, etc. Las partes blancas en medio del corsé emulan la parte más clara de los leones que tienen como característica en el vientre.



Imagen 58: Mujer Dinka con su corsé (Beckwith & Fisher, 2014)

La parte posterior del corsé tiene una elevación tipo arpa que está inspirada en los corsés usados por los Dinka de Sudán, tal como se observa en la imagen 58. Lleva un collar de tipo balinés. El casco máscara tiene el rostro de leona simulando un labrado en madera (realmente, es de fibra de carbón para que su peso sea ligero), y es del mismo color del traje, cuya base es cubierta por una peluca de trenzas africanas⁵⁷. Podemos observar los detalles del vestuario en las imágenes 59 y 60.



*Imagen 59 (Izquierda): Boceto original de Julie Taymor de Nala (The Lion King Education, s.f.)
Imagen 60 (Derecha): Vestuario completo de Nala (Pinterest, s.f.)*

⁵⁷ Para mayor referencia podemos revisar el video de YouTube “See THE LION KING's Adrienne Walker Become the Fearless Nala” (Broadway.com, 2019).

El maquillaje de Simba es el más sutil, solo resalta las facciones del rostro del actor como delineado de ojos, marcado de cejas, usa sombras doradas sobre los párpados muy tenue, y labios casi naturales. El rostro es encerrado por pintura roja que se extiende desde la mandíbula hasta el pecho y espalda de manera triangular. Esta característica es replicada desde el maquillaje del niño, el cual varía un tanto en los adornos que lleva en el rostro a diferencia de su versión adulta. A diferencia de los demás personajes, no usa ninguna malla que cubra su cuerpo. Solo usa un pantalón con estampados tribales que combina colores marrones y naranjas por encima de una base amarilla, y un par de muñequeras y tobilleras guerreras. Lleva un corsé estilo Dinka de mostacillas hecho también a mano en donde resaltan los naranjas, amarillos y blancos. Al igual que en el caso anterior, las partes blancas del medio emulan el vientre claro característico de los leones, característica que es muy notoria incluso en el *film*. El vestuario en general está inspirado en la ropa utilizada por los guerreros Maasai, tal como se puede ver en la imagen 61.



Imagen 61: Guerrero Maasai (lemmy_caution, s.f.)

El casco, al igual que el de Nala, tiene la cara de Simba, alrededor de este se coloca de manera circular (casi como un sol, similar a lo que se buscaba con Mufasa) pelo de caballo de color beige. Carece de quijada a diferencia del resto de máscaras, inspirado más en el modelo de casco romano, como ya se mencionó. Esto tiene como propósito identificar su juventud, al igual que la de Nala, respecto a demás leones y leonas de la obra. Estos detalles del vestuario lo podemos observar en las imágenes 62 y 63⁵⁸.



Imagen 62 (Izquierda): Boceto original de Julie Taymor de Simba (The Lion King Education, s.f.)

Imagen 63 (Derecha): Vestuario completo de Simba (LondonTown, s.f.)

⁵⁸ Podemos ver el proceso de maquillaje y detalles de vestuario en el video de YouTube “See THE LION KING Star Bradley Gibson Backstage Preparing to Tell the Story of Simba” (Broadway.com, 2019).

4.4. Conclusiones del capítulo

- 4.4.1.** El comportamiento escénico, entendido como las cualidades requeridas en cuanto a voz, corporalidad o fenotipo considerados en el casting de los actores de *El rey león*, nos permite comprender las demandas de la propuesta escénica respecto a los personajes inspirados en el *film* original, y los estándares de la producción bajo los lineamientos, siempre bien cuidados, que Disney aplica en todas sus producciones.
- 4.4.2.** Una vez seleccionados los actores, la caracterización es complementada con el uso de los elementos estéticos, tales como el maquillaje, el vestuario o indumentos como cascos, marionetas, báculos, etc. Estos interactúan y forman parte de la acción de los personajes. Asimismo, fueron pensados por Julie Taymor, y recogidos de su experiencia alrededor del mundo, sobre todo, su acercamiento con la cultura oriental, de donde recopiló prácticas artísticas representativas y tradicionales, así como diseños creativos y exóticos para el maquillaje y vestuario.
- 4.4.3.** Existe un fuerte arraigo y necesidad de representar parte de las distintas culturas presentes en África, a la vez, que se incluyen elementos exóticos y de una estética visual de tipo folclórico o ritual de las diversas culturas orientales. Se ha observado influencia balinesa y japonesa (Bunraku, Butoh, Samurai, Teatro Noh, etc) sobre todo.

4.4.4. Existe una vistosidad bastante destacada en los elaborados y coloridos atuendos y en los llamativos maquillajes, ambos con características tribales usados en la obra. Esto rompe con la estética regular que se caracteriza por utilizar un vestuario y maquillaje más tradicional, occidental o afín a nuestra experiencia y conocimientos. *El rey león* aprovecha el exotismo de otras culturas y la fusiona con la africana para lograr impactar visualmente.

4.4.5. La vistosidad de la caracterización de estos personajes termina por engrandecerse gracias a las capacidades físicas y destrezas vocales de los actores seleccionados. quienes, como hemos podido analizar, mantienen un nivel estándar o características homogéneas entre sí. Esto se debe a que, para la producción y dirección, lo más importante no parece ser el actor en particular o su posible fama o popularidad, sino en que la persona elegida sea capaz de responder a las demandas requeridas por el personaje.

CAPÍTULO V

5. LA CARACTERIZACIÓN DE PERSONAJES DEL MUSICAL DE “EL REY LEÓN” COMO FACTOR QUE LO CONSTITUYE EN UN TEATRO QUE PREVALECE

Este capítulo parte de la premisa de que el musical de *El rey león* es un referente de un teatro que prevalece. Esta afirmación se apoya diversas fuentes, tal como se ha demostrado en el capítulo tres de la presente investigación. En ese sentido, a partir del análisis propuesto en el capítulo anterior presentaré la caracterización de personajes de este musical como factor que contribuye a constituirlo en un teatro que prevalece. Identificaré tres enfoques cuyas características afines permiten relacionarlos con este musical.

Hablar de éxito puede ser un arma de doble filo, puede surgir la pregunta ¿en base a qué? o ¿respecto de qué? se considera o no algo exitoso. Pero es indiscutible que el musical de *El rey león* tiene muchos logros, traducidos en tiempo en escena, en taquilla, en audiencia, en premios y reconocimientos. Todos estos aspectos, definitivamente, lo colocan como un espectáculo que destaca por encima de muchos otros, incluso obras teatrales o musicales. Además ha llegado a figurar entre los Record Guinness⁵⁹, como “Highest grossing entertainment title”, “Highest grossing Broadway musical”, “Highest-grossing Broadway show”, en el 2020, y “Highest-grossing musical theatre franchise” en el 2019. En ese sentido no se puede negar su trascendencia, pero ¿qué características de este musical son responsables de su reconocimiento y méritos, y pueden permitir considerarlo como un teatro que

⁵⁹ Para mayor información Guinnessse puede consultar World Records Limited (2021).

prevalece? Tres teorías considero pueden responder a esta interrogante respecto al musical.

5.1. Elementos del Primer Manifiesto de “El teatro de la Crueldad” de Antonin Artaud presentes en el musical de *El rey león*

Antonin Artaud, en su primer manifiesto sobre “El teatro de la Crueldad”, menciona que el teatro aún puede utilizar el lenguaje con intervención de las entonaciones y la pronunciación particular de una palabra. Señala que no se trata de suprimir la palabra hablada, sino de dar aproximadamente a las palabras la importancia que tienen en los sueños. Los gestos simbólicos las acompañan, ayudados de movimientos individuales o grupales (tal como lo vemos en la escena ya referenciada “Rafiki mourns” o “Lioness Hunt”), cuyo desenvolvimiento escénico se soporta por ritmos, sonidos y música. Estos, en palabras de Artaud, intervienen como personajes, las armonías se acoplan en parejas y se pierden en las intervenciones precisas de las palabras. Incluso, para el autor, todo esto debe ser integrado con objetos, máscaras, accesorios que aparezcan con la misma importancia que las imágenes verbales y subrayan el aspecto concreto de toda imagen y de toda expresión. Menciona, también, que el actor es a la vez un elemento de primordial importancia, ya que de su eficaz interpretación depende el éxito del espectáculo; y una especie de elemento pasivo y neutro, debido a que se le niega rigurosamente toda iniciativa personal. Esto último lo podemos ver claramente en este musical cuya “partitura” ya está establecida en cuanto al desempeño de los actores se refiere. Esto significa que, en cada puesta en escena, en el idioma que se

encuentre y en el país o continente que se exponga, ningún actor destacará por encima de los demás, porque el guion está preestablecido para que cada acción y cada personaje interpretado por distintos artistas mantengan un mismo estándar performativo, el cual ya de por sí es bastante alto respecto a otros musicales.

Artaud (2001) menciona también que el teatro debe darnos todo cuanto pueda encontrarse en el amor, el crimen, la guerra o la locura si quiere recobrar su necesidad. Estos son temas que vemos claramente en el musical, en escenas representativas como “Can You Feel the Love Tonight” (escena de amor entre Simba y Nala), “The Stampede” (escena de crimen del asesinato de Scar a su hermano Mufasa), “Simba Confronts Scar” (escena de guerra entre leones y hienas) o “The Madness of King Scar” (escena de la locura del rey Scar), por mencionar solo cuatro de los muchos ejemplos que podemos rescatar de toda la obra. Estas mantienen al público en constante atención y movimiento de emociones estimulados además por el disfrute de sus sentidos, específicamente a nivel visual y auditivo, algo que Artaud buscaba lograr en sus espectadores de diferente modo, tal como lo hace el teatro psicológico. Si bien es cierto *El rey león* no logra en el espectador los mismos efectos que el Teatro de la Crueldad lograba al sacarlo de su zona de confort y poniéndolo en contacto con su lado más primitivo en los términos que Artaud planteaba hacerlo en su contexto histórico y social, este musical si logra impacta en un nivel sensorial muy alto a sus espectadores. Por ejemplo, a nivel auditivo, la destreza vocal de los actores que encarnan a los personajes principales, el mismo apoyo coral, que en su mayoría está constituido por africanos, la

orquestración que mezcla instrumentos clásicos con instrumentos tribales africanos, son factores que elevan la musicalidad a un nivel elevado que permite el deleite, maravilla y sorpresa de la audiencia. A un nivel visual, los coloridos vestuarios, la belleza (aunque siempre este aspecto es subjetivo) de los diseños y estética de cada personaje, sumado a la escenografía y luces, e incluso el desplazamiento y coreografía de los actores y bailarines, impactan a los espectadores generando diversas sensaciones de satisfacción. Si bien es cierto, y como se sugerirá en las recomendaciones y consideraciones de la presente investigación, no se aborda el grado de impacto del público, me arriesgo a reafirmarlo teniendo en consideración las diversas fuentes investigadas, los numerosos artículos de buena crítica y su soporte en los distintos premios en diversas categorías que ha ganado este musical.

El autor también menciona su intención de resucitar una idea de espectáculo total, donde el teatro recobre del cine, del music-hall, del circo y de la vida misma lo que siempre fue suyo, quizás refiriéndose a su capacidad de impactar. En su opinión, es innecesaria la separación entre el teatro analítico y el mundo plástico (Artaud, 2001). En el capítulo “El teatro y su doble” menciona que un espectáculo no debe temer perderse en la exploración de nuestra sensibilidad nerviosa, con ritmos, sonidos, palabras, resonancias y balbuceos. Incluso en su primer manifiesto señala explícitamente que todo espectáculo debe tener un elemento físico y objetivo para todos perceptibles (Artaud, 2001). Por otro lado, sostiene que un espectáculo debe contener gritos, quejas, apariciones, sorpresas, efectos teatrales de toda especie, belleza mágica de los ropajes tomados de ciertos modelos rituales, esplendor de luz, hermosura

fascinante de las voces, encanto de la armonía, raras notas musicales, colores de objetos, ritmo físico de los movimientos cuyo crescendo o decrescendo armonicen exactamente con la pulsación de movimientos a todos familiares, apariciones concretas de objetos nuevos y sorprendentes (títeres Bunraku, por ejemplo), máscaras, maniqués de varios metros de altura (ensamble de jirafas, por ejemplo), repentinos cambios de luz, etc. Todos estos son elementos que vemos expuestos en *El rey león* de manera constante.

Asimismo, es importante para Artaud todo el misticismo y el carácter ritual de un espectáculo. Inspirado en su experiencia al encontrarse con otras culturas, se apropia de los presupuestos del teatro balinés, las prácticas iniciáticas del misticismo oriental, el yoga y la cábala. Estas características hacen referencia también al musical que analizamos, debido a que cada canción guarda un misticismo ritual con el canto, la música, las coreografías. Destacan, sobre todo, canciones como “Rafiki mourns” o “Lioness Hunt”, las cuales están cantadas solo en algunos de los dialectos africanos usados en este musical y que solo sería posible ser entendido por un público que domine el dialecto en específico. Por ello, las acciones dramáticas de estas escenas deben estar bien enfocadas a impactar al espectador, algo que es logrado tanto por los actores como por el ensamble ya sea de leonas, hienas, demás animales o plantas que complementan cada escena.

Artaud también hace una descripción de la puesta en escena y el lenguaje de la misma. No busca la supresión del texto sino, más bien, otras formas de comunicarlo, a través del canto, por ejemplo, o a nivel de un lenguaje corporal

cifrado, con armonías de parejas, instrumentos musicales, una vestimenta que refleje relación con tradiciones de origen o con rituales ancestrales, el juego de la luz, la intervención de objetos, el uso de máscaras y, finalmente, la interpretación del actor; juntos y bien seleccionados son sin duda elementos presentes en el musical de *El rey león*, debido a que, en ausencia del texto, todos los elementos descritos por Artaud reúnen en sí mismos la magia que logrará en el espectador sensaciones físicas que lo impactarán con todos sus sentidos desde el inicio de la obra. Por ejemplo, en la canción “The Lioness Hunt” se realiza una danza tribal en suajili, una cacería simbólica con matices de ritual literal en donde los espectadores solo ven danza y cánticos inentendibles, pero con un alto nivel de desempeño en la interpretación de los actores que hace posible un gran efecto visual y sensorial que es estéticamente memorable.⁶⁰

A lo largo de la obra se presencian elementos visuales por momentos estrambóticos (Disney On Broadway, 2009), por momentos interacciones de algún personaje únicamente con frases africanas, canciones, etc. Podemos apreciar además el uso de las máscaras y títeres o maniqués de diversos tamaños entre otros elementos a los que apelaba Artaud para impactar a la audiencia. Pese a que en otros capítulos el autor precise un tono más sórdido que haga referencia más a la crueldad como tal, sin llegar a ese extremo, se puede relacionar su punto de vista y tomar los consejos del manifiesto. Anne Ubersfeld, en su obra “Semiótica Teatral”, hace referencia en el primer capítulo

⁶⁰ Se puede revisar el video de YouTube ““The Lioness Hunt” from THE LION KING, the Landmark Musical Event” (Disney On Broadway, 2009).

a la relación texto-representación, dos conceptos opuestos pero que se deben interceptar para lograr un resultado homogéneo entre ellos y bajo un único código que permita un entendimiento por parte del público. Artaud menciona que “las palabras dicen poco al espíritu; la extensión y los objetos hablan” (Ubersfeld, 1989). Es decir, que para él la utilización de vestuario, la corporalidad, los gestos, la iluminación y otros elementos dicen más de lo que un texto podría decir. Por ello, sostiene que el uso de estos debe impactar a la audiencia de manera brusca afectando su sensibilidad, aquella percibida por cada uno de los sentidos.

Considero entonces que algunas de las importantes búsquedas estéticas que plantea Artaud en su primer Manifiesto, se hacen presentes en este Musical, como por ejemplo el lograr que el espectador experimente el teatro a través de sus sentidos y se impacte. Tal y como he presentado, mirar la obra a través de la mirada de Artaud nos permite dimensionar la experiencia estética y entender cómo la acción de los personajes y su interpretación forman parte constitutiva de ella.

5.2. Elementos de tragedia griega según la Poética de Aristóteles presentes en las formas del musical de *El rey león*

El crítico de cine Roger Ebert del Chicago Sun-Times indica que la película tiene bases similares a los de una tragedia griega y, además, elementos de tragedia de Shakespeare con su obra Hamlet (Ebert, 1994), partes notoriamente expuestos en el musical.

Bajo las premisas de Aristóteles en “La Poética”, la obra tiene una *peripecia* y un reconocimiento, por ejemplo, cuando el personaje principal Simba, siendo aún un niño, asume ser responsable de la fatídica muerte de su padre y soportar el sufrimiento que esto causa en él; existe la presencia de un *commos*, coro de procesión y lamentos que se puede presenciar por las leonas y Rafiki con la canción “El lamento de Rafiki” (TheSonicMaster23, 2012), cuya escena se enfoca en velar el cuerpo sin vida del rey Mufasa; hay un *pathos* que es justamente la muerte del soberano, padre de nuestro personaje heroico; y finalmente, la *anagnórisis* que se da cuando Simba, ya convertido en adulto, transita de la ignorancia de haber matado a su padre a saber que fue su tío Scar quien lo asesinó.

Todo el drama presente en la narrativa del guion es vivido en carne propia por los actores que dan vida a estos personajes. Y, aunque Aristóteles no profundiza en la labor del actor o en su caracterización y presencia escénica, hoy reconocemos la importancia de una buena encarnación para brindar o no la veracidad necesaria para lograr un tipo de *catharsis* en los espectadores. Esta entendida como lograr que transiten a través de distintas emociones como la piedad o el temor, o el sentimiento por el cual están atravesando los personajes. Por ejemplo, la muerte de Mufasa es una escena con un alto contenido emocional. El actor que encarna a Simba niño requerirá de tal habilidad para poder transmitir todo el dolor que siente al ver a su padre muerto luego de que intentara rescatarlo, y el sentimiento de miedo y culpa por el que atraviesa luego de que su malévolo tío lo responsabilizará por lo sucedido. Si bien la verdad es responsabilidad plena del actor, ya se ha analizado la

rigurosidad del casting para este musical en cuanto a las destrezas de sus actores. Pero, además, y como también han mencionado algunos de ellos en entrevistas, los indumentos y elementos usados en la caracterización los ayudan a abstraerse de su propio ser para poder encarnar a los personajes que tienen encomendados. Tal como mencionaba el actor L. Steven Taylor respecto a sus primeras interpretaciones de Mufasa, él solía buscar ser majestuoso, hasta que comprendió que el casco de Mufasa era suficiente para lograr la presencia y el peso escénico solemne que necesitaba para verse como un imponente rey (Broadway.com, 2019).

Al analizar diferentes videos y observar distintas caracterizaciones, es fácil notar lo inseparable del vestuario y el actor. Tanto los actores como el ensamble crean la atmósfera animalizca africana con los elementos de caracterización como el vestuario, los cascos, las marionetas, los arneses, y demás indumentos. Estos condicionan, en gran medida, la libertad de movimiento que tendrán los actores, la minuciosidad con la que entrenan, la dirección y la coreografía planteada para ellos, su desplazamiento y sus voces. Todo es decisivo para lograr el factor de verdad que espera el público. En el caso de *El rey león*, el reto es grande, ya que, como hemos vistos en anteriores imágenes y videos, no hay una humanización completa de los actores, tampoco una animalización. Esto da como resultado figuras antropomórficas o híbridas entre humano y animal, nunca antes vista por los espectadores. Por lo tanto, los introduce en un código visual estético nuevo, cuya aceptación se dará en tanto la capacidad de los artistas para fusionarse. De este proceso depende la veracidad de la obra y la capacidad de la audiencia para compenetrarse con

ella, y permitirse sentir distintas emociones, aquellas por las que te lleva este guion.

Al igual que las tragedias griegas tenían una función moralizadora para ejercer control sobre el pueblo, el musical *El rey león*, y teniendo en cuenta las diferencias culturales y de contemporaneidad, busca también conmover y enseñar valores familiares y de crecimiento propios experimentados por el personaje principal. Él es educado, guiado y ayudado por los demás personajes que influyen como consejeros dentro de la historia para lograr el cambio en él. Esta situación puede también tocar al espectador y llevarlo a un tipo de catarsis reflexiva. En términos aristotélicos, se alcanzaría uno de los objetivos más importantes del teatro, uno que quiere prevalecer.

Si bien en La Poética no se profundiza en el rol de los personajes o actores que interpretan el drama, la historia de *El rey león* se cuenta principalmente a través de las acciones de los personajes; los matices de tragedia, drama y comedia presentes en ella son logrados a través de los personajes, los cuales tienen a su servicio y son reforzados por todos aquellos elementos externos a la caracterización para complementar su desenvolvimiento en escena, tal como las luces, la escenografía, el apoyo coral, la orquestación, etc.

5.3. El carácter ritual al que apela en Teatro Sagrado y la inmediatez del Teatro inmediato de Peter Brook presente en el musical de *El rey león*

Para Brook lo sagrado del teatro (o teatro de lo invisible-hecho-visible) hace alusión a que el escenario es aquel lugar en donde todo puede aparecer, mediante símbolos, ritmos, figuras. También, menciona que hoy (y en toda época) se necesita escenificar auténticos rituales, ya que se ha perdido el sentido del rito y lo ceremonial. En muchas culturas, el performance tiene un fuerte componente ritual, lo vemos en los bailes tradicionales, en los cánticos de curación o sanación, en las representaciones históricas.

El teatro debería ser sagrado en tanto podamos observar la analogía de sacerdote – fieles con actor – espectadores. Al igual que el ritual ceremonioso, una performance o una puesta en escena busca tocar al espectador de una manera que le genere una catarsis. Esto le permite entrar en una especie de trance dentro de la historia que está disfrutando. Será la destreza del actor más el ingenio del director lo que se logrará fusionar para que el público acepte el código y se deje envolver fácilmente.

En *El rey león*, lo ritual no solo se manifiesta en la relación teatral de la puesta en escena y los espectadores; sino que, además, dentro del mismo guion, hay momentos rituales casi verídicos que tienen matices ceremoniales. Lo podemos observar en el opening con la canción “The Circle Of Life” en la que se lleva a cabo la “ceremonia” de presentación oficial del futuro rey Simba. Podemos verlo también en la canción “The Lioness Hunt” que presenta una

danza de caza con matices africanos tanto en el baile como en el cántico coral. Lo ceremonial también está presente en “Rafiki Mourns” retratando un velorio por la muerte del rey, y así en tantas otras canciones y escenas con un fuerte componente ritual ceremonial.

Brook también menciona que “La catharsis nunca ha sido simplemente una purge emocional, sino más bien, un llamado para el hombre en su totalidad”⁶¹ (1996). Explica la catarsis como algo especial que atrae por sí misma al espectador. Para el autor la función del teatro se completa con la audiencia y su participación, de ahí la necesidad de que el actor tenga la habilidad suficiente para captar la atención de los espectadores. Ellos pueden llegar a compenetrarse tanto en la obra al punto de volverse más activos y participativos, con el fin de que, al terminar la función, salgan con estimulación y ansias de volver por más.

Estos conceptos de Teatro Sagrado o ritual son presenciados en el musical de *El rey león*, y quizás el personaje que más contribuye en la ritualidad es Rafiki, la chamana, porque es ella, precisamente, una de las que rompe la cuarta pared. Lo hemos analizado en la canción de *opening*, que es un cántico introductorio y de presentación, no solo de la obra en sí misma, sino la presentación del nuevo futuro rey. Este cántico está orientado no a los personajes, ni forma parte del desarrollo de la trama en sí, sino que está orientado exclusivamente a la audiencia, quienes vendrían a ser los “fieles” a quienes se está presentando la ceremonia. Otros personajes como Zazú,

⁶¹ Traducción propia. Cita original: “Catharsis can never have been simply an emotional purge: it must have been an appeal to the whole man”.

Timón y Pumba, dado el carácter cómico de sus escenas, pueden romper brevemente también dicha pared, como cuando al cierre de la canción “I just can’t wait to be King” la marioneta de Zazú es raptada por los niños y el actor, aún en personaje, pregunta al público si alguien ha visto a Zazú, refiriéndose a su marioneta.⁶² Esta desestructuración del personaje evidencia la necesidad de mostrarse en complemento, aun así, la escena y el nivel de comicidad del actor hace posible romper la cuarta pared e integrar al público sin perder la veracidad de su interpretación o de su personaje. Traer a colación esta escena en particular, hace más fácil de entender la importancia de la caracterización para mantener el nivel “ritual” de la obra, no solo literalmente como rito, con todas esas escenas místicas; sino como un espacio en donde lo invisible se hace visible ante el público y este finalmente acepta el código entrando en sincronía con la obra, compenetrándose con la historia y aceptando a los personajes como seres reales con sentimientos y emociones verídicas.

Respecto al teatro inmediato, no es la “inmediatez” del mismo en el sentido de tiempo presente en el que se desarrolla (a diferencia del cine) lo que me interesa resaltar en cuanto a este musical. Más bien, quisiera destacar el trabajo y las decisiones de Julie Taymor. Brook menciona la importancia de las decisiones ajenas al actor, tal como las luces, escenografía, el mismo vestuario, etc., mismas que competen a un director y a sus equipos creativos y producción en general. Estas predefinen todas las herramientas con las que contará el actor para desarrollar a determinado personaje. En esta producción,

⁶² No he podido sustentar esta escena con material videográfico, pero la refiero desde mi experiencia al haberla presenciado tanto en Broadway como en D.F. México.

el movimiento corporal, los acentos, las habilidades vocales, talla y peso de los actores, etc., están decididos de antemano por Taymor y la producción. Se manejan estándares para mantener un nivel de espectáculo homogéneo alrededor del mundo en las distintas ciudades en donde se monte la obra. Además, estos traspasan incluso la barrera del tiempo, ya que el musical presenta el mismo nivel a lo largo de los más de 20 años que lleva en escena.

Es cierto que muchos otros espectáculos también cumplirán con las características del Teatro inmediato de Brook, sin embargo, considero que Julie Taymor con su creatividad, su visión y las decisiones que tomó para este musical, es el tipo de directora que ejemplifica mejor la teoría de Brook. Sus distintos aciertos hacen de *El rey león* el tipo de teatro que logra despertar en el público la necesidad de más, esas ganas de volver a verla, o ese asombro, goce y satisfacción de un público cautivado.

Por ejemplo, he analizado ya el vestuario, los distintos elementos e indumentos que necesitan los actores para poder encarnar a los personajes, y sabemos que es precisamente Julie Taymor la gran pensante, creativa y creadora detrás de ellos. Para lograrlo, se apoyó en su *staff* de artistas profesionales como Garth Fagan en la coreografía, Lebo Morake en música y coro, así como en otros elementos como el equipo de luminotécnicos y los especialistas en escenografías, quienes finalmente crearon las condiciones el desarrollo a nivel estético del espectáculo. Cada uno de los actores, bailarines y coristas se apoyan de estos elementos externos compenetrándose para poder sentirse dentro de la atmósfera. Es así que la música incidental, la calibración de las luces o enfoque del reflector influirán directamente en el

desempeño de los actores, a quienes les será más fácil entrar en personajes apoyados por un gran soporte técnico que no les dificulta, sino, más bien, les facilita la interpretación. Por ejemplo, en la versión de España de la canción “He Lives in You” (BroadwayWorld Spain - musicales y teatro musical, 2011) se puede ver el cambio de luces, la música incidental. Por otro lado, se aprecia el baile del actor que interpreta a Simba, al ritmo de la música, su integración con la actriz que interpreta a Rafiki. Otros elementos que se suman son la canción a través del canto, y el soporte o apoyo coreográfico del colorido ensamble para realzar la escena. Todos unidos no solo elevan el momento y la excitación del público, sino también la de los mismos artistas. Para no perder la inmediatez del teatro, es necesario recordar que, pese a que este análisis está apoyado en material videográfico, fue grabado cuando los artistas y la puesta en escena estaban en vivo, tal y como lo experimenté en Broadway y en México. No se trata de grabaciones de estudio, ni de escenas editadas como en el cine.

CAPÍTULO VI

6. CONCLUSIONES

6.1. La propuesta escénica de los personajes de *El rey león* plantea un alto nivel profesional de los actores y actrices que los van a interpretar. Si bien esta exigencia no es ajena a muchas otras obras de teatro o espectáculos, en este caso en particular, se requiere que los *performers* tengan características, habilidades y destrezas muy particulares, en función del personaje y no del “actor” que lo interprete. Esto permite que se pueda colocar la puesta en escena en cualquier país, alrededor del mundo, y en cualquier idioma, y los actores y actrices elegidos guardarán la estética de los personajes de manera estandarizada en cada situación. Para ello se requiere una determinada complejidad física para cada papel, cierto color de voz, rango y registro vocal, destrezas en el baile, y, por supuesto, habilidades actorales para lograr transmitir de manera natural y orgánica la interpretación. Por ejemplo, algunos personajes requerirán que sus actores sean tenores o sopranos con un color ligero para connotar juventud y poder sostener los agudos que algunas canciones demandan y que difícilmente podrían sonar cómodos en la voz de un barítono o una mezzo. De manera similar, a nivel corporal, algunos actores requerirán tener una tonificación muscular muy bien definida, ya que el torso será expuesto con un vestuario más revelador; otros actores deberán tener la destreza para poder manejar marionetas o mantenerse encorvados en cuatro patas

con la ayuda de zancos o arneses especiales acoplados a sus vestuarios.

6.2. El casting actoral exhaustivo y riguroso ha sido de suma importancia para la producción y la directora Julie Taymor. La presencia de actores, cantantes, bailarines y coristas africanos es necesaria para poder sostener un musical con un gran contenido de canciones en dialectos africanos.

6.3. Tanto Julie Taymor como la producción en general muestran un respeto por las distintas culturas y dialectos africanos. La adaptación de este musical rescata la estética de estas culturas tanto en su contenido musical como en el visual y, para complementar ese concepto, el casting de actores y actrices necesita que estos mismos respondan a esa demanda estética. Esto no solo es una postura ética, sino que, además, busca satisfacer la expectativa de los espectadores. Por ello, las actrices que han caracterizado a Rafiki, en la mayoría de puestas en escenas a nivel mundial, han sido de nacionalidad africana. De esta manera se logra realizar los cánticos propios de la cultura con naturalidad y que el despliegue de la interpretación de la actriz alcance un alto nivel de expresividad estético y emocional, fiel a la demanda del personaje.

6.4. Las peculiaridades estéticas de la propuesta y el manejo de estándares universales en cuanto al casting actoral han permitido la reproducción estandarizada en otras ciudades del mundo y en diferentes idiomas.

- 6.5. Los actores y actrices son seleccionados de acuerdo a los estándares preconcebidos para interpretar a los personajes. En el caso de Simba y Nala, el fenotipo de los actores puede variar de acuerdo a la ciudad en donde se monte la obra, tal como en el caso de México, Japón y China con sus actores locales. Sin embargo, su desempeño y capacidad debe incluir el canto, el baile y la actuación para poder alcanzar las altas demandas que los papeles y canciones requieren. Una vez seleccionados, los *performers* deben someterse a regímenes de fuerte entrenamiento vocal y corporal para sostener a sus personajes en la obra.
- 6.6. Los elementos estéticos como el maquillaje (que en muchos casos oculta por completo el rostro del actor), el vestuario y los diversos indumentos potencian la interpretación de los actores y actrices. Enfatizan las características animales, culturales y rituales presentes en el contenido de la obra.
- 6.7. El uso de elementos e indumentos como las máscaras tipo cascos (leones); marionetas tradicionales (Zazú), de tipo Bunraku (Timón); o el vestuario mismo de manera integrada (Pumba y las hienas) fueron decididos por Julie Taymor junto con su *staff* creativo y de producción. Se seleccionaron en base a prácticas tradicionales y artísticas recogidas de su experiencia en oriente junto con un riguroso estudio de las mismas. El musical tiene influencia del teatro oriental japonés como el maquillaje *Butoh*, el teatro *Kabuki*, vestuario tipo *Samurai*, elementos estéticos balineses, etc. Hay una fuerte vistosidad en los coloridos

vestuarios, los cuales tienen en sus diseños y colores influencias de culturas orientales y, sobre todo, diseños y patrones de origen tribales africanos. Junto a elementos como báculos, arneses, zancos, etc., además del maquillaje, complementan al actor para obtener personajes que rozan el límite humano y el límite animal. Se crea una simbiosis que termina por fusionarse en un solo ser. Así se impone un nuevo código visual que es finalmente aceptado o no por el público, que es invitado a conectarse con culturas que guardan en su tradición un fuerte vínculo con lo ritual.

6.8. El musical de *El rey león* prevalece como un referente debido a que la caracterización de sus personajes presenta elementos impactantes a nivel estético. Las habilidades interpretativas de los *performers*, el uso de sonidos, la presencia de canciones, elementos externos como las luces, escenografía, etc., son algunas de las características más destacables que vinculan la obra al primer manifiesto del Teatro de la Crueldad de Antontin Artaud. Por ejemplo, en este musical se dan gritos, quejas, lamentos, muchos de ellos en diversos dialectos africanos que son inentendibles por un público regular (a menos que la audiencia maneje la dialéctica). Estos son complementados con escenas de carácter ritual (como luto, cacería, bautismo, etc.), además de la estética visual observable en el vestuario, la escenografía, la coreografía, etc. Todo esto deriva en una perfecta combinación de elementos que impactan a los espectadores en algunos de sus sentidos: a nivel visual, auditivo, emotivo. Dichas características, que se

pueden rescatar del primer manifiesto de Artaud, según él, contribuyen a conducir al teatro hacia un camino “ideal”, lo cual interpreto como “teatro que prevalece”.

6.9. Teniendo como referencia el punto de vista de Aristóteles sobre el teatro y los componentes que este debería tener para “prevalecer”, existen elementos, dentro del musical de *El rey león*, que tienen características de teatro griego. Por ejemplo, se cuenta una *peripecia* y un reconocimiento, un *commos*, coro de procesión y lamentos, un *pathos* y la *anagnórisis*. Los actores transitan por las distintas emociones o sentimientos para poder retratar cada elemento aristotélico, como enfrentarse a la muerte, sentirse responsable, velar y llorar un cuerpo muerto, descubrir la verdad del asesinato, entre otras emociones. Pero estas emociones no son solo retratadas por los *performers*, sino que, además, son complementadas por la caracterización y elementos escénicos de la producción como la música incidental o las luces, que no solo favorecen a crear el clima necesario para el mejor desempeño de los actores, sino también, influyen directamente en la percepción de los espectadores. La historia trágica de nuestro personaje heroico (Simba) es también una característica del teatro aristotélico. Cumple una función moralizadora, tal como la tragedia griega la tuvo en su tiempo, que busca también conmover y enseñar valores familiares y de crecimiento personal, así como lo presenciamos con Simba.

6.10. Peter Brook, en su obra “The Empty Space”, rescata lo “Sagrado” del teatro como un teatro que tiene un contenido y un carácter de tipo ritual. La idea de “prevalecer” se infiere del hecho de un teatro que pueda mantenerse vigente preservando justamente lo ritual para conectar al público. El musical de *El rey león* tiene esta característica no solo en su forma, sino inmerso en su contenido, con escenas de carácter ritual explícito como momentos de presentación, de sepulcro, de bautismo, de bendición, etc. en su mayoría representados por la chamana Rafiki. Además, se da una relación de tipo sacerdote-fieles (actores-público) que genera una catarsis en los mismos, incluso podemos pensar en el personaje de Rafiki como una sacerdotisa que no solo cumple una función ritual en todas sus escenas, sino también, rompe la cuarta pared para dirigirse directamente a los fieles (espectadores) en distintos momentos de la obra con un propósito integrador.

6.11. El musical de *El rey león* apela a lo “Inmediato” del teatro de Brook en tanto cumple con ser una obra en vivo, como con cualquier otra, diferente al cine o una grabación en línea. Sin embargo, se rescata de esta teoría el énfasis que tiene el autor respecto a la visión del director que se complementa con el actor y su desempeño. De aquí el que piense como mejor exponente a la artista directora Julie Taymor, cuya visión y creatividad hace posible el increíble espectáculo artístico en el que pone de antemano estándares y deben ser interpretados por actores que son lo suficientemente capaces física y mentalmente para

encarnar a los personajes. De esta bien complementada relación director-actor, se puede concluir que este musical “prevalece” como un referente en el campo de un espectáculo musical de Broadway, en tanto se puede dar cuenta de los numerosos premios y reconocimientos, los rankings de taquilla, de permanencia en escena, de audiencia que lo colocan entre los primeros no solo de su categoría, sino incluso de otras. La relación director-actor se rescata de este musical en tanto los actores son elegidos, en primer lugar, por los estándares ya predefinido de Taymor. Además, una vez seleccionados, el vestuario e indumentos son ajustados a las medidas de los intérpretes; el manejo de los títeres, o la corporalidad, la desestructuración del cuerpo son enseñados, guiados y condicionados por Taymor y su coreógrafo. Finalmente, el actor le da vida al personaje condicionado a lo que la directora demanda. Al alcanzar así una estandarización en el nivel de los actores, se facilita la puesta en escena en diversos escenarios a nivel mundial, sin perder nivel, ni destacar exageradamente la interpretación de algún *performer* en particular.

7. RECOMENDACIONES O CONSIDERACIONES

El musical de *El rey león* tiene una compleja composición artística y estética con muchas aristas de investigación. Mi fascinación por el musical me impulsa a querer estudiarlo con el propósito de dar a conocer los aciertos creativos que trae la mente de Julie Taymor y procurar captar la atención de los lectores y artistas para que, al igual que yo, puedan dejarse maravillar por la puesta en escena de este musical. Sin embargo, una investigación que abarque todas estas aristas no solo es exhaustiva y muy amplia, sino que, además, merece centrarse en la investigación, recopilación y análisis de cada una de ellas para procurar una aproximación profunda en el desarrollo del o de los estudios a considerar.

En una primera instancia este trabajo investigación tenía pensado también incluir aquellos elementos estéticos externos o ajenos al actor, tal como la música, la coreografía, la escenografía, las luces, que influyen indirectamente en el desempeño de los actores. Por ejemplo, la música instrumental incidental crea las atmósferas perfectas para conmover a nivel estético no solo al público, sino también facilita la labor interpretativa del actor, que es condicionado a expresar sus emociones. Lo mismo ocurre con la música con letra (que establece la diferencia del teatro convencional e identifica a una obra dentro de la categoría "Teatro Musical"), ya que, con la voz y canto de los actores, van desarrollando también parte de la historia: las canciones mismas la van contando. Por otro lado, la coreografía también tiene importancia de análisis en tanto su composición estética está soportada por el ensamble. Este entra a

tallar como parte de la historia y como parte de la escenografía, no solo con la vistosidad de los movimientos delineados, sino con la indumentaria que usan, complementando así la escena. Además, la belleza de estas composiciones tiene matices de ritual, como se ha mencionado en el cuerpo de esta investigación. La escenografía, con sus fondos, instrumentos, dispositivos y luces, va contribuyendo no solo a la estética de la obra, sino a situar a los actores dentro del desarrollo de la historia. A su vez, ubica al público en los distintos paisajes por los que atraviesa el musical, se tenga o no la referencia de los espacios recreados en el *film*. Sin embargo, entrar en detalle al desarrollo de todos estos temas abre un nuevo abanico de posibilidades de estudio que podrían ser analizadas de manera independiente y concisa en futuros trabajos de investigación. Por ello, sugiero tener en cuenta que mi presente investigación no aborda estos temas, pero pudiera complementarse a futuro con el estudio de los mismos.

Este trabajo no ha abordado el impacto y recepción del público respecto a este musical. Aunque la revisión de críticas, reseñas, artículos (así como mi percepción y experiencia tanto de espectador como de actor) me ha permitido afirmar en ciertos párrafos la buena recepción de los espectadores. Asimismo, esta se puede inferir de los rankings de ingresos, años en escena, audiencia en salas, y distintos premios y reconocimientos. Sin embargo, estudios sobre esta dimensión, aportarían a la investigación en artes escénicas en general, sobre todo para entender cómo funciona un espectáculo en el mundo del teatro musical bajo los estándares de Broadway. Por supuesto, complementarían mi

presente investigación para un entendimiento más completo de este interesante musical.



8. BIBLIOGRAFÍA

- Ainley, O. (2019, octubre 18). The Lion King turns 20 in the West End – four Rafikis look back on their times in the show. 1999-2020. *WhatsOnStage.com*. Recuperado de https://www.whatsonstage.com/london-theatre/news/lion-king-rafiki-west-end_50145.html?fbclid=IwAR1FX_fMNEfSpEbE3NXI-_xfzSJRxsMqvCKQUShgqgSYvEhAVu4DePrnjOQ
- Amocktus. (2011). *Shadowland - Heather Headley - Original Broadway Cast* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=1fLiFbk2_S4
- Anónimo. (2013, abril 08). VERACRUZ P7: El Vestuario [Publicación de Blog]. Recuperado de <http://veracruzprepa7unam.blogspot.com/2013/04/el-vestuario.html>
- Angelini, D. (1981). *Maschere, marionette e burattini: Technique e materiali per costruirli* (2da ed.). Milano, Italia: Ottaviano.
- Aristóteles. (2005). *La poética*. Nueva York: Barnes & Noble Libros.
- Armstrong, L. (2017). “The Lion King” two glorious decades on Broadway and counting. *New York Amsterdam News*. Recuperado de <http://amsterdamnews.com/news/2017/dec/14/lion-kingtwo-glorious-decades-broadway-and-countin/>
- Artaud, A. (2001). *El Teatro y su Doble* (8va ed.) (Trad. E. Alonso y F. Abelenda). Barcelona, España: Edhasa.

- AVROTROS. (2018, enero 24). *The Lion King - Circle of Life | Musical Awards Gala 2018* [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/ewOAsUWQJvo>.
- Brook, P. (1996). *The Empty Space*. (1ra ed.). Nueva York, Estados Unidos: Touchstone.
- Bennet, C. (2020, febrero 21). The Most Popular Broadway Musicals of All Time. *Ranker*. Recuperado de <https://www.ranker.com/list/the-most-popular-broadway-musicals-ever/constance-bennet>
- Bennett, S. (2005). Theatre/Tourism. *Theatre Journal*, 57(3), 407. Recuperado de <http://search.ebscohost.com.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/login.aspx?direct=true&db=edsjrs&AN=edsjrs.25069671&lang=es&site=eds-live&scope=site>
- Broadway.com. (2016, abril 15). *Character Study: Jelani Remy, Simba in THE LION KING on Broadway* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=K0PaHmgBvaM>
- Broadway.com. (2017, febrero 09). *Fresh Face: Stephen Carlile of THE LION KING* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=agUojHjFjEM>
- Broadway.com. (2018, febrero 01). *Episode 1: The Pride of Broadway: Backstage at THE LION KING with Jelani Remy* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=dMsWcM5j_m8
- Broadway.com. (2019, agosto 22). *CHARACTER STUDY: Andile Gumbi as Simba in THE LION KING* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=dMsWcM5j_m8

Broadway.com. (2019, agosto 22). *CHARACTER STUDY: Patrick R. Brown as Scar in THE LION KING* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2y9QWW5e2X4>

Broadway.com. (2019, agosto 22). *CHARACTER STUDY: Tshidi Manye as Rafiki in THE LION KING* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YIDD8esZZPU>

Broadway.com. (2019, agosto 29). *CHARACTER STUDY: See THE LION KING Broadway Star L. Steven Taylor Turn Into Mufasa* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=MAaabyXImMo>

Broadway.com. (2019, setiembre 20). *See THE LION KING's Adrienne Walker Become the Fearless Nala* [Archivo de video]. Recuperado de [youtube.com/watch?v=wz21sf9kvlc&t=81s](https://www.youtube.com/watch?v=wz21sf9kvlc&t=81s)

Broadway.com. (2019, octubre 10). *See THE LION KING Star Bradley Gibson Backstage Preparing to Tell the Story of Simba* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NzkhzOP9k68>

Broadwayjr.com. (s.f.). *MTI'S Broadway Junior Collection Actor's Script*. Recuperado de https://beyondthe4thwall.com/wp-content/uploads/2017/02/Lion-King-Script.pdf?fbclid=IwAR3terxEwiqTW6Zml7Kc_JEt95SLX-MW9Q3f9VYx7nTshPkF5efxp5V6C8w

BroadwayTVArchive. (2010, febrero 11). *The View's Whoopi Goldberg in The Lion King* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Mpf6p4H_Tr4

- BroadwayWorld Spain - musicales y teatro musical. (2011, octubre 13). *El rey león - 'Él Vive En Ti'* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=rPSA_pPU3qs
- BroadwayWorld Spain - musicales y teatro musical. (2011, octubre 13). *El rey león - 'Nuestro Hogar'* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=asJvxNzT44k>
- Bruner, E. (2001). The Maasai and the Lion King: Authenticity, Nationalism, and Globalization in African Tourism. *American Ethnologist*, 28 (4), 881-908.
- Quezada, C. (2018, enero 18). *Carlos Quezada Scar "El Rey León México"* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Tv5KaJ9zTBE>
- Case, S. (1988). *Feminism and Theatre*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire RG21 2XS and London: Macmillan Publishers Ltd
- Castellanos, T. (2013). La estructura del teatro musical moderno: un estudio semiótico sobre la composición del género y delimitación de su estructura. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 18. Recuperado de <https://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero18/articulo/491/la-estructura-del-teatro-musical-moderno-un-estudio-semiotico-sobre-la-composicion-del-genero-y-delimitacion-de-su-estructura.html>
- Demarchi, P., Martínez, A., Domínguez, L., Formigoni, D. & Peralta, H. (2014). Representaciones sociales en el cine infantil. Nacionalidad, raza, cultura y clase en *El rey león*. *Aposta Revista de Ciencias Sociales*, 63. Recuperado de <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/pdema.pdf>.

Disney On Broadway. (2009, mayo 04). *"The Lioness Hunt" from THE LION KING, the Landmark Musical Event* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zVw3jDhWF8E>

Disney On Broadway. (2009, noviembre 03). *Disney's THE LION KING - Classroom Education Series - Part 4: An Actor Prepares* [Archivo de video]. Recuperado de [youtube.com/watch?v=JkT6G_5b_4A](https://www.youtube.com/watch?v=JkT6G_5b_4A)

Disney on Broadway. (2009, noviembre 24). *Disney's THE LION KING - Classroom Education Series - Part 10: Dance and Movement* [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/tc97XZLPAaA>.

Disney On Broadway. (2013, noviembre 06). *Road to Pride Rock: Playing Timon - Hakuna Matata* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KLH49IR8WRw>

Disney On Broadway. (2016, junio 16). *5 Things Ben Lipitz Has Learned After 5000 Performances as Pumbaa* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ea8jdbfUWao>

Disney On Broadway. (2017, mayo 22). *THE LION KING: Introducing Janique Charles as Nala* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=DyfkBLeSxXo>

Disney On Broadway. (2017, junio 30). *Fast Facts: Zazu* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5GqowTk-31A>

Disney On Broadway. (2019, setiembre 12). *Jaggin' Around With... "Scar" from Lion King the Musical* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=MHVcVXgGwaA>

Disney On Broadway. (2019, diciembre 19). *Hyenas Celebrate 5,000 Shows on Broadway* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NCoiYa7H548>

Disney Style. (2012, marzo 01). *The Lion King on Broadway | Discover the Costumes | Disney Style* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hYAph4ql4sg>

Disney Theatrical Licensing. (s.f.). *Frequently Asked Questions*. Recuperado de <https://disneytheatricallicensing.com/faq/?fbclid=IwAR3xRf5f-J3mC311Fy711i2zFng6qW2C9bTfGK7yVK-9HM4cfkMu12dntPc>

Ecpgh. (2019, setiembre 06). *The Lion King: Spencer Plachy as Scar* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=8Y__UFWIFKg

Edwards, K. (2018). Coming Full Circles: A study Guide to the Lion King. *Screen Education*, (88), 8-15.

El rey león el musical. (2011, setiembre 01). *El rey león. Primeras impresiones: RAFIKI* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fOCcief8kNY>

El rey león el musical. (2013, junio 21). *El rey león, el musical - Conoce a Nala* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-mgOg6W-CoU>

El rey león el musical. (2016, setiembre 19). *El rey león, el musical - Conoce a Nala* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=76eY_aaLWt8

El Séptimo Arte © 2005 - 2020. (n.d.). *El rey león (1994)*. Recuperado de <https://www.elseptimoarte.net/peliculas/el-rey-leon-1899.html>

Ensemble - The Lion King: Tema. (2018, julio 31). *The Lioness Hunt* [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/WEp2L2L66SI>

Europa Press. (2021). *Los 15 musicales de Broadway más taquilleros de la historia*. Recuperado de <https://www.europapress.es/cultura/musica-00129/noticia-15-musicales-broadway-mas-taquilleros-historia-20151226084041.html>

Farrow, M. (2018, noviembre 27). The Lion King Remake's Biggest Change Needs To Be The Hyenas. *ScreenRant* [Publicación de Blog]. Recuperado de <https://screenrant.com/lion-king-remake-hyenas-biggest-change/>

Fundación Wikimedia, Inc. (2019, junio 08). *Wikipedia: El rey león (musical)*. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/El_rey_le%C3%B3n_\(musical\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_rey_le%C3%B3n_(musical))

Gans, A. (2016). Julie Taymor Adds New Character to Lion King Musical. *Playbill*. Recuperado de <https://www.playbill.com/article/julie-taymor-adds-new-character-to-lion-king-musical>

Gass, Z. (2020, marzo 09). The Lion King: 10 Differences Between The Movie And Stage Play. *ScreenRant*. Recuperado de https://screenrant.com/the-lion-king-differences-stage-play-movie-rafiki-scar/amp/?fbclid=IwAR1sa6iLYFzJSsjPxYVBghq34NULAPed97ugG21v0K2dStn_t3vxg74S4ck

Genius Media Group Inc. (2020). *Circle of Life (Broadway Version)*.
Recuperado de <https://genius.com/Original-broadway-cast-of-the-lion-king-circle-of-life-broadway-version-lyrics>

Genius Media Group Inc. (2020). *The Lioness Hunt*. Recuperado de
<https://genius.com/Original-broadway-cast-of-the-lion-king-the-lioness-hunt-lyrics>

Guinness World Records Limited. (2021). Recuperado de
<https://www.guinnessworldrecords.com/>

Hutchinson, A. (1993). The Golden Age of the Broadway Musical: A Personal Reminiscence. *Dance Chronicle*, Vol. 16, No. 3. pp. 323–371 Taylor & Francis, Ltd.

Internet Archive. (1996). *Bunraku*. Recuperado de
<https://web.archive.org/web/20060308235134/http://www.bunraku.or.jp/e/bunraku/index.html>

Japan Arts Council. (2017). *Invitation to Bunraku*. Recuperado de
<http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/>

Japan Arts Council. (2017). *Invitation to Kabuki*. Recuperado de
<https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/sp/index.html>

Kawatake, T. (s.f.) Artes escénicas de Japón: El Estilo y Belleza del Bunraku.
Recuperado de
<https://www.japonartesesencicas.org/teatro/generos/bunraku4.html>

Kennedy, M. (2013, octubre 18). "Le Roi Lion" devrait devenir le premier spectacle à amasser 1 G\$ US à Broadway. *The Associated Press*.

Recuperado de https://quebec.huffingtonpost.ca/2013/10/18/le-roi-lion-devrait-dev_n_4123515.html

Kenrick, J. (2010). *Musical theatre: A history*. New York/London: Continuum.
Recuperado de
[http://blanckd.yolasite.com/resources/Musical%20Theatre%20History%20\(Kenrick\)ThtrArts.pdf](http://blanckd.yolasite.com/resources/Musical%20Theatre%20History%20(Kenrick)ThtrArts.pdf)

KOLR10 News. (2019, febrero 26). *Interview with Scar from Disney's The Lion King at Juanita K Hammons Hall - 2/26/19* [Archivo de video].
Recuperado de
<https://www.youtube.com/watch?v=LIS7CPex9oo&t=164s>

Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid, España: Arco/Libros
Khanyile, M. (2019, octubre 01). *They Live in You - The Lion King Musical* [Archivo de video]. Recuperado de
<https://www.youtube.com/watch?v=K79URFrIP5U>

Livschitz, P. & Temkin, A. (1963). *Maquillaje Teatral- Pelucas* (Trad. R. Golijov).
Argentina: Editorial Quetzal.

Lopez, F. (2016, marzo 10). *Farah Lopez Rafiki Lion King National Tour* [Archivo de video]. Recuperado de
<https://www.youtube.com/watch?v=FlzIW2IA2is>

Los Productores, (2020). *Nosotros*. Recuperado de
<https://losproductores.pe/nosotros/>

Lubbock, M. (1957). "The Music of 'Musicals'". *The Musical Times*, Vol. 98, No. 1375. pp. 483–485, Musical Times Publications Ltd.

- Ramsden, L. (2017, marzo 09). *Scar and Nala, The Lion King Singapore* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mQblbGPzivQ>
- Márquez, J. (1990). *Maquillaje y Caracterización*. Madrid, España: Instituto Oficial de Radio y Televisión-RTVE
- Miller, M. (2020). The Lion King (Musical) Characters. *StageAgent*. Recuperado de <https://stageagent.com/shows/musical/1581/the-lion-king/characters>
- Montoya García, D. (2015, noviembre 22). 13 El rey león México Tierra Gris [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=M4A0HDqipIM&feature=youtu.be>
- Montoya García, D. (2015, noviembre 23). 01 El rey león México El ciclo vital [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5HRQmFKXjc8>
- Montoya García, D. (2015, noviembre 23) 10 El rey león México Hakuna Matata [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pkcj79QkRFw>
- Montoya García, D. (2015, noviembre 23). 12 El rey león México Locura de Scar [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=OzgnROXyYbg>
- Montoya García, D. (2015, noviembre 23). 17 El rey león México La Bamba [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=fW5qxDQI3_c

- Montoya García, D. (2017, junio 11). Confrontación/ El rey león [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=v0vNgR2VSZ0>
- Muñoz, F. (2010, marzo 14). *Entrenamiento de la voz según Grotowski I. Artes Escénicas*. [Publicación de Blog]. Recuperado de <https://arteescenicass.wordpress.com/2010/03/14/entrenamiento-de-la-voz-segun-grotowski-i/>
- Netro Man. (2020, setiembre 06). *The Lion King (1994) - Simba And Nala Reunion [4K]* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8YhG1ZawHxQ>
- Osatinski, A. (2019). *Disney Theatrical Productions: Producing Broadway Musicals the Disney Way*. NeW York, USA: Routledge, Taylor & Francis.
- Petit, T. (2003). Image de la royauté sacrée dans Le Roi Lion. Étude d'anthropologie historique et politique. *Anthropologica*, 45 (2), 215-232.
- Preludio. (s/n). Recuperado de <https://preludio.pe/#SliderGroupComponent1599078815769>
- Prensaescenario. (2015, mayo 11). *Flavio Medina - Listos Ya - El rey león - México* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zsvQRn-LTxE>
- Qin, A. (2016, junio 17). *Can You Say 'Hakuna Matata' in Mandarin?* [Publicación de Blog]. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2016/06/18/theater/the-lion-king-disneyland-shanghai.html>

Quién.com. (2015, mayo 12). *Teaser: Así canta Carlos Rivera en El rey león* [Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=oDeop88lLqw>

Raizeresource. (2011). *Jason Raize performs "Endless Night" on The Rosie O'Donnell Show* [Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=kbZjziE7ol8>

Reyes, R. (2015, mayo 07) '*El rey león*', el fastuoso musical de Broadway, ya está en México [Publicación de Blog]. Recuperado de

<https://www.elfinanciero.com.mx/after-office/el-rey-leon-el-fastuoso-musical-de-broadway-ya-esta-en-mexico>

Reyes, R. (2015, mayo 08) *El más grande montaje que se haya hecho sobre 'El rey león' en México* [Publicación de Blog]. Recuperado de

<https://www.elfinanciero.com.mx/after-office/el-mas-grande-montaje-que-se-haya-hecho-sobre-el-rey-leon-en-mexico>

Serra Sánchez, J. (2016, agosto 04). *El rey león el musical Madrid. Escena Hakuna Matata* [Archivo de video]. Recuperado de

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

Shurtleff, M. (2001). *Casting: Todo lo que hay que saber para conseguir un papel*. Barcelona, España: Alba Editorial,s.l.u.

Sophia Bp. (2015, noviembre 28). *The lion king (West End) - "He lives in you" [LIVE @ The Alan Titchmarsh Show]* [Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=eNy6lC85iuA>

Stanislavski, C. (2011). *La construcción del personaje* (3ra ed.). Madrid, España: Alianza Editorial

Stage Entertainment NL - Musicals. (2017, mayo 27). *Barry Beijer als Zazu | In De Huid Van [Archivo de video]*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jgWQbLUU8Aw>

Stage Entertainment Spain. (2018). *El rey león*. Recuperado de <https://www.elreyleon.es>

Swain, M. (2018). *BWW Interview: Actress Gugwana Dlamini Talks THE LION KING. Broadway World UK*. Recuperado de <https://www.broadwayworld.com/westend/article/BWW-Interview-Actress-Gugwana-Dlamini-Talks-THE-LION-KING-20181105#:~:text=South%20African%20actress%20Gugwana%20Dlamini,where%20she%20stars%20as%20Rafiki>.

Taymor, J. (2017). *The Lion King: Pride Rock On Broadway*. Disney Editions

The Broadway League. (2021). *Internet Broadway Database*. Recuperado de <https://www.broadwayleague.com/home/>

The Lion King Education. (s.f.). *Disney The Lion King Production Notes*. Recuperado de https://www.lionkingeducation.co.uk/backend/wp-content/uploads/2019/08/Disney_The-Lion-King_Production_Notes.pdf?fbclid=IwAR34Xquh_58knSPg4BJREP-nt_5RdW3gqrNJY0o-Lo7NVbyhptZC5fJTH74

The Lion King. (s.f.). *The Lion King Cast & Creative*. Recuperado 28 de marzo de 2021, de <https://www.lionking.com/cast/broadway>

TheSonicMaster23. (2012, marzo 09). *The Lion King Broadway Soundtrack - 03. The Morning Report [Archivo de video]*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=gsJYQcaYPgw>

TheSonicMaster23. (2012, marzo 10). *The Lion King Broadway Soundtrack - 10. Rafiki Mourns* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-245ru1o5M&list=PLB8184E2908C5916C&index=11&t=0s>

TheSonicMaster23 (2012, marzo 10). *The Lion King Broadway Soundtrack - 13. The Madness of King Scar* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3PfXwHEYdIE>

Thomas, S. (2021). *The Highest Grossing Broadway Shows of All Time. TopView Sightseeing*. Recuperado de <https://www.topviewnyc.com/packages/the-highest-grossing-broadway-shows-of-all-time>

Trajetipico.com. (s.f.). *Traje Típico de las Islas de Hawaii*. Recuperado de <https://www.trajetipico.com/e1205-hawaii/>

Tran, D. (s.f.). *Why The Lion King Casts Actors Differently From Any Other Broadway Show*. Playbill Inc. Recuperado de https://www.playbill.com/article/why-the-lion-king-casts-actors-differently-from-any-other-broadway-show?fbclid=IwAR0OG3sj1CgWZDD76065mm7rZwuDD1tqEopXGQ6_Iq48dJfE85dLcuJGe0o

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica Teatral*. Madrid, España: Cátedra/Universidad de Murcia

Visram, T. (2019, julio 19) *The original 'Lion King' had a racist hyena problem. The new film fixes that, with mixed results*. FastCompany. [Publicación de Blog]. Recuperado de <https://www.fastcompany.com/90379067/critics-said-the-first-lion-kings-hyenas-were-problematic-disney-revamped->

them?fbclid=IwAR3Cm2kJ7Ffp7fbBKAhaz70xzuy4_Ze5ZwFhWr6Dn_7M
mKFe33ZFk2ruo_I

WaltDisneyStudiosNZ. (2011, setiembre 08). *The Lion King 3D - Creating A
Distraction* [Archivo de video]. Recuperado de
<https://www.youtube.com/watch?v=hzYOdO4pEyl>

Wiegand, C. (2019, octubre 22). Julie Taymor: how we made The Lion King
musical. *The Guardian*. Recuperado de
<https://amp.theguardian.com/stage/2019/oct/22/julie-taymor-how-we-made-the-lion-king-musical?fbclid=IwAR0WiZNUqyTCPxfxlzVPmOaxQQgrzCXOCaFpHI0KmBumAUCVCpXDV3n8BCs>

Wikiwand (n.d.) *The Lion King (musical)*. Recuperado de
[https://www.wikiwand.com/en/The_Lion_King_\(musical\)#/Cast_distinctions](https://www.wikiwand.com/en/The_Lion_King_(musical)#/Cast_distinctions)

Woolford, J. (2012). *How Musicals Work: And How To Write Your Own*. London,
England: Nick Hern Books

Yulu, A. (2018, febrero 02). An inside account of The Lion King masks and
puppets department. [Publicación de Blog]. Recuperado de
<https://bluprint.onemega.com/the-lion-king-puppet-design/>

Referencias Gráficas

ABC. (2014, junio 19). *Mufasa and Scar facing off* [Fotografía].

Recuperado de

https://www.abc.net.au/radionational/programs/archived/intothemusic/lk_4.mufusa_scar_si.jpg/5535900

Barreto, S. (2013, enero 16). *El rey león. Conexión Moda* [Fotografía]. Recuperado de https://conexionmoda.com/noticias/2902_el-rey-leon

Beckwith, C. & Fisher, A. (2014, julio 16). Dinka. *Cultura Inquieta* [Fotografía]. Recuperado de <https://culturainquieta.com/es/component/k2/item/4233-dinka.amp.html>

Bowman, C. (2016, octubre 30). Ben Lipitz, aka Pumbaa, hits 5,000 performances in 'Lion King'. *The San Francisco Examiner and SFMC* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.sfexaminer.com/entertainment/ben-lipitz-aka-pumbaa-hits-5000-performances-in-lion-king/>

Broadway.com. (s.f.). *Find Out How The Lion King National Tour's Nick Cordileone 'Hijacked' His Way into Pride Rock*. Pinterest [Fotografía]. Recuperado de <https://www.pinterest.pt/pin/693343305109698835/>

Broadway.com (s.f.) *Exclusive Photos! Go Backstage with the Cast of The Lion King on the Hit Musical's 17th Anniversary*. Pinterest [Fotografía]. Recuperado de <https://www.pinterest.com/pin/358880664051482728/>

Camacho, A. (2015, setiembre 10). *"El rey león" ruge, lanzan CD con las voces de Carlos Rivera y Fela Domínguez*. [Fotografía]. Recuperado de

<https://www.esto.com.mx/101474-el-rey-leon-ruge-lanzan-cd-con-las-voces-de-carlos-rivera-y-fela-dominguez/>

Citytravelnyc. (2017, diciembre 18). *El rey león en Broadway* [Fotografía]. Recuperado de <https://citytravelnyc.com/el-rey-leon-en-broadway/>

Death Note News Articles. (2014, diciembre 11). Death Note Musical Rem: Songstress Megumi Hamada Cast as Misa Misa's Shinigami Mentor. Recuperado de <http://www.deathnotenews.com/news/death-note-musical-rem-songstress-megumi-hamada-cast-as-misa-misas-shinigami-mentor>

Disney. (s.f.). Disney News. Disney. Pinterest [Fotografía]. Recuperado de <https://www.pinterest.com/pin/750130881660133856/>

El rey león, el musical. (2020, febrero 02). *Nala y Simba os esperan en el Teatro Lope de Vega*. Facebook [Fotografía]. Recuperado de <https://www.facebook.com/elreyleonelmusical/photos/nala-y-simba-os-esperan-en-el-teatro-lope-de-vega-que-no-te-lo-cuenten-ven-a-viv/3376828375667909/>

Fandom. (s.f.). *Disney Musical Wiki*. Recuperado de <https://disneymusical.fandom.com/wiki/Rafiki>

Fandom. (s.f.). *Rafiki. Welcome to the Wiki* [Figura]. Recuperado de <https://disney.fandom.com/wiki/Rafiki>

Fandom (s.f.) Mufasa. *Epic Mickey Wiki*. Recuperado de <https://epicmickey.fandom.com/wiki/Mufasa>

Fanpop. (2006-2021). *How do tu think the hyenas Shenzi, Banzai and Ed are related?* Recuperado de <https://es.fanpop.com/clubs/the-lion-king/picks/show/632258/how-think-hyenas-shenzi-banzai-ed-related>

Girl Talk Hq. (2014, setiembre 30). *Julie Taymor. The lion king director* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.girltalkhq.com/julie-taymor-director-biggest-selling-piece-entertainment-history/2-162557/>

Higgins, J. (2020, enero 29) Meet the animals in 'The Lion King' and see their real-life counterparts at the Milwaukee County Zoo. *Milwaukee Journal Sentinel*. Recuperado de <https://www.jsonline.com/story/entertainment/arts/2020/01/29/the-lion-king-broadway-series-meet-animals-and-their-zoo-doubles/2834447001/>

Imgflip. (2021). *Young Simba Template* [Figura]. Recuperado de <https://imgflip.com/memetemplate/112292139/Young-Simba>

Imran, S. (s.f.). Lion King Cheetah Costume. *Pngkey* [Fotografía]. Recuperado de https://www.pngkey.com/detail/u2w7a9u2w7o0w7t4_lion-king-cheetah-costume/

Lemmy_caution. (s.f.). Masai warrior. Pinterest [Fotografía]. Recuperado de <https://ro.pinterest.com/pin/382383824584089846/>

LondonTown. (s.f.). *The Lion King Images* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.londontown.com/LondonEvents/TheLionKing/5a5bf/imagesPage/24736>

Lumiere-a.akamaihd.net. (s.f.). Nala [Figura]. Recuperado de https://lumiere-a.akamaihd.net/v1/images/character_thelionking_nala_4c21f8a7.jpeg

MolaViajar.com. (2008-2018). *El rey león, uno de los mejores musicales de Broadway* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.molaviajar.com/el-rey-leon-broadway/>

Pinterest. (s.f.). *Adult Nala Broadway Costume! Love it!* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.pinterest.es/pin/351562314632330781/>

Pinterest. (s.f.). *Zazu lion king face paint* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.pinterest.com/pin/327988785354020122/>

Playbill. (2021, febrero 10). *See Stephen Carlile's Makeup Transformation into The Lion King's Scar* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.playbill.com/gallery/see-stephen-carliles-makeup-transformation-into-the-lion-kings-scar/?slide=22>

Redacción. (2017, diciembre 27). Despedimos a *El rey león* con estas curiosidades. Chilango [Fotografía]. Recuperado de <https://www.chilango.com/cultura/el-rey-leon-mexico/>

Robles, M. (2012, julio 29). Carlos Rivera/ Actor: «Le dije a mi madre que iba a ser el Simba de *El rey león*». La Razón. Recuperado de https://www.larazon.es/historico/6715-carlos-rivera-actor-le-dije-a-mi-madre-que-iba-a-ser-el-simba-de-el-rey-leon-ILLA_RAZON_477118/

Sisniega, A. (s.f.) *El rey león: Teatro Minskoff - Broadway, New York. El espacio del ocio* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.espaciodelocio.es/Varios/ReyLeon/ReyLeon.html>

Tamsin Lonergan Arts. (2015, junio 13). *Lion King Prop Art Musical Mask Mufasa* [Fotografía]. Recuperado de <https://tamsinlonerganarts.wordpress.com/tag/lion-king-prop-art-musical-mask-mufasa/>

Tara, L. (s/n). Simba and Nala when they where kids. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.pinterest.com/pin/327003622913471006/>

The Kid Should See This. (2011-2020). *The Lion King's animal costumes behind-the-scenes* [Fotografía]. Recuperado de <https://thekidshouldseethis.com/post/the-lion-king-animal-costumes-on-broadway>

The Lion King Education. (s.f.). Disney The Lion King Production Notes. Recuperado de https://www.lionkingeducation.co.uk/backend/wp-content/uploads/2019/08/Disney_The-Lion-King_Production_Notes.pdf?fbclid=IwAR34Xquh_58knSPg4BJREP-nt_5RdW3gqrNJY0o-Lo7NVbyhptZC5fJTH74

The Lion King WWW Archive. (2016). *Image Archive* [Figura].

Recuperado de <https://www.lionking.org/imgarchive/>

The Lion King – Musical (2018, enero 01) *Happy New Year*. Facebook [Fotografía]. Recuperado de

<https://m.facebook.com/TheLionKingUSA/photos/a.10153931591802580/10156665194937580/?type=3>

Thurnblad, E. (2017, noviembre 09). El teatro kabuki japonés. *Love 4 Musicals* [Fotografía]. Recuperado de

<https://www.love4musicals.com/2017/11/09/japon-kabuki-patrimonio-la-humanidad/>

Time Out America LLC. (2020). *The Lion King* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.timeout.com/newyork/theater/the-lion-king-1>

Tran, D. (s. f.). Why The Lion King Casts Actors Differently From Any Other Broadway Show. *Playbill Inc.* [Fotografía]. Recuperado de

https://www.playbill.com/article/why-the-lion-king-casts-actors-differently-from-any-other-broadway-show?fbclid=IwAR0OG3sj1CgWZDD76065mm7rZwuDD1tqEopXGQ6_Iq48dJfE85dLcuJGe0o

Yulu, A. (2018, febrero 2). An inside account of The Lion King masks and puppets department. *One Omega BluPrint* [Fotografía]. Recuperado de

<https://bluprint.onemega.com/the-lion-king-puppet-design/>