

EL PARALELISMO ENTRE *COLOMBINA* Y *NEDDA*. APROXIMACIONES INTERPRETATIVAS EN EL FENÓMENO TEATRAL OPERÍSTICO

THE PARALLELISM BETWEEN *COLOMBINA* AND *NEDDA*. INTERPRETATIVE APPROACHES TO THE OPERATIC THEATRICAL PHENOMENON

*Recibido: 21 mayo 2023 * Aprobado: 03 junio 2024*

MARÍA FERNANDA REYES MENESES

Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Artes y Diseño

Ciudad de México, México

fernandareyescanto@gmail.com

Resumen

La interpretación actoral para el cantante de ópera es un campo de investigación fértil, porque persiste el paradigma acerca de priorizar el virtuosismo vocal sobre la expresión dramática o viceversa. Desde la dirección escénica, toma protagonismo el intento del fenómeno de la especificidad de la técnica actoral operística a partir de la comprensión de la interacción del código textual y vocal (Egea 2015). También están las categorías de interpretación que siguen vigentes en el género operístico del siglo actual (Sánchez 2018). A partir de la expresión corporal, se brindan herramientas contemporáneas de escuelas dramáticas de

teatro físico para apoyar la labor interpretativa del cantante en escena (Kyropoulos 2023). Este artículo expone las conclusiones de la preparación del personaje del verismo musical Nedda (Pagliacci) a partir del uso de un método actoral mixto (C. Stanislavski, V. Meyerhold y J. Lecoq). Se pretende aportar reflexiones que nos ayuden a responder cuestionamientos como los siguientes: ¿existen puntos de intersección y simultaneidad entre el entrenamiento actoral y vocal de un cantante de ópera? Si la interpretación de un personaje es el quehacer cotidiano del cantante lírico ¿puede llevarse a cabo un procedimiento ordenado y eficiente



para obtener resultados de expresiones verosímiles para el público?

Palabras clave: Nedda, Colombina, cantante, ópera, personaje.

Abstract

The acting performance for the opera singer is a fertile field of research because the paradigm about prioritizing the vocal virtuosity over dramatic expression persists. From the stage direction, it takes leadership the phenomenon of the specificity of the operatic acting technique with the comprehension of the textual and vocal code (Egea 2015). In addition, some interpretation categories persist in the operatic genre of this century (Sánchez 2018). There are contemporary tools from dramatic schools of physical theater that support the

interpretation of the singer in stage from the body expression (Kyropoulos 2023). This article exposes the conclusions of the Character preparation from the musical verismo Nedda (Pagliacci) applying a mixed method acting (C. Stanislavski, V. Meyerhold, J. Lecoq). This is intended to provide helpful reflections to answer some questions like these: Are there points of intersection and simultaneity between acting and vocal training of the opera singer? If the interpretation of a character is the daily task of the lyric singer, can it be created a tidy and efficient procedure to obtain results of credible expressions for the audience?

Keywords: Nedda, Colombina, singer, opera, character.

EL CANTANTE DE ÓPERA Y LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

Los primeros pensamientos que surgen en la mente de las personas que han escuchado sobre la profesión artística de cantante de ópera pueden ser los siguientes: señor o señora que grita en el escenario sin micrófono, con pelucas blancas muy altas, vestuarios de épocas pasadas, y que rompe copas con el poder de su voz. Concepciones hasta cierto punto acertadas, aunque cuestionables.

Lo cierto es que el cantante de ópera, también denominado cantante lírico es reconocido en el mundo especializado de la música clásica por usar su instrumento vocal de tal manera que pueda cumplir con cualidades como la proyección del sonido (que la voz atraviese la masa sonora de una orquesta y resuene en el teatro o sala de concierto), el rango vocal (cantar de forma adecuada y bella sonidos graves, medios, agudos y sobreagudos), el manejo del aire (hacer frases musicales largas y con pocas interrupciones), cantar en distintos idiomas (italiano, francés, alemán, inglés, ruso, checo, español, entre otros) y, finalmente, tener un dominio escénico que implica el ejercicio de principios actorales para mostrar una interpretación convincente.

Gracias a la intervención de perspectivas escénicas más exigentes, el desarrollo de nuevas tecnologías para los espacios de representación dramática, el surgimiento de argumentos narrativos y musicales cada vez más inventivos, solo por mencionar algunos aspectos, el público actual desea emocionarse de verdad y vivir una experiencia entrañable cuando asiste a la ópera. Es por esto, que los cantantes actuales se han visto en la necesidad de dar interpretaciones más desafiantes en cuanto a lo actoral se refiere y mantener los estándares marcados sobre lo que una voz lírica debe tener para poder cantar un papel completo.

Por estas razones, diversos teóricos han estudiado varios aspectos que tienen que ver con la relación de la actividad vocal con la escénica para analizar la problemática aún vigente sobre las interpretaciones en la escena operística contemporánea. Ivette Sánchez (2018) realizó en su tesis doctoral una recopilación del trabajo de dirección escénica en la Ópera de Bellas Artes (México) con montajes de 2010 a 2016 en los que, en algunos casos particulares, reflexiona sobre la priorización del virtuosismo vocal sobre cualquier propuesta dramática de movimiento y gesto que el cantante pueda sugerir. Menciona que:

La quinta y última línea interpretativa, busca priorizar el canto y la voz por sobre el drama. El cantante se presenta desde su identidad, haciendo a un lado al personaje, recordando al espectador la importancia de la voz, suelen buscar el estatismo y la frontalidad, cercano al evento de un concierto. Se produce poca relación entre los personajes y se concentran más en la transmisión al espectador, a veces marcan la música con el cuerpo, destacadamente con las manos; los movimientos no obedecen a una situación dramática sino a los impulsos musicales de la melodía (p. 93).

Susana Egea (2015) plantea en su tesis doctoral que la técnica actoral debe tener cierta especificidad cuando es aplicada en la ópera por el intercambio simultáneo del código musical con el textual y también habla de la constante transformación que recibe este género con los actuales montajes vanguardistas llevados a cabo en teatros del mundo y festivales como The Metropolitan Opera House, la Royal Opera House, el Festival de Salzburgo, el Festival D'Aix en Provence, al decir que "en los circuitos comerciales de los grandes teatros de ópera los cantantes han interpretado y cantado dentro de piscinas, colgados de arneses e integrados en una escena que explora sus propios límites" (p. 418).

Gracias al trabajo de análisis de distintas escuelas actorales que Egea (2017) realiza en su tesis doctoral y en su posterior libro, (Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Feodor Chaliapin), propone una terminología para precisar la especificidad de la técnica actoral con conceptos de su investigación como el **cuerpo emocional**, entendido como “el estado del cuerpo actoral, a través del cual éste ejerce de transmisor las emociones” (p. 269), lo **interpretable**, definido como “cada una de las ideas, emociones, sensaciones, estímulos, motivaciones susceptibles de ser expresadas a través del cuerpo emocional” (p. 269) y el **subtexto dramático-musical**, explicado como la “intención de cada una de las palabras, sonidos y silencios a interpretar, sean fragmentos cantados por el propio intérprete, o por otros intérpretes con los que interacciona, sean silencios, o fragmentos orquestales” (p. 269).

Finalmente, Kyropoulos (2023) elabora una comparación de tratados actorales del siglo XVII y XVIII con escuelas dramáticas del XX y XXI para proponer herramientas de interpretación más modernas para cantantes de ópera. Utiliza dos elementos importantes de la pedagogía teatral de Jacques Lecoq, como el ejercicio de **imitación de animales** y la **exploración de los cuatro elementos (agua, tierra, fuego y aire)**. El enfoque de su investigación inicia con la exploración y la gimnasia del gesto, para después estudiar la caracterización y el cuerpo del personaje a cantar a diferencia del trabajo de Egea, que profundiza en el análisis del texto y de la música antes que cualquier experimentación física del cantante.

Para efectos propios de este artículo, se muestran las reflexiones de una aproximación personaje de *Nedda* de la ópera *Pagliacci* que se realizó bajo la dirección de dos especialistas en canto operístico y teatro físico. Se analizaron las semejanzas psicológicas y físicas de Nedda y Colombina desde la comprensión del verismo como corriente estética - musical y de la intervención de la Comedia del Arte como género teatral en la ópera *Pagliacci*. Posteriormente, se determinaron aspectos básicos del trabajo de mesa para diseñar una primera estructura psicológica del personaje y finalmente se usó un método actoral mixto para la exploración gestual y corporal con herramientas del psicologismo de C. Stanislavski como la **memoria afectiva** y las **circunstancias dadas**, la **convención consciente** y la **economía del gesto** de V. Meyerhold y la experimentación de los **Grandes Territorios Dramáticos** de J. Lecoq.

PAGLIACCI. EL VERISMO COMO CORRIENTE ESTÉTICA - MUSICAL

Fernández (2010) explica las raíces del término **verismo** al hablar de “vero (verdadero, verdad), dando a las herramientas objetivas de los narradores naturalistas una categoría que va más allá del arte, buscando una fusión con la vida” (p. 3).

Menéndez (2013) habla del asentamiento del **verismo** operístico y de la recepción que tuvo como género gracias al deseo de la audiencia por presenciar melodrama italiano real. Menciona que los títulos más famosos de Verdi tales como *La Traviata* (1853) y óperas francesas como *Carmen* (1875) de Bizet, *Manon* (1884) de Massenet o los dramas líricos de Gounod, predominaban en la escena de finales del siglo XIX. También menciona que esta corriente “tiende a huir de las figuras históricas [...] a presentar a personas de baja extracción social en su vida cotidiana y en situaciones familiares, y a representar acontecimientos banales, atávicos o sórdidos [...]” (p. 363). Por otro lado, cuando describe el estilo vocal verista, habla de:

afectos extremos de las personas [...] haciendo fluctuar el estilo vocal entre una cantabilidad fuertemente emotiva y una declamación próxima al canto hablado con el fin de mostrar desnudas las pasiones del amor, los celos o la venganza; una predilección por los estados frenéticos, la locura, las pasiones más elementales (p. 363).

Dicho esto, la ópera de Ruggero Leoncavallo, *Pagliacci* (Payasos) es reconocida como una obra sumamente apasionante por la complejidad emocional que muestra en apenas 60 minutos de duración total, Fernández (2010) la describe como “una brutal y conmovedora historia, enmarcada por un prólogo y un cierre dirigidos directamente a los espectadores, a los que se ofrece la obra como un auténtico retazo de vida, de los que proponía el naturalismo” (p. 10).

La historia se desarrolla en Calabria mientras duranrw la festividad de la Asunción a mediados de agosto de 1865. El reparto está conformado por una compañía dramática: *Canio*, líder de este colectivo, *Tonio y Peppe*, ambos actores, *Nedda*, actriz y esposa de Canio y, finalmente, *Silvio*, un campesino que no pertenece a esta agrupación pero que es amante secreto de Nedda.

La obra mantiene una estructura musical - dramática de dos actos que se unen de la siguiente manera: un prólogo, escenas sin interrupción, un intermezzo y nuevamente, cuadros para llegar al final del argumento (Menéndez, 2013). La narrativa se centra en la llegada de la compañía a Calabria

para presentar un gran espectáculo, los deseos de Nedda de huir con Silvio, el descubrimiento de Canio del adulterio de su esposa, la representación de la esperada función y, por último, el asesinato de Nedda a manos de Canio.

Son varios los momentos musicales famosos de esta ópera tales como el Prólogo de Tonio que inicia la historia (*Si può?, Acto I*) en el que enfatiza que lo que se presenciara es una representación real de las pasiones humanas; el aria de Nedda (*Qual fiamma avea nel guardo, Stridono lassù, Acto I*), en donde expresa el temor que siente por la brutalidad de Canio y también describe el vuelo enérgico de los pájaros; y el aria de Canio (*Vesti la giubba, Acto I*) en donde reconoce el engaño de Nedda con Silvio y habla del deber que siente por continuar con la función.

LA COMEDIA DEL ARTE EN LA HISTORIA DE LEONCAVALLO

El argumento de Leoncavallo contiene referencias esenciales de este género teatral, que surge a principios del siglo XVI, en el que las compañías de actores viajaban en sus escenarios transportables y representaban situaciones cómicas de crítica social de la época (Dessi, 2004). Beltrán (2011) reflexiona que este espectáculo se caracterizaba por el “tratamiento irrespetuoso de los dioses, la sátira de la actualidad, la técnica del contraste lingüístico y formal, el debate vivaz entre los interlocutores y el uso cómico del lenguaje” (p. 4).

Dicho esto, todos los personajes de Comedia del Arte pertenecen a la categoría de los arquetipos, entendidos como “patrones emocionales y de conducta que tallan nuestra manera de procesar sensaciones, imágenes y percepciones [...] se acumulan en el fondo de nuestro inconsciente colectivo para formar un molde que le da significado a lo que nos pasa” (Torres, 2015), y con esto, buscan reflejar a través de la burla y la exageración defectos físicos y de personalidad a través del uso de una máscara específica. Beltrán (2011) especifica lo siguiente:

Los tipos fijos de la commedia dell’arte tienen características muy definidas que los hacen peculiares. Cada personaje es originario de alguna ciudad o región de Italia, con los rasgos diferenciales y el dialecto del lugar de procedencia, con lo cual se enriquece el montaje y se trabajan las potencialidades cómicas de unos personajes con carga simbólica (cada uno corresponde a una región y a una categoría social) (p.5).

A continuación, se presenta el esquema de los personajes de este género diseñado por la directora escénica Deborah May (2011):

Tabla 1. Principales Personajes de Comedia del Arte

<p><i>Magnifico</i> (viejo rico, antecedente de Pantalone)</p> <p>Primer actor – Primera actriz</p> <p><i>Pantalone</i> (viejo mercader)</p> <p><i>Doctor</i> (medicina/leyes)</p> <p><i>Isabella</i></p> <p><i>Colombina</i> (<i>pareja de Arlecchino</i>)</p> <p><i>Brighella</i> (sirviente superior)</p> <p><i>Arlecchino</i> (sirviente inferior/pareja de Colombina)</p> <p><i>El Capitán</i> (fanfarrón cobarde)</p> <p>Los sirvientes</p>
--

Fuente: Elaboración propia.

La Comedia del Arte no solo se entiende como un género teatral específico, ya que también puede ser una herramienta del entrenamiento físico del actor. Dennis (2018) describe que Jacques Lecoq percibía esta corriente como “punto de referencia para que el actor comprenda el uso de la fisicidad [...] es un estilo muy especializado que requiere llegar al dominio de habilidades como dar volteretas, trabajo de máscara, sentido de la medida del tiempo de la comedia [...]” (p. 105). En una dirección similar, el Profesor en Artes Escénicas Igor Martínez (2020) expone en *Cuerpo en la comedia que es cuerpo*. El cuerpo del actor en la comedia y su funcionamiento a través de “el juego” en la comedia del arte, las conclusiones que registró sobre el Laboratorio de Comedia del Arte de la Licenciatura en Actuación de la Facultad de Artes de la Universidad de los Andes. Sobre el trabajo

realizado, que consistía en la aplicación de diversos principios de este género guiados por el juego como estrategia, con fines de exploración corporal y construcción de personajes, dice lo siguiente:

“El juego” en la comedia será sólo un camino para el desarrollo de la improvisación. Si el intérprete toma conciencia de su cuerpo y conoce sus posibilidades expresivas, habrá alcanzado la condición de abrir una puerta de virtuosismo para transformarse y expresarse desde un universo particularísimo, el que sólo existe en el cuerpo del actor (p. 25).

Figura 1. Domenico, G. (S. XVIII). Harlequin and Columbine. [Pintura en óleo]



Fuente: MutualArt <https://www.mutualart.com/Artwork/Harlequin-and-columbine/158A3911948682FA>

Es de especial interés analizar a los personajes femeninos de este género, porque, tradicionalmente son representados sin la máscara típica de los otros personajes masculinos. En la categoría de *innamorata* se encuentra *Isabella*, *prima donna* del argumento narrativo, perteneciente a un estrato social alto. Por otro lado, está *Colombina*, de la clasificación de los *zanni*

(sirvientes, campesinos), de clase social baja y fiel sierva de Isabella. Jean (2007) dice que estos personajes femeninos “eran interesantes por su belleza y encanto, al poseer habilidades que frecuentemente incluían canto y danza” (p. 24).

NEDDA Y COLOMBINA, EL PARALELISMO

Nedda es el único personaje femenino en la historia de Leoncavallo y representa a Colombina en el segundo acto de esta ópera. Fernández (2010) habla de la presencia de un momento meta teatral cuando menciona que “la muerte de la protagonista en escena pone punto final a la ópera y a la función que la compañía representa, en un clásico ejemplo de teatro dentro del teatro” (p. 10). Además, si se hace un análisis general del texto del aria «Qual fiamma avea nel guardo... Stridono Lassù» del Acto I, se entiende que Nedda habla del vuelo enérgico de pájaros en el cielo que desafían todo lo que encuentran a su alrededor para ser libres. Con esta reflexión se sugiere que existe un paralelismo importante entre Nedda y Colombina, porque “su nombre, Colombina, se relaciona con *columba*, el femenino en latín de palomo, el animal que la representa”. (Beltran, 2011, p. 11).

Tabla 2. Fragmento de Stridono lassù (Acto I – Pagliacci)

<i>Stridono lassù</i>	Trinan allá arriba
<i>liberamente</i>	libremente
<i>lanciati a vol,</i>	se lanzan a volar,
<i>a vol come frecce, gli augel</i>	a volar como flechas, los pájaro
<i>disfidano le nubi e'l sol cocente</i>	desafían a las nubes y al sol ardiente
<i>e vanno per le vie del ciel</i>	y van por las vías del cielo

Fuente: Traducción realizada por la autora.

COLOMBINA EN LA COMEDIA DEL ARTE

Se describe a Colombina como una mujer sumamente audaz y efervescente, de una apariencia femenina, aunque desaliñada y ordinaria. Jean (2007) dice que es “hábil para mantener en su control cualquier situación y emerger con facilidad y dignidad de las más envolventes intrigas” (p. 25).

Sobre sus relaciones interpersonales, se sabe que el amante de *Colombina* es Arlecchino, pero que constantemente huye del asedio del viejo Pantalone y que los otros personajes también buscan interactuar con ella en un tono amoroso. Dicho esto, se hace la comparación con *Nedda*, que también mantiene vínculos en diversos niveles de lo erótico - afectivo con los otros personajes de la ópera. *Canio* (Pierrot) es su esposo, Tonio (Taddeo) es su pretendiente, Beppe (Arlecchino) es su pareja teatral, mientras que Silvio, su amante, es el único que no mantiene ninguna dualidad con algún personaje masculino de la Comedia del Arte.

NEDDA EN PAGLIACCI

Como se expuso anteriormente, Nedda mantiene relaciones interpersonales importantes de analizar en el desarrollo de la ópera. Se puede decir que pertenece a un estrato social bajo, al ser esposa y empleada de Canio, director del colectivo teatral de la historia. También, se cree que la energía que muestra es atrayente, porque, todos los personajes se encuentran directa o indirectamente interesados en ella.

Sobre su línea vocal, el personaje está escrito para soprano y las tres intervenciones musicales más importantes que tiene son: el aria *Stridono Lassù* (Acto I) el dueto de amor *Silvio a quest'ora* (Acto I) y la escena - dueto final con Canio *Versa il filtro* (Acto II).

A manera de síntesis, se sostiene que el paralelismo entre estos dos personajes es el siguiente:

Tabla 3. Paralelismo físico y psicológica de Nedda y Colombina

Nedda	Colombina
Relación con los pájaros: alusiones en el aria «Qual fiamma aveva nel guardo... Stridono Lassù»	Origen etimológico de Colombina – Columba (paloma)
Desaliñada y ordinaria	Desaliñada y ordinaria
Estrato social bajo (empleada de Canio)	Estrato social bajo (zanni)
Relación con todos los personajes masculinos	Relación con todos los personajes masculinos
Astuta para ocultar su adulterio	Astuta para manipular a Arlecchino y huir de Pantalone

Fuente: Elaboración propia.

LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE Y EL TRABAJO DE MESA

El trabajo de mesa se entiende como la investigación preliminar a la exploración vocal, gestual y corporal que un cantante hace para familiarizarse con el personaje que interpretará en aria solista, ensamble, u ópera completa. Este proceso se acompaña de elementos como la traducción literal y literaria del libreto íntegro, el estudio del idioma, la investigación del contexto de creación del compositor – obra, el análisis del argumento narrativo, el estudio de la partitura, el establecimiento de vínculos entre personajes y una primera propuesta de características físicas y rasgos psicológicos del personaje.

Se presenta a continuación el esquema de datos generales del argumento y el mapa de las relaciones interpersonales de Nedda con el resto del reparto.

Tabla 4. Datos generales del argumento

Pagliacci	Payasos
Compositor y libretista	Ruggero Leoncavallo (1857 – 1919)
Lugar y fecha de composición	Milán, 1890
Género	Drama (escrita a partir de una experiencia vivida por el compositor en Calabria el 15 de agosto de 1865)
Periodo musical	Verismo
Fecha y lugar de la trama	15 de agosto de 1865 – 1870 aproximadamente, Celebración de la Asunción, en Montalto (Calabria)
Estructura musical	Prólogo y escenas que se desarrollan sin interrupción; intermezzo entre actos I y II.
Duración	60 min aproximadamente

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 5. Relaciones interpersonales de Nedda con el reparto

Nedda (soprano) – Colombina	Actriz y esposa de Canio
Canio (tenor) – Pagliaccio, Pierrot	Director de la compañía de actores
Tonio (barítono) – Taddeo	Payaso, jorobado, enamorado de Nedda
Beppe (tenor) – Arlecchino	Actor, pareja actoral de Nedda
Silvio	Campesino, amante de Nedda
Coro	Campesinos

Fuente: Elaboración propia.

PRIMERA ETAPA: EMPLEO DE UN PROCESO ACTORAL MIXTO. CONSTANTIN STANISLAVSKI, LAS CIRCUNSTANCIAS DADAS Y LA MEMORIA EMOTIVA

Constantin Stanislavski (1863 – 1938) fue un importante director de teatro que desarrolló un conjunto de principios actorales conocido popularmente como Método Stanislavski. Este consistía principalmente en una serie de conceptos y ejercicios de interiorización, que buscaban generar estímulos a partir de elementos como la imaginación, la memoria afectiva y la vivencia propia del actor, al decir que este último “experimente la agonía de su papel y que llore con todo su corazón en casa o en los ensayos, pero que luego se calme y se despoje de todo sentimiento ajeno o que sea un obstáculo para su personaje” (Stanislavski, 2022, p. 122).

Tabla 6. Síntesis de elementos del Sistema Stanislavski

Estado creador interno
Sentido de la verdad
Memoria emotiva
Atención
Objetivos
Imaginación
Mente
Voluntad
Sí mágico
Circunstancias dadas

Fuente: Elaboración propia.

En el terreno de la música, Stanislavski (2021) es conocido por entrenar actoralmente a cantantes rusos del Teatro Bolshoi. El mismo director tuvo educación formal como cantante, cuando menciona que “Cuando era joven me preparé para ser cantante de ópera. Gracias a eso tengo un cierto conocimiento de los métodos habituales para colocar la respiración y el sonido con vistas al canto” (p. 152). Sin embargo, aclara que la utilidad de este entrenamiento vocal la enfocaba para lograr la belleza y la naturalidad de la recitación del texto en actores y no para profundizar en el mecanismo del canto.

Stanislavski (2022) mencionaba que el cantante sólo debía preocuparse por la funcionalidad de su voz para representar cualquier personaje, mientras, que el actor dramático tenía una tarea escénica mucho más compleja:

Los actores no tenemos que manejar simplemente la voz, como hace el cantante; ni sólo las manos, como un pianista; ni sólo el cuerpo y las piernas, como un bailarín. Estamos obligados a manejar simultáneamente todos los aspectos espirituales y físicos de un ser humano. Alcanzar un grado de maestría sobre ellos exige tiempo, a la par que arduos y sistemáticos esfuerzos; un programa de trabajo como el que hemos estado siguiendo aquí (p. 418).

Sin embargo, para 1918, con el inicio formal del entrenamiento actoral para cantantes, Stanislavski habla de la interdisciplina de la ejecución vocal con la actoral para la representación de cualquier personaje al decir que “lejos de crear una jerarquía entre las artes que intervienen, encontrar el mecanismo para que éstas se potencien y se manifiesten simultáneamente de forma integrada” (Egea, 2017, p. 201).

Para lograr lo anterior, el director propone la escucha activa de la música como estímulo principal para generar todos los elementos de interiorización mencionados antes. Egea (2017) explica la concepción del ritmo musical y del ritmo del personaje con la música como condicionante principal de la vida escénica al decir que:

Los movimientos deben ser consecuencia del ritmo del personaje que, pese a tomar el impulso de la música como fuente de información, funciona de manera orgánica y creíble. Stanislavski entiende el ritmo físico, y el ritmo de la música como dos variables que deben fusionarse (p. 213).

Para aproximarse a Nedda, se aplicó una parte del método Stanislavski con el uso de las circunstancias dadas, que, pueden dar paso a un acercamiento psicológico y físico de cualquier personaje de manera interna, para después, explorar la naturaleza de la corporalidad, la gesticulación y la voz de este último en el estado creador externo. Stanislavski (2022) las describe como:

(...) ante todo imaginar, cada cual a su manera, las “circunstancias dadas” tomadas de la obra, del plan del director y de su propia concepción. Todo este material proporciona una imagen general de la vida del personaje encarnado en las circunstancias que lo rodean. Es indispensable creer en la posibilidad real de esa vida; hay que acostumbrarse a ella hasta tal punto que uno se sienta ligado a esa vida ajena. Si lo logran, en su interior surgirá espontáneamente la autenticidad de las pasiones o la verosimilitud de los sentimientos (p. 67, 68).

También se experimentó con la memoria afectiva, entendida como la búsqueda interna de recuerdos o reminiscencias de la cantante que sean similares en mínima o gran medida con la situación emocional y física del personaje. Se muestra un primer borrador de la aplicación de estas dos herramientas, con la consideración de que el único momento emocional que se construyó vocal y escénicamente es la primera sección del aria Stridono Lassù (Acto I):

Tabla 7. Aplicación de la memoria afectiva y las circunstancias dadas

Personaje y situación específica	Cantante – actriz
<p>Nedda (<i>Pagliacci</i>)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Practica el adulterio al engañar a Canio con Silvio • Posee fuertes sentimientos de reclusión y cautiverio 	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Alguna vez la cantante - actriz ha estado en una situación igual o similar a la de Nedda? • ¿Alguna vez la cantante - actriz ha experimentado pensamientos, sentimientos o emociones similares a estos?

Fuente: Elaboración propia.

Después de responder estas preguntas de manera escrita, la cantante pudo desarrollar determinados estímulos sobre la situación específica del personaje en cuestión. Es importante decir que se llevó a cabo este procedimiento en el trabajo de mesa y no en las etapas posteriores de exploración gestual y corporal, ya que, se buscó que los momentos más escénicos se sostuvieran con estrategias físicas que no involucraran emociones reales de la cantante, puesto que, era fundamental que el mecanismo fonador se mantuviera en condiciones adecuadas para producir la línea de canto que la partitura demanda.

Posteriormente, se muestra el análisis del texto en italiano con la traducción literaria al español.

Tabla 8. Traducción literaria de texto en italiano al español

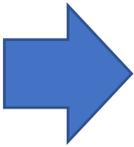
Texto en italiano	Traducción literaria al español
Qual fiamma avea nel guardo	Aquel fuego que tenía en la mirada
Gli occhi abbassai	Los ojos bajé
Per tema ch'ei leggesse	Por temor a que él leyera
Il mio pensier segreto	Mi pensamiento secreto
Oh! S'ei mi sorprendesse	¡Oh! Si él me sorprendiera
Brutale come egli e	Brutal como es él
Ma basti, orvia	Pero basta, ahora
Son questi sogni paurosi e fole!	Son estos sueños temerosos y locos
O che bel sole di mezz'agosto!	¡Oh qué bello sol de mitad de agosto!
Io son piena di vita, e tutta illanguidita	Yo estoy llena de vida y toda debilitada
Per arcano desio, non so che bramo!	Por el extraño deseo, ¡No sé qué anhelo!
Oh! Che volo d'augelli, e quante strida !	¡Oh, qué vuelo de los pájaros, y cuánto trinan!
Che chiedono ?	¿Qué piden?

Dove van ?	¿A dónde van?
Chissà ?	¿Quién sabe?
La mamma mia	Mi madre
Che la buona aventura annunciava	Que la buena fortuna anunciaba
Compredeva il lor canto	Entendía su canto
E a me bambina cosi cantava:	Y a mí de niña, así cantaba:

Fuente: Elaboración propia.

Otra adaptación a la aplicación de la memoria afectiva y a las circunstancias dadas se muestra en el siguiente borrador. En este esquema, se plantearon enunciados que arrojaron estados emocionales concretos y que describieron situaciones más familiares para la cantante.

Tabla 9. Diseño de afirmaciones y enunciados con estados emocionales

Texto en italiano	Traducción literaria al español
Qual fiamma aveva nel guardo	
Gli occhi abbassai	 <p>Miedo por ser descubierta (<i>Qual fiamma – pensier segreto</i>).</p>
Per tema ch'ei leggesse	
Il mio pensier segreto	

<p>Oh! S'ei mi sorprendesse</p> <p>Brutale come egli e</p>	<p>Terror al maltrato físico (<i>Oh! S'ei – egli e</i>).</p>
<p>Ma basti, or via</p> <p>Son questi sogni paurosi e fole!</p>	<p>Evasión de la realidad. Restar importancia a los hechos (<i>Ma basti – e fole</i>).</p>
<p>O che bel sole di mezz'agosto!</p> <p>Io son piena di vita, e tutta illaguidita</p> <p>Per arcano desio, non so che bramo!</p>	<p>Reconocimiento de la individualidad. Retrato del deseo de una vida distinta. (<i>O che bel – che bramo</i>).</p>
<p>Oh! Che volo d'augelli, e quante strida !</p> <p>Che chiedono ?</p> <p>Dove van ? à</p> <p>Chissà ?</p>	<p>Sorpresa por lo impredecible de la naturaleza (<i>Oh! Che volo – chissà?</i>).</p>

<p>La mamma mia</p> <p>Che la buona aventura annunciava</p> <p>Comprendeva il lor canto</p> <p>E a me bambina cosi cantava:</p>	<p>Nostalgia por la infancia y el juego (<i>La mamma – cosi cantava</i>).</p>
---	--

Fuente: Elaboración propia.

A manera de conclusión sobre esta etapa, es importante enfatizar en que la presentación de estos borradores surgió desde el trabajo realizado con dos especialistas en canto lírico y actuación. Sin embargo, se da por hecho que, si otra cantante toma como herramienta el esquema de estos borradores, los resultados a los que llegará serán muy diferentes de los que se muestran en este apartado. El objetivo es brindar herramientas visuales para que otras cantantes puedan partir de algún punto en la construcción de este personaje.

Finalmente, la realización de esta etapa fue sin pianista colaborativo, y se rigió estrictamente por el análisis del texto literario, con la consideración de que Egea (2015) plantea la escucha activa de la música como detonante para construcción de emociones. En este caso específico, se comenzó el diseño físico y psicológico del personaje exclusivamente con el análisis del texto desde la memoria afectiva y las circunstancias dadas de Stanislavski y sin la escucha activa de la música.

SEGUNDA ETAPA, EXPLORACIÓN GESTUAL Y FÍSICA. MEYERHOLD, LA CONVENCION CONSCIENTE Y LA ECONOMÍA DEL GESTO

Vsevolod Meyerhold (1874 – 1940) fue un destacado actor y director de teatro que, además de ser discípulo de Constantin Stanislavski hasta tomar camino separado por diferencias conceptuales en

la creación teatral, intervino como director de escena en títulos operísticos como *Tristan und Isolde* (Richard Wagner), *Rigoletto* (Giuseppe Verdi), entre otros.

Después de abandonar el Teatro de Arte (laboratorio teatral dirigido por Constantin Stanislavski y Vladimir Danchenko), realizó varias exploraciones teatrales por no estar de acuerdo con la técnica naturalista que Stanislavski enseñaba. Uno de los puntos que más cuestionaba sobre este, era la atención que se ponía en la práctica del gesto sin considerar al cuerpo. En su *Teoría Teatral* (2016) menciona que “el teatro naturalista ve en la cara el principal medio de expresión del actor y abandona el resto. Ignora los encantos de la plástica y no obliga a sus actores a un entrenamiento físico” (p. 32).

Meyerhold decía que aunque el arte quisiera representar situaciones de la vida, las leyes que rigen a cada una de estas son especialmente distintas. Es por esto, que la convención consciente era una gran vía para mantener al actor con la agudeza intelectual y sensorial del espacio escénico en el que se desempeñaba y también hacer que el espectador formara directamente parte de esta dinámica. Con esto, él reflexionaba que la experiencia que el espectador vivía al ver situaciones de la vida reflejadas en el teatro de convención consciente era mucho más poderosa que con la técnica naturalista, que pretendía reflejar una copia idéntica de estos acontecimientos. Sobre el teatro de convención consciente dice:

El espectador no olvida un instante que tiene delante a un actor que *representa*, como el actor no olvida un instante que se trata de colores, de tela, de pinceles y, sin embargo, se percibe un sentimiento de la vida sublimado, depurado. Sucede, a menudo, que, cuanto más parece un *cuadro*, más potente es el sentimiento de la vida (p. 54).

Meyerhold aportó reflexiones importantes sobre la música y la partitura como detonantes de estímulos para el cantante; el ritmo y el silencio como parte del discurso musical – escénico y la aseveración de que los movimientos corporales en este género debían ser polisémicos, simbólicos y plásticos, apartándose así de los gestos fotográficos de la vida cotidiana y del psicologismo de Stanislavski. Con el manejo de la plasticidad creía que el espectador entraría en la convención consciente de que lo que ocurre en el espacio operístico es verdadero y no surgiría un dilema sobre preguntarse por qué los personajes espontáneamente comienzan a cantar. Menciona que “[...] es

absurdo que gentes que se comportan en el escenario como en la vida real, se pongan de pronto a cantar. El arte de la ópera se basa en una convención, en ella la gente se expresa cantando” (p. 150).

La convención consciente puede ser una herramienta de gran funcionalidad para la propiocepción del cantante de ópera y la representación de un personaje, porque permite que cualquier espacio pueda ser determinado como escénico sin la necesidad de contar con elementos propios del teatro como la escenografía, la utilería, el vestuario, el maquillaje, la iluminación, entre otros. Dicho esto, el cantante puede proponer tareas de su personaje desde el salón de clases, la calle, su domicilio, la sala de ensayos y/o, finalmente, el teatro o la sala de conciertos.

Con la aplicación de la convención consciente, ahora se presenta el primer diseño de los movimientos corporales y gestuales divididos en seis momentos de la sección del aria antes mencionada. Es importante decir, que este plano se realizó en un espacio de aula, con la consideración de que la convención consciente ayuda a que cualquier sitio de estudio pueda ser un espacio de creación escénica y que en esta etapa se contó con un pianista colaborativo y se integró la ejecución de la línea vocal, con la valoración de la música como detonante de movimientos y emociones descrita por Egea (2015).

Tabla 10. Diseño de movimientos y gestos faciales corporales desde herramientas de Meyerhold

Texto en italiano	Propuesta de movimiento – tarea escénica/gesto
Qual fiamma aveva nel guardo	Tarea escénica: extender y doblar ropa en algún punto determinado del espacio. El gesto debe expresar angustia moderada por el secreto que Nedda guarda.
Gli occhi abbassai	
Per tema ch’ei leggesse	
Il mio pensier segreto	

<p>Oh! S'ei mi sorprendesse</p> <p>Brutale come egli e</p> <p>Ma basti, or via</p> <p>Son questi sogni paurosi e fole!</p> <p>O che bel sole di mezz'agosto!</p> <p>Io son piena di vita, e tutta illaguidita</p> <p>Per arcano desio, non so che bramo!</p> <p>Oh! Che volo d'augelli, e quante strida !</p> <p>Che chiedono ?</p> <p>Dove van ? à</p> <p>Chissà ?</p>	<p>Tarea escénica y gesto: el rostro debe reflejar temor por el recuerdo del maltrato que Canio ejerce en Nedda. Las manos deben ejercer una calidad de movimiento en la prenda de ropa que represente miedo.</p> <p>Tarea escénica y gesto: el rostro debe cambiar a una expresión de evasión. Las manos deben ejercer una calidad de movimiento en la prenda de ropa que represente tranquilidad.</p> <p>Tarea escénica y gesto: el rostro debe expresar alegría y plenitud al observar el Sol. Se puede caminar hacia algún punto del espacio y realizar una diagonal con el cuerpo que refleje que Nedda recibe los rayos.</p> <p>Tarea escénica y gesto: Se fija un punto con la mirada en donde se observa una parvada en el cielo. Se puede practicar el alzamiento de cejas y el parpadeo de ojos para aludir al revoloteo de dichos pájaros.</p>
---	---

<p>La mamma mia</p> <p>Che la buona aventura annunciava</p> <p>Comprendeva il lor canto</p> <p>E a me bambina cosi cantava:</p>	<p>Tarea escénica: La mirada debe expresar sentimiento de nostalgia infantil por el recuerdo de su madre. Cuando habla de su niñez, se sugiere realizar algún movimiento que represente juego joven, como una vuelta en el propio eje.</p>
---	---

Fuente: Elaboración propia.

LA ECONOMÍA DEL GESTO Y LA PRODUCCIÓN DE LA LÍNEA DE CANTO

La economía del gesto de Meyerhold está determinada por lo siguiente: la música por sí misma ya es un elemento de la ópera que contiene una carga emocional y dramática en gran magnitud; por lo tanto, si el cantante propone una gran variedad de gestos faciales se puede exagerar y saturar el mensaje que la música ya transmite al espectador desde el principio. Meyerhold dice que “el artista de ópera debe imponerse *el principio de la economía del gesto*, este gesto no debe servir más que para cubrir las lagunas de la partitura o para completar lo que sugiere la orquesta” (p. 154).

Con lo referido anteriormente, se analizaron otros beneficios que tiene la economía del gesto además de los de Meyerhold. Específicamente, se plantea que la economía del gesto es un medio apropiado para la producción de una línea de canto consistente con las cualidades de sonido que se esperan de un cantante de ópera. Se aspira a que la voz lírica muestre homogeneidad en aspectos como color, vibrato, dinámica, articulación, en los registros grave, medio, agudo y sobreagudo. Por esta razón, se entrena de manera precisa la gestualidad para lograr un sonido con todas estas cualidades. Tulon (2009) explica que:

la abertura de la boca, siguiendo un plano horizontal, provoca timbres abiertos; mientras que, si se hace en sentido vertical, el sonido resulta aflautado o cubierto [...] se puede comprender la importancia de la gestualidad, ya que nos ayuda a conducir el sonido en la dirección

deseada y darle un timbre adecuado [...] La abertura de la boca y el gesto adecuado están relacionados con la frecuencia (p. 138).

Con esto, se entiende la economía del gesto de Meyerhold como una vía práctica para el entrenamiento del gesto pertinente en la producción del sonido del cantante lírico, para, poder mantener la homogeneidad del sonido vocal, y en lo escénico, no extremar en las intenciones o estados emocionales.

TERCERA ETAPA DE EXPLORACIÓN GESTUAL Y FÍSICA. LECOQ, LOS GRANDES TERRITORIOS DRAMÁTICOS

Jacques Lecoq (1921 – 1999) fue un pedagogo teatral que promovió una filosofía fundamentada en la consciencia, la observación y el reconocimiento del cuerpo del actor en el espacio escénico. A través de elementos como la recreación de los movimientos de la naturaleza sin un juicio dramático, Lecoq invitaba a su grupo de estudiantes a buscar formas del cuerpo que representaban emociones universales. Escribano (2008) describe este momento con el nombre de pre – teatro y menciona que consistía en “investigar y ejercitarse en el territorio pre – dramático del movimiento corporal en relación con los seres, con los movimientos, con las formas e incluso con los acontecimientos de la naturaleza, antes de comprometer a sus actores en la interpretación propiamente dramática” (p. 270).

Para efectos de esta etapa, se llevó a cabo la aproximación física y gestual desde la exploración de dos de los cinco Grandes Territorios Dramáticos de Jaques Lecoq, mostrados a continuación:

Tabla 11. Grandes Territorios Dramáticos de Jaques Lecoq

Melodrama
Tragedia
Commedia dell’Arte (llamada Comedia Humana por Lecoq)

Clown
Bufones

Fuente: Elaboración propia.

Después de haber realizado el análisis entre los rasgos psicológicos y físicos de Nedda y Colombina, se profundizó en los territorios del Melodrama y de Comedia Humana de Lecoq, por ser los que se aproximan directamente al argumento de Leoncavallo.

Sobre el territorio de Melodrama, Lecoq (2004) decía que “todos los grandes sentimientos se ponen en juego: el bien y el mal, la moral junto con la inocencia, el sacrificio, la traición [...]” (p. 157), mientras que desde la Comedia Humana, explica que “es un arte de una viveza infantil. Se pasa rápidamente de una situación a otra, de un estado a otro [...] es un territorio muy cruel, pero sobre todo un fabuloso territorio de juego teatral” (p. 165).

Para la exploración de ambos territorios, se usó la herramienta del reconocimiento de la espacialidad en vectores, entendida como la búsqueda de trazo del cuerpo en dirección lineal sobre el espacio escénico. A continuación se muestra un esquema de la propiocepción resultante de la cantante, así como un diseño de intenciones dramáticas.

Tabla 12. Reconocimiento de espacialidad por vectores con intenciones dramáticas

Línea corporal	Gran territorio teatral
Vertical hacia arriba	El destino está dado y es más grande que el héroe. Supera al protagonista y este no puede cambiarlo. Puede ser atemporal. Universo: tragedia
Diagonal	Responsabilidad del personaje en su destino. Puede pertenecer a un hecho histórico específico. Universo: melodrama

Horizontal	Mundano. Ruptura de la cuarta pared. Búsqueda de complicidad con el público. Personajes arquetípicos. Universo: comedia del arte o comedia humana
Vertical hacia abajo	Belleza no angelical y sí demoniaca. Oscuridad. Personajes de brujas y criaturas monstruosas. Universo: bufonería

Fuente: Elaboración propia.

Después de examinar las propuestas de tareas escénicas y gestuales que se describieron en la etapa 2 (Meyerhold), se buscó la adaptación de dichos movimientos y gestos con la consideración de las líneas corporales Diagonal y Horizontal expuestas anteriormente, para tener la certeza de que todo el plan escénico – gestual que se diseñó desde la primera y segunda etapa, pertenezcan al tono dramático del Melodrama y de la Comedia del Arte que contiene el argumento de Leoncavallo. En esta etapa se contó con un pianista colaborativo y se integró la ejecución de la línea de canto.

Figura 2. Antonello Palombi (Canio) and Nuccia Focile (Nedda) in Leoncavallo's Pagliacci



Fuente: Lynch, R. (2008). [Fotografía]. Seattle Opera.

Nota. Se observa la diagonal que realiza la cantante desde su rostro hasta la parte baja de su tronco que enfatiza el tono melodramático del argumento.

Figura 3. Maria Knapik, Theodore Lambrinos (rear) and John Tiranno in “Pagliacci” by the New York Grand Opera in Central Park



Fuente: Taylor, J. (2006). [Fotografía]. The New York Times.

Nota. Se observa la dirección de la mirada de Colombina y Arlecchino con la ruptura de la cuarta pared al generar contacto visual con el público que enfatiza el tono de comedia humana del argumento.

También se reflexionó sobre las transiciones entre gestos y movimientos propuestos desde la segunda etapa (Meyerhold) y definidos en la tercera etapa (Lecoq) al recordar que las emociones reales del ser humano no son mecánicas y no tienen un ritmo regular. Por lo tanto, los diseños gestuales – escénicos presentados en la segunda y tercera etapa de esta metodología se practicaron bajo dos premisas:

1. La asimilación, familiarización y repetición del diseño de movimientos y gestos (etapa 3, Lecoq), concebido mentalmente bajo los principios de la convención consciente de Meyerhold, con la música instrumental (pianista colaborativo) y ejecución de la línea de canto como uno de los detonantes de las emociones registradas en la etapa 1 (Stanislavski).

2. La repetición del diseño de movimientos y gestos (etapa 3, Lecoq) con la pertinencia de que las transiciones emocionales deben existir incluso en las particularidades del discurso musical (acento, cambio de ritmo, inflexión armónica, modificaciones de timbre, etc.) Aunque se llevó a cabo en varias ocasiones el diseño gestual – escénico en la etapa 2, se buscó que en la etapa 3 la repetición no tuviera un objetivo de sincronía coreográfica precisa y que en cada intento la cantante tuviera la intención de recrear los estímulos y las situaciones.

Tabla 13. Diseño de la aplicación de método actoral mixto Stanislavski – Meyerhold – Lecoq

Trabajo de Mesa	Etapa 1. C. Stanislavski	Etapa 2. V. Meyerhold	Etapa 3. J. Lecoq
1. Esquema de datos generales del argumento narrativo. 2. Mapa de relaciones interpersonales del personaje.	1. Uso de las circunstancias dadas y de la memoria emotiva para plantear un diseño psicológico y físico del personaje a partir de la traducción literaria del texto.	1. Uso de la convención consciente y de la economía del gesto para plantear un diseño escénico/gestual/corporal	1. Uso de los grandes territorios dramáticos del melodrama y la comedia humana para definir el tono dramático del diseño escénico/gestual/corporal planteado en la etapa anterior.

	Nota. Esta etapa se realizó sin la escucha activa de la música como detonador emocional.	Nota. Esta etapa se realizó con pianista colaborativa y con la ejecución de la línea vocal.	Nota. Esta etapa se realizó con pianista colaborativo y con la ejecución de la línea vocal.
--	--	---	---

Fuente: Elaboración propia.

CONCLUSIONES

La línea de canto lírico es igual de compleja e importante que la propuesta de interpretación dramática sobre cualquier personaje. Con esto dicho, es relevante recordar que el fenómeno teatral por sí mismo ya es un acontecimiento multidisciplinario que empuja al intérprete y al espectador a concebir distintos factores para la experiencia teatral. En palabras de Tordera (1988):

El teatro es acción temporal de varios códigos simultáneos y heterogéneos. Esto sugiere ya las dificultades inherentes a quien desee aislar y definir la unidad semiológica teatral, ya que se dan dos dimensiones (horizontal-vertical) que hay que asumir en su definición, al mismo tiempo que dos canales (visual-auditivo). (p. 170)

Es por esto por lo que se debe continuar en la reflexión sobre cuál es el procedimiento más adecuado y efectivo para que el cantante de ópera pueda tener una práctica genuinamente interdisciplinaria sobre su quehacer sonoro y escénico. Es fundamental que el intérprete cuente con herramientas de construcción vocal y escénica desde la etapa de formación académica y artística, para que la práctica de cualquier proceso actoral que decida emplear forme parte de manera rutinaria desde su camino escolar hasta el profesional y que estas estrategias estén encaminadas a la ejecución del sonido lírico.

Conforme a esto, después de haber aplicado este proceso actoral mixto, se concluyó que un camino coherente y ordenado parte del análisis y la comprensión del texto literario, sin la intervención de la escucha activa de la música como detonante emocional en el trabajo de mesa. Más adelante, fue una vía accesible la primera exploración escénica/gestual/facial bajo los principios de Meyerhold, con el fin de que toda esta búsqueda correspondiera con la dramaturgia del discurso

musical y con el diseño de la convención consciente acompañada de las tareas escénicas propuestas en esta etapa. Después, se encontró sumamente útil el acercamiento a los grandes territorios dramáticos de Lecoq para refinar todos los movimientos y gestos registrados en las etapas previas. Fue indispensable el abordaje de esta última etapa para tener la certeza de que la propuesta escénica no se quedara en la expresión general y abstracta de intenciones dramáticas que estuvieran fuera del tono melodramático y de comedia humana tan sustanciales en el argumento de esta ópera.

Finalmente, si el cantante de ópera toma conciencia sobre las estrategias actorales aptas para la práctica de la línea de canto con todas las cualidades que esta implica, el estudio, construcción y representación de cualquier personaje puede lograrse de una manera visible, gradual y convincente para el intérprete y para la audiencia que presencie su labor como creador vocal/escénico.

REFERENCIAS

- Beltran, G. (2011). Principales personajes de la Commedia dell'Arte. *CaixaEscena*
https://redit.institutdelteatre.cat/bitstream/handle/20.500.11904/1007/PersonatgesCommedi_a_es_Gemma_Beltran.pdf?sequence=1
- Calais - Germain, B. y Germain, F. (2013). *Anatomía para la voz. Entender y mejorar la dinámica del aparato vocal*. La liebre de marzo.
- Canal National Theatre. (6 de octubre de 2011). *The World of Commedia dell'Arte*. [Archivo de Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=h_OTAXWt8hY&t=430s
- Dennis, A. (2018). *El cuerpo elocuente. La formación física del actor*. Fundamentos.
- Dessí, A. (2004). *The Masks of Prof. Agostino Dessí*. Dutton.
- Egea, S. (2015). *Fundamentos para la formulación de una técnica actoral para la escena operística. Elementos que configuran, a lo largo de la historia, el paradigma de especificidad de la técnica actoral en ópera frente a la técnica actoral en el arte dramático*. [Tesis de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona]. Repositorio Universitat Autònoma de Barcelona.
- Egea, S. (2017). *Stanislavski, Meyerhold y Chaliapin: La Interpretación Operística*. ADE.
- Escribano, X. (2008). El cuerpo poético del arte pictórico y de la expresión dramática a propósito de Merleau – Ponty y Jacques Lecoq. *Investigaciones fenomenológicas: Anuario de la Sociedad Española de Fenomenología* (1), 265 – 290.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4846533>
- Fernández, A. (2010). La ópera italiana y el verismo. Pérdidas y hallazgos en la transposición del sistema. *Doletiana: revista de traducció, literatura i arts*. (3), 1 – 15.
<https://raco.cat/index.php/Doletiana/article/view/244594>.
- Jean, L. (2007). *The Significance of the Soubrette: From Commedia dell'arte's Colombina to Early 21st Century Comic Opera Sopranos*. [Tesis de Doctorado, University of California]. Repositorio Universidad de California.

- Kypopoulos, D. (2023). *Teaching Acting to Singers. Harnessing Historical Techniques to Empower Modern Performers*. [Tesis de Doctorado, University of Oxford]. Repositorio Universidad de Oxford.
- Lecoq, J. (2004). *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba.
- Leoncavallo, R. (1902). Pagliacci. *Dramma in due atti*. [Partitura vocal]. Edoardo Sonzogno.
- Martínez, I. (2020). Cuerpo en la comedia que es cuerpo. El cuerpo del actor en la comedia y su funcionamiento a través de “el juego” en la comedia del arte. *La tercera orilla* (25), 16 – 25 <https://revistas.unab.edu.co/index.php/laterceraorilla/article/view/4066>
- Menéndez, G. (2013). *Historia de la Ópera*. Akal.
- Meyerhold, V. (2016). *Teoría teatral*. Fundamentos
- Naranjo, S. (2017). Los gestos de la vida cotidiana y las máscaras de Jacques Lecoq, entre la técnica extra-cotidiana de inculturación y la técnica extra-cotidiana de aculturación: estudio desde la óptica de la Antropología Teatral de Eugenio Barba. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, (11), 57-80. <https://revistasojs.ucaldas.edu.co/index.php/artescenicass/article/view/285>
- Torres, A. (23 de noviembre de 2015). *Los arquetipos según Carl Gustav Jung*. Psicología y Mente. <https://psicologiaymente.com/psicologia/arquetipos-carl-gustav-jung>
- Sánchez, I. (2018). *La escenificación mexicana en la ópera de Bellas Artes a través de sus directores (2010 – 2016)*. [Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Universidad Complutense de Madrid.
- Stanislavski, C. (2021). *La construcción de un personaje*. Alianza.
- Stanislavski, C. (2022). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Alba.
- Tordera, A. (1988). Teoría y técnica del análisis teatral. En J. Talens et al. *Elementos para una semiótica del texto artístico (poesía, narrativa, teatro, cine)*. (pp. 157 – 199). Catedra
- Tulon, C. (2009). *La voz. Técnica vocal para la rehabilitación de la voz en las disfonías funcionales*. Paidotribo.