

Capítulo I.- Inicios de la comedia musical

1.1 La comedia musical en la antigua Grecia

La Nueva Enciclopedia Temática califica a la comedia musical como: “el género teatral que surge a partir de una libre asociación en forma de serie de canciones, danzas, piezas cortas cómicas basadas en otras historias, que algunas veces eran serias, y se contaban a través del diálogo, la canción y la danza” (10:252).

A partir del siglo XX, en 1920 aparece el término “musical” como un género con signo de desmesura y lujo, haciéndose hincapié en la canción, el baile y la comedia fácil. Sin embargo, el teatro musical aparece desde que el teatro mismo surgió.

Se piensa que en la antigua Babilonia, y en las antiguas Grecia y Roma, se producía algo muy parecido a lo que hoy llamamos musicales, con dramas y tragedias compuestas por su canción principal y sus sátiras, *Mia bella matronas* y *Júpiter Pluvius Superstellas* son algunas de estas obras que incluso en los propios títulos podemos percibir la familiaridad con *Mi bella dama* o *Jesucristo superestrella* que son obras muy populares en nuestros días (Kart 10).

De los tiempos antiguos pasamos al teatro moderno con cuatro paredes, techo, proscenio y orquesta. En el siglo XVIII e incluso hasta los inicios del XIX, lo que el público conocía como teatro musical se dividió en dos corrientes justamente distintas. De hecho, no sólo se presentaron en colonias inglesas que eran las más populares, sino también en Francia y Alemania. Por un lado me refiero a las obras cómicas y románticas a las que los franceses llamaron “vaudevilles”, que son espectáculos fantásticos y burlescos, con una trama sencilla y eran acompañados por melodías populares no necesariamente originales y fueron conocidos popularmente como

“pasticcio burlesque” el ejemplo reciente más conocido fue *The Beggar's Opera* (Kart 15).

Y la segunda clase de teatro musical fue considerada más ambiciosa artísticamente que la primera, principalmente porque la música que utilizaban era especialmente hecha para la obra. Sus argumentos contaban historias de marquesas y criadas y conflictos maritales que eran acompañados por seis o más canciones inéditas, incluso con el tiempo se alargaron tanto que alcanzaron la duración de una gran ópera, de ahí su nombre “opéra comique” o en español, ópera cómica. Los compositores de estas obras fueron grandes músicos franceses como Philidor, Grétru, Adam o Auber (Kart 17).

Estas dos corrientes de teatro musical fueron evolucionando y dieron lugar a otras combinaciones que surgieron de ellas mismas y tuvieron su desarrollo principalmente en Inglaterra, Francia y en Alemania con el gran músico Richard Wagner.

1.2 Inicios de Broadway

“Los musicales siempre han mostrado los tiempos cambiantes de América y son un escape de un mundo hundido en la depresión y las guerras” Julie Andrews (Broadway Musicals video Part 1).

Los musicales son una combinación de brillo, música, comedia, show y negocios. Florenze Ziegfeld fue el primer empresario teatral que descubrió la combinación exacta de todos estos elementos para lograr el éxito.

En 1893 el joven ruso de 26 años vino a Nueva York cuando Broadway estaba lleno de bares, cabarets, shows, vaudevilles, music hall, muchas óperas europeas y comedias que contaban historias de bellas damicelas y heroicos príncipes. Por otro lado, a unas cuadras cerca de Broadway vivían las minorías que hacían espectáculos de

sketches cómicos con canciones y con todo tipo de bromas de todos los países incluyendo a Estados Unidos (Cantor 6). La población norteamericana descubrió su gran gusto por este género teatral y decidieron que lo que sabían hacer mejor era: *The Posse area*, las comedias musicales, obras con canciones, o cualquier otro nombre que se le pueda dar. Frecuentemente estos shows eran vehículos de estrellas, es decir, piezas realizadas construidas para que permitieran al actor o actriz mostrar sus mejores habilidades. La parte musical de estos espectáculos era una combinación de viejas canciones con números especialmente preparados para esa producción; aunque también gustaban de comedias musicales regulares, es decir, obras en vivo con canciones muy reconocibles y populares. Pero cualquier tipo de obra que presentaran, lo importante es que nunca fueron pretenciosas; surgieron sólo para gustar a la gente y lograr entretenimiento al estilo americano (Kart 26).

Este tipo de espectáculos callejeros forman parte del antecedente de los musicales. Sin embargo, Zigfield logró unir todos estos elementos en un solo espectáculo logrando su gran éxito *The Zigfield Follies*, el empresario tomó la idea de una comedia étnica francesa, pero lo hizo un americano con canciones, baile, sketches y comedia. Su objetivo era exaltar la belleza americana, siempre buscaba niñas bonitas de todo el país para sus shows, hizo la mezcla perfecta para que funcionara el espectáculo.

“Todavía tenemos historias de sus shows y de lo perfectos, chic y estilizados que eran. El éxito radicó en que eran una amalgama de todo lo que pasaba en Nueva York en ese tiempo.” Tommy Tune (coreógrafo y director Broadway Musicals video Part 1).

“Era una mezcla de talento, diseño y negocio. Era lo mejor que el dinero podía comprar y eso era lo que vendía” John Lahr (crítico Broadway Musicals video Part 1).

En 1904 se abrió la estación del tren del Time Square, permitiendo que la gente visitara con mayor frecuencia los espectáculos de Broadway, haciendo que los

espectáculos tuvieran mayor cantidad y variedad de público. A partir de los espectáculos de Zigfield surgieron una gran cantidad de autores, actores y compositores que hicieron que los musicales evolucionaran. Algunos de ellos son: George M Cohan (compositor del primer musical que trataba de la guerra mundial); Berb Williams (un actor negro que desató gran polémica dentro del espectáculo por su color, logrando el primer musical estelarizada por gente de color); Irving Berlin (compositor del primer *Ragtime*, un musical que incorpora música étnica).

En los años 20's los musicales incorporaron el estilo musical de la época, el jazz, y adquieren personalidad gracias a Vicent Youmans, Jerome Kern, Diezt y Stewartz, Irving Berlin y George Gershwin siendo este último, el músico más importante de los musicales en esta época. Las tramas eran tipo "Cenicienta", donde la protagonista empezaba como lavatrastes y terminaba casada con un millonario a quien amara. La gente quería divertirse y los musicales tenían esa ligereza que la gente pedía, por eso la mayoría de las obras eran frívolas y con historias superficiales hasta que, en 1926 aparece *Showboat*, un musical que era una adaptación literaria, pero que tenía una historia triste. La obra tenía una carga política social que tocaba temas como la diferencia de razas. Por primera vez se decía algo en un musical y a pesar de la incertidumbre del autor del musical Oscar Hammerstein, la obra tuvo gran aceptación.

Una comedia musical está constituida por unas diez canciones en el primer acto y cinco en el segundo, además de tres o cuatro repeticiones. Existen estilos preestablecidos que son utilizados para producir una emoción, por ejemplo: la balada romántica produce ardor; la copla cómica, risa; el número rápido, agitación; el ritmo lento, expansibilidad y el número final da lugar al regocijo. La música puede producir innumerables emociones, la danza puede expresar un mensaje literal, narrar una historia y unida a la música tiene mucho más fuerza y belleza. Todos estos elementos más la

iluminación, el vestuario, la escenografía, y el espectáculo, hacen que la comedia musical sea un deleite en todos los sentidos.

Los musicales americanos siempre han reflejado su cultura y la evolución social que han tenido a nivel social y personal. Por ello hay una gran cantidad de obras, estilos musicales y temáticos que iban desde lo superficial hasta tocar lo crudo de las guerras mundiales y de la depresión económica que surge en 1929. Lo importante es que existe una necesidad por parte de la sociedad de expresar todo lo que le sucede y representarlo en un escenario en general de forma cómica, pero a la vez con seriedad para ocasionar una pequeña reflexión. Los musicales han sido una forma de expresión y a la vez de escape para los americanos, por ello existen una gran cantidad de autores, compositores, actores y empresarios que se han preocupado por seguir haciendo comedias musicales.

En cuanto a la consolidación de la comedia musical como género representativo de Estados Unidos a nivel mundial, los dos escritores más famosos y quizá más importantes para el inicio de un nuevo estilo en el teatro musical fueron Ned Harrigan y Charles Hoyt. Ellos crearon con su peculiar estilo, su propia marca de musicales, su especial audiencia y su memorable éxito. Gracias a su inagotable talento, Harrigan compuso las canciones para grandes obras que fueron dirigidas por grandes directores como Dave Braham, quienes incorporaron gran majestuosidad a las obras incorporando música, actuación y danza, creando así grandes tramas como fue *Trip to Chinatown* que fue la primera obra de este tipo que incluso recorrió varios lugares del mundo (Kart 45).

A finales del siglo XIX el teatro musical americano era todo un éxito internacional. Después de la obra *Trip de Chinatown* le siguieron: *My Sweetheart*, *Robin Hood*, *The Wizard of the Nile* que conquistó a miles de personas, haciéndola merecedora de muchos premios alrededor del mundo. Pero fue con *The Belle of New York* cuando Broadway por fin se consolidó como una verdadera presencia en el

escenario internacional de musicales que prevalece hasta nuestros días. De hecho, es el único escenario que está a la altura del gran teatro musical londinense llamado West End, por lo que se consolida un nuevo estilo de musical, hecho en dos actos, con música creada especialmente para la obra e interpretada en vivo, con gran majestuosidad y fantasía en la escenografía y en los vestuarios, combinando así todos estos elementos para generar las obras que conocemos hoy en día.

Existe una amplia relación entre comedias musicales y el cine, ya que hay musicales basados en películas y existen películas basadas en musicales como: *Oklahoma* basada en la Ópera *Carmen*, *My Fair Lady*, *The Sound of Music*, *Gypsy*, *The West Side Story*, *Fiddler on the roof*, *Cabaret*, *Chorus Line*, *La Cage aux Folles*, *Los Miserables*, y recientemente, *Chicago*, *Rent*, *The Phantom of the Opera*, *The producers*, *Hairspray* y *Sweeney Todd*. Además de la industria Disney que ha convertido varias de sus historias clásicas en musicales de primera calidad como los son *The Lion King* y *The Beauty and the Beast*, *Wicked* y recientemente *The little mermaid*. Esta relación nos da una idea del gran éxito y de la importancia que tienen los musicales, no sólo en Estados Unidos, sino en el mundo entero. Broadway trasciende de los escenarios de Nueva York para llegar al mundo a través del cine con actores de primera calidad y con producciones multimillonarias.

Autores y productores como: Andrew Lloyd Webber, Jonathan Larson, Mel Brooks, Harold Prince, James Lapine, Howard Ashman, Winnie Holzman, entre muchos otros; con más de 80 producciones en lo que va del siglo y con más de 60 Tony Awards ganados, los musicales forman parte muy importante en la historia del teatro, no sólo de Estados Unidos, sino del mundo entero, ya que muchas de sus producciones se presentan en varios países, incluyendo a México.

1.3 Comedia musical en México

A pesar de que el teatro que se ha desarrollado en nuestro país surge desde los tiempos prehispánicos, la comedia musical llega a él hasta mediados del siglo XX. Esto se debe gran parte a la historia de nuestro país, ya que el teatro como tal aparece con la llegada de los españoles para enseñar a la población indígena la religión católica. Después del teatro misionero, le siguió el teatro jesuita que fue hecho por los estudiantes de escuelas jesuitas, y fue hasta el siglo XVIII que aparece la empresa teatral con el teatro comercial. Sin embargo, la tradición española obligatoriamente heredada no permitió que la comedia musical llegara a nuestro país, ya que ésta tampoco fue parte de su cultura. De hecho, el género teatral más cercano a éste fue la zarzuela, clásica de España, sin embargo, este género contiene canciones que no están hechas para la trama por lo que no se asemeja al musical como tal.

1.- Teatro en México de 1930 a 1950

El teatro musical que existía en la ciudad de México anterior y contemporáneamente a las producciones de Fábregas, era el de Revista y Carpa. Éste ocupó el lugar de mayor importancia en la programación de espectáculos, durante las tres primeras décadas del siglo XX. Su origen se remonta a 1869 cuando el empresario Eduardo González introdujo en México las Revistas de espectáculos que eran muy usuales en Europa, de hecho se estrenaron algunas zarzuelas y sainetes nacionales con música mexicana, como *Manicomio de cuerdas*, *La cuarta plana* y *Las dormilonas*, pero la que tuvo mayor éxito fue *Chin Chun Chan* en 1904, esta obra se representó centenares de veces y sirvió para que los empresarios buscaran temas con argumentos y música de autores nacionales.

Si bien tuvo un desarrollo accidentado, perdura hasta la actualidad y se practica en diversos lugares del país, con las derivaciones y modificaciones a que dio lugar, entre ellas, la carpa. Ubicada por los estudiosos entre el “género chico” (zarzuelas, sainetes, operetas) y el “género ínfimo” (formas espectaculares procaces y vulgares), la “revista mexicana” consistía en una serie de cuadros cómicos que hacían referencia a personajes o situaciones políticas y sociales del momento, entre los cuales se intercalaban números musicales y bailables. Esta estructura sencilla y entretenida despertó el interés del público popular, pero también asistían intelectuales, funcionarios y miembros de la clase media y alta. Inclusive se pueden encontrar en algunas revistas elementos vanguardistas y la participación de autores del teatro renovador. Se presentó en teatro privados como: el Principal, el Colón, el Ideal y el Lírico, pero también en escenarios oficiales como el mismo Palacio de Bellas Artes y en locales improvisados para la recreación de las clases populares como las carpas (Adame 82).

Dentro del Teatro de Revista se consideran cinco subgrupos:

- Costumbrista.- que emplea elementos mexicanos como el lenguaje, los vestuarios, la música y la danza. Sus impulsores fueron Carlos M. Ortega, Pablo Prida y José F. Elizondo, quienes crearon revistas como *La tierra de los volcanes* o *Las musas del país* en 1913 (Adame 83).
- Política.- que cumplió funciones de noticiero, dando a conocer los sucesos antes que los diarios, pues elaboraba una crítica paródica de los mismos. La cultivaron José Juan Tablada, José Andrade y Guzmán Águila en obras como *Madero Chantecler, 1910* o *El tenorio maderista en 1911* (Adame 83).
- Frívola.- en ella se asimilaban nuevas modas y ritmos como el bataclán francés. Hacía alusiones sexuales y presentaba hermosas mujeres, haciendo gala de sus atributos físicos, como María Conesa en *La gatita blanca* (Adame 83).

- De evocación.- que tenía la finalidad de reivindicar a la Revista y se hicieron espectáculos que rememoraban épocas pasadas como *En tiempos de don Porfirio* en 1938 (Adame 83).
- Musical.- espectáculos basados en la música y el baile al estilo Broadway. Dentro de este grupo se encuentra Manolo Fábregas con parte de su trabajo (Adame 83).

A mediados del siglo XX, el gran Manolo Fábregas presenta en México la primera comedia musical *Mi bella dama* o como se llama originalmente *My fair lady* en el palacio de Bellas Artes, en 1955, en la capital del país. Y fue así como se inició la corta carrera de los musicales en México, con el llamado “Señor teatro”, por ello el teatro de Fábregas es llamado “El Broadway mexicano”. Y es de aquí de donde parte el origen del musical mexicano, porque este teatro surge en realidad como una copia de Broadway, las grandes obras musicales que se han presentado en nuestro país son prácticamente una exportación que nos hacen los neo-yorkinos para que su teatro se siga expandiendo internacionalmente.

Manolo proviene de una dinastía de la cual formaron parte sus padres: Manuel Sánchez Navarro, su madre la actriz Fanny Schiller y su abuela la gran actriz Virginia Fábregas y fue conocido como actor de teatro, cine y televisión, director y empresario, hizo historia en el teatro mexicano, no sólo en los musicales y logró crear un público interesado en sus producciones. Como personalidad artística descubrió y apoyó a grandes actores como él para que incursionaran en este género que requiere mucha preparación; sobre todo porque implica una gran agilidad y grandes habilidades para poder actuar, cantar y bailar a la vez sin descuidar ninguna de ellas, creando tu personaje y siguiendo la trama de la historia. Fábregas adaptó 150 obras con actrices

como Silvia Pinal, Tita Macedo, María Elena Marqués, Lucy Gallardo, Carmelita González y doña Prudencia Griffel. Para 1956, alquiló el Teatro de los Insurgentes por cinco años y medio, comenzando temporada con *Testigo de Cargo*, *Horas desesperanzadas* y *Divorciémonos*, ésta última con Silvia Pinal y que publicitaría profusamente Abel Quezada en sus cartones. Al año siguiente, *Mi bella dama* inició el trasplante de los musicales norteamericanos y fue la que inauguró su Teatro San Rafael en mayo de 1977, protagonizada por Manoella Torres.

En el libro El teatro de los Insurgentes (Ediciones El Milagro, 1993), Vicente Leñero narra:

Don chema (José María) Dávila no conocía personalmente a Manolo Fábregas y pidió a Antonio Badú que se lo presentara. Y de inmediato Don Chema le ofreció alquilarle el Insurgentes. La renta no era excesiva, pero a Manolo le preocupaban dos cosas cuenta Fela: la lejanía del local (“estás loco, Manolo, eso está más cerca de Cuernavaca que de la ciudad”) y, la falta de estilo en el frío Insurgentes (98).

Manolo pidió a Abel Salazar su firma aval para solicitar un préstamo bancario de 50 mil pesos, con los que produjo *Testigo de cargo*. Fela fue la promotora, organizó un debut grandioso, “como se estilaba en los grandes teatros del mundo”, imprimiendo un programa de lujo de 52 páginas, 24 de ellas con publicidad, invitando a celebridades del mundo social y político.

Durante 1957 montó y presentó seis obras allí, incursionando en la comedia policíaca con *Arsénico y encaje* y *Hablando de asesinato*. Amparito Ribelles debutó en *Un cuarto lleno de rosas* y Marga López en *El baile*. Luego de *Desnudo con Violín*, de Noel Coward, que triunfaba en Londres y Nueva York, “de pronto, el productor que tanto parecía desdeñar la dramaturgia mexicana decidió a mediados de 1958 dar una

respuesta a críticos nacionalistas” y anunció una obra policíaca del gran Sergio Magaña: *El pequeño caso de Jorge Lívido*, que resultó una experiencia controvertida.

Según testimonios recabados en ese estudio, Magaña nunca entregó terminado el tercer acto; sin embargo, “Fábregas produjo su texto con toda la espectacularidad técnica que derrochaban sus montajes de piezas extranjeras”.

Como resultado la crítica trató muy bien el estreno a pesar de que la reacción del público fue gélida. Juan García Ponce y Rafael Solana elogiaron la obra, pero el montaje que se estrenó en julio, desapareció un mes después. Fábregas se mostró descontento, hasta irritado, y juró “no volver a montar dramaturgos mexicanos que estaban muy por debajo de Edgar Neville, de Neil Simon, o de Noel Coward”.

Pensada para el Insurgentes, *Mi bella dama* se estrenó primero en Monterrey, donde el público le tributó, escribe Fela en *Manolo Fábregas, un hombre de teatro, 40 años de producciones 1950-1990* “el aplauso más largo que ha escuchado en su vida”(32), fue a Guadalajara y luego al Esperanza Iris, de mayo a julio de 1959. 1960 lo vio regresar al Insurgentes con *El canto de la cigarra*, debutando Angélica María como dama joven.

A pesar del éxito de *Mi bella dama*, la inversión de Fábregas y Roberto Lerner y sus socios norteamericanos no fue recuperada. En 1961, inició la Temporada de Oro del Teatro Mexicano, que duraría tres años.

En 1964 inauguró su propio teatro, el Manolo Fábregas, en Serapio Rendón, con *Cualquier miércoles* (Fernando Soler, Silvia Pinal) y el 17 de septiembre de 1977 colocó la primera piedra de lo que hoy es el Teatro San Rafael, con la reposición de *Mi bella dama*.

Sin duda Manolo Fábregas hizo mucho por el teatro comercial nacional, sin embargo algunos dramaturgos que detallo a continuación, en un artículo para la revista

Proceso, opinan que “Manolo Fábregas montó el mejor teatro comercial de México, pero desdeñó la dramaturgia nacional”. Esto, debido a las declaraciones del fallecido empresario acerca de que los dramaturgos mexicanos no están a la altura de los grandes autores extranjeros, Fábregas expresó su interés por traer las obras de Broadway, con la misma calidad que en Estados Unidos, pero con elenco y producción mexicanos.

Sobre esto opinan:

Emilio Carballido: “Enorme empresario teatral y actor de memorables momentos”. Al dramaturgo no le incomoda el desdén de Fábregas por el teatro mexicano; dice que “el teatro de un país debe contener a un espectro de manifestaciones en su mejor nivel”.

(*Proceso* 12/02/ 1996, 392)

Miarnau: El director teatral Rafael López Miarnau opina “Tal vez como ser humano tuvo momentos en que no fue noble o perfecto a lo máximo, sin embargo, su trabajo obedeció a los lineamientos profesionales”. Procuró dar a la escena mexicana los mejores espectáculos. “No creo que se le pueda juzgar a un hombre de teatro por ese enfoque. Es un fenómeno que se da a nivel mundial. Además el género de la comedia musical no se da en abundancia en México, por ese lado no veo ningún pecadillo de Manolo”. (*Proceso* 12/02/ 1996, 392)

Rascon: Víctor Hugo Rascón Banda defiende a Fábregas: “Mientras los exquisitos del teatro de la UNAM ignoraban el teatro de Manolo, él sí veía el teatro de la UNAM. Yo lo conocí en 1982 tratando de entrar al sótano del teatro de Arquitectura, en medio de un mar de estudiantes. Era el estreno de *Armas blancas*, de Julio Castillo”. (*Proceso* 12/02/ 1996, 392)

El mismo Manolo Fábregas declaró que: “aquí no había escritores de valía y fuerza suficiente, ojalá y los hubiera porque serían famosos no solamente aquí sino el

mundo entero. Una obra no se pone porque sea mexicana o rusa, se pone porque vale(..)” (Autores # XVI 5).

De hecho, en una entrevista hecha por Cuahtémoc Zúñiga al mismo Manolo Fábregas, el declaró lo siguiente:

Zúñiga.- ¿La importación de comedias musicales no impide en parte el resurgimiento del teatro nacional?

Cuál resurgimiento, cuál teatro nacional, quién le impide a quién hacer algo, lo que pasa es que todo el mundo quiere que le pongan todo en la boca; hay entidades oficiales que podrían hacer todo el proselitismo que quisieran en torno a un teatro nacional, o por qué no se unen empresarios que tengan esa misma idea y encuentran la obra que quieran hacer. Lo que pasa es que aquí no hay escritores de valía y fuerza suficiente, ojalá los hubiera, porque serían famosos no solamente aquí sino en el mundo entero. Una obra no se pone porque sea mexicana o rusa, se pone porque vale y los grandes empresarios están abiertos a obras de cualquier tipo, ya sea de vanguardia, de experimentación, nuevas, dramáticas. Lo sé porque viajo mucho y compañeros, empresarios, amigos lo primer que pregunta es qué hay de nuevo (Zúñiga, III).

A pesar de estos comentarios, Fábregas sí tuvo iniciativa por crear una comedia musical mexicana, le pidió a Vicente Leñero que creara una obra con título *Los vagabundos*, sin embargo, nunca fue estrenada (Autores # XVI 6).

Después que falleció el señor Fábregas, fueron distintas empresas independientes quienes se encargaron de seguir este género teatral, como Julissa (Julio Isabel del Llano Macedo), actriz que se ha preocupado por el musical, estrenando en nuestro país obras como *Vaselina* de Jacobs y Casey; *Jesucristo Superestrella* de Webber y Rice; *El show de Rocky* de O’Brien; José el soñador de Webber y Rice, siendo algunas subvencionadas por Televisa y su padre Luis del Llano (Autores # XVI 6).

La comedia musical en México no ha podido arraigarse en una dramaturgia y música propias, el estreno de *Rentas congeladas* de Sergio Magaña en el Teatro Iris en 1960, dirigida por Virgilio

Mariel, nos parece a la distancia la obra más débil de este enorme autor nacional (Autores # XVI, 6).

Diversos productores, autores y compositores han incursionado en la creación de estas producciones, no sólo como copia de obras de Broadway, sino con producciones nacionales como es el caso de *¡Qué Plantón!* De Guillermo Méndez y Marina del Campo en 1989 que se estrenó con gran éxito, logrando ser la única obra mexicana que se estrena en Broadway e incluso “Chespirito”, quien escribió y presentó su comedia musical *Títtere* en los años 80.

Sin embargo, el 8 de mayo de 1997 **OCESA** se convirtió en una de las empresas productoras de teatro más importantes de Latinoamérica al realizar el musical de Broadway **La Bella y la Bestia** con Roberto Blandón y Lolita Cortés, fueron punta de una compañía que deslumbró a todo el país durante más de un año de temporada en el Teatro Orfeón. Al reconocimiento del público se sumó el de las diversas asociaciones de críticos que premiaron el espectáculo como Mejor Producción Teatral (AMCT); Mejor Actriz de Comedia Musical (AMCT, APT, UCCT); Mejor Actor de Comedia Musical (AMCT, APT); Mejor Vestuario (AMCT, APT, UCCT) y el Heraldo a la Mejor Producción. (OCESA TEATRO/ HISTORIA)

Y a partir de esta obra, OCESA ha producido 17 comedias musicales en 11 años, con muchos premios ganados por actores, mejor musical del año 10 veces, producción, entre otros, esta empresa se ha consolidado como la empresa más importante de musicales que hay en México, y entre sus producciones cuenta con *Bésame Mucho*, el primer musical mexicano hecho por la empresa y existe el proyecto próximo llamado *Mentiras* que será la segunda comedia musical mexicana producida por esta empresa. Existen otras compañías más pequeñas que se han encargado de producir obras, como Tina Galindo, en el teatro Insurgentes con obras como *Cabaret*; Gerardo Quiroz en el teatro Pedregal, con obras como *West Side Story* y *Fiebre de Sábado por la noche*; Xavier López, Chabelo, en el recién construido Pabellón de alta tecnología donde se

estrenó *Ciudad Blanca* y últimamente *Frida el musical* y Fela Fábregas, con sus teatros San Rafael, Manolo Fábregas, Teatro México, Fernando Soler, Renacimiento y Virginia Fábregas, donde recientemente estrenó *El Diluvio que Viene* y *Emperadores de la Antártida*. Detallaré todos estos datos en el último capítulo.

A pesar de que la Comedia Musical en México lleva poco tiempo de evolución, podemos ver que ha habido producciones totalmente mexicanas que como: *¡Que plantón!*, *El Príncipe Feliz*, *Sherezada*, y recientemente *Bésame Mucho*, *Ciudad Blanca*, *Emperadores de la Antártida*, *Frida el musical*, entre otras. Aunque la respuesta del público no ha sido favorable en muchas de las producciones, por lo que sus temporadas han sido cortas. A través de los siguientes capítulos haré una reseña de los requisitos que se necesitan para montar una comedia musical en México y así descubrir qué factores han hecho que estas producciones no se pueden llevar a cabo o bien que no tengan éxito.

1.4 Opinión de diversos directores acerca de la comedia musical

A continuación incluyo fragmentos de una serie de entrevistas que se hicieron en un artículo llamado *Una invitación a Broadway*, a algunos directores, coreógrafos y músicos acerca de la comedia musical en nuestro país, su importancia, requerimientos y aportaciones como género teatral.

Julio Castillo, uno de los más prolíferos directores mexicanos que ha incursionado tanto dentro del teatro como de la revista, el cine y la televisión, opina acerca de la comedia musical en México:

Pienso que en México no tenemos comedia musical. La comedia musical es una expresión básicamente norteamericana. Lo que yo y otros directores hacemos en México son espectáculos musicales que llevan una gran dosis de música y algunos bailables, definitivamente, con influencia de la comedia musical norteamericana (Zúñiga, I).

En cuanto a sus aportaciones a nuestro país, creo que a partir de que la comedia musical se importó, con su dosis de renovación estilística, vino a crear una gran inquietud entre los actores en el sentido de estudiar canto, baile y otras disciplinas que antes no se planteaban (Zúñiga, I).

Como director, Castillo dijo que: “los principales problemas que enfrente al hacer espectáculos musicales, es que siempre he querido contar con una orquesta en vivo, pero es costosísimo, inclusive no siempre hay dinero para pagar una composición original” (Zúñiga, I). Y en cuanto a la importación de espectáculos, sólo puedo decir que para el teatro mexicano debemos tomar ya una determinación tanto directores, actores y productores. Crear obras con nuestros problemas y nuestra idiosincrasia, con problemas que realmente nos afectan. Esto implicaría, quizá, que nos reuniéramos todos y planificáramos nuestras actividades en conjunto. “No estoy en contra de que exista toda clase de teatro, debemos ver y hacer todo” (Zúñiga, I).

El ya mencionado Manolo Fábregas opinó que la labor de un productor de comedia musical en México es el soñar con una idea y luchar con todo para realizarla. También se ocupa de todo el aspecto de la producción, escenografía y vestuario.

Desgraciadamente, en nuestro medio, también se convierte en financiero; el productor diseña lo que podrá ser el espectáculo y selecciona el director, junto con él busca el reparto adecuado, cómo puede balancear una figura muy prominente con figuras muy nuevas, y cómo se le pueda dar oportunidad a alguien totalmente nuevo (Zuñiga, III).

En cuanto a los problemas técnicos que existen, mencionó que no había productores, y que no existía una industria teatral, “es tremenda la falta de escenógrafos, una comedia musical requiere muchas cosas. Existen muy pocos traductores de canciones, es muy difícil encontrar la métrica musical, darle, gracia, encanto, acierto” (Zuñiga, III).

Sin embargo, el señor teatro creyó siempre en los musicales, pero sobretodo en nuestro país y al preguntarle que si existía futuro para la comedia musical, dijo:

En México se puede hacer todo, quizá no tan a menudo como uno quisiera. Otra cosa es que en México, tenemos el privilegio de ver sólo lo mejor. En New York se estrenan al año aproximadamente 40 comedias musicales de las cuales fracasan total y absolutamente unas 3, otras dos se mantienen poco tiempo y dependiendo de las circunstancias o de los nombres, una es la que triunfa. En México el público tienen el privilegio de ver nada menos que las 10 obras más importantes del género, puestas tal y como se podrían ver en cualquier parte del mundo (Zuñiga, III).

El director, actor, publicista, traductor y músico, Juan José Gurrola dijo que se escogen las obras musicales porque llegan con una dirección inmediata al público. “El teatro musical es para hacer explotar al mundo, para ganar la risa, para sacar el sentido del humor inmediato de la gente” (Zuñiga IV).

Y en cuanto a la importancia del género musical en México, dijo que:

Los mexicanos somos musicales de nacimiento, poetas de nacimiento. Hay algo tan extremadamente bueno en nosotros que no ha permitido que una corriente musical como *Jesucristo superestrella* nos inflencie realmente. Lo tomamos como una cosa que hay que ir a ver, pero nada más. El verdadero teatro musical lo podemos admitir en los sketches de Palilo y Borolas, o en las carpas. Pero ni los productores mexicanos entienden ese teatro natural que canta; yo recuerdo haber visto un número con un actor afeminado que cantaba meciéndose en un columpio, ahí nacía realmente el teatro musical. Cuando esas dos cosas se juntan, cuando el público entiende que esas formas limpias, desinhibidas, tocan a la puerta como en las carpas, las aprovechen y cuando crezcan, vamos a tener teatro musical. Si el columpio del amor se hiciera con una gran orquesta, ¡olvídate! No ha habido el paso de ese origen de esa raíz musical, al teatro grande (Zuñiga IV).

Ignacio Merino Lazilotti, director y autor de *Las tandas del Tlancualejo*, *Fulgor y muerte de Joaquín Murrieta*, y principal animador de la carpa geodésica, dijo que los

problemas fundamentales para montar un buen espectáculo en nuestro país responden a la infraestructura de la cual partimos que es muy deficiente.

No contamos con los recursos materiales suficientes, ni siquiera mínimos, ni con los recursos humanos básicos. Tenemos que empezar desde preparar a nuestros propios actores, en el canto, la danza, la expresión verbal. Muchas veces nuestros actores no son la gente más adecuada, no siempre son los que más talento deberían mostrar para este tipo de espectáculo, pero es el elemento del cual partimos, el que se da en las Prepas, CCH y en la Facultad de Filosofía y Letras. Los espectáculos que yo hago son originales en toda su construcción, resulta sumamente difícil; ése es uno de los méritos de Las tandas; despertar el interés por las cosas mexicanas y desarrollar dentro de la Facultad un modo de entrenamiento para actores que canten, bailen y se proyecten.

Otro tipo de problemas es la falta de apoyo de las instituciones para desarrollar este tipo de teatro; hay un enorme prejuicio y constantemente enfrentamos en diversas instituciones a gente que se manifiesta en contra de nuestro trabajo y pretende frenarlo justificándose bajo una falsa mojigatería estética (Zuñiga, V).

La coreografía, es uno de los elementos representativos de los musicales, Ricardo Luna, bailarín y coreógrafo, que trabajó como director artístico y coreógrafo del teatro Blanquita opinó que la importancia de ésta reside en que logra crear la atmósfera mágica que tiene el teatro de revista. “Todo el teatro es mágico pero sobre todo el teatro de revista con sus guapas mujeres, sus trajes brillantes, y luces; la coreografía integra todos estos elementos y da movimiento, sentido y agilidad al espectáculo” (Zuñiga, VI).

En cuanto a las dificultades para la formación de un buen cuerpo de baile, dijo que el principal problema es la falta de gente calificada. “Nunca he tenido la suerte de tener un grupo completo preparado. La falta de conocimientos y los prejuicios en los medios artísticos hacen que poca gente calificada se acerque a trabajar con nosotros” (Zuñiga, VI).

Y por último, en cuanto a la música, Miguel Ángel Guerrero Calderón, director de la Orquesta Sinfónica de Marina y director musical de *El hombre de la Mancha* y de *Amor sin barreras*, ha participado como asistente musical en más de 18 producciones y José Antonio Alcaraz músico, compositor y director, con la Opera nacional dirigió los estrenos en México de *El ruiseñor*, de Stravinsky y *La voz humana de Poulenc*, contestaron las siguientes preguntas:

¿Cuál es la labor del director musical en una comedia musical?

Calderón.- “Primero compenetrarse de la partitura, de la parte musical, orquesta, coros y de solista. Después hacer una selección, dividir las voces idóneas y adecuadas y así contribuir en la parte musical a seleccionar el elenco. Reclutar a la orquesta, hacer todos los trámites sindicales para reunirla” (Zuñiga, VI).

Alcaraz.- “Establecer un equilibrio de fuerza tanto en el terreno instrumental como en el vocal, dentro de la acción teatral. Una de las grandes ventajas de la comedia musical es que los actores necesitan desplazarse con mucha libertad, no como en la ópera, donde los cantantes permanecen estacionados en un solo lugar y creen que así hacen felices a los demás” (Zuñiga, VII).

En cuanto al proceso de estructuración de la comedia musical dijeron:

Calderón.- “En mi concepto deberían reunirse con el coreógrafo, el escenógrafo, el director de escena, el director musical y los ayudantes de los directores, a deliberar, a seleccionar a ponerse de acuerdo y trazar un plan definido, sin que esa un genio el que maneje todo como pasa en México. Se seleccionan los solistas y se ensaya por separado. Cada uno aprende sus números de memoria y después se arman los números de conjunto y de coro. La obra se ensaya independientemente y ya que está más o menos prendida con alfileres, se ensaya todo el conjunto, primero con piano, para ir armando y

posteriormente con ensayos parciales de la orquesta para llegar a los ensayos generales” (Zuñiga, VI). Cabe destacar que este proceso es el que se utiliza actualmente para montar una comedia musical.

Alcaraz.- “Eso lo tienen que responder personas que hayan dirigido comedia musical. Mi proceso particular, es completamente diferente, subversivo, lo opuesto a todo. Es sacar de la garganta y la mente de cada actor lo que no sabía que tenía” (Zuñiga, VII).

¿Cuál es la formación de un director musical?

Calderón.- “La misma que la de un director de una orquesta sinfónica o la de un director de ópera; quizá la especialización deba ser diferente pero la base es muy importante” (Zuñiga, VI).

Alcaraz.- “Los buenos son personas que tienen muchos estudios, como Stephen Sondheim o Leonard Bernstein que son personas que han estudiado todo lo que hay que saber sobre música y teatro y que tienen una formación académica muy sólida” (Zuñiga, VII).

¿Cómo se realiza la traducción de las letras de las canciones?

Calderón.- “En mi concepto sufren muchas alteraciones. Las comedias musicales tienen temas musicalmente muy bien escritos pero al traducirse al español, no resulta. Los traductores también deberían estar preparados musicalmente para este trabajo” (Zuñiga, VI).

Alcaraz.- “Pues es muy aleatoria porque nos enfrentamos a la obsesión de buscar siempre la maldita rima. Para hacer buenas adaptaciones hacen falta muchos conocimientos: el de ambos idiomas, ingenio y no quedarse en el terreno textual” (Zuñiga, VII).

¿Cuáles son los problemas que presenta el montaje de las comedias musicales, referentes a los elementos humanos que participan en ellas?

Calderón.- “Carecemos de elementos preparados y no contamos con grandes bailarines o grandes cantantes. No hay cantantes actores. No hay actores bailarines. En otros países hay competencia y preparación coreográfica musical, vocal, etc. Aquí citas a 50 personas y eliminas a 40 que no dan la medida” (Zuñiga, VI).

Alcaraz.- “El primer problema humano y el más grande es el del propio director. El director tiene que convertirse en tirano para imponer la disciplina” (Zuñiga, VII).

¿Cuál es la aportación cultural del género?

Calderón.- “Me parece interesante lo que se puede hacer en materia de iniciación musical a través de la comedia musical, para elevar el nivel cultural del pueblo. La zarzuela y la opereta tuvieron su tiempo, ahora le corresponde a la comedia musical” (Zuñiga, VI).

Alcaraz.- “Infinita. Creo que esta pregunta debería contestarla Carlos Monsiváis” (Zuñiga, VII).

¿Existe futuro para la comedia musical?

Calderón.- “De unos años para acá está teniendo auge, ya sea la inglesa, española, italiana el público la acepta muy bien. Pero hay pocos productores que quieran arriesgar su dinero en este tipo de obras. Sino surgen productores en el género que no tengan el único interés de hacerse millonarios de la noche a la mañana, la comedia musical puede perder mucho” (Zuñiga, VI).

Alcaraz.- “Un futuro amplísimo. El futuro de la comedia musical reside en el talento de los compositores de los saldrán renovaciones de formas, de estilos, de conceptos” (Zuñiga, VII).

Y en cuanto al antes discutido punto de que si existe una colonización cultural que impida el desarrollo del teatro nacional, Alcaraz dijo:

Existe colonización punto. Cultural, ojalá que fuéramos colonizados culturalmente, eso nos quitaría buena parte del chauvinismo y esa xenofobia mexicana tan molesta. Debemos estar abiertos a la influencia, bienvenida la colonización la de Paris, Nueva York hasta Buenos Aires. Eso nos permitirá asentar nuestras raíces si de de veras tenemos y nos firmes (Zuñiga, VII).

La comedia musical ha dejado huellas muy profundas en nuestro teatro, incluso a nivel amateur o escolar, los musicales son las obras más montadas en los talleres teatrales de las escuelas. German Pliego, estudiante de la carrera de literatura dramática en la Facultad de Filosofía y letras, en una entrevista dice que la primera comedia musical con estudiantes que se montó en México fue *Tommy*, una rock ópera dirigida por Eduardo Ruiz, con música en vivo. También se había presentado *Jesucristo superestrella* en forma de play back, dirigida por Alfonso Nápoles y después se estrenó *El hombre de la mancha* con 20 músicos, coro y 20 actores (Zuñiga, II).

Pero incluso en los talleres, como podemos ver, las obras que se montan, no son mexicanas, la falta de creación o de apoyo para estas obras han hecho que todos los musicales de las escuelas sean copia de los norteamericanos. Por eso en el siguiente capítulo haré una pequeña reseña de los musicales mexicanos que se han registrado y cuál ha sido su trayectoria, si se han presentado o no. Todo esto con el afán de entender por qué no se ha apoyado a la creación nacional en este género lo que ha hecho que sigamos produciendo hasta hoy, obras que no son nuestras.