



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA LABOR DEL PRODUCTOR EJECUTIVO EN MÉXICO  
VISTA A TRAVÉS DE UN MUSICAL, *EL FANTASMA DE LA  
ÓPERA*, DE ANDREW LLOYD WEBBER.

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

P R E S E N T A:

**RIGEL CAMACHO VELÁZQUEZ**

ASESORA:  
LICENCIADA MARÍA DE JESÚS NAVARRETE ANDRADE

SINODALES:  
MAESTRO LEONARDO HERRERA GONZÁLEZ  
PROFESOR LEONARDO TADEO OTERO PESADO  
PROFESOR ROBERTO JUAN MORÁN GÓMEZ  
MAESTRA ESPERANZA YOALLI MALPICA LÓPEZ



Facultad de Filosofía  
y Letras

MÉXICO, D. F.

2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

–Arte –dijo Stephen– es la adaptación por el hombre de la materia sensible o inteligible para un fin estético.

James Joyce, *Retrato de un artista adolescente*

You were once  
my one companion...  
you were all  
that mattered.  
You were once  
a friend and father  
then my world  
was shattered.

Wishing you were  
somehow here again...  
wishing you were  
somehow near.  
Sometimes it seemed  
if I just dreamed  
somehow you would  
be here.

Wishing I could  
hear your voice again...  
knowing that I  
never would.  
Dreaming of you  
won't help me to do  
all that you dreamed  
I could.

.....  
Too many years  
fighting back tears.  
Why can't the past  
just die...?

Wishing you were  
somehow here again...  
knowing we must  
say goodbye.  
Try to forgive...  
teach me to live...  
give me the strength  
to try.

No more memories,  
no more silent tears.  
No more gazing across  
the wasted years.  
Help me say goodbye.  
Help me say goodbye.

Andrew Lloyd Weber, *Wishing you were  
somehow here again, The Phantom of the Opera*

Dedico este trabajo con todo mi amor a Dios.

A mi madre por darme su amor en todo momento... Sé que desde donde estés me cuidarás siempre.

A mi padre por enseñarme a seguir siempre adelante, eres un gran ejemplo de valentía, de fortaleza y de vida.

Para Alde, mi hermano, porque sin ti la vida hubiera sido muy solitaria. Nuestras grandes diferencias hacen que te quiera con todas mis fuerzas.

A mis abuelitos... Amparito abuelita querida eres una gran mujer.

A todos y cada uno de los miembros de mi gran familia: tíos, primos y sobrinos. Por todos los momentos buenos y malos, por los consejos, el cariño, el amor, las comidas, los bailes, las alegrías y las sonrisas.

A María, más que maestra: AMIGA. Sabes que te quiero infinitamente. Eres un ángel más en mi vida.

A todos aquellos que creen en el teatro y su magia.

Eternamente gracias a:

Dios por darme el regalo maravilloso de la vida.

A mis padres porque sin ustedes no lo habría logrado. Al fin hemos llegado hasta este gran momento de mi vida, los amo.

A Alde mi hermano, porque sin ti, sin nuestras diferencias, sin tu ayuda y apoyo esto no sería lo que ahora es.

A todos y cada uno de los miembros de mi familia.

A Nelly, sabes que te amo nunca lo olvides.

A mis amigos y amigas. No quiero omitir a nadie pero ustedes saben cuánto los quiero.

A todos mis maestros siempre un gran abrazo.

A mis queridos sinodales: Yoalli, Leo Herrera, Leo Otero y Juan Moran.

A Jaime Matarredona, Emilio Rebollar y Samantha Salgado por el tiempo concedido.

Silvita gracias por tu ayuda con los tramites.

A mi asesora, la “señora jefe”, mi “caris” querida. María: sabes que te llevo siempre en mi corazón. Nunca terminaré de darle gracias a la vida y a Dios por haberme regalado el privilegio de conocerte.

A la Universidad Nacional Autónoma de México. ¡Goyas! por siempre.

A todos y cada uno de los que me han brindado sus sonrisas y palabras de apoyo, y también mil gracias a los que de una manera u otra me contribuyeron a realizar este gran sueño, ahora vuelto una hermosa realidad, todo mi cariño hoy, mañana y siempre.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	1
<b>Capítulo I</b>	
<b>La Música y su definición</b>	4
1.1 De los griegos al Renacimiento	8
1.2 Nuevas formas dramático-musicales. La ópera	12
1.2.1 Ópera en Italia	14
1.2.2 Ópera en Alemania	15
1.2.3 Ópera en Francia e Inglaterra	17
1.3 La ópera bufa	18
1.3.1 Ópera bufa en Italia	19
1.3.2 Ópera bufa en Alemania	19
1.3.3 Ópera bufa en Inglaterra	20
1.3.4 Ópera bufa en Francia	20
1.4 Opereta (ópera corta)	21
1.5 La zarzuela	24
1.6 La tonadilla escénica	25
1.7 El género chico	26
1.8 La zarzuela y la ópera	30
1.9 Nuevas formas dramático-musicales del siglo XIX y el XX	30
1.9.1 <i>Vaudeville</i>	31
1.9.2 La Revista	35
<b>Capítulo II</b>	
<b>La comedia Musical</b>	38
2.1 Definición	38
2.2 Un poco de historia	40
2.2.1 En el siglo XIX	42
2.2.2 El siglo XX	43
2.2.3 El siglo XXI	54
2.3 En la pantalla grande y escenarios internacionales	57
2.4 El musical en México	61
2.5 Características del musical	68

<b>Capítulo III</b>	
<b><i>El Fantasma de la Ópera (The Phantom of the Opera)</i></b>	<b>73</b>
3.1 Andrew Lloyd Webber, el creador del musical	76
3.2 Producción mexicana del musical	81
3.3 Antecedentes y fuentes de <i>El Fantasma de la Ópera</i>	89
3.3.1 <i>Le Fantôme de l'opéra</i> y su autor Gastón Leroux	90
<b>Capítulo IV</b>	
<b>Producción</b>	<b>98</b>
4.1 ¿Qué es la producción?	99
4.2 Productor	107
4.3 Productor ejecutivo	109
4.3.1 Gestor y gestión	112
4.3.2 Financiamiento del proyecto artístico (puesta en escena)	115
4.4 Tipos de producción	116
4.5 Preproducción	119
4.5.1 La ruta crítica y presupuesto	120
4.5.2 El trabajo del productor ejecutivo en la preproducción	124
4.5.3 Aspectos legales a cubrir desde la etapa de preproducción	128
4.6 Producción (proceso de la puesta) o manos a la obra, que es lo mismo	131
4.7 Postproducción	137
<b>Discusión</b>	<b>139</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>144</b>
<b>Anexos</b>	<b>147</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>166</b>
<b>Sitios de Internet</b>	<b>168</b>

## Introducción

Es por sus antecedentes históricos y musicales, así como por la manera en que se ha desarrollado no sólo en los escenarios teatrales sino también por su influencia en la pantalla cinematográfica y en la televisión, lo que ha permitido al teatro musical tener la vigencia de la que goza, así como el número de creaciones originales y de reposiciones de sus clásicos. Desde su formación, este género escénico ha logrado cautivar y maravillar al público alrededor del mundo, y asimismo cultivar numerosos éxitos. Tiene prioridad en el interés de productores, escritores y letristas para seguir creando, dada la versatilidad necesaria para su concepción.

Fue por el deseo de conocer de manera más amplia las formas en que se producen estos espectáculos, así como por un gusto personal, que decidimos tomar como tema de estudio la comedia musical, o como suele llamársele desde hace no mucho tiempo (por los mismos productores o por la gente que se encarga de laborar en estos proyectos, ya sean diseñadores, talento artístico, creativos, etcétera) teatro musical o “musical”. Del mismo modo, el propósito fundamental de nuestro estudio es el de destacar la labor tan importante del productor ejecutivo, figura clave en este género y del arte teatral en general. Hablamos de las labores del productor ejecutivo en toda puesta en escena, independientemente del género o estilo del cual se trate, en sus tres etapas base: la preproducción, la producción y la postproducción, las cuales buscan siempre conseguir proyectos exitosos, con buenos resultados y con ganancias según sea el caso, como la base para consolidar un trabajo de calidad, una buena temporada y perdurar en la memoria de aquel que asista a las salas de espectáculos, gracias a saber cuidar hasta en el más mínimo detalle de una puesta en escena.



El productor ejecutivo es el encargado de “llevar a cabo la distribución de recursos”, de “ejecutar” los recursos u otras acciones como la de dar una instrucción a una vestuarista para comprar o solicitar una tela de tal o cual tipo o color. El productor ejecutivo es un personaje más de la puesta, sólo que no aparece en la escena. Es una figura imprescindible de jerarquía y de labores, gracias a la cual se consolidarán los proyectos que a él sean encomendados.

El productor ejecutivo aplica sus conocimientos, en cada trabajo, mediante acciones específicas y de lo más diversas como: consultar a un equipo de ejecutivos, gestionar, negociar, acordar, leer información especializada e incluso viajar; todo lo cual hace que su labor sea conocida y reconocida y, en muchas ocasiones, hasta premiada y distinguida de la de otros. Su trabajo merece un conocimiento amplio de las más diversas áreas que inciden en una puesta en escena, haciendo que no pueda darse el lujo de fallar o echar a andar la puesta sólo con muy buenas intenciones. Su trabajo requiere de un constante desarrollo y actualización en diversos campos como las leyes, la administración, la gestión oficial, la tecnología, los medios de divulgación, el uso y manejo de materiales y una comunicación interpersonal eficaz; todo encaminado a hacer de su participación una carrera productiva y exitosa en el medio de las artes y espectáculos. Aplicar estos conocimientos en la práctica profesional es lo que los productores ejecutivos tienen por delante cuando están frente a un proyecto al cual han sido invitados a participar o para el cual han sido contratados.

Para iniciar este trabajo, en el primer capítulo haremos un recorrido breve por la historia de la música en el teatro y de los géneros musicales en los cuales se genera la comedia musical. Conoceremos cómo surge la música y cómo es definida desde diversas perspectivas. La música es una pieza fundamental para realzar la belleza o el dramatismo de muchas puestas en escena, uno de sus principales propósitos.

En el capítulo dos definiremos al género de la comedia musical, haciendo además un esbozo histórico de su creación, así como de su paso por el cine y por los escenarios internacionales en los que ha tenido presencia, y de cómo ha sido su desarrollo en nuestro país. Asimismo abordaremos las características que particularizan a este género.

En el capítulo tres, hablaremos de *El Fantasma de la Ópera*, el musical y sus creadores. Conoceremos cómo y gracias a quién llegó esta producción a nuestro país, así como los antecedentes históricos y la obra en la cual está basada la creación de este espectáculo.

Finalmente, en el cuarto y último capítulo, tras definir qué es la producción, qué es un productor y un productor ejecutivo, nos abocaremos a conocer las labores de éste en las diferentes etapas del proceso creativo dentro de la puesta en escena, que son: la preproducción, la producción y la postproducción y lo que hay en torno a ellas. Por lo que también hablaremos y definiremos qué es un gestor y cuáles sus labores. Qué es una puesta en escena, los tipos que de ella existen, los procesos para financiarla, lo que es una ruta crítica, un presupuesto y los aspectos legales que se deben de cubrir. Todo ello en relación, como se mencionó líneas arriba, con el trabajo y la línea en las que se desarrolla la labor del productor ejecutivo.

Así que, a partir de aquí, esta es la tercera llamada, tercera. ¡Comenzamos!

## CAPÍTULO I

### LA MÚSICA Y SU DEFINICIÓN

El presente capítulo tiene como propósito el mostrar la relación entre el teatro y la música, así como enfatizar los diferentes papeles que ésta tuvo a lo largo de su evolución en conjunto con el arte de la representación, llegando ambos a integrar formas representacionales o espectáculos únicos en sus formatos, funciones y estilos.

La música ha pasado a ser en la vida de todos nosotros una experiencia del día a día y cualquiera que sea nuestra inclinación hacia este arte es imposible eludir el contacto diario con ella. Cuando escuchamos los diversos géneros de música, ya sea contemporánea o la de los repertorios de música clásica, siempre nos viene a la mente la idea de cómo se concibe su ejecución o su existencia, por lo cual es necesario saber de qué está hecha, cómo surge, cómo nace y de dónde proviene.

Es indudable que los sonidos existen con anterioridad al hombre, diversos sonidos se originan cuando el viento resopla en una tormenta, cuando las aguas de un arroyo descienden velozmente por entre las rocas o cuando los pájaros gorjean. Pero los sonidos de la naturaleza son gratuitos, carecen de intención musical. Podemos interpretarlos como si fueran música por los intervalos rítmicos que en ocasiones éstos producen, pero no lo son. Al soplar a través de un tronco hueco el viento produce sonidos. Sólo el día en que un hombre descubrió tales sonidos y empezó a producirlos de manera voluntaria y repetida, con cierto ritmo, se creó la música. El hombre primitivo encontraba música en la naturaleza y en su propia voz, y para crearla se valió de los instrumentos más rudimentarios que encontraba. Innumerables definiciones de la música han existido a lo largo de los siglos, por lo que no deberíamos preguntarnos qué es en sí.

A la música se le ve como arte, como ciencia, y debido a ello se le han dado definiciones desde los más diversos puntos de vista, como el de Pitágoras (582-507 a. C, aprox.), quien debe su popularidad al famoso teorema matemático. Su escuela afirmaba que “todo era un número”, por lo que dedicó su vida al estudio y clasificación de los números. El punto de vista musical pitagórico tomaba las relaciones del sonido desde un enfoque matemático, el cual decía que “los números eran lo primero en el conjunto de la naturaleza y que el cielo entero era una escala musical y un número”.<sup>1</sup>

El filósofo romano Anicio Manlio Torcuato Severino Boecio, (480-524) ve a la música como una ciencia, estableciendo de ella tres categorías; la primera: la música mundana, la cual se relacionaba solamente con el cosmos y los fenómenos naturales; en segundo lugar la música humana, la cual combina en el hombre el alma con el cuerpo, como una consonancia de tonos altos y bajos. Y la tercera, que para él sería la música propiamente dicha, la que se constituye como un arte sonoro. Hacia la Edad Media y el Renacimiento la idea de este filósofo era la de ver a la música con un carácter más científico ajustando las relaciones entre las matemáticas y la música.

Algunos tratadistas españoles de este período, como Francisco de Salinas (s. XV) continúan con la tendencia tripartita de la música dada por Boecio: “*Quae (música) etiam sit trimembirs, ut alia musica sit quae sensum tantum movet; alia quae itellectum tantum, alia quae sensum et itellectum simul*”. O sea: “La cual (música) es tripartita: una es la que se dirige a los sentidos, otra a la inteligencia y la tercera a ambos a la vez. La esencia de la música es racional”.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> W.K.C., Guthrie, *Historia de la Filosofía Griega. Vol. I: Los primeros presocráticos y los pitagóricos*. Editorial Gredos: Madrid, 1999, p.116.

<sup>2</sup> Hurtado Leopoldo, *Introducción a la Estética de la Música*, Ricordi Americana, Buenos Aires, p. 18.

Hacia 1618 René Descartes, en su *Compendium Musicae*, plantea que la belleza de la música quede supeditada a las matemáticas y a un ideal lógico. El alemán Gottfried Wilhelm Leibniz sigue afirmando que la música se ciñe a bases matemáticas. Así podríamos nombrar a varios matemáticos y compositores más que han participado de la concepción de ver a la música como una ciencia. Otros autores la toman como un arte desde diferentes perspectivas, como lo son: las metafísicas, psicológicas, formalistas, etcétera.

Hecha esta aclaración también cabe mencionar dos premisas; una: que si en las definiciones conocidas no se abarcan la totalidad de los fenómenos musicales y sus implicaciones, tampoco ninguna debe ser considerada como falsa o de bajo valor. La segunda, que comparten en común todas las definiciones de lo que es la música: una estrecha relación en cuanto a las formas, estilos y tendencias predominantes en la época en la que fueron formuladas.

En las concepciones metafísicas, la música está íntimamente vinculada a significados míticos y hasta supersticiosos, inclinándose estas concepciones a lo que serían las bases del Romanticismo: una gran afección hacia los ideales y sentimientos más profundos que sólo este arte puede expresar, lo finito y lo infinito, un vehículo ideal para poner al alma en contacto con la realidad última y la verdadera esencia del universo.

Platón es considerado el padre de las teorías metafísicas del arte musical, para él las melodías simples eran más útiles cuando se trataba de hacer una representación simbólica de ideas y de estados de ánimo profundos; no así las que presentaban complicaciones, por lo cual la música se circunscribe a la vida interior del alma. Para él, la música es el arte educador por excelencia, el cual, al penetrar en el alma a través de los sonidos, inspira el gusto de las virtudes. Menciona también que en la música el lenguaje correcto, el equilibrio armonioso, la gracia y el

ritmo perfecto son consecuencia de la disposición de carácter y de ánimo en que la bondad y la belleza se compenetrán; no así la falta de gracia, de ritmo y de armonía, ya que se hermanan con el lenguaje grosero y con el mal carácter.

Richard Wagner, dijo: “Lo que la música expresa es eterno, infinito, ideal. Es un lenguaje nuevo capaz de expresar lo ilimitado con una precisión incomparable”.<sup>3</sup>

En otra visión, la musicóloga Gisèle Brelet rechaza lo que ella menciona como concepciones metafísicas trascendentes de la música y propone una metafísica inmanente, basada en la noción del tiempo musical.

La música es un proceso temporal autónomo y autosuficiente; el tiempo musical, que constituye su esencia no es el transcurso psicológico y menos aún el tiempo abstracto de la ciencia, o el tiempo físico de los relojes; es encarnado en lo concreto, la esencia metafísica del tiempo, que nuestra vida cotidiana revela y disimula a la vez.<sup>4</sup>

Por su parte Aristóteles sostiene que la música reproduce no sólo los fenómenos naturales sino los movimientos del alma, las emociones, mediante una afinidad sutil que existe entre las formas musicales y la vida del espíritu; alejando esto a Aristóteles de lo que serían las teorías metafísicas, convirtiéndolo así en el precursor de la tendencia “expresiva”, que es la que sostiene que la música es la expresión de los estados de ánimo.

---

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 25.

<sup>4</sup> Gisèle Brelet , *Les temps musical*, París, *Presses Universitaires de France*,1949, p. 16.

## 1.1 De los griegos al Renacimiento

Desde sus inicios el teatro ha hecho uso de varios recursos para realzar su dramatismo, espectacularidad, energía y la manera de transmitir de forma más certera sus mensajes; ha utilizado todo lo que las demás artes y la creatividad de los que intervienen en la realización de un espectáculo han propuesto o innovado.

Entre los instrumentos musicales empleados en el teatro griego clásico, de origen religioso y carácter ceremonial, destaca el *aulos*, instrumento de aliento que acompañaba el canto de los versos. Este instrumento estaba hecho con dos tubos de caña, provocando un sonido estridente.

Aristóteles dice que la comedia surgió de los cantos fálicos, que eran himnos lascivos en honor de *Falós*, Dios de la fertilidad y compañero de Dionisio. La tragedia surgió del ditirambo o himno coral, que se entonaba en honor a *Dionisios*. Pero por la época en que la tragedia estaba por aparecer, las leyendas de *Dionisios* habían sido sustituidas en los ditirambos por las aventuras de héroes culturales.<sup>5</sup>

Posteriormente este tipo de relatos acerca de la vida de *Dionisios* se fueron transformando para dar paso a lo que sería la tragedia clásica griega, ya que los temas se transformaron para narrar ahora pasajes e historias de un carácter más cívico. Se habla en éstas de leyendas de héroes antiguos, de hechos y sucesos históricos, sin olvidar nunca la importancia de la religión y el orden que debe existir entre los mortales, las deidades y el cosmos.

En las tragedias griegas por lo general existen ciertas voces llamadas coro, que son una especie de conciencia de los personajes principales o que tienen intervenciones en momentos importantes del desarrollo del drama para acotarnos algo que desconocíamos. Estos coros casi

---

<sup>5</sup> Macgowan, Melnitz, *Las edades de oro del teatro*. 1ª Ed., Col, Popular. Núm. 54, Fondo de Cultura Económica México, 1964, pp. 14-15.

siempre estaban acompañados de música, ya que el tipo de escritura con el que habían sido compuestos muestra ciertas nociones de musicalidad.

Para cuando Grecia entra en su época de decadencia todo lo sobrio, humano y sublime de sus tragedias y el carácter satírico de sus comedias dan paso a espectáculos meramente de entretenimiento.

Durante la decadencia de Grecia, el pueblo ya no se interesa por la vida pública, y el teatro, específicamente la comedia, deja su sentido satírico y pasa a convertirse únicamente en un espectáculo de entretenimiento.<sup>6</sup>

Ya en Roma y debido al sentido materialista del imperio se dejó casi de lado a la tragedia. Los romanos se dedicaban más al goce, al deleite y al esparcimiento, por lo que predominó en este pueblo un teatro con propósitos de entretenimiento. El teatro de los romanos tenía como características la fastuosidad, el lujo, superando y dejando de lado a la palabra y al contenido. Los escritores de esta época hacían de sus personajes grandes caracteres, basándolos en los vicios de los habitantes mismos de la ciudad: hombres de conducta dudosa, rufianes, asaltantes, fanfarrones, avaros, ociosos, etcétera. Incluso los espacios escénicos se edificaban con gran derroche, desde su diseño hasta los materiales, grandes columnas, bellos grabados, mármoles finos, ejemplo de esta tradición lo muestran aún las ruinas del Coliseo en Roma.

A partir de la tradición del teatro grecolatino, el eminente arribo del cristianismo y la caída del imperio romano, la historia de la región europea se llena de acontecimientos y hechos que provocan un mayor desarrollo en todos los niveles: sociales, políticos, religiosos y por supuesto culturales y artísticos, dando paso a la Edad Media. En este período los espectáculos eran

---

<sup>6</sup> Ma. Aurelia Capmany, *El teatro universal*, Bruguera, 1972, p.73.



errantes, se ofrecían pasajes populares mediante canciones y música en una especie de comedia burlesca, siendo ésta una de las formas más populares de narrar, de contar historias, gracias a la labor de juglares y trovadores. Estos personajes eran también una forma de entretenimiento y al mismo tiempo una especie de informadores ambulantes ya que el carácter errante del trovador y del juglar así lo permitía.

La importancia de la labor de los trovadores y juglares radica en la divulgación del conocimiento, el saber cómo forma educativa, ya que sólo tenía acceso al estudio la gente de dinero, las clases altas, los nobles y los monjes. Es gracias a estos personajes, maravillosos errantes y contadores de historias, que el vulgo tiene una forma de divertirse y de informarse, aunque *a grosso modo*, de que existen más cosas de las que están rodeados.

Más adelante las representaciones itinerantes se fueron integrando a las festividades religiosas como la Pascua o la Natividad, sirviéndose la Iglesia del arte de la representación como instrumento invaluable para evangelizar al hacer representaciones de lo que se dice en las Sagradas Escrituras. Surgen así espectáculos en los que la música y el canto tuvieron alta notoriedad por el carácter evangelizador de sus textos y la energía de su música. Ejemplos de este tipo de dramas o representaciones son el drama litúrgico, los espectáculos seculares y los misterios. Una característica común de estos tres espectáculos era que tenían una carga moral o propósitos de evangelización. Los dramas litúrgicos eran representados casi en su totalidad dentro de los templos. Incluían fragmentos narrados cuya continuidad era interrumpida por los cantos, conocidos por varios nombres para su identificación: la cantata, el oratorio y la pasión.

Dentro del teatro religioso de la época destacan los misterios, producciones que en su totalidad se hacían con mano de la gente del pueblo organizada en pequeñas compañías. Una de

sus características era que al presentar pasajes de la Resurrección o la Pasión llevaban al máximo su creatividad e imaginación para representar acciones espectaculares. En ese momento la música es menos empleada, ya que en este teatro sólo se usaba con un carácter incidental o efectista. En ocasiones se intercalaban himnos y cantos de la liturgia y en otras se cantaban partes de la misa. “En el *Misterio de la Pasión*, la voz de Dios fue presentada a través del canto de tres voces: soprano, tenor y bajo, simbolizando a la trinidad”.<sup>7</sup>

A los misterios se sumaban en ocasiones cantos populares, en los cuales participaban los espectadores, y con esto poco a poco los cantos sacros se vieron en cierta medida profanados permitiendo al pueblo un esparcimiento dramático musical.

Durante el Renacimiento (siglos XV-XVI) se vive un nuevo vuelco en las formas intelectuales y científicas, asimismo en las artísticas. Se desarrollan las técnicas de perspectiva para sus telones y el uso de la música para las obras dramáticas. El hecho de emplear la música como forma de entretenimiento entre los cortesanos, así como para banquetes, torneos, festivales, entradas triunfales, actos políticos y de los nobles, le confiere un sentido superior dentro de las representaciones dramáticas.

Los creadores e intelectuales del Renacimiento intentaron restaurar los ideales artísticos de la antigüedad clásica. El espíritu de la época se reflejó en las canciones profanas y en la música cortesana, que pasaron a integrarse en la vida del arte y de las letras. El dramaturgo inglés William Shakespeare utilizó canciones y baladas populares en sus obras y sus propios versos inspiraron a numerosos compositores de canciones y de música orquestal para teatro.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Díaz Pérez, Eduardo, *Aproximación al teatro musical de habla inglesa. Su impacto en el cine*. Tesis de licenciatura. UNAM, 2001, p. 18.

<sup>8</sup> “La música del teatro renacentista”, *Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2000*. © 1993-1999 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

La gran conexión que se dio en ese momento entre la música y el teatro llevaron a una evolución majestuosa para dar paso a lo que más adelante, y con la maestría de grandes compositores, nacería: la ópera. Ésta surgió con antecedente en los hechos cortesanos y de otros más como las mascaradas, el ballet o el intermedio, puesto que en ellos se dio la conjunción de diversos recursos escénicos como el canto, la danza, la representación, los decorados, el vestuario y los efectos escénicos, los cuales además de entretener tenían más específicamente el propósito de asombrar y maravillar a la vista y al oído.

## **1.2 Nuevas formas dramático-musicales**

Teniendo en cuenta lo anterior y siguiendo la evolución del teatro, la música y el canto como formas de expresión artística y hermanadas entre sí, hacemos mención a las formas surgidas a raíz de esta amalgama, comenzando por las más importantes: la ópera, la ópera *bufo*, la opereta y la zarzuela. De éstas, la ópera sería el antecedente directo y casi la madre de lo que es la comedia musical. Aunque haya mucha gente que las disocia, son formas vigentes y lo seguirán siendo siempre que haya quien las reclame y quien se preocupe por producirlas.

### **La ópera**

La ópera es considerada por buen número de estudiosos como la madre de los musicales, ya que no hay otro movimiento ni forma dramática que le anteceda y tan similar a la comedia musical.

La ópera es: “Poema dramático cuyo texto es todo cantado con acompañamiento de orquesta y números de danza. Nace en Italia a finales del siglo XVI y alcanza su máximo esplendor en el siglo XIX. Cuando el libreto es cómico recibe el nombre de Ópera Bufa”.<sup>9</sup>

Según los historiadores, y como nos dicen los maestros Marcela Ruiz Lugo y Ariel Contreras, los inicios de esta forma de drama musical se remontan al siglo XVI, cuando los italianos, tratando de volver a las formas clásicas de la tragedia griega con sus danzas, música y poesía, casi sin querer descubrieron una nueva forma de hacer teatro, la cual tendría una gran evolución a lo largo de los tiempos y hasta nuestros días, siendo la música el elemento vital para su supervivencia. Según Silvio D’Amico en su *Historia del teatro universal*, tomo II página 342, para este género “lo que importa es la afirmación de la expresividad sentimental de la música, de su capacidad para seguir o más bien para crear un drama, para exponer los caracteres humanos en conflicto”.

Fue durante el periodo entre los siglos XVI y XVIII cuando este arte alcanzó su desarrollo y la forma en que la conocemos actualmente. También es en este momento de la historia cuando las artes tenían la tendencia a reproducir lo antiguo (las formas clásicas de Grecia y Roma). Pese a ello, los compositores se esforzaron en superar y perfeccionar con muchísima mayor fuerza las técnicas tan complicadas de los cantos litúrgicos medievales y lo espectacular en las producciones. Entre sus predecesores estaban los madrigales italianos de la época, a cuyas escenas con diálogos pero sin acción teatral se pondría música. Otros antecedentes eran los melodramas, *ballets de cour*, intermedios y demás espectáculos galantes y de salón propios del Renacimiento.

---

<sup>9</sup> Ruiz Lugo, Marcela, Contreras, Ariel, *Glosario de términos del arte teatral*. 2ª Ed. 1983, Reimp. Trillas, México, 1991, p. 156.

Cuando un grupo de artistas aislados y oscuros, ignorantes de que el Renacimiento tocaba a su fin, inclinaban por primera vez la música hacia la obediencia de lo antiguo, sin saberlo crearon la ópera. Estos padres de la ópera formaban un grupo de poetas, cantores y compositores que hacia el año 1600 frecuentaban el palacio del noble florentino Giovanni Bardi.<sup>10</sup>

Por lo anterior, en los siguientes apartados haremos un breve recorrido de cómo ha sido el desarrollo histórico de esta nueva forma dramático-musical en sus lugares de mayor influencia.

### 1.2.1. Ópera en Italia

Para los primeros años en los que comenzó el desarrollo de la ópera, los compositores tomaron como modelo y base los mitos y leyendas grecolatinos, pero al poco tiempo de hacer estas representaciones, y como las temáticas de una u otra forma ya eran conocidas para el público, las interpretaciones se volvieron monótonas, las caracterizaciones eran simples y el ritmo musical se aplanó.

Fue hasta que apareció Claudio Monteverdi, el autor de *Orfeo*, que la ópera ganó una nueva forma en cuanto a su sentido musical y un sentido dramático, gracias a la inclusión de aparatos y recursos escénicos (uso del *deus ex machina* griego). Los solos de instrumentos musicales compiten en momentos con la voz, el uso de efectos vocales e instrumentales sirven para resaltar alguna situación de la trama, los coros son también más numerosos e importantes que en las operas florentinas.

Hacia 1645 se comienza a reducir la participación del coro desde las partituras operísticas. Sólo se llegaba a hacer uso de él en presentaciones muy especiales, ya que con esto se buscaba

---

<sup>10</sup> BROCKWAY, Wallace, WEINSTON, Hebert, *La ópera historia de su creación y desarrollo 1600 – 1941*, Barcelona, España, Ediciones Pal – Las, 1946 p. 5.

dar mayor brillo, lucimiento y tensión dramática, creando con esto grandes efectos vocales con los virtuosos cantantes solistas, quienes en su ego y vanidad intentaban lucir y hacer gala de sus grandes despliegues vocales; había ocasiones que rompían la trama y tensión de la obra, creando tensiones entre los otros miembros de la compañía. También es hacia estas fechas que se comienza a comercializar con este tipo de espectáculo, se pagaba por ver, escuchar, y dejarse maravillado. Una de las grandes piezas de esta época es la ópera *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, de Claudio Monteverdi, a quien se considera la figura más importante en la transición entre la música del Renacimiento y del Barroco.

Desgraciada o afortunadamente el hecho de tener más voces solistas en escena hizo que el texto pasara a segundo plano y que la música subiera por sí misma su valor para subsanar los huecos que comenzó a dejar la falta de tramas interesantes en las historias.

### **1.2.2 Ópera en Alemania**

Debido a los problemas sociales, políticos y económicos vividos por este país a lo largo de su historia, la conformación de la ópera pasó por varios momentos hasta ser, después de Italia, uno de los países con más y excelentes producciones. Esto fue provocado por las grandes divisiones que había en el siglo XVII en los ámbitos políticos y por lo tanto socio-culturales, además de las influencias artísticas en cuanto a teatro y música provenientes de Italia, España y Francia. Pese a esto pudo dar muy buenos frutos.

Las ciudades alemanas de Dresden y Munich estuvieron en contacto con la tradición italiana de la ópera, y gracias a esto surge el interés de algunos compositores por producir en su país esta forma de hacer arte. Sus primeros acercamientos a ella consistieron en hacer traducciones de las

óperas italianas al alemán, por lo cual se consideró que los trabajos alemanes con respecto de la ópera estaban muy por debajo de las creaciones italianas. Pero el despunte para que se produjeran obras de manufactura alemana fue que se comenzaron a presentar las adaptaciones de las óperas italianas en las cortes germanas y, debido a la aceptación de los nobles, éstos muy pronto convocaron a poetas, músicos y compositores para que comenzaran a crear un repertorio propio.

En 1678 se construye e inaugura la Casa de la Ópera en Hamburgo, teniéndola a su cargo el compositor alemán Reinhard Keiser, quien mientras vivió compuso aproximadamente 100 obras de distintos tipos. A la muerte de Reinhard los poetas, compositores y cantantes italianos se adueñaron de este local por una larga temporada. Posteriormente arribaron compositores franceses y con las aportaciones de las tres partes se dio el surgimiento de lo que sería la ópera alemana.

Con Carl Maria von Weber se crea la Ópera Romántica a partir de su obra *El Cazador Furtivo* (1821), basada en *El libro de los fantasmas* de J. Augus Apel. Pero no es hasta 1841 que la ópera alemana llega a la cima con un personaje cumbre dentro de este arte: Richard Wagner, para quien se construyó el Teatro de Bayreuth, en el que él hizo y deshizo de su arte algo magistral y en el que sólo se presentan desde su inauguración, en el año de 1876, obras de este fabuloso compositor y revolucionario de las artes escénicas. Los aportes de Wagner más importantes para el desarrollo de la ópera fueron el tener intrínsecamente unidos el texto (escrito por él), la partitura (de gran calidad) y la puesta en escena, el gran tamaño de sus orquestas y el enorme dispositivo escénico, siendo él quien supervisaba y daba las ideas promotoras para su realización.

### 1.2.3 Ópera en Francia e Inglaterra

En principio, los franceses utilizaban más la música como un método auxiliar para el teatro y sus *ballets* que como un arte por sí mismo.

Es en el año de 1643 –cuando comienza el reinado de Luis XIV y un año posterior a la muerte del Cardenal Richelieu, quien introduce la ópera en Francia– cuando el Cardenal Mazarin promueve enérgicamente el desarrollo del *Bel Canto*, el cual adquiere un estilo propio gracias al trabajo del italiano Giovanni Battista Lulli, mejor conocido en Francia como Jean-Baptiste Lully. Él es quien incorpora a la ópera el clásico ballet francés, las tragedias y las comedias de los dramaturgos contemporáneos, lo cual constituyó la diferencia entre la ópera italiana y la francesa, teniendo como consecuencia que a esta serie de producciones del género operístico se le bautizara con el nombre de La Ópera de París.

Estas obras estaban divididas en cinco actos, y en ellas no podía faltar un prólogo glorificador a todo lo que proponía, hiciera o no hiciera el Rey Sol, Luis XIV. Una de las mayores aportaciones de esta corriente operística fue darle un poco menos de importancia a la técnica vocal ya muy dominada, para así realzar la dicción, el buen decir del texto y llegar a una muy superior y mejor calidad interpretativa. Generalmente también contaban con largas escenas, que en muchas ocasiones nada tenían que ver con la trama. Pero gracias a la magnificencia del aparato escénico con el cual estaban realizadas se acaparaba completamente la atención del espectador. Estas escenas eran acerca de sacrificios, combates, arribo de dioses a la tierra, escenas infernales, entradas triunfales, etcétera.

En Inglaterra este género tiene sus orígenes en las mascaradas, llegando a su consolidación a lo largo del siglo XVII. Pero debido al gran desarrollo que para estas alturas ya gozaba este



género en Italia, Alemania y Francia, los creadores y compositores ingleses sucumbieron ante las influencias extranjeras en su intento de crear una ópera nacional.

Las producciones inglesas se hicieron por encargo del rey Carlos II, y fueron llevadas a cabo por Pelham Humfrey, quien era uno de los músicos más influidos por las técnicas de Lully. Estas primeras producciones eran de un gran eclecticismo y muy similares a las obras renacentistas italianas pero con un sabor del refinamiento afrancesado, contando en su estructura con un intermedio y ligadas por los *ballets* franceses. Es a partir de esta época que surgen compositores como Henry Purcell y su obra *Dido y Eneas*, de 1689, una de las más notables, mostrando en su obra la fusión de los diversos estilos que se conjuntarán en el territorio británico.

### **1.3 La ópera bufa**

Atendiendo a lo dicho en líneas anteriores sobre la definición de la ópera, y refiriéndonos al hecho de que si el libreto es de carácter cómico se le denominará ópera bufa, mencionamos en los siguientes apartados las diversas manifestaciones de ésta, dado que dicho género fue denominado de diversas maneras en los países donde se desarrolló. La definición que dan Wallace Brockway y Hebert Weinston es la de: “[un] estilo operístico más ligero en el que algunos de los diálogos se recitaban en lugar de cantarse y en la que los argumentos sólo tratan de gentes y lugares conocidos, o sucesos chuscos de alguna región específica”.<sup>11</sup>

Hay que resaltar que los creadores de este estilo del género operístico ponían más énfasis en la naturalidad de la interpretación que en el talento escénico, el cual también existía.

---

<sup>11</sup> Brockway, Wallace y Weinston, Hebert, *Op.cit.* p. 6.

En Italia se le llamo al género *ópera bufa*, en Alemania, *Singspiel*; en Inglaterra, *Ballad opera* y en Francia *Opéra Comique*. También debemos señalar que a pesar de los nombres y de cómo se le clasifica a este género, cada una tiene sus particularidades, coincidiendo todas en su objetivo: proporcionar entretenimiento de manera cómica, como su nombre lo indica, basándose en historias locales, de la vida de gente reconocida o de personajes ficticios, en las que se mofan de ellas a partir de exponer diversas situaciones de sus vidas exponiendo vicios, virtudes o defectos.

### **1.3.1 Ópera bufa en Italia**

Se desarrolló a partir de piezas cómicas cortas insertadas como entreactos de óperas o de otro tipo de obras más elaboradas y de tono más serio. Servían como un descanso, después de la tensión generada por el drama principal, ofreciendo como aportación, como un nuevo elemento, el diálogo intercalado dentro de la música y el canto. Sus dos principales representantes son Giovanni Batista Pergolesi (*La Serva Padrona*, 1733) y Domenico Cimarosa (*Il matrimonio segreto*). Fue hasta 1740 que esta forma del género operístico quedó establecida como una forma de crear arte.

### **1.3.2 Ópera bufa en Alemania**

El *Singspiel* alemán nace de la influencia de la ópera bufa italiana. Es una representación escénica con texto que, dependiendo de la extensión e importancia de la música y de las canciones con respecto de los diálogos hablados, ha sido situada genéricamente entre una comedia musical y la ópera. Toma sus ideas del ambiente popular de Alemania, del mimo

romano o de los rituales religiosos y profanos de la Edad Media, y se conforma como género propiamente dicho hasta la segunda mitad del siglo XVII.

Desde el punto de visto literario destacan en este género *Erwin und Elmire*, de 1776, escrito por Goethe; y el musical *El rapto del serrallo*, de 1782, y *La flauta mágica*, de 1791, compuestos por Mozart.

### **1.3.3 Ópera bufa en Inglaterra**

En la región británica a la ópera cómica se le llamó *Ballad Opera*. Era un regreso a las tradiciones y al folklor inglés, ya que tomaban como inspiración para su escritura y composición las canciones populares y los acontecimientos que en ellas se narraban, o sucesos que se estaban dando o que ya habían ocurrido, reconociendo así un aprecio renaciente por lo popular más que por la música. Sus máximos representantes fueron John Gay y Johann Christoph Pepusch, quienes escribieron y musicalizaron *The Beggar's Opera* (*Ópera de los mendigos*), la más famosa y conocida obra de este género que aún se representa en la actualidad, considerada también como una de las primeras comedias musicales.

### **1.3.4 Ópera bufa en Francia.**

Fue llamada *Opéra-Comique* por los franceses, quienes crearon toda una institución con respecto a este desglose genérico de la ópera en el año de 1715. Esto se llevó a cabo por varios grupos de comediantes que entretenían a la gente de las ferias o las plazas públicas haciendo parodias de las óperas oficiales, encargadas por la corte, o de la *Comédie-Francaise*, conocida como el teatro nacional de Francia. Su origen lo encontramos, como en los movimientos anteriores, en la *ópera*

*bufo* italiana, sólo que en el caso de ésta se conformaba por diálogos que iban alternándose con números musicales, que para la actualidad han evolucionado y cuyos temas no son necesariamente cómicos sino también trágicos. Se construyó en Francia en el año de 1898 un teatro con el mismo nombre del movimiento: *Théâtre La Opéra-Comique*. Un dato interesante de mencionar en la producción de estos espectáculos es que hasta la actualidad la *Opéra-Comique* depende por completo del Estado francés, desde su fundación decretada por Luis XIV el 24 de agosto de 1680. Se ha convertido en una entidad autónoma, aunque sigue obteniendo casi la mitad de sus ingresos de subvenciones públicas.

Entre los compositores de más éxito encontramos a Daniel-Françoise Esprit Auber con *Fra Diavolo* (1830); Adolphe Charles Adam, con *Le postillon de Lonjumeau* (1836); y *Si j'étais roi* (1852); Jacques François Fromental Élie Lévy Halévy con *L'eclair* (1835); y *L'etoile du nord* de Giacomo Meyerbeer (1854).

Como una novedosa y espectacular forma de representación dramático-musical, la ópera dio lugar a que varios movimientos de su estilo empezaran a gestarse en tiempos venideros, a la par que la ópera alcanzaba su máximo desarrollo: la ópera bufa ya mencionada, la opereta y posteriormente la zarzuela en España, de las cuales trataremos en los siguientes apartados.

#### **1.4 Opereta (ópera corta)**

Este movimiento nacido de la ópera tiene muchas semejanzas a lo que fue la *ópera bufa* italiana y sus diferentes vertientes por Europa, y se le relaciona un poco más por su estructura a lo que sería el “musical o comedia musical,” como se conoce actualmente a este tipo de teatro.

Es en Viena donde la opereta alcanza su máximo desarrollo y otro tanto en Francia e Inglaterra. Estructuralmente son muy similares a las óperas cómicas. Originalmente eran piezas en un solo acto, con textos intercalados con canciones y bailes. Sus historias eran de carácter muy ligero, popular, e incluso muy frívolo, relacionándose hacia los siglos XIX y XX como pariente del teatro de revista por tener en su desarrollo pasajes picarescos. Poco a poco fueron creciendo hasta los tres o cuatro actos, que ya eran característicos de las óperas cómicas.

Durante la década de 1860 las obras cómicas precursoras del género se asomaron a los escenarios parisinos como parodias del estilo serio de la gran ópera francesa. *Le Petit Faust* (1869) de Florimond Herve, una de las primeras operetas de carácter, emulaba en clave de comedia la ópera *Faust* (1859), de Charles Gounod. Sin embargo, la cumbre del género se alcanzó con el compositor y violonchelista Jacques Offenbach, autor entre otras de *Orphée aux enfers*<sup>12</sup> (1858).

Las raíces de la opereta vienesa deben buscarse en el *Singspiel* y en las farsas locales. Franz von Suppé contribuyó a establecer este género y destacó en él, produciendo obras como *La bella Galatea* (1865), *Caballería ligera* (1866) y *Boccaccio* (1879). La opereta vienesa obtuvo gran éxito en los círculos centroeuropeos gracias a la popularidad de sus valeses y tonadas, sobresaliendo de entre ellas las obras de Johann Strauss, entre las que destaca *Die Fledermaus* (1874).

La opereta inglesa se desarrolló a partir de la *ballad opera*, y se extendió en otras obras. John Gay creó uno de los ejemplos más refinados de *ballad opera* con su obra *La ópera de los mendigos*, (*The beggar's Opera*, 1728). La sátira política y social de Gay influyó en los artistas

---

<sup>12</sup> *Orfeo en los infiernos*. De esta opereta también es notable mencionar el hecho de que con ella se inmortalizó el famoso baile del Cancán o Can-Can (Nota propia).

que le siguieron, incluidos el dramaturgo Bertolt Brecht y el compositor Kurt Weill. El género alcanzó su cima en las óperas ligeras de Arthur Sullivan y William S. Gilbert.

Un género similar conocido como opereta anglosajona se desarrolló también en Inglaterra a fines del siglo XIX y se trasladó a los Estados Unidos, donde alcanzó su máximo esplendor.

Podemos decir que la opereta aparece entre la tradicional ópera cómica y la muy variable revista. Tiene de la primera a autores como Offenbach, Strauss y Lehár, su buena factura musical, la exigencia vocal, de estilo para los intérpretes y la unidad de concepción; y de la segunda la ligereza que raya en los límites de la picardía, el predominio de la danza y de la espectacularidad.

Desde un punto de vista histórico y sociológico, la opereta ha cumplido una misión importante, pues sirvió de puente entre una estética elevada y una audiencia popular en la Viena imperial. Hasta el mismo advenimiento del cine, las obras de Strauss y de Lehár presentaban el Romanticismo como gracia, como sonrisa dentro de una técnica que bien podría llamarse estilo.

Íntimamente ligados a la tradición de las operetas se hallaron diversos géneros que, aunque de orígenes dispares, fueron influidos por los medios y las técnicas de las primeras. Así, la ópera cómica, resultante de ciertos números interpretados en los intermedios de la ópera seria, adoptó nuevos formalismos hasta casi identificarse con la opereta desde el siglo XIX.

La zarzuela, manifestación costumbrista de la música cantada en España, enriqueció su aspecto musical, desde la proximidad con la revista hasta los límites de la ópera seria, destacando que la mejor forma de este género (la opereta) se alcanzó en Viena, donde existe un recinto teatral construido por el Estado vienés exclusivo para las representaciones de ésta.

## 1.5 La zarzuela

Mientras que en la ópera todo era cantado y sin partes recitadas, la zarzuela se diferenciaba de ella por alternar las arias, los solos, los coros y los dúos con las partes recitadas, logrando así una armonía. Se declaman las escenas y sólo se cantan las partes que la música exige. Es así como se comienza a experimentar en España con la música, los bailes, los cantos, pero los primeros intentos fueron muy fallidos, como nos cuenta Matilde Muñoz. “Un primer intento de Zarzuela fue estrenado en 1843. Ésta y otras puestas de dicha naturaleza ocurrieron de forma esporádica, presentándolas como fenómenos que no se comprendían, pero que había que soportar”.<sup>13</sup>

Sus inicios se remontan hacia el siglo XVII –época del reinado de Felipe IV–, a un lugar nombrado el Palacio de la Zarzuela, llamándosele así por el gran número de espinos y zarzas que crecían a su alrededor. Este monarca era un gran amante del arte, le encantaban los espectáculos con grandes efectos y gustaba de hacer suntuosas fiestas con sus cortesanos, y que en ellas se hicieran representaciones, que eran previamente contratadas a las compañías madrileñas, las cuales en dichas representaciones intercalaban partes habladas, recitadas, canciones y bailes.

Los antecedentes de la zarzuela se sitúan en la representación de autos sacramentales combinados con la imitación de la ópera italiana. Entre sus primeros cultivadores destacaron los dramaturgos del siglo XVII: Félix Lope de Vega (*La selva sin amor*), Pedro Calderón de la Barca (*El golfo de las sirenas*) y el músico Juan Hidalgo. En sus libretos, de corte aristocrático, desfilaban héroes, personajes mitológicos y alegorías teológicas, según la moda italianizante de la época.

---

<sup>13</sup> Matilde Muñoz, *Historia de la zarzuela y el género chico*, Madrid, Tesoro, 1958, p. 5.

Más adelante, en el siglo XVIII la dinastía borbónica determinó un período de decadencia del género. La nueva aristocracia de Felipe V, nieto de Luis XIV de Francia, amante de la ópera, atrajo a su corte a afamados músicos italianos y favoreció la representación de las obras de autores de la misma nacionalidad. La zarzuela tuvo que dejar paso a la ópera, representada por compañías italianas que Felipe V trajo a España. Entonces la zarzuela trató de adaptarse a la manera italiana, y debido a la preferencia del público por la ópera, la zarzuela terminó por fracasar.

Ramón de la Cruz es el primer autor que abandona los temas mitológicos para centrarse en temas costumbristas madrileños, más cercanos a las zarzuelas que hoy conocemos. Ramón de la Cruz y el compositor Antonio Rodríguez de Hita formaron un importante dúo en composiciones de zarzuela. Sus obras se representaban en funciones nocturnas veraniegas a beneficio de los cómicos. Destacan: *Las segadoras de Vallecas* (1768) y *Las labradoras de Murcia* (1769).

A finales del siglo XVIII la zarzuela estuvo a punto de desaparecer, sustituida por la tonadilla escénica.<sup>14</sup>

## **1.6 La tonadilla escénica**

Es un género lírico-dramático menor, con melodías populares españolas y temas costumbristas y humorísticos. Aunque este tipo de teatro cantado, marcadamente cómico y de corta duración ya contaba con antecedentes en el siglo XVII (las tonadillas formaban parte de las grandes piezas

---

<sup>14</sup> En la actualidad las zarzuelas se siguen montando y reponiendo con mayor frecuencia en España, lugar del auge de este género (Nota propia).



teatrales, comedias, óperas, tragedias o zarzuelas), no es sino hasta la segunda mitad del siglo XVIII cuando la tonadilla escénica como género independiente alcanzó su mayor popularidad.

La tonadilla se diferencia del sainete en que el segundo es una pieza hablada, y la tonadilla es cantada, literariamente ambos son similares. Su argumento es simple, predomina el personaje y apenas hay acción. La finalidad del texto es divertir al público, provocar su risa y, al mismo tiempo, exponer una crítica social y transmitir alguna moraleja mediante lo representado. La estructura musical está fuertemente relacionada con el texto. Así, consta de tres partes:

- Introducción, en la que se expone el asunto, dirigiéndose directamente al público habitualmente.
- Sección central, en la que se centra la acción del argumento.
- Sección final, que a menudo no guarda relación con el argumento, soliendo ser unas seguidillas y un número de despedida.

Este esquema no fue rígido, y a medida que la tonadilla evolucionó fue cambiando.

Cuatro ejemplos de tonadilla escénica son los que actualmente se representan en ciertas épocas del año en el Teatro de la Zarzuela: *El majo y la italiana fingida* (1778), *Garrido enfermo y su testamento* (1785), *Lección de música y bolero* (1803) y *La cantada vida y muerte del general Mambrú* (1785).

## **1.7 El género chico**

La principal diferencia entre el género chico y la zarzuela es el tiempo de duración y el número de actos. La zarzuela suele tener dos o tres actos y el género chico sólo uno. Su nacimiento se

sitúa en El Recreo (1867), un pequeño teatro en la calle de La Flor de la ciudad madrileña. El género chico fue promovido por empresarios y creado por un grupo de actores cómicos: Juan José Luján, Antonio Riquelme y José Vallés, para impulsar el *Teatro por Horas* en el que, en un mismo día, se representaban varias obras. La menor duración de las obras (menos de una hora) abarataba el costo de las localidades, llegando hasta las clases humildes que abarrotaron el teatro. Las recaudaciones aumentaron espectacularmente, así como la producción de obras.

Este fue el nacimiento del género chico, llamado así no por ser un teatro de menor calidad sino por ser más breve. También se ha denominado erróneamente a la zarzuela en general “género chico” en contraposición a la ópera.

Una de las mayores diferencias entre el género chico y la zarzuela es el argumento. La zarzuela se basa en temas dramáticos o cómicos de acción complicada, y el género chico trata el teatro costumbrista, reflejando la vida cotidiana madrileña. Respecto a la música, ésta es pegajosa, tarareable, hecha para servir al texto. Sus melodías van desde loailable, gracioso, hasta lo sentimental y amoroso. Toda su música está basada en los siguientes elementos del folklore español:

- Boleros, canciones típicas.
- Jota: una danza española extendida por gran parte de la geografía local. Entendida como representación escénica, la jota se canta y se baila acompañándose de castañuelas. Los intérpretes suelen ir vestidos con trajes regionales.
- Seguidillas: Estrofas en cuatro versos, para formar canciones, que se acompañan de ciertos tipos de danza de las regiones en las que se escriba dicha seguidilla.

- Soleas: Combinación métrica propia de la lírica popular andaluza, compuesta por tres versos de arte menor, octosílabos con asonancia en el primer y el tercer verso y sin rima de ninguna especie el segundo. Se le conoce también con el nombre de terceto gallego o terceto celta.
- Pasacalles: Es una forma musical de ritmo vivo y de origen popular español, interpretada por músicos ambulantes.
- Fandangos: Es un bailable popular, ejecutado por una pareja, con movimientos vivos. El compás ternario, los versos octosílabos y el frecuente empleo de castañuelas marcan un estrecho parentesco con la jota.
- Habaneras: Son canciones originadas en Cuba a finales del siglo XIX, de ritmo lento y compás binario, generalmente de dos por cuatro. Puede ser cantada o puramente instrumental, y es un género adaptado y usado por diferentes formaciones musicales españolas, como grupos corales, bandas de música, tunas y rondallas.
- La influencia de valeses, mazurcas, polkas y chotis, la cuales son distintos estilos de danzas con diferentes tipos de música de varias regiones europeas.

La crítica denostó este nuevo teatro pero el público lo aplaudió, creándose tres nuevos teatros: el Teatro Martín, el Teatro Lara y el Eslava. Más tarde, los inventores de este nuevo tipo de teatro se trasladarán del Teatro Recreo al Teatro Variedades, situado en la calle Magdalena. En 1873 se inaugura el Teatro Apolo, templo del género chico.

En sus inicios (1844) el género chico se representaba sin música. La primera obra en la que se incorpora música es *La canción de la Lola* (libreto de Ricardo de Vega, música de Chueca y Valverde), estrenada en 1880 en el teatro Alhambra, en la calle Libertad. El género chico llegó a

su máximo esplendor en 1886 con el estreno de *La Gran Vía* (Chueca y Valverde), el 2 de julio, en el Teatro Felipe (Madrid).

Algunos de los compositores del género chico son: Manuel Nieto, Ruperto Chapí, Federico Chueca. En cuanto a obras maestras: *El Santo de la Isidra*; *La fiesta de San Antón*; *Chateau Margaux*; *El pobre Valbuena*; *La alegría de la huerta*; *La verbena de la paloma* y *La canción de la Lola*, entre otras.

El éxito de este teatro obligó a los empresarios a mantener los espectáculos de zarzuela durante todo el año, incluso en verano; dando origen a los llamados teatros estivales, construidos en madera, al aire libre y generalmente poblados de árboles.

Las penurias económicas que los españoles padecen durante la segunda mitad de los años sesenta del siglo XIX reduce la asistencia del público a los teatros y el estreno de zarzuelas, haciendo aparición un nuevo fenómeno que triunfó grandemente pero que pronto pasaría al olvido barrido por el género chico: los bufos madrileños. Los bufos son pequeñas piezas cómicas, copia de las operetas francesas de Offenbach. El 22 de septiembre de 1866 se estrenó en el Teatro Variedades la primera obra *El joven Telémaco*, a la que se definió como “pasaje mitológico-lírico-burlesco”.

Con la llegada del nuevo siglo la zarzuela va a experimentar un cambio significativo. Se rescata la zarzuela “grande”, olvidada durante el siglo XIX, pero inspirada en los patrones del género chico. Aunque durante la primera década del siglo XX continúan estrenándose obras del género chico, este género inicia su declive.

La guerra civil española no supondrá un intermedio para la zarzuela, aunque con más dificultades todavía continuarán estrenándose y representándose obras. Este género lentamente torna su fin hasta los años ochenta. ¿Las causas? La aparición de otras formas de entretenimiento: la revista, el cine, la televisión.

### **1.8 La zarzuela y la ópera**

Aunque siempre se ha querido comparar a la zarzuela con la ópera, observamos que ambos géneros tienen cosas en común: son géneros lírico-dramáticos pero son distintos en sus temas, música y estructura. Otra diferencia radica en la técnica e interpretación vocal. Entre la zarzuela y la ópera existen diferencias significativas, siendo la más importante que la zarzuela es típicamente española y no se ha extendido fuera de sus fronteras, a excepción de Hispano-América en muy pocos montajes originales y con giras esporádicas de las producciones españolas. Y con esto ha conseguido resistir la influencia operística italiana y vienesa.

Pero la ópera es totalmente cantada, mientras que en la zarzuela se alternan escenas cantadas con pasajes hablados. Pero la causa que impidió a este género traspasar las fronteras fueron los temas locales y el folklor popular. Así mismo, la zarzuela asimila cantos y danzas populares que el pueblo toma como suyos. La zarzuela tiene carácter popular, es asequible y accesible a las clases bajas, lo cual ha provocado el desprecio de muchos.

### **1.9 Nuevas formas dramático musicales del siglo XIX y el XX**

Debido al gran desarrollo que alcanzaron tanto la ópera en sus diferentes formas, como la zarzuela, varias tendencias de carácter dramático musical comenzaron a gestarse partiendo de

ellas y de sus artificios. Estos movimientos se dieron por etapas y, así como sucede en todos los géneros, todos tuvieron sus altibajos, se tomaban las ideas los unos de los otros para crear así un estilo.

Pero para no extendernos demasiado en ello mencionaremos sólo dos de los más importantes, éstos son el *vaudeville* y el teatro de revista. Haciendo referencia a los que les antecedieron o estuvieron a la par de ellos podemos citar el *music hall*, la *extravaganza*, el *burlesque*, los *minstrel shows* y el *cabaret*.

### **1.9.1 Vaudeville**

Este espectáculo norteamericano de finales del siglo XIX tiene sus antecedentes en el *music hall* inglés y en ocasiones se ha llegado a mencionar que es una réplica de éste. En sus inicios fue muy similar al teatro de variedades, pero lo que en éste se buscaba era que toda la familia pudiera ver en este tipo de espectáculos algo para la recreación familiar. En su evolución llegó a ser un poco más audaz.

Benjamín Franklin Keith fue quien tomó el nombre de *vaudeville* y lo acuñó para designar así a esta nueva forma de espectáculos. El término proviene del caló francés que se empleaba para nombrar así a las canciones del pueblo. Probablemente provenga de *vaux de Vire*, con el cual se refería y se hacía alusión a las canciones satíricas del siglo XV, muy populares en los valles cercanos a esta región de Francia, *Vire*. Estas canciones se hicieron famosas gracias a un

batanero<sup>15</sup> de dicha región llamado Oliver Basselin. “Tony Pastor fue el padre del *vaudeville*, el término “*vaudeville*” aplicado a este espectáculo de variedades fue acuñado por otro...”.<sup>16</sup>

“El *vaudeville* tuvo sus raíces en la sección de “*olio*” del “*minstrel show*”,<sup>17</sup> donde los miembros del elenco presentaban números de baile y canto. Como una rama del teatro, el *vaudeville* llegó a cristalizarse con el neoyorkino Tony Pastor, un hombre dedicado al espectáculo que había salido del *minstrel show*”,<sup>18</sup> a quien, como mencionamos, se le consideró el padre de este género.

El principal atractivo del *vaudeville* y gracias al cual gozaba de una muy buena audiencia era que contaba con magníficos y entusiastas comediantes, cantantes y bailarines, pero también despertaba la atención y el morbo a sus espectadores al ver actos de gente especializada en trucos de magia, escapismo, contorsionistas, acróbatas, gente que leía la mente, hipnotistas, entre otros, además de contar en algunas ocasiones especiales con invitados que ya eran famosos y que el público reconocía fácilmente.

Muy similar al *music hall* intercalaba este tipo de números con las actuaciones de los cantantes, bailarines y comediantes. Como estructura básica el *vaudeville* sigue más o menos el siguiente esquema:

---

<sup>15</sup> El batanero es el trabajador de un batán, lugar donde se fabrican tejidos.

<sup>16</sup> EWEN, David, *Historia del teatro musical de los Estados Unidos*, Traducción de Alfonso Esparza Medina 1ª. Edición en español, México, Compañía General de Ediciones S.A. 1968. p. 80.

<sup>17</sup> Estos espectáculos de carácter satírico mostraban lo que se creía como la parte “mala” de la población de raza negra en los Estados Unidos. Actores blancos se pintaban de negros en un show que tenía ciertas características que le antecedieron justo con el *music hall* al Vaudeville.

<sup>18</sup> Ewen, David, *Op.cit.*, p. 79.

- Apertura con actos de acróbatas o animales amaestrados. Por tratarse de actos de alta concentración se pedía el silencio del público.
- Presentación de “Los Hermanos”; que eran actos realizados por una pareja, ya sea de personas del mismo sexo o no, y que no necesariamente tenían que ser hermanos de sangre, de los cuales uno era el hermano cantante y el otro el hermano bailarín.



Img. 1 Harold Nicholas (izquierda) y su hermano Fayard (derecha). Nacido un 27 marzo de 1921, Nicholas fue un icono del vaudeville desde muy temprana edad ya era un bailarín impresionante. Tomada de: <http://love2d.com/wp->

Sobre este punto podemos comprobar cómo era este tipo de personajes, dentro de la



Img. 2 Promocional de la película. Izquierda: Catherine Zeta-Jones, ganadora del Oscar por el personaje de Velma Kelly. Al centro Richard Gere, quien interpretó a Billy Flynt. Derecha, Renee Zellweger dio vida a Roxie Hart. Tomada de: <http://1.bp.blogspot.com/-sDIY50CrmY/TV3TFKcbWvI/AAAAAAAAA90/rQCIDD0ttXA/s1600/ch3.jpg>

estructura del vaudeville y sus estrellas en la cinta *The Dolly Sisters* (Las hermanas Dolly), realizada en el año de 1945 con dirección de Irving Cummings. Y hablando de teatro musical en *Chicago*, creación de Bob Fosse, ganador del premio Oscar. En la historia se ilustra el *vaudeville* perfectamente a través de “Los Hermanos” en este caso “Las Hermanas” en los personajes de Velma Kelly y Roxie Hart. *Chicago The Musical*, se estrenó a nivel mundial el 3 de junio de 1975 y se llevó a la pantalla grande en 2002, ganando el premio Oscar como mejor película.

CHICAGO es una de las comedias musicales más populares, emocionantes y súper taquilleras de Broadway. Ganadora de 6 Premios Tony, es una historia electrizante sobre avaricia, asesinato y el mundo del espectáculo, llena de canciones de gran éxito, tales como: “*All That Jazz*” y “*Razzle Dazzle*”. Y CHICAGO ofrece algunos de los mejores espectáculos de baile presentados en Broadway, con un magnífico conjunto que lleva a cabo fabulosos bailes coreografiados en el estilo de Bob Fosse.



Por algo The New York Times la llama *la mejor comedia musical que se presenta en la ciudad*.<sup>19</sup>

Continuando con la estructura del *vaudeville* seguía con:

- La comedia corta, por lo general de un acto y muy breve (lo que sería el sketch).
- Presentación del nuevo talento.
- Intermedio.
- Presentación, si era el caso, de un artista, figura o famoso invitado.
- Acto espectacular, en el que intervenían animales, orquestas o coros en su primera presentación.
- Presentación de la figura central, la cual se anunciaba previamente en el cartel publicitario, que podría ser un cantante o comediante.
- Cierre, característico y exclusivo del *Vaudeville*, presentando a alguna persona casi siempre hombre tocando algún instrumento o cantando, pero de calidad muy por debajo de lo que pudiera considerarse como aceptable.

Era a veces tanto el éxito de algunos *vaudevilles* que llegaban a tener algunas temporadas, gracias a la demanda del público, quien lograba que se dieran funciones extras, cuando lo normal eran dos al día y, por lo anterior, llegaban a ser hasta cuatro.

A principios del siglo XX el *vaudeville* había elevado su prominencia mano a mano y con frecuencia en los mismos teatros y con el mismo boleto, que el incipiente cine mudo. El *vaudeville* y las películas disfrutaron tales éxitos juntos que eventualmente se separaron en busca de audiencias separadas. Y lo lograron. Pero la depresión golpeó duramente al *vaudeville*, ya que

---

<sup>19</sup> Tomado de [http://www.chicagothemusical.com/about\\_es.php](http://www.chicagothemusical.com/about_es.php)

estos espectáculos debían ser montados día a día, a un costo relativamente alto. Por el contrario, una vez que una película se realiza, lo que quedan son los costos de las copias, distribución y promoción. Asistir a una película era al menos cinco veces más barato que ir a un show en vivo; y la radio, una vez adquirido el receptor, era gratis. Por ello el cine y la radio florecieron y el teatro se marchitó después.

Si las salas de *Broadway* tenían problemas el *vaudeville* estaba peor, debido en parte a que tenían poco qué ofrecer que no fuera ya disponible en la radio excepto, por supuesto, espectáculo y sonido. Pero en los años 30 las películas también tenían sonido para ofrecer. Irónicamente, un plan concebido por un dueño de una cadena de teatros de *vaudeville* para atraer clientes fue la exhibición pública de programas de televisión, lo cual se hizo en 1930 cuando se ofreció el estreno mundial de la televisión hablada como una atracción teatral. Luego de cuatro años de inicio de la depresión, el número de salas de *vaudeville* en los Estados Unidos había pasado de 2000 a menos de 600. La asistencia cayó fuertemente también, lo cual es la mayor diferencia entre las películas y el *vaudeville* después de la depresión.

### **1.9.2 La revista**

Este es un espectáculo teatral con una serie de cuadros enlazados entre sí por un argumento simple. En la revista se mezclan: canto, baile, música y *sketches* y se utilizan diversos efectos decorativos y lumínicos también, influencia del *music hall*.

Se le denominó revista porque su origen proviene de los espectáculos que se presentaban en París en un teatro llamado *Varietes*, el cual fue abierto en 1870. En la revista el argumento es un pretexto para dar paso al canto, al baile y a episodios cortos con injerencias del *music hall*, donde

el chiste atrevido, a veces soez, vulgar y grotesco, y el exhibicionismo llevan mucho del atractivo principal y del arrastre de públicos a estos espectáculos. “También la revista es un conjunto de canciones, sátiras o danzas que no se relacionan entre sí, y que tienen un débil punto de unión gracias al título de la obra, por lo general algún tema local. Los *sketches* ocupan un lugar preferente, así como los efectos visuales de coreografía y decoración”.<sup>20</sup>

La revista es un espectáculo donde el vestuario de gran manufactura, telas costosas, bordados en chaquira y lentejuela, los tocados o sombreros con fastuosos plumajes, los fabulosos telones y la picardía del chiste soez o en algunas ocasiones político son, junto con la belleza de las mujeres que participan en ésta, el gran conjunto que acapara la atención de los públicos en el momento en el que la revista goza de gran éxito.

Queda entendido pues que la revista es una cadena de cuadros o partes en que se dividen los actos de este tipo de teatro, en el que la mayoría de los casos se requiere de varios cambios de escena, los cuales son hechos a la vista del público, bajando por breve tiempo el telón, con un rápido intervalo de tiempo.



Img. 3 Pasando Revista, espectáculo estrenado el 16 de marzo de 2011, en el Teatro Nuevo Apolo de Madrid. Tomada de: [http://4.bp.blogspot.com/-9oSa4iCFUtg/TYhj-nyzkAI/AAAAAAAAACNE/y2\\_PcIVSdE4/s320/tn-500\\_img\\_0200%25281%2529.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-9oSa4iCFUtg/TYhj-nyzkAI/AAAAAAAAACNE/y2_PcIVSdE4/s320/tn-500_img_0200%25281%2529.jpg)

<sup>20</sup> RUIZ Lugo, Marcela, CONTRERAS, Ariel, *Glosario de términos de arte teatral*, México, Trillas, 1991. p. 77.

Al igual que el *burlesque* y el *vaudeville*, la revista tiene su origen en el *music hall*, que se distingue a su vez por su carácter netamente popular, y puede ir acompañada por malabarismos y acrobacias. Este espectáculo, al igual que el *Vaudeville*, tiene su decadencia cuando en la televisión se comienzan a presentar programas con el mismo formato.

Recordando lo mencionado de que no nos extenderíamos en otros géneros, veremos en el siguiente capítulo la definición que dan algunos especialistas, parte de la historia, evolución y características de la comedia musical y la forma en que llegó a desarrollarse como uno de los géneros teatrales dentro de la lírica que se mantienen vigentes hasta nuestros días, siendo junto con la ópera uno de los más prolíficos y exitosos desde sus inicios como tal hasta nuestros días.

## CAPÍTULO II

### LA COMEDIA MUSICAL

Teniendo como antecedente la información dada en el capítulo anterior, y para ubicarnos de alguna manera en los inicios de este género, conviene expresar nuestras coincidencias con los especialistas que expresan que la comedia musical es uno de los géneros más recientes en el ámbito escénico como tal, para conformarse como un género lírico-dramático relativamente joven y con posibilidades de explotación.

Varios de los géneros de los cuales se ha derivado la comedia musical coexisten en la actualidad, unos con mayor o menor grado por las condiciones culturales en las que vivimos. Algunos de estos géneros se han renovado o han experimentado cambios en su formato como en el ahora llamado “teatro de cabaret”. En el *vaudeville* y el *burlesque* que son casi inexistentes se mantienen como se les conoce. La revista con un formato similar al de su creación se presenta por ejemplo por temporadas en la cartelera del Teatro Blanquita de la Ciudad de México; y con temas locales con mayor incidencia en España, al igual que la zarzuela. La ópera en cambio sigue siendo vigente alrededor del mundo.

#### **2.1 Definición**

Si tuviéramos que dar una rigurosa definición de la comedia musical, lo que dice Cuauhtémoc Zúñiga, es parte de lo que ayuda a caracterizar a este género. “Es herencia de la cultura norte americana de los primeros años de este siglo (s. XX). Es producto del vaudeville, del circo y del

grupo de baile. Es un teatro de baile, de música, de argumento”.<sup>21</sup> O tomemos también las palabras de Ruiz Lugo y Contreras: “Espectáculo ligero prevaleciente en los Estados Unidos que consta de canciones, música y danza, además de diálogo y una trama somera. Su escenificación suele ser muy elaborada y costosa”.<sup>22</sup>

Pero el hecho de que se le denomine comedia musical va un poco más allá de lo de que estas dos palabras significan por separado y de la idea que dan al escucharlas o leerlas juntas, como si se tratara de un solo concepto, ya que los terrenos por lo que se va moviendo y tejiendo la estructura de estos espectáculos no sólo son los de la comedia. Aborda temas melodramáticos, fantásticos, fabulescos e incluso algunos que toman forma de tragedia. Por lo que de unos años a la fecha en muchos casos se ha suprimido el término “comedia”, dejando sólo “musical” como sustantivo, como un término en el que va incluido un todo, el cual tiene sus características propias. Total que comedia musical o musical a secas vendrían siendo lo mismo y así lo tomaremos en adelante.

Habiendo mucho de cierto en las palabras de Ruiz Lugo y de Zúñiga en cuanto a la definición que dan de la comedia musical, podríamos concretar de ésta que no es un espectáculo de ópera, revista, *music hall* o *vaudeville*; que sí es costoso, alegre, y que hay baile y que es ligero en su trama o temática, la mayoría de las veces. Sin embargo cuenta con varios elementos teatrales, musicales, vocales y de producción como muchos de otras artes escénicas, pero con un sello muy propio de este género que lo hace único.

---

<sup>21</sup> Revista de Teatro *La Cabra*, no. 2, Ed. Tercera Época, 1978, p. 11.

<sup>22</sup> RUIZ Lugo, Marcela, CONTRERAS, Ariel, *Glosario de términos de arte teatral*, México, Trillas, 1991.

## 2.2 Un poco de historia

La comedia musical surge de las formas de los mayores géneros musicales, la ópera y la opereta, primeramente; y de la revista, *burlesque*, *music hall* y *vaudeville* en segundo término, y de los cuales va adquiriendo ciertos elementos que va transformando hasta hacerlos propios y volviéndolos parte de su estructura. Esto nos traslada cronológicamente hacia el siglo XIX momento en el cual la ópera y la opereta se encuentran en su mayor esplendor. Y a los primeros años del siglo XX, cuando en Estados Unidos se comienzan a realizar los primeros espectáculos musicales que no son ni ópera ni revista, *burlesque* o *vaudeville*.

Aunque la comedia musical se alimenta de todos estos géneros, la ópera, opereta y la *opera buffa* son los que marcan su desarrollo cuando ésta llega de Europa y se comienza a presentar en los escenarios de los Estados Unidos, donde también se desarrolla un concepto de lo que sería la opereta norteamericana. La opereta de los Estados Unidos incluye en su estructura al coro, que en un principio no forma parte de la escena, pero al paso del tiempo toma parte de ella pues se le agrega aparte de la belleza de las armonías y melodías, un hermoso vestuario y movimientos coreografiados, los cuales en conjunto con el ballet son elementos clave de la comedia musical.

Hacia los años 1700, en los que se popularizaron la opereta y *el ballad opera* en Inglaterra, Francia y Alemania, se tiene registro de que la *opera ballad* más representativa, la de más larga duración y con mayor tiempo de permanencia en escena fue la ya mencionada en el capítulo anterior *The Beggar's Opera* (1728)



Img. 4 Portada del disco compacto con la música de la reposición producida por Benjamin Britten en el año 2009. Tomada de: <http://image.allmusic.com/00/acg/cov200/cm700/m773/m77368zot02.jpg>

de John Gay, con canciones populares y letras nuevas. Tuvo 62 interpretaciones sucesivas en Londres. Además de estas fuentes, como ya mencionamos, el teatro musical remonta sus orígenes al alto vuelo lírico de la ópera, al arrabal del *vaudeville*, al *music hall* británico, al melodrama y al *burlesque*.

Según estudios contemporáneos,<sup>23</sup> la primera obra musical de larga duración en América fue *Flora or The Hob on the Wall*, una ópera *ballad* presentada en Charleston alrededor de 1735. “La gente de Charleston ha acudido al edificio del tribunal no para asistir a un juicio sino a la representación de una obra musical... un grupo de comediantes presentan Flora...”<sup>24</sup>

Nueva York no tuvo una presencia teatral significativa hasta aproximadamente 1750, y el primer musical “duradero” de Broadway registrado con 50 interpretaciones fue *The Elves* en 1857. El musical humorístico de Laura Keane *Seven Sisters* (1860) rompió todos los récords con 253 representaciones.

Con la decadencia de algunos de los géneros previos a la Comedia Musical ésta florece adueñándose no sólo de la escena teatral sino también de la cinematográfica, gracias a la producción fílmica de las obras más reconocidas de este género que gozan de gran éxito sobre los escenarios, y de otras que fueron productos concebidos originalmente para la pantalla grande.

---

<sup>23</sup> Ewen David, *Op. Cit.*

<sup>24</sup> *Ídem*, p. 7.



### 2.2.1 En el siglo XIX

De lo mencionado, no es difícil deducir que la comedia musical es en consecuencia creación de los norteamericanos. Aunque en un principio se le confundía continuamente con la *opera buffa* no era igual, pero los musicales adquieren su forma al dejar los norteamericanos de lado todo aquello que le estorbaba de aquellas: la amabilidad y la facilidad en la música y el diálogo de tiempos prolongados, *tempo narrativo* en italiano.



Img. 5 Escena Final. Tomada de: <http://images-mediawiki-sites.thefullwiki.org/00/3/1/3/60083721575500705.jpg>

Se piensa que la primera obra de teatro que se sujeta a la concepción moderna de un musical fue *The Black Crook*, de Charles M. Barras, la cual estrenó en Nueva York el 12 de septiembre de 1866 en el *Niblos Garden* de New York. La producción

era de larga duración: cinco horas y media. A pesar de ello alcanzó excepcionales 474 representaciones, y en subsecuentes reposiciones alcanzó las 2000. “El auditorio se mantuvo cautivo de escenas fascinantes: trucos espectaculares, escenas de derroche, grandiosos ballets, números cuya producción suspendía el aliento”.<sup>25</sup> La relevancia que se le dio a la escenografía, a los cuerpos de baile y a la gran producción, son por las que a menudo se le considera la primera comedia musical en forma de los Estados Unidos.

Edward Harrigan y Tony Hart produjeron musicales en Broadway, entre 1878 y 1884, con caracteres y situaciones tomadas de la vida diaria de las clases inferiores de Nueva York. Cientos

---

<sup>25</sup> *Idem*, p. 11.

de comedias musicales fueron llevadas al escenario en Broadway en los años 1890 y a principios de los años 1900.

Una comedia musical típicamente americana es pues una propagación de un aire de libertad, modernismo, democracia y hasta de contrasentido, en la que sus creadores productores y compositores van en cierta oposición a las influencias de las formas europeas (como los valeses vieneses) y se dejan llevar por la influencia del americanismo del *fox trot*, del *charleston* y sin duda y de gran ayuda el nacimiento del *jazz*; éste último un ritmo de gran expresión nacionalista que también sirvió como soporte del habla rápida, contribuyendo así a la formación de diálogos teatrales.

En Inglaterra, Gilbert y Sullivan crearon un equivalente inglés de la *opera buffa* francesa. Los trabajos de estos compositores en los años 1870 y años 1880 junto con las formas existentes de *burlesque*, *vaudeville* y *music hall* influyeron en el desarrollo del musical.

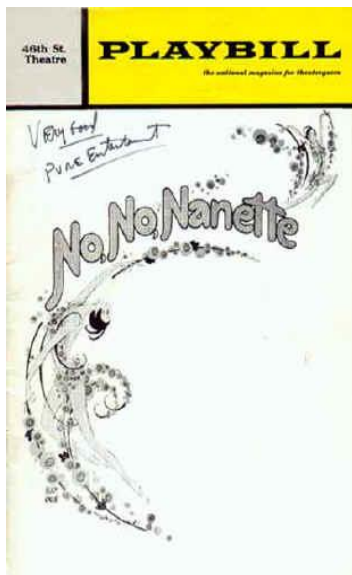
### **2.2.2 El siglo XX**

A comienzos del siglo XX, las operetas sentimentales de una nueva generación de compositores, escritores y productores se extendieron desde Europa a través de todo el mundo de habla inglesa, desplazando, mas no exterminando, a los primeros musicales ligeros británicos y americanos. Ellos influyeron en el trabajo posterior de otros compositores como Kern y Hebert, también influenciados por Gilbert y Sullivan y compositores más jóvenes, mostrando que un musical podría combinar un ligero toque popular con la verdadera continuidad entre historia y números musicales, al igual que en la siguiente generación de compositores, como Sigmund Romberg, George Gershwin, y Noel Coward. Éstos a su vez influyeron en los musicales de Rodgers,

Sondheim y otros tantos posteriormente.

Al surgir el cine mudo no representó ningún riesgo para Broadway ni para los productores de espectáculos musicales en vivo. Fue hasta el surgimiento del filme *The Jazz Singer* que, sin duda, hubo una verdadera preocupación, pero la prueba fue superada. No obstante, los años 20 vieron el éxito arrollador de la producción de espectáculos musicales en vivo. Llegaba a haber en escena de 40 a 50 montajes diferentes, pero debido a la competencia tan alta las temporadas no fueron de miles de representaciones. Una exitosa temporada duraba aproximadamente 200 representaciones y cuando en promedio se llegaba mínimo a 300 eso representaba un éxito apoteótico.

Producciones reconocidas y exitosas de esta época fueron trabajos divertidos como: las opulentas producciones de las *Zigfield Follies*, o de otros espectáculos como *Sally*; *Lady Be Good*; *Sunn*; *Tip Toes*; *No, No, Nanette*; *Oh, Kay!* y *Funny Face*.



Img. 6 Portada del programa de mano de la temporada de 1971 en el 46th Theatre, en Broadway. Tomada de: <http://www.musicals101.com/News/nanette72pbl.jpg>



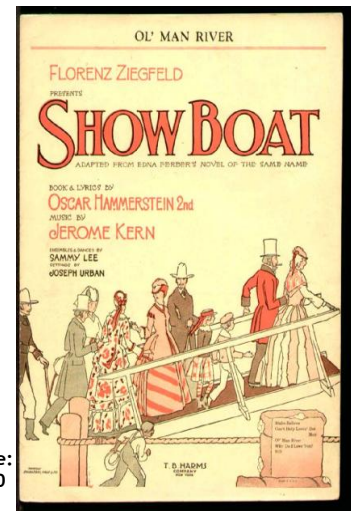
Img. 7 Elenco del montaje del Stage Door Theatre de Florida. Tomada de: <http://www.kristenmarie.net/nanette1.jpg>

Sus libretos pueden haber caído en el olvido, pero produjeron música de carácter memorable con creaciones de George Gershwin, Cole Porter, Richard Rodgers y Lorenz Hart, entre otros. Los auditorios aplaudieron estos musicales a ambos lados del océano Atlántico, mientras seguían frecuentando las operetas populares que continuaban saliendo de Europa y también de compositores como Sigmund Romberg en los Estados Unidos. El cine no había matado al teatro en vivo.

Poniendo un aparte en este tipo de montajes, se estrenó una producción del gurú de los espectáculos, el ya mencionado Zigfield, dueño de *las Follies: Show Boat*, con una completa integración de libreto y música con temas dramáticos, dichos tanto a través de la música como del diálogo. Con letras y guión adaptado de la novela de Edna Ferber por Oscar Hammerstein II y P. G. Wodehouse, con música de Jerome Kern, se estrena en Nueva York el 27 de diciembre de 1927. Este montaje presentó un nuevo concepto debido a la grandeza en su producción, la cual fue acogida por el público inmediatamente. La producción original llegó a un total de 572 interpretaciones.



Img. 8 Norma Terris y Howard Marsh protagonistas en el estreno de Show Boat. Tomada de: [http://4.bp.blogspot.com/\\_NjUov1-0KnU/R3R4EiV3CAI/AAAAAAAAAC4E/d87G4pMYpFc/s400/Norma+Terris+and+Howard+Marsh+as+Magnolia+and+Ravenal+in+the+1927+production+of+Show+Boat.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_NjUov1-0KnU/R3R4EiV3CAI/AAAAAAAAAC4E/d87G4pMYpFc/s400/Norma+Terris+and+Howard+Marsh+as+Magnolia+and+Ravenal+in+the+1927+production+of+Show+Boat.jpg)



Img. 9 Cartel del estreno en 1927 Tomado de: <http://songbook1.files.wordpress.com/2010/04/show-boat-27-ol-man-river-31.jpg>

Para los años treinta el desplome de la bolsa en Estados Unidos, el “Martes Negro” (29 de octubre de 1929), provocó una crisis a nivel mundial llamada la Gran Depresión o el famoso

Crack del 29. Los niveles de desempleo alcanzaron porcentajes nunca antes vistos. Al igual que las reducciones en el comercio nacional e internacional, “el comercio internacional descendió entre un 50 y un 66%. El desempleo en los Estados Unidos aumentó al 25%, y en algunos países alcanzó el 33%”,<sup>26</sup> lo cual tuvo repercusiones en todos los ámbitos incluidos los del espectáculo.

Como consecuencia de estos hechos en el teatro, las grandes inversiones y producciones ostentosas tuvieron también que ser menos costosas, no así de menor calidad. Se prefería la calidad a la cantidad. Esto provocó una mentalidad de preparación artística más profunda tanto en los empresarios teatrales como en los artistas mismos, ya que los mejor preparados y los más talentosos eran los que con mayor frecuencia eran llamados a formar parte de los elencos de las producciones que se llevaron a cabo por esas épocas, convirtiéndose así el teatro musical, por sus características festivas, en un trampolín para muchos temas relacionados con la problemática social de aquellos tiempos. Los escenarios fueron tomados por temas sociales y políticos, los conflictos laborales, las alternativas entre la guerra y la paz, etc. Aunque parezca contradictorio, esto sirvió para dar trabajo, aunque fuera temporal, a mucha gente y así mantener las esperanzas gracias al teatro y su incidencia en el estado anímico, catártico o de desahogo. En su música y su magia la gente encontraba una opción de distracción ante la crisis.

*Porgy and Bess*, de Gershwin, se estrenó el 30 de septiembre de 1935 en el Colonial Theatre. Un paso más cercano a la ópera, en algunos aspectos, presagió otros musicales “de ópera” como *West Side Story* y *Sweeney Todd*.

El musical había evolucionado finalmente más allá de los *gags* y musicales de coristas de los años anteriores, integrando historias dramáticas a las formas cómicas más tempranas,

---

<sup>26</sup> Bernanke, Ben S., Frank, Robert H., *Principles of Macroeconomics* (3ª Edición), McGraw-Hill/Irwin Boston, 2007. p. 98.

añadiendo la herencia romántica y musical que había recibido de la opereta.

Hacia la década de los cuarenta, considerada por muchos como la época dorada del musical, se hace todo por avanzar y dejar a un lado los temas políticos, que habían sido tomados por la influencia provocada en ese entonces a causa de los estragos y todo lo ocurrido en consecuencia de la Primera Guerra Mundial. Se afinan las técnicas, donde los bailes adquieren mayor importancia. Se engrandece la escenografía y la iluminación toma gran importancia y forma, haciéndose inherente al decorado y como parte fundamental para la realización de grandes efectos. El perfeccionamiento en la preparación de los artistas continúa con más rigor. Los actores, actrices, bailarines y cantantes ahora se preocupan por adquirir una mayor formación y conocimientos de las disciplinas de sus compañeros de escena: los cantantes bailan, los bailarines actúan, los actores cantan y bailan. Los buenos espectáculos seguían llenando los teatros mientras éstos se mantuvieran con temáticas frescas y fueran ingeniosos.

Y así fue como ocurrió durante varios años con musicales posteriores al estrenarse *Oklahoma!*, de Rodgers y Hammerstein, el cual tenía un argumento cohesivo, con canciones que promovían la acción de la historia, con ballets que apoyaban el argumento y desarrollaban a los personajes. Desafió las convenciones musicales levantando el telón del primer acto, no con un grupo de muchachas de coro, sino con una mujer que hace mantequilla, con una voz en off cantando las líneas de *Oh, What a Beautiful Morning*. En opinión de Burton Rascoe: “Fresco, encantador, colorido, una de las partituras más surtidas que ha habido en cualquier obra musical”.<sup>27</sup> Éste fue el primer espectáculo “éxito de ventas” de Broadway, alcanzando un total de 2,212 interpretaciones, las cuales se desarrollaron a lo largo de los 5 años venideros a partir de la fecha de su estreno el 31 de marzo de 1943.

---

<sup>27</sup> Periodista estadounidense, editor y crítico del *New York Herald Tribune*.

Los dos colaboradores (Rodgers y Hammerstein) crearon varios de algunos de los clásicos del teatro musical más amados y más duraderos de todos los tiempos, *Carousel* (1945), *South Pacific* (1949), *The King and I* (1951) y *The Sound of Music* (1959), por mencionar los más destacados, siendo varios de ellos llevados a la pantalla grande gracias a su éxito.

El americanismo estadounidense fue mostrado en Broadway, ejemplo de esto fue el musical *On The Town* (1944), escrito por Betty Comden y Adolph Green, compuesto por Leonard Bernstein y con coreografía de Jerome Robbins. La historia de este musical transcurre durante los tiempos de guerra, cuando un grupo de tres marineros está con un permiso de sólo 24 horas para estar en Nueva York.

*Oklahoma!* inspiró a otros a continuar. Irving Berlin usó la fama de la tiradora Annie Oakley como base para *Annie Get Your Gun* (1944); Cole Porter encontró inspiración en *The Taming of the Shrew* de Shakespeare para *Kiss Me, Kate* (1948). Los caracteres eclécticos de Damon Runyan estuvieron en la base de *Guys and Dolls* de Frank Loesser y Abe Burrows, (1950); y la Fiebre del Oro<sup>28</sup> fue usada por Alan Jay Lerner y Frederick Loewe para *Paint Your Wagon* (1951), quienes trabajaron en colaboración una vez más en una adaptación de *Pygmalion*, de George Bernard Shaw, dando origen a otro de los grandes clásicos del musical, *My Fair Lady* (1956), con Rex Harrison y Julie Andrews. Como acotación, mencionaremos que se hicieron populares películas en Hollywood de todos estos musicales.

Así como en *Oklahoma!*, el baile fue una parte integrante de *West Side Story* (1957), que transportó la historia de Romeo y Julieta hasta los tiempos modernos en la ciudad de Nueva York. El libreto fue adaptado por A. Laurents, con música de Leonard Bernstein y letras de

---

<sup>28</sup> La fiebre del oro fue un fenómeno ocurrido en Estados Unidos entre 1848 y 1855; caracterizado por la gran cantidad de inmigrantes que llegaron a las cercanías de San Francisco, California, en busca de dicho metal. Este fenómeno comenzó cerca del pueblo de Coloma, cuando se descubrió oro en Sutter's Mill.



Img. 10 Natalie Wood y Richard Beymer, fueron los actores protagonistas del romance de esta historia. En su versión cinematográfica. Tomada de: <http://albertolacasa.es/peliculas/wp-content/uploads/west-side-story.jpg>

Stephen Sondheim. Gozó de tanto éxito que después de tres años de su estreno en el teatro fue otro de los musicales llevados a la pantalla grande por la MGM en 1960, obteniendo 10 premios Oscar.

Jerry Herman jugó un papel significativo en el teatro musical americano, empezando con *Milk and Honey* (1961), continuando con los clamorosos éxitos *Hello, Dolly!* (1964), *Mame* (1966), y más recientemente *La Cage aux Folles* (1983). Escribiendo tanto letra y música, muchas de las canciones de Herman se han hecho clásicos populares.

El musical comenzó a divergir de los límites relativamente estrechos de los años 50 y 60. “La década de los sesenta representa la consolidación definitiva de la comedia musical dentro del gusto popular del pueblo de habla inglesa”.<sup>29</sup> En adelante el musical se afianza como un gran género perfectamente identificable, el cual ha brindado al género cinematográfico grandes títulos, erigiéndose la cartelera de Broadway como la principal capital de este género, la cual se hizo acompañar en un futuro cercano por títulos de la cartelera londinense.

El vertiginoso ritmo del Rock and Roll gestado a finales de los 50 y durante la década de los 60 es el nuevo aire que llega a refrescar, dar permanencia y continuidad a los musicales; lo que permitió que ya no hubiera una división, falta de reconocimiento y de observación entre lo que se hacía en Estados Unidos y lo que se gestaba en Inglaterra, ya que cada década ha dejado su sello en la evolución del teatro musical de Broadway. La del setenta trae modificaciones en la temática

---

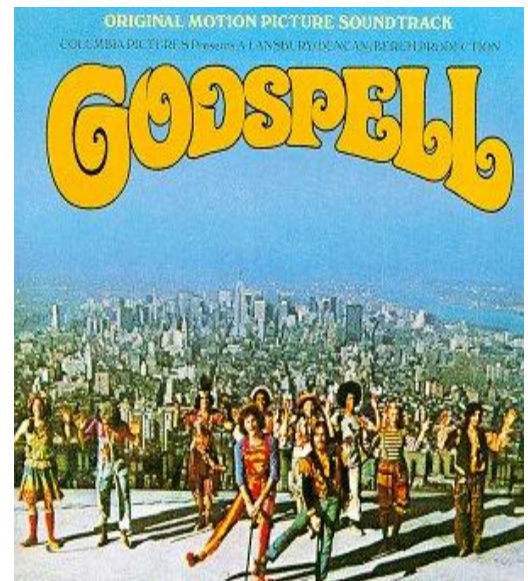
<sup>29</sup> DÍAZ Pérez, Ángel Eduardo, *Aproximación al teatro de habla inglesa. Su impacto en el cine*. Tesis de licenciatura, p. 126, UNAM, 2001.



de sus libretos, en la renovación de su estilo musical, que ampliaría el espectro de público consumidor a los adolescentes y en las pautas del itinerario turístico nacional e internacional de la ciudad de Nueva York, el cual incluirá la visita a presenciar este tipo de espectáculos como estrategia económica municipal.

Con el éxito que gozó el rock and roll entre la juventud surgen musicales con este ritmo y una nueva oportunidad para revolucionar en los temas a tratar, la política y los movimientos sociales gestados por esos años, comenzando con *Hair*, que presentó no sólo música rock sino también desnudez y opiniones polémicas sobre la Guerra de Vietnam.

Al darse la incorporación de este tipo de música a partir del éxito de *Hair*, no es de sorprenderse que después se escuche en el cotidiano del lenguaje teatral musical, el término ópera rock. Importantes musicales de rock y ópera rock de los años 1970 fueron: *José el soñador*, *Godspell*, *Vaselina* y *Dos caballeros de Verona*.<sup>30</sup> Algunos de éstos no tenían ningún diálogo o por otra parte tenían reminiscencias de la ópera, con temas dramáticos, altamente emotivos y controversiales.



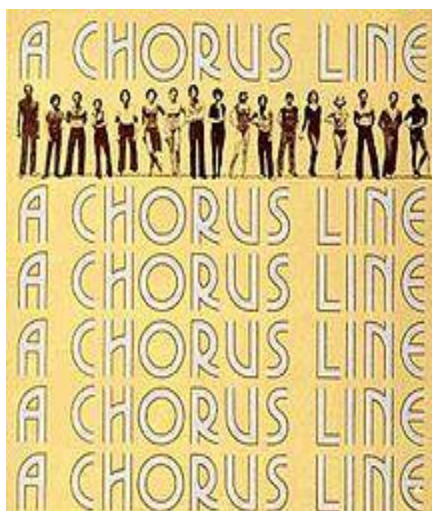
Img. 11 Portada de la grabación que salió a la venta con la música de la versión cinematográfica de este musical. Tomada de: [http://www3.telus.net/st\\_simons/Godspell.jpg](http://www3.telus.net/st_simons/Godspell.jpg)

La Ópera rock entre los musicales, es una fusión de las voces características de cantantes de ópera con arreglos musicales a ritmo de rock y en algunas ocasiones de *heavy metal*, ejemplos de ellas: *Jesucristo Superestrella*, *Evita* o *Drácula*. Las caracteriza el hecho de ser grandes

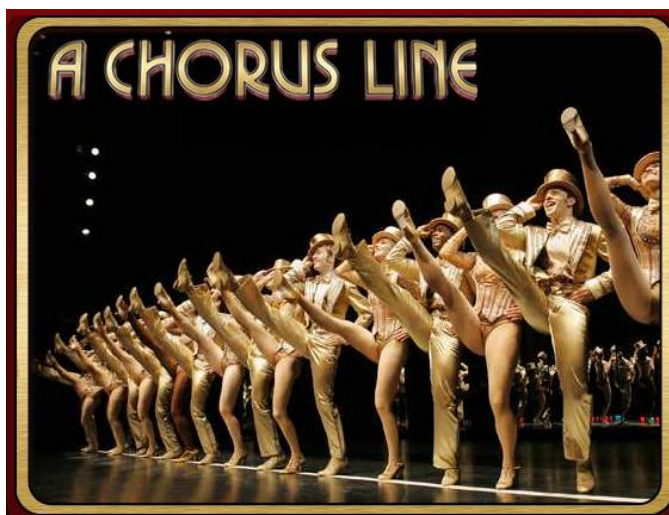
<sup>30</sup> *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat*, *Jesus Christ Superstar*, *Godspell*, *Grease* y *Two Gentlemen of Verona*.

producciones con gran despliegue de espectacularidad y tecnología. Son con alguna excepción totalmente cantadas, se recurre a grandes intérpretes, se toman personajes que pueden ser incluso históricos. Cuenta con coreografías realmente elaboradas y majestuosas, en ellas se cuentan historias en las que la anécdota es menos superficial y los temas abordados incluyen valores de carácter universal.

Las críticas antiimperialistas a *Pacific Overture* y la situación de desempleo dentro del mismo negocio del musical ayudaron a crear el que se ha vuelto uno de los clásicos dentro de los musicales *A Chorus Line*. Este musical arrasó en 1976 con los Premios Tony,<sup>31</sup> ganó el Premio Pulitzer, y su canción hit, “*What I Did for Love*”, se hizo de inmediato un clásico. También se realizó su versión cinematográfica en 1985, de nueva cuenta por la MGM.



Img. 12 Portada de la grabación realizada con el elenco original del estreno mundial en Broadway. Colección personal.



Img. 13 Escena final del número memorable de este musical “One”. Tomada de: <http://www.freewebs.com/musicalesmx/achorus.bmp>

De la vida cotidiana de personajes de historietas surge *You're a good man, Charlie Brown*; incluso los temas religiosos son incluidos, con dos ejemplos que, aunque reciben una gran suma

---

<sup>31</sup> Los premios Tony se otorgaron por primera vez en 1947 y son los premios que celebran logros en el teatro estadounidense. El premio se nombró así en honor a la actriz Antoinette "Tony" Perry. Fuente: <http://www.tonyawards.com>

de críticas de los sectores más tradicionales, acercan también a los más jóvenes a este tipo de espectáculos con *Godspell*, de Stephen Schwartz, creado en 1976 y por supuesto, *Jesus Christ Superstar*, de Andrew Lloyd Webber, llevado a la escena en 1971. Otro musical que toma a un personaje de la vida real y de la política fue *Evita*, también de Lloyd Webber, de 1979.

A pesar de estas innovaciones los públicos de Broadway estaban impacientes para dar la bienvenida a los musicales que habían extraviado el estilo habitual y sustancia. Con un “aire retro” surgieron *Cabaret*, de John Kander y Fred Ebb; *Chicago* y *Pippin* de Stephen Schwartz. Pero al mismo tiempo valores pasados de moda, por así llamarles, todavía eran aplaudidos con éxito como *My One and Only*; *No, No, Nanette* e *Irene*.

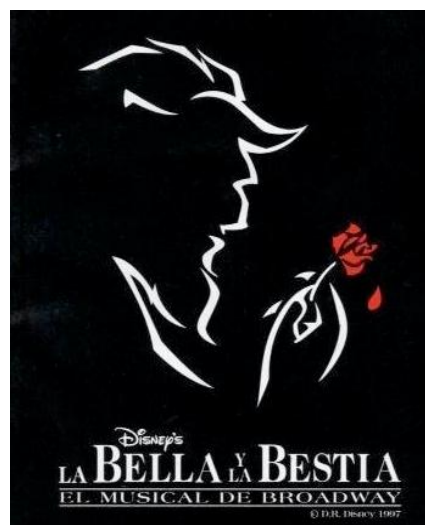
Para las siguientes décadas, ya en los años ochenta y noventa, llegó la influencia europea de los mega musicales u operas pop, las cuales en su musicalización presentaban grandes influencias del género pop. Aunado a esta característica se sumaron los numerosos elencos y grandes escenarios y sus grandes efectos especiales, muy característicos de varios de ellos: un candelabro de luces cayendo, un helicóptero aterrizando en escena, varios de ellos estaban basados en obras de la literatura universal o con base en otra historia ya presentada con anterioridad. Ejemplos de ellos son las producciones de *Miss Saigon*, basada en la ópera de G. Puccini *Madame Butterfly* y *Les Misérables*, basada en la novela homónima de Víctor Hugo, ambos escritos por el equipo de franceses que de nueva cuenta hacen mancuerna: Claude-Michel Schönberg y Alain Boublil.

Por su parte el compositor británico y creador de otros exitosos musicales, Andrew Lloyd Webber, vuelve a la carga con *Cats* –que toma su base e inspiración del libro de poemas de T. S. Eliot, *Old Possum’s Book of Practical Cats*–, *The Phantom of the Opera*, que se derivó de la novela francesa *Le Fantôme de l’Opéra*, escrita por Gaston Leroux, y de la película clásica *Sunset*

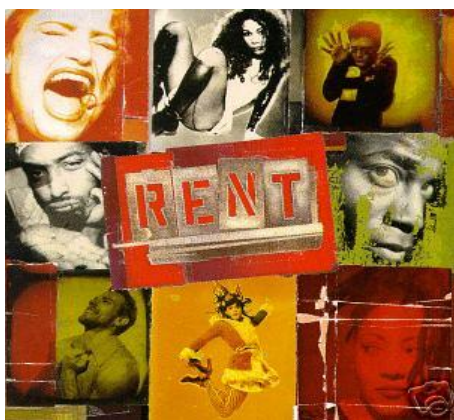
*Boulevard* crea otro de sus musicales con el nombre de dicho filme.

En la década de los 90 se dio una tendencia a reorganizar la forma “administrativa” de producir musicales al conformar alianzas con grandes corporaciones para la producción de éstos. La más notable e importante se dio con Disney, que comenzó a adaptar algunas de sus películas musicales de dibujos animados como *Beauty and the Beast* y *The Lion King* y creando también producciones teatrales originales como *Aida*, con música escrita por Elton John.

Las producciones de *Beauty and the Beast* (1994), fastuosa alegre y conmovedora, y *The Lion King* (1997), ganadora del Tony como mejor musical, rápidamente se convierten en éxitos, presentando grandes innovaciones y efectos especiales muy vistosos, llenos de magia y colorido. “[...] debido a que el teatro no era un sitio idóneo para presentar dibujos animados como tales, se recurrió a la manufactura de marionetas y diseños diversos para recrear a los personajes clásicos de las historias”.<sup>32</sup>



Img. 14 Promocional de la puesta en México en 1997. Tomada de: Programa de mano de lujo. Disney todos los derechos reservados. Colección Personal.



Img. 15 Promocional con el elenco original del estreno en Broadway. Tomada de: <http://albiejade.files.wordpress.com/2010/12/rent.jpg>

Hacia finales de esta década existía entre los empresarios y productores de Broadway cierta preocupación de que una gran parte de su público hubiera perdido el gusto y el interés por los musicales. Uno de los escritores más importantes que intentó aumentar la

<sup>32</sup> DÍAZ Pérez, Eduardo, *Op. Cit.* p. 153

popularidad de los musicales entre un público más joven fue Jonathan Larson, cuyo musical *Rent*, que toma su base en la ópera de G. Puccini, *La Bohème*, presentó un elenco de jóvenes, y en la partitura se incluyen notas a ritmo de rock, blues y soul. Este musical ha gozado de un enorme éxito, a pesar de no ser de gran manufactura y derroche en su producción. El espectáculo ha sido uno de los de más larga duración en Broadway y del cual también ya fue realizada su versión para la pantalla grande, donde la mayor parte del elenco se conformó por miembros del reparto original del estreno del musical en Broadway.

Uno de los grandes musicales de estas épocas y ganador de 5 Tonys, escrito por Peter Stone y con letras y música de Maury Yeston fue *Titanic*, el cual por su manufactura es uno de los más aclamados de esta década.

### **2.2.3 El siglo XXI**

Los compositores contemporáneos encuentran sus fuentes, como años atrás (los ochenta), en material ya probado. Películas como *The Producers*, *Spamalot*, o *Hairspray*; o literatura clásica como *Mujercitas* y *Drácula*.

El musical está siendo empujado en varias direcciones diferentes. Lejos están los días cuando un único productor, por ejemplo un David Merrick o un Cameron Mackintosh, apoyaban a una producción. Los patrocinadores corporativos dominan Broadway. Los teatros *off-Broadway* y regionales tienden a producir musicales más pequeños y por lo tanto menos costosos, y en tiempos recientes el desarrollo de nuevos musicales ha ocurrido cada vez más fuera de Nueva York. *Wicked*, por ejemplo, se estrenó en San Francisco, antes de que éste alcanzara Broadway, donde tuvo su mayor éxito.

Cabe mencionar que arriesgarse también a que el formato del espectáculo se modifique, crezca y sea innovador, como en su momento se hizo con *Starlight Express* y más recientemente en Toronto, Canadá, donde David y Ed Mirvish presentaron el estreno mundial de *The Lord Of The Rings*, (considerada como la producción en escena más grande en la historia del teatro musical), ayudará a que la afluencia de público no cese en las salas. Lo cual también influirá en que las inversiones sigan, los artistas continúen por este camino junto con los productores y con todo ello a que el musical tenga todavía una larga vida.

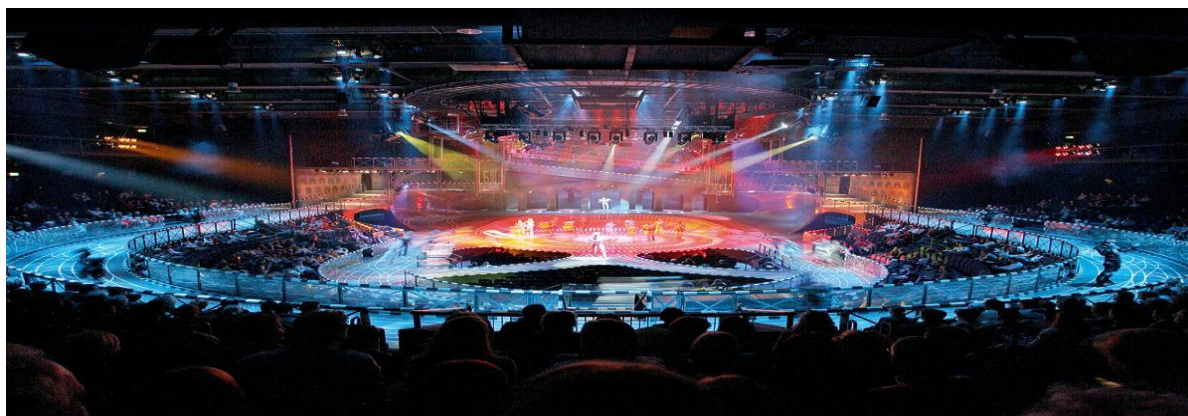


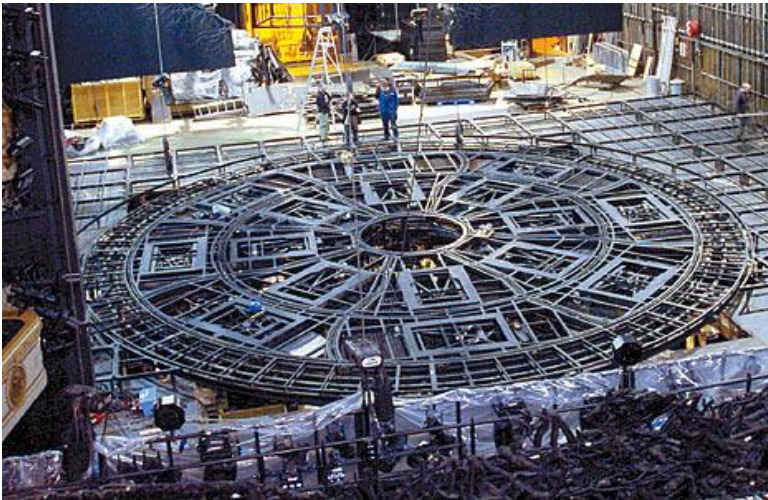
Img. 17 Disposición del escenario vacío del Musical Starlight Express. Tomada de: <http://www.buehnenfotos.de/grafiken/starlight-express/starlight-express-3.jpg>

Img. 18 Starlight Express. Detalle en escena Tomada de: [http://www.musical-total.com/content/bilder/mt/musicals/starlight\\_express/starlight\\_c\\_starlight\\_express\\_gmbh.jpg](http://www.musical-total.com/content/bilder/mt/musicals/starlight_express/starlight_c_starlight_express_gmbh.jpg)



Img. 19 Panorámica en escena. Tomada de: [http://www.performing-musician.com/pm/nov08/images/SPGTL\\_02.jpg](http://www.performing-musician.com/pm/nov08/images/SPGTL_02.jpg)





Img. 20 The Lord of the Rings. Preparación del escenario. Tomada de: [http://img.dailymail.co.uk/i/pix/2007/03\\_01/stageES020307\\_468x315.jpg](http://img.dailymail.co.uk/i/pix/2007/03_01/stageES020307_468x315.jpg)

Img. 21 The Lord of the Rings [http://lh5.ggpht.com/\\_V6jK-Lml5ug/Rnfhky7yR4I/AAAAAAAAZY/8hzVh2lbHXo/P1030529.JPG](http://lh5.ggpht.com/_V6jK-Lml5ug/Rnfhky7yR4I/AAAAAAAAZY/8hzVh2lbHXo/P1030529.JPG)

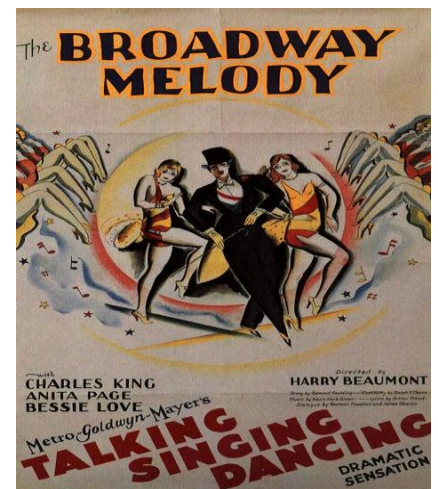


Img. 22 The Lord of the Rings Tomada de: [http://img.dailymail.co.uk/i/pix/2007/04\\_02/lotr2270407\\_468x324.jpg](http://img.dailymail.co.uk/i/pix/2007/04_02/lotr2270407_468x324.jpg)

### 2.3 En la pantalla grande y escenarios internacionales

Tomando en cuenta la forma en cómo se ha desarrollado la comedia musical a lo largo de su historia, como lo hemos visto en sus antecedentes, vale la pena hacer mención de cómo se ha desarrollado y cuáles han sido sus aportes en el cine. Aquí sólo revisaremos de manera somera el paso del teatro musical por este arte, ya que un análisis muy profundo del tema merece un estudio aparte.

Después del nacimiento del cine con sonido y con el estreno de *The Jazz Singer* en 1927, como mencionamos anteriormente, comenzaron las preocupaciones de los productores de teatro musical, al pensar que esta innovación del siglo XX desplazaría y sepultaría no sólo al teatro clásico o convencional sino también al musical. Afortunadamente no fue así y la década de los 20 vio nacer entre sus estudios cinematográficos la comedia musical en la pantalla grande, llevando a la pantalla producciones que fueron primeramente éxitos en los teatros.



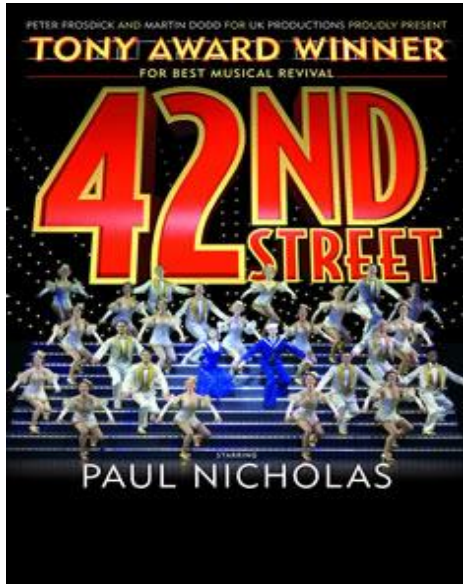
Img. 23 Cartel promocional. Tomado de: [http://1.bp.blogspot.com/\\_WkKZJVG5wTk/TOYwQmL6gxl/AAAAAACv10/ei5IffkDONo/s1600/broadway\\_melody.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_WkKZJVG5wTk/TOYwQmL6gxl/AAAAAACv10/ei5IffkDONo/s1600/broadway_melody.jpg)

Muchas de las partituras para películas musicales que se realizaron para el cine fueron escritas también por los grandes del teatro musical. De esta época destacan *Love Parade* y la primera película musical ganadora de un Premio Oscar como mejor película y dos nominaciones más para mejor actriz y mejor director, *The Broadway Melody*, producida en 1929 por la *Metro Golden Meyer*, casa productora que “[...] se consolidó como la casa hacedora del cine musical por excelencia”.<sup>33</sup> A raíz del éxito alcanzado por la MGM como productora de musicales, se

<sup>33</sup> Díaz Pérez Ángel Eduardo, *Op.cit.* p. 162.



continuaron las producciones, muchas con gran éxito. Claro que hubo momentos de duda, de traspies y de fracasos, como sucedía en el teatro.



Img. 24 Promocional de la reposición de 2001. Tomado de [http://www.ukproductions.co.uk/images/42ndStreet\\_234.jpg](http://www.ukproductions.co.uk/images/42ndStreet_234.jpg)

Para la década de los 30 cierta porción del público se había comenzado a alejar de este tipo de filmes. Es hasta que en 1933, con *42nd Street*, de Busby Berkeley y producida por la compañía *Warner Brothers*, que hay un repunte para los musicales en el cine. Pero también con este éxito se puede afirmar que 1933 es el año en que se estabiliza el género y se consolida. El número de obras musicales se reduce considerablemente y la calidad media aumenta.

De estos años tenemos otros éxitos, que acompañan a la encumbrada *42nd Street*, en filmes como *Torero a la fuerza* o *Love Me Tonight*. En lo consecutivo la casa productora *Paramount Pictures* apuesta decididamente por el género con seis producciones, comenzando lo que sería una extensa colaboración con Bing Crosby. La *Warner Brothers* permanece a la expectativa con dos películas menores. La MGM sólo apuesta por su consolidado valor Marion Davis, La R.K.O. produce *Crazy Girl*. Al año siguiente, ya con el éxito de *42nd Street*, los musicales se volverán a disparar con la producción de 33 películas.

Al paso de los años varias cintas más fueron producidas si bien no con gran frecuencia, algunas alcanzaron gran éxito y gusto entre el público. Quién puede olvidar *The Wizard of Oz*, *Top hat*, *Singing on the Rain*, *Victor Victoria*, *The King and I*, *Cabaret* (ganadora del Oscar como mejor película), *Sweet Charity*, ambas de la aclamada figura, del director y coreógrafo Bob Fosse. *New York, New York*, con la maravillosa presencia en la pantalla de Frank Sinatra. *The sound of Music*, con la incomparable voz e interpretación de Julie Adrews en el personaje protagónico de María. *Oliver Twist* (conmovedora pos sus actuaciones infantiles), de las más recientes *Grease* o *Saturday Night Fever*, clásicos con Jonh Travolta, y tantas más de la interminable lista. De muchas de ellas surgieron grandes figuras cinematográficas como Fred Astaire, Gene Kelly, Judy Garland, Doris Day, Bing Crosby, Liza Minelli, entre otros.

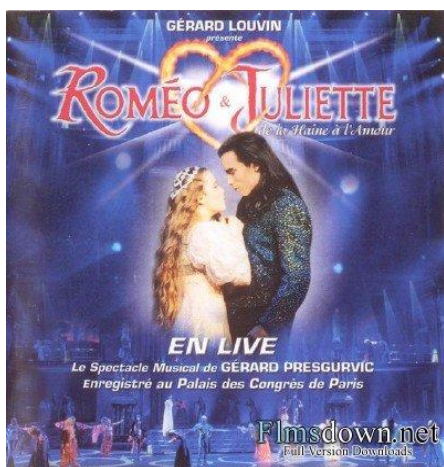


Img. 25 Colage de promocionales de los filmes. Tomada de: [http://2.bp.blogspot.com/\\_EMR4FQ95GP4/SRAW5zrcBnI/AAAAAAAC3U/7zX2qzifQrE/s400/colage4.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_EMR4FQ95GP4/SRAW5zrcBnI/AAAAAAAC3U/7zX2qzifQrE/s400/colage4.jpg)

En una época más cercana a generaciones recientes, en el nuevo milenio, con *Moulin Rouge!* (2001), Baz Luhrman reanimó la moribunda película musical. Éste fue seguido de una cadena de exitosas películas, incluyendo la ya mencionada ganadora del Premio Oscar a mejor película, *Chicago*, en 2002, y *The Phantom of the Opera*, en 2004, nominada a tres premios de la Academia. *High School Musical*, en 2006, cuyas secuelas apelaron al público adolescente y espectadores adultos jóvenes. Los musicales animados de Disney y otros musicales animados

para adultos, como *South Park: Bigger, Longer & Uncut* o *South Park: The Movie*, prepararon el terreno para éstos. Igualmente, en la India se producen numerosas películas musicales en “*Bollywood*”. El musical indio *Bollywood*, sobre todo en la forma de películas, es tremendamente exitoso. Japón produce las películas musicales “*Anime*”, “término que identifica a los dibujos animados de procedencia japonesa, siendo al mismo tiempo un producto de entretenimiento comercial, fenómeno cultural en masas populares y una forma de arte tecnológico”.<sup>34</sup>

Algunos programas de televisión recientes han puesto un episodio como un musical, por ejemplo en *Ally Mc Beal*, *Buffy the Vampire Slayer*, *Oz*, *Space Ghost Coast to Coast*. O han incluido escenas donde los personajes comienzan de repente a cantar y bailar en un estilo de teatro musical, como en *The Simpsons*, *South Park* y *Family Guy*.



Img. 26 Promocional de la presentación en *Palais des Congrès de Paris* en 2001. Tomada de [http://flmsdown.net/uploads/posts/2011-01/1295812193\\_5bkyqzwt9bmlax4.jpeg](http://flmsdown.net/uploads/posts/2011-01/1295812193_5bkyqzwt9bmlax4.jpeg)

*Ludwig II*), Austria (*Dance of the Vampires* y *Elizabeth*), y Francia (*Notre Dame de Paris*, *Les Misérables*, y *Romeo et Juliette*).

Respecto a los musicales en teatros internacionales, por mencionar a los Estados Unidos y Gran Bretaña, tienen sus fuentes en los guiones musicales desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX con las formas ya antes mencionadas de *opera buffa* y opereta. Pero la escena musical ligera en muchos otros países se ha hecho más activa en décadas recientes. Exitosos musicales de Europa incluyen espectáculos de países como: Alemania (*Elixir* y

<sup>34</sup> Napier, Susan J. *From Impressionism to Anime: Japan as Fantasy and Fan Cult in the Mind of the West*. Palgrave, Macmillan, 2007, p 3.

Japón ha visto recientemente un crecimiento de una forma propia que une la acción animada y viva, sobre todo basada en *Anime* y *Manga*, como *Kiki's Delivery Service* y *Tenimyu*. La popular serie *Sailor Moon* ha tenido veintinueve musicales.

Para dar paso a un rápido recorrido de cómo llegó el musical a nuestro país, terminar con esta revisión histórica y volver al lugar de origen y ciertamente de privilegio del musical, Broadway, diremos que la campaña publicitaria altamente exitosa, llamada "*I love NY*",<sup>35</sup> es la que convierte desde tiempo atrás en los Estados Unidos de Norteamérica a la ciudad de Nueva York, a su *marketing*, al teatro y al musical, en un fenómeno turístico de gran escala, claramente asociado con la idiosincrasia cosmopolita de esa ciudad, fenómeno que ha ayudado y saneado sus finanzas.



Img. 27 Imagen de la Campaña "I Love New York".  
Tomada de: <http://recuerdosdepandora.com/wp-content/uploads/2010/04/i-love-new-york-300x271.gif>

## 2.4 El Musical en México

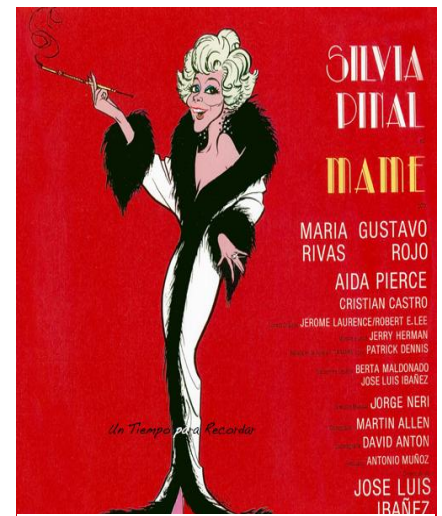
La tradición hacia la música en nuestro país ha rebasado fronteras que nuestros antecesores jamás habrían imaginado y la cual, como en todo el mundo, siempre ha sido un gozo estético del ser humano. Como se menciona desde el primer capítulo, la música tiene el poder de llegar a lo más

---

<sup>35</sup> Inspirado en el *slogan* "Virginia is for Lovers" de la campaña de 1969 del estado de Virginia, Milton Glaser creó un logo que consistía en la letra I seguida del símbolo del corazón en rojo y situando debajo de éste las letras N e Y escritas en la patriótica tipografía American Typewriter, resultando el logo que todos conocemos. Esta campaña pretendía buscar que la gente viera Nueva York como algo más que una gran urbe con todos los problemas que eso supone, siendo un lugar del cual disfrutar y en donde poder vivir.

profundo del los sentimientos y hacernos sentir grandes emociones, que varían según las mismas composiciones artísticas o el estado de ánimo en que nos encontremos. Su poder traspasa fronteras y la podemos disfrutar según nuestros gustos y estilos de vida de diferentes formas. Tal como lo hacían los carperos y los creadores de la época dorada del cine mexicano con las producciones en las que la música y las interpretaciones en vivo, en la misma carpa o la mayoría de las veces mediante grabación directa en el rodaje de alguna película, eran un factor determinante en su éxito. Los productos ofrecían, según el caso, comedias o dramas llenos de emociones al escuchar a sus intérpretes.

Las revistas comienzan con el particular estilo del mexicano. Igualmente ocurre con el teatro musical como lo conocemos hoy en día remontando sus inicios en el país a finales de los años cincuenta. Estos montajes incluyeron producciones como *Hello Dolly!*, *Gypsy*, *Violinista sobre el Tejado* –con el legendario Manolo Fábregas en el papel de Tevye–, *Mame*, con Silvia Pinal, y *La Novicia Rebelde*, entre otras.



Img. 28 Cartel promocional de la puesta en escena. Tomado de: <http://www.untiempopararecordar.com/wp-content/uploads/2009/01/Mame83-1.jpg>



Img. 29 Portada del L.P. con la grabación de la música del elenco original de la primera puesta de este musical en México. Tomado de: <http://pictures.todocoleccion.net/tc/2010/12/14/23404065.jpg>

Durante las décadas de los sesenta y setenta, el teatro musical siguió su andar en México, justo como en otros países, importando más musicales y montándolos en los teatros que lo vieron florecer como uno de los géneros que cautivaría la atención del público mexicano. Grandes títulos se presentaron en salas como el Teatro Manolo

Fábricas, Teatro Fru Fru, el Teatro de los Insurgentes o los Televiteatros (ya desaparecidos, hoy Centro Cultural Telmex), con puestas como *El Hombre de la Mancha*, *¡No, no Nanette!*, *Los Fantásticos*, *José el Soñador*, *Jesucristo Superestrella*, *Vaselina*, *Godspell*, *Hair*, *Pippin*, *A Chorus Line*, entre los más memorables.

Para los años ochenta hubo un ligero decaimiento en el teatro musical mexicano, tal vez debido a la falta de productores interesados en invertir en este tipo de espectáculos. Pero a finales de los ochenta y principios de los noventa hubo dos grandes sucesos en el teatro musical en México: *¡Qué Plantón!* y *Cats*.

*¡Qué Plantón!* fue el primer musical de manufactura 100% mexicana. Producido por Juan Cañedo y Morris Gilbert, ideado por Guillermo Méndez y Marina del Campo, se estrenó mundialmente en 1989 en el Teatro San Rafael, teniendo una reposición en 2009



Img. 30 Imagen publicitaria del musical. Tomada del programa de mano de la puesta en escena. Colección personal.

producida por OCESA. Lleno de color y fantasía, basa su tema en la ecología y la idea de salvar a la Tierra a través de las plantas.

El elenco con el cual se estrenó por primera vez fue un semillero de importantes talentos para el género en el país, Susana Zavaleta, Manuel Landeta, María Elena Saldaña, Angelita Castani, Eugenio Montesoro, quienes han protagonizado musicales posteriores a *¡Qué Plantón!* Sin dejar de mencionar a Lolita Cortés, cuyo personaje principal de la Hiedra Venenosa fuera el que la convirtiera en una de las mejores actrices del teatro musical mexicano y a lo largo de cuya carrera se ha consagrado (y así ha sido catalogada) como la Reina de los Musicales en México.



Img. 31 Lola Cortés (1989) Interpretando a la Hiedra Venenosa. Tomada de: [http://2.bp.blogspot.com/\\_ABslrkUJYE/Rdv75XsjzQI/AAAAANU/XI\\_C2RYYe7M/s320/76f3.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_ABslrkUJYE/Rdv75XsjzQI/AAAAANU/XI_C2RYYe7M/s320/76f3.jpg)



Img. 32 Lola Cortés. Interpretando Dulce Caridad en 2008. Tomada de: <http://www.elmanana.com.mx/upload/foto/7/1/6/03e-lolita-ref.jpg>



Img. 33 María del Sol. *Cats*. Libro de recuerdo México, 1991 Teatro Silvia Pinal. Colección Personal.

*Cats* se estrenó en 1991 en el Teatro Silvia Pinal. Este musical fue producido por Televisa con una gran inversión, razón por la cual dicho montaje tuvo un enorme éxito, además de ser en ese entonces un obra relativamente nueva en Nueva York. La versión mexicana, incluida una gira nacional, tenía su propia grabación de la música con el reparto original mexicano y el *marketing* realizado, lo que dio como resultado un éxito de

taquilla por varios meses, algo nunca antes visto para un musical en México. Protagonizado por María del Sol, Manuel Landeta, Susana Zavaleta, Olivia Bucio, entre otros actores ahora consagrados del musical en nuestro país.

A finales de los noventa la compañía de espectáculos OCESA, en su división OCESA Teatro, emprende el proyecto de establecerse como la mejor casa productora de teatro, y con ello de las mejores obras musicales importadas y montadas con un reparto mexicano. Dicha labor

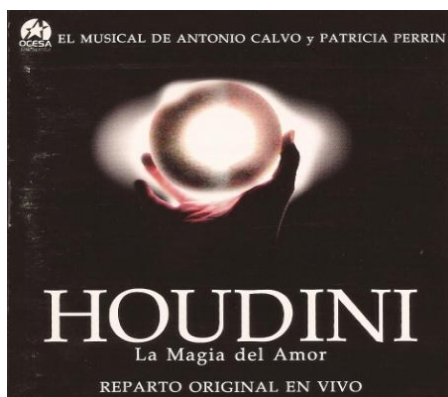
comenzó con *La Bella y la Bestia*, estrenándose en el remodelado cine Orfeón como sala de teatro, reabriendo sus puertas exclusivamente para este musical el 8 de mayo de 1997. Continuaron con *RENT*, ya instalados en los Teatros Alameda (ahora Centro Cultural Telmex); *El Fantasma de la Ópera*, en un primer momento.

Posteriormente, y no en estricto orden cronológico,

*Chicago: El musical*; *El Full Monty*; *Mamma mia*; *Avenida Q*; *Bésame Mucho* (otra creación 100 por ciento mexicana), entre otras. Además hubo reposiciones con producción moderna y original de clásicos como: *Jesucristo Superestrella*, *El Hombre de la Mancha*, *José el soñador*, *El violinista sobre el tejado*. A diez años de haberse estrenado, *La Bella y la Bestia* es repuesta en 2007.



Img. 34 Promocional del musical Tomada de: <http://www.rockola.fm/xtra/wp-content/uploads/2011/03/besame-mucho-musical-300x230.jpg>



Img. 35 Portada del CD con la grabación del musical. Tomada del booklet\* del mismo cd. Colección Personal.

Otro musical que vale la pena mencionar es *Houdini: la Magia del Amor*, producción de OCESA que tuvo un excelente resultado debido a la calidad de las actuaciones y la gran aceptación por parte del público, logrando ser una de las mejores expresiones del teatro musical



Img. 36 Enrique Chi, interpretación de Houdini en el musical. Tomada del booklet de la obra. Colección personal.

enteramente mexicano y de los mejores espectáculos producidos en 1997. Con estreno a nivel mundial el 5 de noviembre de dicho año, “La Magia del amor” dejó sorprendido al público por el derroche de talento, trucos de magia y escapismo, y la grandiosa sencillez con la que se logró tan

\*El *booklet* es el cancionero o folletín que contienen algunos discos compactos o video discos con información adicional sobre el producto.



bien montado espectáculo. Éste fue protagonizado por Lorena D'La Garza y Enrique Chi, egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, quien ha tenido la oportunidad de trabajar interpretando varios personajes importantes en algunos de los musicales producidos por OCESA y otras producciones.

Los musicales mencionados han sido un parteaguas en este género, pues le han dado un lugar a México para ser considerado uno de los mejores expositores de éste género teatral en Latinoamérica, en conjunto con los producidos por Fela Fábregas como *Loco por Ti*, la reposición de *El diluvio que viene* y *Sorpresas*, entre otros. Julissa con *Hermanos de Sangre* y *Vaselina*. La gira internacional de *Fama, el musical*, estrenada en México a nivel mundial en su versión en español, creada por el español Jaime Azpilicueta. *El beso de la mujer araña*, de Producciones ZUBA, *La mujer del año*, entre otras. Reposiciones de varios clásicos como *Hello Dolly!*, *A Chorus Line*, *Mame*, *Gypsy* en el desaparecido teatro Silvia Pinal, entre muchos otros.

Estas producciones teatrales han sido muy bien aceptadas por el público y es impresionante, para el conocedor del teatro musical, el asistir a una función y salir diciendo con seguridad que las producciones son de la misma calidad (si no es que superior, con sus excepciones), que la de los montajes en Nueva York, Londres o Australia. Este gran impulso que se está dando al teatro musical en México ha logrado, visto en la respuesta del público y la crítica especializada, que la Ciudad de México pueda llegar a convertirse en uno de los principales expositores del teatro musical en el mundo. Ejemplo de ello son las puestas mencionadas.

Algo que cabe resaltar es que se están llevando a cabo intercambios de artistas entre Brasil, México, España y Argentina, donde los repartos pueden ser parte de más de una producción, por lo que varios actores de los repartos de México han participado después en los elencos de las

puestas de otros países, en donde se han montado los musicales presentados en nuestro país. Esta oleada de producciones de teatro musical de gran calidad ha sido también un incentivo para los jóvenes actores y cantantes mexicanos, que buscan participar en obras de calidad internacional para mostrar su talento, así como una gran oportunidad para casas productoras, directores, actores y técnicos nacionales para participar en lo que están excelentemente bien preparados para hacer.



Img. 37 Cartel promocional de la puesta en escena en 2006 en el Teatro Insurgentes. Colección personal.

Cabe mencionar también las producciones que ha venido realizando durante los últimos años Tina Galindo en el Teatro de los Insurgentes, con puestas como *Una Eva y dos Patanes*, *Victor Victoria*, las reposiciones de *Mi Bella Dama*, *Cabaret* o *La Novicia Rebelde*.

Recientemente la aceptación del público hacia las obras musicales en México ha sido muy favorable, debido a la gran calidad de los espectáculos. El porcentaje de entradas por función

ha sido relativamente bueno y las productoras siguen teniendo el interés de montar obras musicales nuevas. Y así como en su momento Manolo Fabregas, Julissa y Silvia Pinal fueron figuras fundamentales dentro del teatro musical en nuestro país [...] “En el teatro musical (en México) hay un antes y un después de Gilbert (OCESA, quien), sustituyó a las estrellas que no sabían cantar o bailar y le dio oportunidad al nuevo talento”.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Revista *Donde Ir*, Especial de Teatro, Octubre 2010, p.48.

Estas producciones duran en cartelera aproximadamente de 5 meses a un año y medio, dependiendo de la afluencia de público. En cuanto a la calidad y el costo de la producción, por fortuna la mayoría de las obras producidas ha recibido críticas favorables, lo que llama la atención del público para asistir a verlas.

Al respecto de cómo se ha desarrollado el musical en México a partir de OCESA, y para finalizar este apartado y hablar de las características y de la estructura de los musicales, citamos palabras de Morris Gilbert, Director de la división de la compañía productora OCESA Teatro:

Estábamos muy verdes como empresa. Teníamos una ignorancia conmovedora que nos hacía aventarnos más “como el Borrás”. Ahora pensamos más las cosas. Aprendí que hay que disfrutar el momento porque el teatro es efímero, y cuando se va ya no hay más.[...]

---

No puedo creer que haya gente que no se dé cuenta del nivel de teatro que les estamos ofreciendo. Pues les tengo una noticia: en teatro estamos en las ligas mayores sin lugar a dudas.<sup>37</sup>

---

## 2.5 Características del musical

Como hemos visto a lo largo de su desarrollo histórico, los musicales no sólo se componen sobre un pautado o se escriben en hojas sueltas sus letras, son el resultado del trabajo y el esfuerzo de un gran equipo. Sus tres elementos básicos son: música, libreto y equipo de producción.

Producir un musical no es cosa fácil, se requiere de una buena inversión económica, mucho tiempo, dedicación y trabajo. Ante todo se necesita la idea. ¿Qué musical se va a montar? ¿Con cuánto tiempo se cuenta? ¿De cuánto es el presupuesto? Teniendo claro esto se consiguen:

---

<sup>37</sup> *Ídem*, p.48. (Fragmento de entrevista realizada por la redacción).

permisos (derechos), partituras y libretos. Se les revisa muy bien y, si es necesario, se traduce, y de ser necesario se adapta. Se debe tener mucha claridad de los personajes para así saber qué tipo de actores, cantantes y bailarines se necesitan, un muy buen equipo de técnicos y especialistas, etc. También es necesario ver otras prioridades como son: si se necesita coreografía, la escenografía que se va a utilizar, los vestuarios, la utilería, la iluminación, el sonido, si se van a utilizar pistas o van a ser músicos en vivo. En dado caso de que sean músicos en vivo es necesario saber quién llevará la dirección musical, etcétera.

Teniendo claro todo esto se preparan las audiciones, se buscan los actores, los músicos, etc. De ahí comienzan los ensayos por el tiempo que sea necesario hasta llegar al día del gran estreno.

Entre las características que debe tener un buen musical para ser exitoso y tener permanencia, es que debe ser sobriamente espectacular. ¿Por qué decirlo así? Porque ampliando, ha habido musicales que no necesitan de un grandioso aparato escénico, de innumerables cambios de escenografía o de grandes efectos especiales, de magia o lumínicos. Para ser cautivantes, los musicales triunfadores sientan su éxito primeramente en una excelente partitura y en las buenas letras de las canciones, las que a su vez deben ser favorecidas por bellas voces y grandes intérpretes, dejando así en claro que lo más importante en la estructura para un buen musical es tener una excelente partitura, y las letras por consiguiente estar al mismo nivel de ésta.

En la comedia musical, el tiempo de las acciones siempre es más acelerado del que se puede observar en una ópera o en una zarzuela. Esto se da en el antecedente histórico al observar la velocidad con la que se vive en la nación norteamericana, lugar de auge del género. En consecuencia, este ritmo de vida inherente a la acción de la comedia musical resulta en que los empresarios y autores no paran la acción ni siquiera para dar paso a un baile o a una canción. Es

decir, por ejemplo, que si en escena se requiere de un cambio de escenografía, no haya un silencio o un telonazo o un apagón de luz, sino que suceda de manera natural y espectacular sin que se corte de tajo con la acción o el sonido. O en su defecto integrar los movimientos con la intención que corresponda al efecto que se quiera provocar en el espectador.

Hay otros elementos necesarios en los musicales, no sólo elementos materiales sino también humanos. Nos referimos al equipo de profesionales, que puede ser muy numeroso o no, dependiendo de las necesidades de cada musical: los bailarines, coreógrafos, diseñadores y realizadores, o como el caso del asistente que requiere el personaje de *Lumiere* en *La Bella y la Bestia*, durante todo el tiempo de cada función y no por vanidad sino por las necesidades técnicas que requiere el vestuario del personaje. O la misma persona que se encarga de escoger las telas y confeccionar vestuario. Como lo mencionamos arriba, la gran escenografía, los trucos de magia e ilusionismo, etcétera, son necesarios pero no indispensables, pero no se puede concebir un musical como *La Bella y la Bestia*, o *Houdini* sin trucos de magia o pretender que un musical como *Chicago* o *Vaselina* los requieran.

Otro de los aspectos con lo que en otros países (y con más énfasis a partir de OCESA en México) se le da más brillo y calidad a un musical es la presencia de la música en vivo, ya sea con una orquesta en el foso ejecutando las partituras en *The Phantom of the Opera* o un grupo de músicos a vistas sobre el escenario, donde se lleva a cabo la acción de la puesta tocando temas con arreglos de rock, blues o soul como en *Rent*. Esta decisión de musicalizar en vivo y no con grabación de la pura música o pista se comenzó a retomar hace poco en nuestro país (como se hacía antaño) con los musicales producidos por la Señora Silvia Pinal y más recientemente en los producidos por Tina Galindo y OCESA.

Se puede decir que casi todos los musicales cuentan estructuralmente con una obertura, algunos con una escena previa a ésta y otros con un prólogo. Por ejemplo, al dar tercera llamada en *Cats* o en *Calle 42*, se escucha directamente la obertura al igual que en *The man of La Mancha*. En cambio en *Chicago* entra a escena un actor comodín o de ensamble que nos dice, a manera de una pequeña introducción, qué es lo que es lo que veremos, y terminando su parlamento comienza la obertura. En el caso de *Rent* o de *La Bella y la Bestia*, hay un prólogo. En *Rent* nos lo da uno de los personajes, Marck Cohen y en *La Bella y la Bestia*, el narrador.

La obertura es una muestra (un popurrí para ser más específicos) de la música que escucharemos a lo largo de los números musicales, totalmente ensamblados dentro del desarrollo del espectáculo. Seguida de ésta comenzarán las acciones, las escenas, las cuales se conectarán mediante otras canciones o puentes musicales de los que, dependiendo de la situación en la escena, se hilarán melodías para los solistas, otras para toda la compañía, otras donde se luzcan los coros o el ballet, y así sucesivamente hasta el final del primer acto. Después de la “tercera llamada, continuamos”, hay otro popurrí musical similar a la obertura que se conoce como entreacto, del cual se conectarán las siguientes acciones y melodías hasta llegar al final de la obra.

Obertura, prólogo y entreacto funcionarán para ayudarnos a ubicar los *leitmotiv*<sup>38</sup> que los autores utilizan con todo propósito a lo largo de la obra, y así identificar momentos de tensión, entradas de personaje, situaciones o sentimientos. Sucede así al oír algunos de los compases del tema *El sueño imposible* en *El hombre de la Mancha*, que invariablemente nos remiten a pensar

---

<sup>38</sup> En la música, el *Leitmotiv* por lo general es una melodía o secuencia tonal corta y característica, recurrente a lo largo de una obra, sea cantada (como en la ópera) o instrumental (como una sinfonía). Por asociación, se le identifica con un determinado contenido poético, y hace referencia a él cada vez que aparece. Así, una determinada melodía puede simbolizar a un personaje, un objeto, una idea o un sentimiento.

en todos esos sueños, anhelos e ilusiones por cumplir del personaje de Cervantes/El Quijote. Lo mismo ocurre al prestar atención a las notas introductorias del número y tema central de *The Phantom of the Opera*, o *Wishing you were somehow here again*, los cuales se han vuelto temas clásicos de los musicales de Broadway, que no sólo se escuchan en los teatros durante la función de la obra sino en la música programada de las radio emisoras y como parte de los repertorios en los conciertos de Sarah Brightman. O como sucedió también con el tema *Les Rois du Monde*, de la versión del musical francés *Romeo y Julieta*, el cual incluso llegó a ser número uno en las listas de popularidad; al igual que el tema *Amor Primero (Those magic changes)*, de *Vaselina*, en México, cuando se realizara la puesta en escena con el grupo Timbiriche.

Tras haber visto a la música como parte esencial de un musical, su desarrollo histórico, sus características y necesidades nos remiten a pensar en: ¿Cómo se hacen estos espectáculos? ¿Cómo llegan a los escenarios? Este tema se desarrollará en los capítulos tres y cuarto de forma más particular y con un lenguaje más preciso en cuanto a la producción de espectáculos y en su aplicación desde el punto de vista de la producción ejecutiva y del cómo se producen no sólo los musicales sino el teatro y los espectáculos escénicos en general. Ya que no hay una fórmula mágica para su realización pero sí modelos, normas y reglas imprescindibles de llevar a cabo para poder tener un bien logrado montaje.

## CAPITULO III

### EL FANTASMA DE LA ÓPERA (THE PHANTOM OF THE OPERA)



*“Welcome to strange new world! Andrew Lloyd Webber’s darkly romantic musical about a mysterious “Opera Ghost who inspires a young singer has become a legend, drawing standing-room audiences throughout the world”.*<sup>39</sup>

Img. 38 Imagen oficial creada para este espectáculo. Tomada del booklet de la grabación hecha en Londres en 1987. Colección Personal.

*El Fantasma de la Ópera* es un musical del teatro y de sus secretos, grandioso, lleno de glamur y trabajo duro. Las historias del fantasma ocurridas detrás del escenario y en él, detrás de su “máscara” y del teatro mismo. Un romance de tintes trágicos acerca de un personaje con rasgos de héroe trágico. Enamora con su sabiduría y su carácter a todos aquellos que se dejen envolver por esta grandiosa historia de amor y terror gótico, que es también “una historia llena del más puro romanticismo, enmarcada en el compás de suaves y dulces melodías que alegran, estrujan y sobresaltan el corazón. Además posee una excelente dosis de intriga y peligro enmarcada en la seductiva oscuridad parisina del siglo pasado”.<sup>40</sup>

Su creador, Andrew Lloyd Weber, con la idea de crear el musical acerca de la obra de Gastón Leroux *Le Fantôme de l’opéra*, y en compañía de quien fungiría como productor del musical, vieron las dos primeras versiones cinematográficas de las cuales, “Aunque muy amenas, ninguna de las dos nos hizo gritar: ¡Eureka! Decidimos buscar una copia de la novela

---

<sup>39</sup> Royston, Peter. *The study guide for The Phantom of the Opera*, Cameron Makintosh and *The Really Useful Theatre Company*, Broadway, 1986, p. 2. Bienvenidos a este extraño y nuevo mundo. El oscuro y romántico musical de Andrew Lloyd Webber acerca del misterioso Fantasma de la Ópera, quien inspira a una joven cantante, la cual se ha convertido en una leyenda, dibujándose en la mente y recuerdos del público por todo el mundo.

<sup>40</sup> [www.elfastasmadelaopera.com.mx](http://www.elfastasmadelaopera.com.mx)



original de Gaston Leroux y nos dimos cuenta de que preferíamos el argumento original”,<sup>41</sup> comenta Cameron Makintosh.

La motivación para la creación del musical de *El Fantasma de la Ópera* la toman con mayor decisión Andrew Lloyd Webber y Cameron Makintosh, después de haber visto una adaptación de Ken Hill de la obra de Gaston Leroux en el Teatro *Royal Stratford West* en Londres, en 1984, la cual tampoco les satisfizo. Y continuaron con el proyecto de hacer una nueva versión para teatro musical de la novela. El equipo de producción se fue conformando con las amistades de ambos socios y amigos. Richard Stilgoe, quien fuera el letrista de *Starlight Express*, aceptó participar del reto que ofrecía hasta ese entonces el proyecto “*O. G.*” *Opera Ghost*, como le llamaron. A este equipo se sumó también la talentosa diseñadora de vestuario y escenógrafa de las compañías *English National Opera* y de la *Royal Shakespeare Company*, Maria Björson, de quien Cameron Makintosh decía: “Ella es la única que puede hacer ese absurdo mundo una realidad”.<sup>42</sup>

Después de un previo del “*O. G.*” (1985), ofrecido en un festival de música que Andrew Lloyd Weber organiza año tras año en su casa en Sydmonton, el cual se llevó a cabo en esa ocasión en el jardín de una iglesia frente a su casa, y en el que incluso gracias al talento de Maria Björson el candelabro también estuvo ahí y cayó. La respuesta de su público, sus invitados de esa noche (un aproximado de 100 personas), fue de gran beneplácito y, en consecuencia, la muestra detonante para el ánimo e inspiración de continuar sin descanso hasta cristalizar el proyecto.

Para ese entonces faltaba quien terminara de escribir las letras y parte del libreto y también definir quién sería el director de la puesta en escena. Para la entrega de los Premios Tony de ese mismo año (1985), Andrew Lloyd Webber tuvo un encuentro con Harold Prince y le comentó

---

<sup>41</sup> *El Fantasma de la Ópera*, Programa de mano de lujo, OCESA, Publicidad SECOCIE, Coe. Editorial Oscar Martínez Legorreta. México, 1999, p.8.

<sup>42</sup> Royston, Peter. *Op. cit.* “*She is the only one, who could make this preposterous world real*”.

acerca del proyecto que traía entre manos. Coincidieron en sus expectativas y en ese momento Prince aceptó. “Dije ‘sí’ inmediatamente... No suelo decir ‘sí’ de inmediato. Era exactamente el tipo de espectáculo que quería hacer – Me sentía con una necesidad real de un espectáculo romántico. Comenta Harold Prince. Ya se tenía al director general”.<sup>43</sup>

Después del encuentro de Andrew Lloyd Webber con Harold Prince, aún faltaba terminar la partitura del segundo acto, para lo cual Lloyd Weber se “aisló” durante cinco días y por poco y no vuelve de la isla en la que se recluyó, ya que el helicóptero en el que se transportaba sufrió un percance durante su despegue, nada de gravedad. A su regreso seguía faltando parte del libreto y varias de las letras.

Andrew Lloyd Weber y Cameron Makintosh decidieron visitar a Alan Jay Lerner, viejo amigo de ambos, excelente y magistral escritor y letrista, a quien le solicitan terminara el resto del libreto y letras del “*O. G.*” Gustoso aceptó, pero cuando le tocaba comenzar con su trabajo desgraciadamente falleció y no pudo iniciar con la parte del proyecto que le fue asignada.

Posterior a la tragedia que representaba para el equipo haber perdido a un gran amigo y un gran colaborador los ánimos no decayeron, por el contrario se dieron a la búsqueda de quién sucediera a Alan. Sus búsquedas los llevaron a contactar con Charles Hart, quien era una joven promesa, al cual habían descubierto hacia poco tiempo gracias al Concurso de Escritores Musicales *Vivian Ellis*. Aunque ellos sabían que el joven no había resultado ganador del certamen, sí recibió grandes comentarios de todos los jueces. Como prueba para participar del “*O. G.*” le enviaron una melodía para que le pusiera letra y la prueba fue superada satisfactoriamente.

---

<sup>43</sup> Royston, Peter. *Op. cit.* p. 11. “*I said ‘yes’ immediatly... I don’t usually say ‘yes’ right away. It was exactly the sort of show I wanted to do – I felt there was a real need for a romantic show.*”

Gillian Lynne fue la encargada de coreografiar el espectáculo, y junto a Harold Prince se encargó de realizar el *casting* para elegir al elenco de la puesta en escena. Los ensayos comenzaron el 18 de agosto de 1986 para la puesta original del *West End* en Londres, estrenándose el 9 de octubre del mismo año en el *Her Majesty's Theatre*. Sarah Brightman, Michael Crawford y Steve Barton fueron los protagonistas. Gozaron de un éxito rotundo, al igual que en la premier con ellos mismos en la producción de Broadway, estrenada en el *New York's Majestic Theatre* el 26 de enero de 1988.

Los hechos reales y las anécdotas surgidas de los mismos, los cuales se sucedieron a mediados del siglo XIX en la *Opera Garnier* (Palacio Garnier o Teatro de la Ópera de París, como se le llama actualmente) y la novela *Trilby* de George Louis Palmella Busson du Maurier, son la base y fuente de inspiración para la creación de la novela y obra cumbre: *Le Fantôme de l'opéra*, de Gastón Leroux y de las cuales toma Andrew Lloyd Weber las referencias para crear su versión del exitoso musical.

### **3.1 Andrew Lloyd Webber, el creador del musical**

Músico, productor y empresario, nacido en South Kensington, Londres, el 22 de marzo de 1948, Andrew Lloyd Webber es hijo del compositor William Lloyd Webber y de la maestra de música Jean Hermione Johnstone Lloyd Webber.

Comenzó su carrera como compositor en el *Royal College of Music* y prosiguió así sus intereses en el teatro musical, tras abandonar los estudios sobre historia en el *Magdalen College* de Oxford. Comienza de manera profesional su carrera con una obra que escribió en 1965 llamada *The Likes of Us*, con letras de Tim Rice, la cual se estrenó hasta 2005. Posteriormente, y

por encargo del Instituto de Edimburgo, escribe de nueva cuenta en colaboración con Tim Rice en 1968, *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat*, conocida en México como *José, el Soñador*. Debido al éxito con el que fue recibida hace una versión extendida en 1972 y es esta versión la que llega al teatro para ser su primer éxito. Tiene dos colaboraciones más con Tim Rice: *Jesus Christ Superstar*, en 1971, y *Evita* en 1976, posterior a la cual rompen relaciones laborales por un tiempo.

*Gumshoe*, filmada en 1971, es la primera película para la cual escribe la partitura repitiendo esta labor en 1973 para el filme *The Odessa File*. En 1976 continua con el musical *By Jeeves*. *Variations*, en 1978, es un trabajo meramente instrumental y como su nombre en español lo indica son solamente “variaciones” con arreglos modernos a piezas del gran maestro del violín, Paganini. Posterior a este proyecto llegó otro musical escrito en 1979, *Tell Me On A Sunday*, con letras de Don Black. Para 1981 concluye la composición de la partitura de *Cats*, para la cual se basó en la obra de T.S. Eliot, *Old Possum’s Book of Practical Cats*, obra que fue una de las favoritas de la infancia de Lloyd Webber.

*Cats* es el musical que históricamente ha estado más tiempo de forma ininterrumpida en la cartelera de Broadway, 20 años, y de los más exitosos a nivel mundial, seguido de *Les Miserables* y de *The Phantom of the Opera*.

Img. 39 Imagen oficial del musical. Tomada del *booklet* de la grabación hecha en Broadway en 1983 por *The Really Useful Company*. Colección personal.



En 1982 vuelve a experimentar como lo hizo en 1978 en *Variations* con una nueva partitura para el espectáculo *Song and Dance*, que incluye de nueva cuenta, en una segunda colaboración, letras de Don Black.

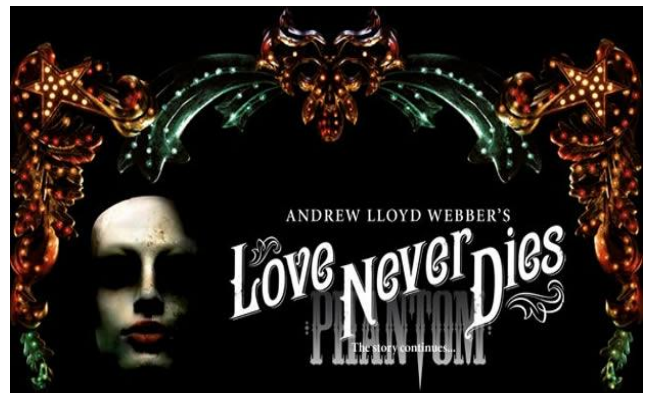


Img. 40 Portada del cd la grabación de Londres, 1984. Tomada del *booklet* del mismo cd. Colección personal.

*Starlight Express* llegó en 1984 con letras de Richard Stilgoe, seguido en 1985 del galardonado *Requiem*. Al año siguiente viene su obra cumbre hasta el momento y objeto de este trabajo *The Phantom of the Opera*.

En una colaboración muy especial con Tim Rice en 1986, escribe un pequeño musical llamado *Cricket*, que fue realizado ex profeso para celebrar el aniversario número 60 de la Reina Isabel, el cual fue estrenado en el Castillo de Windsor.

Después de *The Phantom of the Opera* vinieron: en 1989 *Aspects of Love*; (Don Black/Charles Hart); *Sunset Boulevard*, 1993 (Don Black/Christopher Hampton); *Whistle Down the Wind*, 1997 (Jim Steinman); *The Beautiful Game* (nueva versión), 2000 (Ben Elton); *Tell me on Sunday*, 2003 (Don Black/Jackie Clune); *The Woman in White*, 2004 (David Zippel); *Love Never Dies*, 2010 (Ben Elton/Glenn Slater); y en 2011, *The Wizard of Oz* (Tim Rice).<sup>44</sup> Como dato a la



Img. 41 Imagen oficial y promocional de musical *Love Never Dies*. Secuela del Musical El Fantasma de la Ópera. Tomada de: <http://blog.luisamaram.com/wp-content/uploads/2010/03/love-never-dies.jpg>

producción de esta nueva versión del clásico de la productora cinematográfica de la MGM se

<sup>44</sup> En este párrafo los nombres entre paréntesis nos indican los nombres de los letristas correspondientes a cada obra.

realizó un *Reality Show* en Londres para encontrar a quien sería la protagonista (Dorothy) de esta puesta en escena.

Posterior a *Apects of love* y antes de *Sunset Boulevard*, se le requiere para una colaboración muy especial y particular, ya que le es encargado uno de los que serían los temas principales para las Olimpiadas llevadas a cabo en Barcelona en 1992. *Amigos para Siempre* es el título de la melodía de esta colaboración para la cual Don Black fue el letrista, y cuya interpretación magistral se logró con las voces de la soprano Sarah Brightman y el tenor José Carreras.

Andrew Lloyd Webber ha sido galardonado con una gran lista de premios que enumeramos a continuación:

- 1 Oscar – (Mejor canción original)
- 1 *Golden Globe* – (Mejor canción original)
- 7 Tonys
- 7 Laurence Olivier
- 3 *Grammy*
- 14 Ivor Novello
- Premio “*The Triple Play from the American Society of Composers, Authors and Publishers*”
- *American Songwriters’*, Salón de la Fama.
- *Praemium Imperiale*, 1995.
- Premio Richard Rodgers, por Excelencia en el Teatro Musical en 1996.
- Premio *London Critics’ Circle* por Mejor Musical 2000.
- 2 International *Emmy*.

- En 1998 fue honrado por el *Variety's first British Entertainment* con el Premio Personalidad del Año.<sup>45</sup>

También fue honrado por la Corona Británica al ser nombrado en 1992 Caballero del Imperio Británico y en 1997 recibió el título de Barón de Lloyd-Webber de Sydmonton en el condado de Hampshire.

Tres de sus musicales han sido immortalizados en la pantalla grande: *Jesus Christ Superstar*, en 1973, dirigido por Norman Jewison; *Evita*, en 1996, dirigida por Alan Parker y protagonizada por la Reina del Pop, Maddona; y en tercer lugar *The Phantom of the Opera*, realizada en 2004 y dirigida por Joel Schumacher.

Ha sido acusado de plagio en algunas ocasiones, de las cuales ha salido bien librado ya que nunca se le pudieron comprobar las imputaciones por este delito.



Img. 42 Imagotipos que identifican los musicales que ha escrito o producido Andrew Lloyd Weber. Imagen tomada de: <http://www.reallyuseful.com/media/front-page-images/logos.jpg>

<sup>45</sup> La fuente del listado proviene del sitio oficial en internet del compositor y puede visitarse en [www.andrewlloydwebber.com](http://www.andrewlloydwebber.com)

### 3.2 Producción mexicana del musical

“El Fantasma de la Opera de Andrew Lloyd Webber posee un alto vuelo lírico, habla directo al corazón. Para ello se vale de un atemperado y fantasioso dinamismo, utiliza una amplia gama de imágenes visuales y acústicas. Sus protagonistas viven una memorable pasión en medio de una telaraña de engaños, conspiraciones y rivalidades. El

suspense, la aflicción, el embeleso y asombro son algunos de los múltiples ingredientes de este relato amoroso”.<sup>46</sup> Mismos aspectos que en la producción mexicana se trataron de reflejar al 100% como se ha hecho en la producción inglesa en el tiempo que estuvo en temporada; asimismo en la de los Estados Unidos y la de todas aquellas ciudades y países en los que ha sido reproducido este musical.



Img. 43 Portada del CD de la grabación de la Premiere Mundial en Español del musical. Tomada del booklet del mismo CD. Colección personal.



Img. 44 Le Palais Garnier. Tomada de: <http://freepages.genealogy.rootsweb.ancestry.com/~gomer/Palais%20Garnier%202002.jpg>

*Palais Garnier*, hasta las más diversas versiones de cómo es Erick (el fantasma) en su aspecto físico, a qué se dedicó y hasta de cómo era su místico hogar, al cual se llegaba a través de los laberintos, y el lago subterráneo que realmente existen en la construcción que alberga a la actual y así nombrada Ópera de París, *Le Palais Garnier*.

<sup>46</sup> Tomado de [www.elfantasmadelaopera.com.mx](http://www.elfantasmadelaopera.com.mx)



Ese maravilloso mundo creado y recreado de la historia de Gaston Leroux por Andrew Lloyd Webber, Charles Hart, Richard Stilgoe, Maria Björson, Cameron Makintosh, Guillian Lynne y Harold Prince, fue reproducido en nuestro país estrenando el 16 de diciembre de 1999 en el Teatro Uno del actual Centro Cultural Telmex, con una producción de *The Really Useful Theatre Company*, *Mat Theatrical Entertainment* y OCESA Teatro.

El proceso de producción con el que se llevó a cabo el musical aquí en México se rigió por los cánones establecidos en el contrato mediante el cual se adquirieron los derechos para la presentación y reproducción de la obra en nuestro país.

En ese sentido la forma de producir es muy similar a la de cualquier otro proyecto, sólo que las reglas cambian en algunos detalles por el derecho de autor, ya que en ese rubro las estructuras y leyes inglesas son muy estrictas.

En conversación con Jaime Materredona, quien es director de escena de algunas de las



Img. 45 Michael Crawford y Sarah Brightman, protagonistas de la puesta en escena de Londres en 1987. Tomada de: [http://smg.photobucket.com/albums/v443/queen\\_of\\_the\\_arts/Phantom%20of%20the%20opera/?action=view&current=phantomoftheoperaerikandchristine3.jpg&mediafilter=images](http://smg.photobucket.com/albums/v443/queen_of_the_arts/Phantom%20of%20the%20opera/?action=view&current=phantomoftheoperaerikandchristine3.jpg&mediafilter=images)

puestas de OCESA Teatro, supervisor de producción y quien en la puesta mexicana de *El Fantasma de la Ópera* fuera jefe de foro y regidor de la misma, comentó en entrevista que, como en toda puesta en escena, todo comenzó desde el



Img. 46 Saulo Vasconcelos y Claudia Cota, protagonistas de la puesta en escena en México en 1999. Tomada de: <http://2.bp.blogspot.com/--TheFly6BW8/Ta783J1oG7I/AAAAAAAAADU/4D3RsE1w710/s320/3.jpg>

proceso de preproducción con una negociación a muy altas esferas en las oficinas de Londres con los dueños y responsables de los derechos de la obra, en este caso con el autor Andrew Lloyd

Webber y *The Really Useful Theatre Company*, en conjunto con los productores (asociados y capital) y productores ejecutivos de OCESA (México). Este proceso de negociación duró aproximadamente un año y en él se establecieron mediante un contrato todas las cláusulas y especificaciones bajo las cuales se debería llevar a cabo el montaje en nuestro país. El punto más importante del contrato fue el de realizar una “producción réplica” “[...] es decir, que la vas a hacer exactamente igual a como ellos la presentan ya sea en Londres o Nueva York, y pagar los derechos [...]”, comenta Jaime Materredona. El pago de derechos en estos casos no sólo incluye el pago de derechos por el libreto, también se pagan derechos por la música, la escenografía, la iluminación, el vestuario y demás elementos de toda la producción, como se especifica en el capítulo en el que hablaremos acerca de este tema.

Diseños, textos, sonido, partituras, telas, texturas, bordados, máscaras, *atrezzo*, etcétera, tienen un copyright ©, y por el derecho de autor no pueden ser alterados, y así se especifica en los contratos. Tal y como se concibió el diseño para Londres, la puesta original, debe realizarse, verse y escucharse la puesta y producción en cualquier lugar del mundo. México no fue la excepción. Ver anexo 1.

Una vez gestionados y hechos todos los trámites administrativos, y asimismo autorizados todos los permisos a nivel internacional y los correspondientes al territorio nacional, corren las actividades para continuar dentro de la etapa de preproducción con todo lo necesario hasta llegar el momento de comenzar ensayos, los cuales, como veremos, forman parte de la etapa de producción.

Trabajando con base en un calendario (ruta crítica) y continuando el proceso de preproducción y producción de esta puesta, el tiempo que se llevó fue de aproximadamente un

año más, ya que el vestuario, escenografía, iluminación, automatización, etcétera se mandó traer y adaptar. En algunas de sus partes se hizo nuevo, siempre cumpliendo con lo establecido en el contrato en cuanto a lo que se ha mencionado sobre los derechos de autor.

Normalmente en las producciones réplica todo se trae o manda a hacer en Estados Unidos o en su defecto se busca una “producción libre”<sup>47</sup> para adaptarla. De esta manera, y como parte de las actividades de producción, se hacen todos los trámites necesarios de importación, por lo que se compre e ingrese del extranjero. De igual manera se procede para que una producción libre pueda ingresar a territorio nacional mediante una importación definitiva o temporal o la que más convenga a la producción, por el pago de impuestos a realizar para poder ingresar artículos provenientes del extranjero basándose en las leyes de importación vigentes. En este sentido también se hace un contrato, el cual hay que respetar al 100% en los términos que se hayan convenido. Si la importación es temporal hay que devolverla en los tiempos acordados; y si es definitiva, hay que pagar los impuestos estipulados en los tabuladores al momento de realizar este proceso y no hacer un uso indebido de la misma, recordando que lo mismo aplica para los materiales que se tengan que comprar en el extranjero. Se debe seguir el correcto y adecuado proceso de importación.

En el caso de la producción mexicana, la mayor parte de la producción se adaptó de otra que se encontraba libre en Toronto, otra parte de una de Inglaterra, más lo nuevo que se hizo en México con base en los diseños originales.

Durante este año de preproducción también se llevaron a cabo las audiciones para la selección del elenco, las cuales fueron supervisadas al igual que todo el montaje por miembros de

---

<sup>47</sup> Las producciones libres son aquellas que no se están ocupando, son las que se encuentran guardadas en bodegas, de alguna puesta hecha en alguna otra ciudad o de la que se utilizó para alguna gira.

la producción original de *The Really Useful Group*. Así, se busca tener desde el *casting* una puesta lo más próxima a lo que ellos quieren ver y escuchar con base en la puesta original.

Una vez iniciados los ensayos para la puesta mexicana y con base en la experiencia de los tiempos empleados por ingleses y estadounidenses al producir musicales, los cuales regularmente tienen una duración 2:30 hrs. aproximadamente por función, las producciones se ensayan en promedio 8 semanas como tiempo límite. En este tiempo “lo que siempre quieres es eficiencia porque ensayar mucho tiempo te sale muy caro”. Esto para armar la puesta en escena “sin sacrificar para nada ni lo artístico ni lo técnico”, comenta Jaime Matarredona

Durante el periodo comprendido de esas 8 semanas se ensaya en un promedio de 8 horas diarias.

- 4 semanas de 4 ensayos simultáneos en salón de ensayo. Orquesta, coreografía, texto y canto.
- 4 semanas en foro para instalación, programación y automatización tanto de la escenografía, iluminación, audio y efectos especiales; las cuales están empatadas con las 4 semanas iniciales de ensayo de los elencos artísticos.

Estas 4 semanas están a su vez divididas en 2 semanas de instalación, 1 semana de programación y automatización y 1 semana de *dry text*, ensayos técnicos sin actores; en los que se hacen las pruebas para el correcto funcionamiento de toda la escenotécnica: maquinaria, escenografía, audio, iluminación, etcétera.

- Durante estas 4 semanas también se calendarizaron dentro de los horarios establecidos para ensayo, la elaboración y las pruebas de vestuario, zapatería, maquillaje y peluquería. Así mismo la construcción y/o compra de *atrezzo* y utilería.
- Quinta semana, “semana del infierno,” es aquella donde se une el todo. Los ensayos se alargan 2 horas, de ser de 8 horas pasan a ser de 10. Durante 3 días se hacen ensayos técnicos para empatar los movimientos escénicos que tiene marcado el elenco artístico junto con todos los movimientos escenotécnicos. Hasta el cuarto día es que se integra el vestuario, ya que el

vestuario en este musical como en muchas otras obras también tiene su logística particular, la cual se tiene que ensayar por separado para adecuar bien los tiempos de los cambios, sobre todo cuando éstos son exageradamente reducidos en algunos momentos de la puesta.

La orquesta descansa los primeros 4 días de esta semana y se integra hasta el quinto día, ya que no conviene tenerla ensayando mientras se revisan otros detalles.

- En la sexta semana se afinan y ensayan todos los detalles resultantes de la “semana del infierno” y se comienza a correr la obra.
- La séptima semana se ocupa básicamente para ensayos generales y ensayos con público para así llegar a...
- La octava semana, semana del estreno. A partir de esta semana corre el tiempo destinado para la temporada, “X” número de funciones o de meses en cartelera, los cuales se previeron y establecieron con anterioridad desde la preproducción. (Los cuales dependiendo del éxito del proyecto se pueden o no alargar).

Podemos tener una visión más clara de esta información brindada en la entrevista concedida por Jaime Matarredona observando el anexo 2, el cual incluye el calendario del montaje para la puesta mexicana, que amablemente él mismo nos proporcionó.

Durante el tiempo de ensayos se contó con la presencia, asesoría, supervisión y capacitación de todos los departamentos de la puesta original para que todo fuera exactamente igual a como fue concebida originalmente,<sup>48</sup> ya que en cuanto los derechos de autor y copyright, y como comenta Jaime Matarredona, todos los creativos quieren que se respeten tal cual sus creaciones y diseños y quieren que se vean o escuchen tal y como ellos lo concibieron desde la puesta original. ¿Y qué artista o creativo no quiere eso para su trabajo?

---

<sup>48</sup> Al tener una supervisión que viaja desde Londres para la reproducción del montaje en cualquier otro país, los créditos de producción son muy numerosos por la gran cantidad de personal extranjero más el nacional que se suma, ya que para un musical de este tipo, por ser una superproducción son muchos los departamentos de los especialistas que intervienen en su realización. Ver anexos tres y cuatro.

En México la puesta en escena estuvo estelarizada por: Claudia Cota (imagen 47) e Irasema Terrazas (imagen 48), interpretando a Christine; y Juan Navarro (imagen 49) y Saulo Vasconcelos (imagen 50), ambos alternando el personaje del Fantasma. (Imágenes tomadas de <http://elfantasmadelaopera.com.mx>).



Img. 47



Img. 48



Img. 49



Img. 50

Estos intérpretes también fueron alternados en algunas ocasiones por los llamados *covers*,<sup>49</sup> otros reconocidos cantantes y actores del musical en México, figurando Raymundo Lobo y Lola Cortés entre ellos. Asimismo compartieron el escenario con grandes cantantes de ópera, entre los cuales se encontraban: la soprano rusa Tatiana Marouchtchak; Hilda del Castillo, soprano cubana; los tenores Luis René Aguirre y Luis Miguel Lombana; y la incursión, no muy afortunada para algunos, de José Joel, hijo del famoso cantante mexicano José José, en uno de los roles principales, el personaje de Raoul. Detalle que al igual que algunas fallas en cuestiones técnicas y de efectos especiales no exclusivos de *El Fantasma de la Ópera* son todavía los pequeños ajustes que pueden marcar una diferencia significativa entre las producciones mexicanas y la excelencia de las puestas de Londres o Estados Unidos, para lo cual OCESA se ha

---

<sup>49</sup> Los *covers* son artistas que suben a escena en determinado momento cuando los actores designados como protagonistas no pueden dar o continuar una función por causas de fuerza mayor, ya sea, por enfermedad o accidente dentro o fuera del escenario; y tienen la misma calidad y capacidad que los designados como protagonistas y se les contempla desde el día cero.

esmerado y esforzado día a día en corregir, por lo que ha sido considerada una de las empresas productoras de teatro y espectáculos más importantes de América.

Posterior al estreno, como en toda producción se hizo todo lo necesario en cuanto a los trámites administrativos correspondientes, entrevistas, presentaciones especiales, supervisiones, reparaciones, compras y ajustes por el uso y consecuente desgaste de todo tipo de insumos y posteriormente preparación de futuros proyectos hasta llegar al momento del fin de temporada y la siguiente etapa que fue la postproducción.

En la conversación sostenida con Jaime Matarredona comenta también que una puesta en escena como ésta, ya en la etapa de postproducción, se llega a desmontar en una semana aproximadamente, con todo lo que implica este proceso. Posterior a esa actividad, y de acuerdo con el estricto orden establecido en las cláusulas de los contratos, se elabora un informe final y se hace una última reunión con todos los equipos de México que intervinieron en la puesta, y así es como termina normalmente el proceso de cualquier montaje.

En los anexos 3 y 4 podemos ver la cantidad de personal involucrado en la producción de tan importante musical en su versión para México, y en los cuales se incluye al personal nacional y extranjero para una producción de este tipo.

Un dato que cabe señalar en el caso de la producción mexicana de esta puesta en escena es que en el proceso de postproducción “[...] el vestuario y algunos otros elementos de la puesta fueron destruidos, hundiéndoseles en un contenedor en el Océano Atlántico. Ya que por las cláusulas especificadas en los contratos, características y constitución física del elenco de la puesta mexicana, sería muy difícil que se reusaran en otra producción y asimismo por el copyright © de los diseños [...]. Esto quedó asentado así desde un principio en el contrato por el

cual se hizo la adquisición de los derechos para la presentación de la obra en nuestro país”. Comentó en entrevista Emilio Rebollar, quien es supervisor de vestuario de las producciones de OCESA Teatro.

### 3.3 Antecedentes y fuentes de *El Fantasma de la Ópera*

El Fantasma de la Ópera ha existido. No fue, como se creyó durante mucho tiempo, una invención de artistas, una superstición de empresarios, la creación medrosa del cerebro excitado de las señoritas del cuerpo de baile, de sus madres, de los acomodadores, de los empleados de la guardarropía y de la portería. Sí, ha existido en carne y hueso, aun cuando se le dieron todas las apariencias de un verdadero fantasma, es decir, de un espectro.<sup>50</sup>

*Trilby*, editada en 1894, es el nombre de la novela del escritor británico de origen francés, George Louis Palmella Busson du Maurier, la cual sirve de antecedente a Gaston Leroux para escribir su novela cumbre, *Le Fantôme de l'opéra*. La historia de esta narración se sitúa en un idílico y bohemio barrio de París en los años 1850. Se cuentan en esta historia las andanzas de tres artistas: dos ingleses y un escocés; las de Svengali, que es un pícaro judío, excelente músico e hipnotizador, y así mismo sus relaciones con Trilby O'Ferrall, la heroína de esta novela.

Trilby O'Ferrall, mujer bella, hermosa, mitad irlandesa y mitad francesa, es lavandera de oficio y también se dedica a posar para artistas, es la rompe corazones de la historia, ya que todos los hombres que la conocen se enamoran de ella sin excepción.

Las relaciones entre los personajes de Svengali y Trilby, que forman una parte de la novela, son las que sirven de medio para llegar a la parte crucial de esta historia. Svengali pone a prueba el oído de Trilby tratando de hacerla diferenciar entre los tonos musicales, preguntándole cuál es

---

<sup>50</sup> Leroux, Gastón, *El Fantasma de la Ópera*, Ediciones elaleph, España, p. 3.



más bajo y cuál más alto, pero la respuesta de ella es que todos los tonos le suenan igual, de lo cual se deduce que Trilby padece de “sordera musical”. Con todo y esto Svengali la prepara y la convierte en una gran diva del *bell canto* pero siempre bajo el influjo de la hipnosis. En una de sus actuaciones en Londres, a Svengali le da un ataque al corazón, por lo que no puede inducirle el trance hipnótico a Trilby, lo cual provoca que esa noche no pueda cantar afinada y se vuelva para el público motivo de escarnio, entre risas, silbidos y abucheos. Como la mayor parte del tiempo en que vive y pasa al lado de Svengali y los viajes que hace con él para los conciertos, Trilby se encuentra casi siempre bajo el influjo de su hipnosis. Posterior a esa noche infausta en Londres, queda con cierta amnesia que no le permite recordar nada de su carrera como cantante, a excepción de los pocos momentos de lucidez que vivió al lado de Svengali y los recuerdos de su vida pasada.

De esta pequeña anécdota de la novela de Du Maurier podemos apreciar ciertos lugares, formas y características que nos aproximan a lo que son los personajes principales de la obra que años más tarde publicaría Gastón Leroux como su obra cumbre *Le Fantôme de l'opéra*, tomando a Trilby como su fuente principal.

### **3.3.1 *Le Fantôme de l'opéra* y su autor Gastón Leroux**

De origen francés, cuyo nombre completo es Gastón Louis Alfred Leroux, vivió la mayor parte de su infancia en la aldea costera de *Caux*, donde estudió en la escuela *Valery-Valery*. Desde pequeño mostró su gran pasión e interés por el mar, el teatro, y la literatura. Continuó sus estudios en la zona de Normandía. Durante su estancia en esta área de Francia comenzó a escribir algunos cuentos y obras de teatro. Posteriormente, debido al riguroso carácter de su padre, es

obligado a estudiar leyes en París. Pese a tan tajante decisión para él impuesta, nunca claudicó y continuó escribiendo, interesándose también por la poesía, publicando por esas épocas de su vida universitaria algunos sonetos en el periódico *L'Echo de Paris*.

Obtiene su título en el estudio de leyes en 1889, a la edad de 21 años. En ese mismo año su padre fallece, dejándole una herencia considerable para esa época.

Trabajó como reportero y crítico de teatro. Gracias a ese empleo viajó e hizo reportajes por países como Suecia, Finlandia, Inglaterra, Egipto, Corea y Marruecos. En Rusia, teniendo como aliada a la tecnología que en ese momento representaban el teléfono y el telégrafo, y la fortuna de sus viajes, tuvo la oportunidad de cubrir desde sus primeras etapas la Revolución Bolchevique.<sup>51</sup>

Durante este periodo se dio tiempo para continuar escribiendo y poder publicar en 1907 su novela el *Misterio del Cuarto Amarillo* (*Mystère de la chambre jaune*), que fue su primer éxito literario. Se volvió famoso por un reportaje –en el cual se hizo pasar por un antropólogo que estudiaba las cárceles de París–, para poder así entrar a la celda de un convicto que, según Leroux, había sido condenado injustamente.

Además de sus textos para la escena, su obra poética y novelas de detectives, algunas de las cuales se editaban por entregas en los periódicos parisinos, Leroux es también autor de novelas de terror, incluyendo *La Double Vie de Theophraste Longuet* y *La Reine du Sabbat*. Hacia mediados de 1908, pudo abandonar su trabajo en el periódico y dedicarse solamente a escribir, publicando un libro por año a partir de este año y hasta 1911.

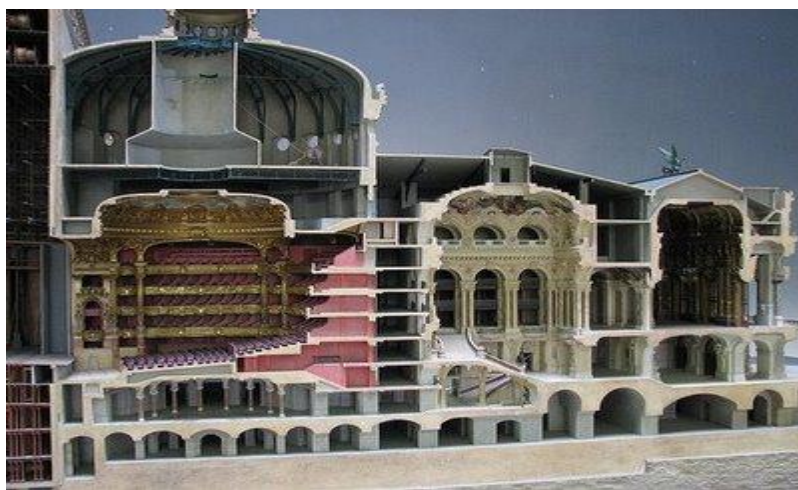
---

<sup>51</sup> Conocida también como la Revolución de Octubre, que formó parte de la segunda mitad de lo que fue la Revolución Rusa, aproximadamente a finales 1917 y el principio del año siguiente (nota propia).

Al año y medio siguiente, ya en 1910, posterior a su retiro del medio periodístico es cuando publica su mayor éxito literario dentro del género del romance y terror gótico, *Le Fantôme de l'opéra*. La novela fue ilustrada en su primera edición por André Castaigne.

Tuvo una hija a quien llamó Madeleine Aile, la cual se dedicó a la actuación. Durante sus últimos años de vida disfrutó de una fama moderada. Murió el 15 de abril de 1927 a los 59 años de edad a causa de una infección en las vías urinarias, resultado de una complicación por una cirugía mal atendida. Sus restos se encuentran en *Le Cimetière du Château* en Niza, Francia.

Por una instrucción del Emperador Napoleón III dictada en 1858, diez años antes de nacer Gaston Leroux, se ordenó la construcción de *Le Palais Garnier*, el cual sería “[...] un nuevo edificio dedicado para el arte de la ópera y se construirá en París”.<sup>52</sup> Y como él mismo lo menciona, por las características tan verdaderamente ambiciosas del proyecto en todo sentido, “La nueva Casa de la Opera sería la envidia del mundo”.



Img. 51 Corte transversal de maqueta que ilustra los niveles del majestuoso *Palais Garnier*  
Tomada de:  
[http://4.bp.blogspot.com/\\_HUjYMSnxvc/SJzH6Qhitul/AAAAAABIU/bbsq82BjXfk/s400/museeD%27orsayOperaGarnier.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_HUjYMSnxvc/SJzH6Qhitul/AAAAAABIU/bbsq82BjXfk/s400/museeD%27orsayOperaGarnier.jpg)

Este escenario monumental de 17 niveles, con capacidad para un promedio de 2200 personas en las áreas de butacas y palcos, más 80 camerinos, un número aproximado de 2,500 puertas, y con la capacidad de albergar en su caballeriza 6

carruajes y 15 caballos, tuvo en algún momento una interrupción para su construcción en 1870

<sup>52</sup> Royston Peter, Op. cit. pág.3 “[...] a new building dedicated to the art of the Opera would be built in Paris”.

por la Guerra Franco Prusiana. Es junto con algunas otras ubicaciones de los alrededores de París donde ocurren mayormente las acciones de la corista y después Prima Donna Christine Daaé, el desvelado *affair* que desde la infancia existió entre Raoul y Christine y los enigmas de Erick, el fantasma de la ópera.

Inaugurado oficialmente en 1875, con un estilo neobarroco y utilizando también elementos procedentes del manierismo italiano, sin dejar atrás elementos franceses y formando uno de los inmuebles característicos de *La Belle Époque* de Francia, *Le Palais Garnier*<sup>53</sup> es testigo invaluable en la historia del fantasma.



700-03018102 [RM] © www.visualphotos.com

Img. 52 Sala principal de Le Palais Garnier. Tomada de: [http://www.visualphotos.com/photo/1x8835884/opera\\_national\\_de\\_paris\\_palais\\_garnier\\_paris\\_700-03018102.jpg](http://www.visualphotos.com/photo/1x8835884/opera_national_de_paris_palais_garnier_paris_700-03018102.jpg)

Muchos elementos de su arquitectura nos refieren y evocan los sentimientos y la forma de accionar del personaje del fantasma, según se puede relacionar con lo que cuenta una de las anécdotas de la construcción de este recinto ya que, verdad o mentira, uno de los arquitectos que participó del proyecto del Palacio Garnier fue el mismo Erick, el Fantasma, el cual dentro de sus múltiples virtudes tenía la de ser arquitecto.

Es en ese ambiente parisino del siglo XIX donde Leroux ubica su novela, y donde los empleados que laboran en el Teatro de la Ópera afirman que el lugar está al acecho y bajo los encantos de un fantasma que provoca muchos accidentes. Es en este lugar, en el que durante una

---

<sup>53</sup> Así se le llamó en honor a Charles Garnier, quien fuera el arquitecto ganador en 1860 elegido de entre un aproximado de 170 aspirantes a la titularidad del proyecto. La responsabilidad en la supervisión de la construcción del mismo.

presentación de ópera se vio al candelabro que pende de la sala de butacas (el cual pesa aproximadamente 6 toneladas) cayendo sobre el respetable. Cadáveres que aparecen colgando en plena escena de una ópera a medio escenario, sombras de alguien en movimiento que no emite ni el más mínimo rumor, el palco número cinco eternamente desocupado, rosas rojas atadas con un listón negro, el cobro de una cuota salarial para el fantasma por 20,000.00 francos mensuales, entre algunas otras, son varias de las cosas que ahí se sucedieron.

Christine Daaé es el nombre de la protagonista de esta historia, la cual cree estar inspirada y guiada por un ángel de música supuestamente enviado por su padre (ya fallecido). Llega a ella un éxito repentino en el escenario en cuanto reemplaza a la hasta entonces *Prima Donna* Carlotta, quien tuvo que ser sustituida dos veces porque cayó víctima de una extraña enfermedad. Desde la primera vez que Carlotta es sustituida por Christine, ésta roba los corazones del público, incluyendo el de su amor de infancia, *le Monsieur Vizconde* Raoul de Chagny.

Al darse cuenta de la relación existente entre Raoul y Christine, Erick siente profundos celos y la invita a visitarle al mundo que él mismo ha construido debajo de *Le Palais Garnier*. Ella acepta la invitación. Ya estando en las catacumbas, en donde se ubica ese místico mundo creado por Erick, ella descubre que ese maravilloso genio de la música usa una máscara para cubrir una deformidad aberrante en su rostro. Al conocer el verdadero rostro de Erick, lanza un grito aterrada, éste la encierra dándole su posterior libertad, previa promesa de Christine de que volverá a visitarlo en ese mismo lugar por su propia voluntad.

Incertidumbre, duda, inocencia, un amor dividido y confuso, indecisión, una excepcional voz excelentemente educada en un mundo real y mágico por el cual se siente fascinada gracias a la música de su “Ángel”, caracterizan a Christine. Cuando ella se da cuenta de que su ángel y el

fantasma —quien ha perpetrado homicidios, provocado accidentes y demás acontecimientos funestos dentro de la ópera— son la misma persona, decide aceptar la propuesta de matrimonio del Vizconde de Chagny y contrae nupcias en secreto con él. Ambos deciden escapar lejos de París fuera del alcance del fantasma.

Por otra parte, celos, pasión, coraje, decisión, un amor en apariencia obsesivo pero muy sincero dibujan a Raoul, el eterno enamorado y defensor de Christine.



Img. 53 El famoso Candelabro de la sala principal de *Le Palais Garnier*. Tomada de: <http://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/01/16/15/17/beautiful-chandelier.jpg>

El fantasma descubre el plan de la pareja, y durante la interpretación de Christine en el papel de Marguerite en la ópera *Fausto*, de Charles Gounod, la secuestra en plena función, y en su enojo y para crear confusión deja caer un inmenso candelabro que pendía en el centro del teatro sobre el área de butacas.

Las siguientes acciones se desarrollan debajo del edificio, en el hogar del fantasma y es ahí donde tiene lugar la última confrontación, entre el fantasma, Christine y Raoul.



Img. 54 Lobby de *Le Palais Garnier*. Tomada de: <http://img11.imageshack.us/img11/2285/palaisgarnierparisopera.jpg>

Erik, el fantasma, Christine y Raoul son los personajes en torno a los que gira el triángulo amoroso que promueve las situaciones ocurridas en la trama de la novela.

Es en ese mundo donde vemos el teatro dentro del teatro, en el que ya predominaba la moda victoriana, donde observamos bailarinas en clase y en escena, enamorados en los pasillos o en la “intimidad” de un camerino, vestuarios y accesorios por doquier, máscaras, mobiliario, tramoya y el (falso) glamur del mundo de la ópera y el entorno que lo rodea lleno de magia, misterio, fantasía, etcétera. Es ahí justo a donde nos transporta Gaston Leroux para ese recorrido por su *Fantasma de la Ópera*, quien, como citamos al iniciar en este apartado, asegura que sí existió, de acuerdo con los resultados de sus investigaciones y hechos posteriores que se siguieron dando en *Le Palais Garnier*, lo cual dio lugar a que la *Universal Films* hiciera una versión fílmica de la novela y de todos estos sucesos. El mismo Leroux comenta:

[...] Con esa sombra se relaciona una espantosa y verídica historia. Y yo, que la he resucitado, sería un ingrato si no expresase mi gratitud a quienes me ayudaron prestándose a todas mis investigaciones, en especial al antiguo director de la Ópera, el señor Messager, y también al lamentado Pedro Gailhard, a los arquitectos afectos a la buena conservación del monumento, a los archiveros, a los jefes de servicio y, por último, a mi antiguo colega y amigo J.L. Croze, que puso a mi disposición las inagotables riquezas de su biblioteca teatral. Todavía hoy, en los camerinos de esas señoritas del cuerpo de baile, se habla del fantasma con espanto y angustia. Y de esa leyenda y de esa historia, es decir, de mi novela, la *Universal Films*, bajo la producción del señor Laemmlé, ha sacado una de las películas más extraordinarias y, si puede decirse, la más lujosa de estos tiempos. Y para dar de nuevo vida a mi personaje, ese temible Erik, ese Ángel de la Música con calavera que hace del Palacio su morada, que la recorre desde los techos a los más lejanos pasadizos, rigiendo los sucesos más misteriosos, abrazando con su genio a esa adorable niña venida del Norte, cuyo verdadero nombre he ocultado bajo el de Christine Daaé, y a la que se lleva en sus brazos repelentes, –¿podría hacerse algo mejor que dirigirse a quien en otro tiempo hizo pasar ante mis ojos el sublime horror de Quasimodo, a Lon Chaney? Christine es

Mary Philbin, toda hecha de gracia, de juventud, de dolor y de amor-.<sup>54</sup> Con la reunión de estos dos seres y los millones gastados por la Universal habría sido imposible que el resultado no fuera una obra maestra. Nos la debe, sean los que fueren los fabulosos y sin embargo reales meandros por los que el novelista los ha hecho pasar.

Demasiadas personas pretenden que el fantasma no ha dejado de existir. Hace unos días, incluso, el actual bibliotecario de la ópera le aseguraba al señor Joe Weil que las señoritas del cuerpo de baile siguen viviendo en los mismos trances y espantos en cuanto una sombra sospechosa se desliza por los corredores de sus camerinos.

Incluso aunque esté muerto, ¡el fantasma no podrá descansar jamás!  
¡Ay, pobre Erik![...]

---

Y así ha sido, “Erick no ha descansado” o no lo han dejado descansar, mejor dicho. Todos aquellos que han basado sus escritos en él o que se han inspirado en el trabajo de Leroux como su fuente, y de ahí las numerosas versiones que ha habido en teatro y cine de este romance de terror gótico, hasta llegar a la misma versión en teatro musical y la posterior película del mismo creador Andrew Lloyd Webber, para quien el “amor nunca muere” y quien en éste no dejar descansar a Erik, escribió la secuela del *Fantasma de la Ópera* con el nombre de *Love Never Dies*.



Img. 55 El fantasma y su hechizada Christine. Tomada de: <http://www.solucionpolitica.com/wp-content/uploads/2010/03/el-fantasma-de-la-opera1.jpg>. Universal Pictures Copyright ©

---

<sup>54</sup> En esta parte de la cita ubicada entre guiones, Leroux se refiere a los actores que protagonizaron aquella primera versión hecha para la pantalla grande en 1925, la cual fue dirigida por Rupert Julian.



## **CAPÍTULO IV**

### **PRODUCCIÓN**

El propósito de este capítulo es conocer de manera más particular cómo se realizan y se producen los espectáculos teatrales y musicales en general. Asimismo, desde un enfoque más específico, busquemos conocer las labores que el productor ejecutivo realiza para su concepción y los diversos procesos seguidos en nuestro país.

En México, la producción de espectáculos en general ha evolucionado conforme a los diferentes tipos y clases de salas o escenarios en los que éstos se exponen, atendiendo a la tecnología, a los medios de comunicación e incluso a los públicos a quienes van dirigidos. Para definir los modelos a seguir y lograr los objetivos del proyecto por realizar, tenemos que conocer y saber qué es la producción y la producción teatral. En el presente capítulo abordaremos estos temas, sus acciones, sus procesos y lo que es un producto escénico, puntos clave para entender cómo llegar a un resultado preciso, en este caso una puesta en escena entendiéndola desde la visión de la producción ejecutiva.

Estos procesos y acciones se realizan gracias a la labor de gestión y producción, la cual es llevada bajo el mando del productor ejecutivo y su equipo, quienes harán realidad la magia reflejada en los escenarios. En el capítulo presente nos remitiremos a hablar de la producción desde un enfoque más particularizado y técnico, así como de los procesos y acciones vistas a través de quien las cristalizará en la realidad, el productor ejecutivo.

## 4.1 ¿Qué es la producción?

Retóricamente, y atendiendo a una precisa concepción del término producción, se le define como “acto o conjunto de actos mediante los cuales se crea riqueza, en sus diversos procesos de extracción, obtención y transformación”.<sup>55</sup> Etimológicamente y proveniente del latín *productio*, “el término producción hace referencia a la acción de producir, a la cosa producida, al modo de producirse o a la suma de los productos del suelo o de la industria”.<sup>56</sup>

Los procesos de producción se llevan a cabo por las acciones productivas, que son las actividades que se desarrollan en el marco de los procesos de producción. A estas actividades se les llama de acuerdo a la necesidad para las que se les requiere:

- Acciones inmediatas. Son las que generan servicios (como bienes) que son consumidos como un producto final, cualquiera sea su estado de transformación.

Aplicada al teatro, podemos ejemplificar este tipo de acción con el caso de la elaboración de un vestuario para una puesta en escena. La acción inmediata es contratar a quien lo haga, generando un servicio que es el de costura. Su estado de transformación vendrá en tela y será consumido, usado para la puesta en escena, que en este caso sería el producto final.

- Acciones mediatas. Éstas generan servicios, que son recibidos por otras acciones o actividades del proceso.

Siguiendo con el ejemplo del vestuario para ilustrar esta acción, sería el servicio de lavandería. Una vez elaborado nuestro vestuario usado en cada función, necesita cierto servicio

---

<sup>55</sup> *Diccionario enciclopédico ilustrado Océano Uno*, Grupo Editorial Océano, 1989.

<sup>56</sup> Tomado de [www.definicion.de.com](http://www.definicion.de.com) Concepto de producción.

de lavado, lo cual es un proceso entre otros tantos. El siguiente paso sería planchar el vestuario, y así sucesivamente, para seguir manteniendo con vida el producto final, la puesta en escena.

Los procesos productivos por su parte pueden clasificarse como nos lo dicen en [www.definiciónde.com](http://www.definiciónde.com) de distintas formas. Según el tipo de transformación que sufren los factores de entrada, pueden ser:

- Técnicos (modifican las propiedades intrínsecas de las cosas)
- De modo (modificaciones de selección, forma o modo de disposición de las cosas)
- De lugar (desplazamiento de las cosas en el espacio)
- De tiempo (conservación en el tiempo).

Según el modo de producción, el proceso puede ser: simple (cuando la producción tiene por resultado una mercancía o servicio de tipo único) o múltiple (cuando los productos son técnicamente interdependientes); cuando la suma de uno o más de los productos dan paso a la formación de otros productos o servicios.

En una puesta en escena los modos de producción se conforman por ambos procesos, los simples y los múltiples. En conclusión, la producción y sus modos de producir en conjunto con los diferentes procesos productivos nos llevan al fin último, al producto.

En el mundo del *marketing*, de los negocios, normalmente se establece que un producto es cualquier bien ofrecido en un mercado con la intención de satisfacer un deseo o una necesidad del consumidor, como lo es el caso de los productos generados a través de las artes. “En este sentido, el producto trasciende su propia condición física e incluye aquello que el consumidor percibe en

el momento de la compra (atributos simbólicos, nutritivos, estimativos, psicológicos, etc.), lo cual sirve en gran medida para su clasificación”.<sup>57</sup>

Hay que mencionar también que en su mayoría los productos tienen un ciclo de vida, los cuales se pueden comprender a través de las fases que lo comprenden. En su fase de introducción, las empresas deben realizar importantes inversiones en publicidad para que la gente conozca el producto. Cuando el producto alcanza el éxito experimenta una fase de crecimiento. Después llega la fase de explotación o madurez, durante la cual la mayoría de los consumidores potenciales ya ha adquirido, consumido o gozado del producto; y finalmente la fase de decadencia, donde la demanda del producto se reduce al mínimo. Y una última, la fase de desaparición, la cual se da debido a que el producto en lo absoluto deja de tener demanda o cumplió con el ciclo o la moda que lo mantenía vigente.

Aquí podemos ejemplificar este ciclo del producto enfocado desde el punto de vista comercial con base en una temporada de teatro, *El Fantasma de la Ópera*. La fase de introducción se da desde que se anuncia y publicita la temporada, lo cual se hace a través de una rueda de prensa, hasta el estreno, el cual se anunció para el 16 de diciembre de 1999. La fase de crecimiento se da durante el desarrollo de la temporada en la que habrá cierta afluencia, incremento o disminución en la asistencia del público, dependiendo de la calidad del espectáculo (consumo del producto). La fase de madurez es en la que la temporada puede experimentar un soporte con una muy buena asistencia del público y permanecer por más tiempo, o de plano en su etapa de crecimiento haber agotado la asistencia y madurar excesivamente rápido y pasar abruptamente a la fase de desaparición, en la que vendría el cierre de temporada. *El Fantasma de*

---

<sup>57</sup> Tomado de [www.deinicion.de](http://www.deinicion.de)

*la Ópera* en México “fue una puesta en escena espectacular y ambiciosa que a lo largo de 400 representaciones cosechó todos los premios de la crítica especializada ese año”.<sup>58</sup>

Concluyendo, al referirnos a un producto y aunque existen una gran cantidad de ellos, mencionaremos las principales formas de clasificación o tipificación de los mismos:

- Productos materiales o tangibles, que se ofrecen en todo tipo de mercados donde la sociedad interactúa. P. ej.: un televisor, una mesa, una máquina de coser, una corona de rey con pedrería de fantasía para el personaje de una obra.
- Productos intermitentes y no materiales; utilizables como factores en otra u otras acciones que componen y forman parte también de un proceso más de producción. P. ej.: el servicio de televisión de paga (cable o satelital) para el televisor, internet, línea telefónica o en otros casos harina para producir pan, o masa para elaborar tortillas, o el vestuario de los ejemplos anteriores.
- Productos intangibles y/o ininteligibles que tienen similitudes con los dos productos antes mencionados, por tener ambos las características de los productos materiales y la utilidad de los intermitentes, pero que tienen grandes diferencias en sus propósitos. P. ej.: una clase de cocina, una exposición, una función de cine o de una obra de teatro.
- Productos fusión o paquete. Servicios armados por empresas conformados por los tres anteriores. Por ejemplo, los que ofrecen algunas agencias de viajes para venir a la Ciudad de México justamente al público en general para ver los musicales producidos por OCESA Teatro, en los que se incluyen: transportación, hospedaje, alimentación y la entrada al espectáculo.

En el caso de las artes escénicas, nuestros productos son los espectáculos, aquellos que tienen como propósito ser exhibidos ante un público, los cuales como cualquier otro producto han sido conceptualizados y elaborados con un fin determinado. También son aquellos que se realizan como los define Rafael Peña Casado: “Técnicamente, un espectáculo es el producto intangible

---

<sup>58</sup> Tomado de: [www.mejorteatro.com.mx](http://www.mejorteatro.com.mx)

que surge de la articulación de diversos elementos o recursos racionalmente concebidos, y empleados en torno a una idea y un propósito concretos”.<sup>59</sup>

Pero atendiendo al quehacer artístico, al tratar de definir el término producción en cuanto a la realización de un espectáculo en muchas ocasiones se puede entrar en confusión, ya que comúnmente en el lenguaje teatral se le nombra así, “producción”, al trabajo completo, a todo un montaje, al proceso ya concluido de una puesta escena o, desde otra perspectiva, a las partes por separado de la misma, como lo pueden ser la escenografía o el vestuario.

Desde la perspectiva de la labor como creadores de artes escénicas, el punto de partida de toda producción para la escena surge con la necesidad, la idea o la propuesta artística de un director o del mismo productor de montar (producir) un determinado espectáculo, el cual requiere de una producción ejecutiva y gestión adecuada junto con la planificación necesaria de sus propios medios y recursos para así poder conseguir como resultado final la mayor calidad y rentabilidad de los mismos; y la cristalización de los sueños de quien propone su realización.

Producción se refiere al proceso generado por la actividad conjunta de los equipos de trabajo a través de procedimientos planificados para lograr un producto cultural que logre expresar las ideas, valores, actitudes y creatividad artística, y que ofrezca entretenimiento, información o análisis; aspectos en los que la producción es la vía para que este producto alcance su máximo potencial y se revierta a la sociedad.<sup>60</sup>

---

Muy frecuentemente la producción (productores o financiadores) y la producción ejecutiva, y en algunas ocasiones hasta la labor de dirección, son actividades en las que se confunden y

<sup>59</sup> Peña Casado Rafael, “Gestión de la Producción”, *Escenología*, 2002, p. 33.

<sup>60</sup> De León Marisa, *Espectáculos escénicos. Producción y difusión*, FONCA-CONACULTA, 2009, p. 21.

superponen sus quehaceres por las relaciones tan estrechas que se llegan a dar entre los mandos a cargo de éstas.

Desde otro punto de vista, lo que sucede cuando las actividades mencionadas se llegan a confundir se debe al mal uso de los términos con los cuales se les designa y a quienes las ejecutan, aunque algunas son categóricamente difíciles de confundir por ser muy precisas las labores que desarrollan en su actividad.

Según el uso y manejo del lenguaje o dependiendo de en qué país nos encontremos, los términos de referencia también podrían ser una constante de confusión, como nos lo apunta Juan Agustín Rossi en su *Tratado de la puesta en escena*.

Un ejemplo preciso es el de la denominación *régie*. En la ópera y en el teatro alemán sirve para designar la dirección escénica. En cambio, en el teatro francés *régie* se refiere a las funciones de organización interna del espectáculo. [...] En Francia *metteur en scène* designa tanto al que concibe y decide sobre la puesta en escena, como a quien dirige su realización, aunque hemos visto conceptualmente que esas funciones son distintas.<sup>61</sup>

---

Marisa de León también hace apuntes acerca del manejo de términos en otras latitudes. En Inglaterra el productor es la persona que dirige la puesta en escena y en los Estados Unidos el mismo término, productor, se emplea para designar a la persona que inicia el proyecto, gestiona los recursos, negocia las cuestiones jurídicas y legales y busca el lugar apropiado para el montaje de la puesta, funcionando ésta última y de manera muy similar aquí en México.

Hay términos, denominaciones o figuras de jerarquía que se emplearán o no, dependiendo del tamaño o importancia del proyecto. No es la misma cantidad de equipo humano y técnico que

---

<sup>61</sup> Rossi Vaquié Juan Agustín, “Tratado de la Puesta en Escena”, *Escenología*, México, 2006, p. 46.

se requiere para el montaje de un Shakespeare por la Compañía Nacional de Teatro a presentarse en el Teatro Julio Castillo, como para un musical producido por OCESA en el Centro Cultural Telmex o para una puesta en escena que se realizará en la Sala Xavier Villaurrutia o el Foro Sor Juana Inés de la Cruz. Sin embargo hay figuras indispensables para el logro del objetivo y metas de todo proyecto, y que en nuestro país son muy claras de definir atendiendo, como mencionamos, a las dimensiones del proyecto y al correcto uso de los términos de referencia. El productor, productor ejecutivo y el director artístico son piezas clave en cualquier montaje.

Para producir un espectáculo teatral tomaremos en cuenta que para su realización se tienen tres momentos muy importantes, y así mismo se les debe considerar a los que de éstos se derivan: la preproducción, la producción y la postproducción, temas que abarcaremos más adelante y los cuales son el soporte de los procesos para llegar al resultado final.

Una gran responsabilidad de la planeación de estos momentos corresponde a las labores de dos personajes imprescindibles: el productor y el productor ejecutivo, de quienes también hablaremos posteriormente.

Esto nos lleva a reflexionar en torno a todas aquellas tareas y labores a desempeñar y deslindar en sus diferentes figuras participantes, en todos aquellos quienes conformarán el equipo, el cual se encargará de realizar todo lo necesario para obtener el producto final.

Pensando en lo anterior y sobre todo en los compañeros recién egresados de nuestro Colegio, se debe de tomar en cuenta que para producir un espectáculo teatral profesional se entra en contacto inevitable e invariablemente con el mundo de la producción. Nos topamos con el mundo de los empresarios, el mundo de los negocios. Esto obliga de una u otra forma a crear o funcionar o pensar como una “empresa”, a tener conocimientos acerca de contabilidad,



administración, leyes, a formar un equipo que responderá por igual a todas las necesidades para las cuales serán contratados las y los diferentes especialistas. Todos ellos serán como la maquinaria de una fábrica, que intervendrán en la elaboración del producto: una puesta en escena, cuya planeación y conclusión necesitará en su proceso productivo de un gran engranaje en el que se elaborarán presupuestos, habrá control y manejo de insumos y/o de personal, diseño y construcción de escenografía, confección de vestuarios, contratación y sub-contratación de servicios, rentas, planeación de tiempos, etcétera, y en donde cada uno de los especialistas tendrá mando propio y se encargará también de conjuntar a su equipo y de realizar las actividades y gestiones correspondientes para llevar a buen fin su labor.

Ellos estarán siempre bajo la coordinación y supervisión de tres figuras jerárquicas mencionadas líneas arriba, que en la escala de mandos de la producción en el mundo del espectáculo son: productor, productor ejecutivo y director.

Estas figuras pueden tener o no a su vez asistentes o ayudantes personales que les facilitarán la actividad al coordinar sus labores, ya que éstos por sí solos —en especial el productor ejecutivo—, no se darían abasto en muchos momentos por la gran cantidad de acciones a desarrollar durante el proceso para llegar a la puesta en final.

Tratándose de un capítulo de Producción como se menciona al inicio del mismo, en los apartados siguientes hablaremos de las labores del productor y del productor ejecutivo; de las labores y tareas que tiene en sus manos el director, las cuales son de suma importancia en la puesta en escena. Son temas sobre los que no abundaremos en este trabajo, ya que el director junto con su hacer es una figura de la cual se podría hacer un solo estudio por la gran importancia que ocupa y se merece. Sólo mencionaremos que es gracias a él, quien con toda la sabiduría,

visión y talento que lo envuelven y caracterizan, se dará en la escena el fenómeno teatral, hecho para el cual en su conjunto trabajan las demás figuras que lo rodean y cobijan.

## **4.2 Productor**

La labor desempeñada por un productor de espectáculos es bastante polifacética, pudiendo variar dependiendo de las fases del proyecto en las que se enrole. Puede ser un productor que desarrolle todas las fases conocidas en el ámbito que él elija o, por el contrario, ser facilitador de la producción al cual se le asignan determinadas tareas, muchas veces designadas, “elegidas en el mejor de los casos por él mismo” y que cuentan con el visto bueno para su desarrollo por parte del equipo de producción. En otro momento podría también ser contratado para una fase de producción ejecutiva, entrando en el proceso de seguimiento de los ensayos y el desarrollo del espectáculo hasta el día del estreno.

No podemos olvidar que el productor es quien se encarga del financiamiento del proyecto, y que si es contratado como productor ejecutivo también tendrá entre sus labores trabajar para la venta del espectáculo, se encargaría de la fase de explotación del producto que, como ya mencionamos, es la etapa durante la cual la mayoría de los consumidores potenciales adquieren, disfrutan o han consumido o gozado del producto.

Marisa de León define al Productor como “El responsable del financiamiento de un espectáculo. Selecciona la obra, nombra al director, plantea una serie de premisas del proyecto y

gestiona el teatro, además de estar presente en las decisiones fundamentales para el proyecto. Por lo general es una institución o una empresa cultural”.<sup>62</sup>

En ocasiones el productor puede ser el resultado de una asociación entre la suma de instituciones con empresas, particulares con particulares, particulares más empresas e instituciones y otras mezclas entre ambos, lo que origina el termino co-producción. Como en el caso de *El Fantasma de la Ópera*, en el que intervienen varias empresas y particulares: *MAT Theatrical Entertaainment*, *OCESA Presenta*, *Empresas de CIE*, *Cameron Makintosh* y *The Really Useful Theatre Company LTD*.

En ocasiones la figura del empresario (productor) ha evolucionado en “técnico especialista”, aunque hemos de decir que este punto de vista de cómo se ve al productor, al empresario, es un perfil nuevo debido a que no todos los empresarios han sido capaces de ponerse al día, prefiriendo ellos mismos delegar en personas más especializas en el ámbito las diferentes actividades que se desarrollan durante el proceso productivo o en una persona contratada expofeso para realizar la labor de la producción ejecutiva.

No cabe duda que el productor o los productores, en el caso de una co-producción, son básicamente quienes consiguen los recursos necesarios. Si sus técnicas de comunicación no son las adecuadas su trabajo tendrá un rendimiento inferior; es cierto que éstos deberían estar dotados con conocimientos de diversas disciplinas, pero sin duda el trabajo de comunicación e intercomunicación es imprescindible.

Es importante para un productor el entender que está trabajando con un equipo creativo con sus peculiaridades humanas y técnicas, por lo consiguiente el saber escuchar es un elemento

---

<sup>62</sup> De León Marissa, *op.cit.* p.22.

básico para poder luchar y sacar adelante el objetivo principal que es la puesta en escena. También es básico que un productor tenga la idea de lo que quiere representar y solicitar en su labor de forma muy específica para así poderlo transmitir sin dificultad.

### **4.3 Productor Ejecutivo**

La figura del productor ejecutivo, como nos refiere Marisa de León, es una figura de relativa y reciente creación, moderna en este medio, a quien se le puede contemplar desde dos perspectivas diferentes: la figura del empresario en primer término y, en segundo, como técnico especialista en las actividades y tareas propias del proceso de producción escénica, del espectáculo vivo.

Ambos campos de actividad, tanto el del empresario como el del técnico, tienen actividades completamente diferentes, pero es gracias al conocimiento de ambos roles que esta figura de la producción ejecutiva ya no sólo tiene un perfil estrictamente administrativo, las personas que ejecutan esta actividad a nivel profesional se han preparado y tienen conocimientos en el campo de la técnica, la iluminación, la escenografía, el vestuario, etcétera, hecho por el cual abarcan un amplio espectro dentro del campo de las artes escénicas. En la escala de mandos en un proyecto teatral se abre un nivel después el productor –que como ya vimos es quien normalmente en la mayoría de los casos es sólo la figura capitalista–, dando entrada a la figura del productor ejecutivo, la cual permitirá en lo ideal, y así mismo en la realidad, a una armoniosa organización entre las partes de los que ponen el dinero y la parte de quienes lo van a ejercer.

El productor ejecutivo debe de tener conocimientos de empresa, de administración y gestión, de contabilidad, de leyes, de mercadotecnia (*marketing*), de luz y sonido, de escenografía, maquillaje, etcétera. No es una persona que tenga que dirigir el espectáculo porque para ello ya

existe el director artístico, quien configura perfectamente la idea de ese cargo; pero sí es la persona que está coordinando en todo momento a todos los elementos que integrará en las diferentes áreas y especialidades, asimismo todas las actividades que se incluyen en los procesos de preproducción, producción y postproducción del proyecto.

La figura del productor ejecutivo tiene diversos quehaceres en cada una de de las etapas o procesos de producción de la puesta en escena, recordando que hablaremos acerca de cada una de ellas en un próximo apartado.

Aprovechamos aquí la ocasión para mostrar algo de lo que apuntaban André Antoine y Jacques Copeau acerca del término “puesta en escena”, del cual hemos hecho mención varias veces; y que en un particular punto de vista son definiciones precisas para entenderla y vincularla con la producción ejecutiva de las artes escénicas.

El arte de la puesta en escena consiste en comprender con claridad la idea de un autor en un manuscrito para explicarlo con paciencia y precisión a los ansiosos actores, examinar el desarrollo de la obra y ver cómo toma forma minuto a minuto (Antoine).

La puesta en escena es la suma total de operaciones artísticas y técnicas que permiten que la obra, como fue concebida por el autor, cambie de abstracta, del estado latente del libreto escrito, a vida coherente y verdadera en escena. (Copeau).

---

La acción de la producción ejecutiva es el llevar a cabo la ejecución de la totalidad de las actividades a realizar a favor del proyecto. Todas ellas, actividades que se entrelazan, que se van uniendo y que son realizadas por y para nuestro equipo de trabajo.

Por consiguiente el productor ejecutivo es un personaje más de la puesta en escena, es el gestor, el coordinador, el administrador, el amigo y hasta en ciertas ocasiones el psicólogo.

Tendrá que ser en algún momento aquel que sepa de iluminación sin ser él el iluminador, escuchará el llanto o la queja de alguna bailarina del ballet; solicitará a los compradores que adquieran exactamente lo que diseñadores y realizadores piden; sabrá cómo pedir al equipo de tramoya el cambio de posición de un elemento de decorado de una vara a otra, etcétera.

Ser productor ejecutivo de un proyecto escénico es ser el cristalizador de todos aquellos sueños que serán irónicamente reales dentro de una ficción, de todo el entramado; ser, en un ejemplo: como una araña que va de un lado al otro llevando con su esfuerzo la seda que construirá ese “producto”, por el cual va y viene, su telaraña. Así es como los productores realizan su trabajo, van de un lado a otro, suben, bajan, llevan, traen, hacen todo lo necesario en coordinación con su equipo para crear su propia telaraña, la puesta en escena. Todos los sueños e ideales los materializará en el tiempo y espacio gracias a la organización adecuada del equipo, ya que no hay un manual o una fórmula mágica que explique cuáles son los pasos a seguir, a unos les funciona de una manera a otros de otra.

Lo que objetivamente sí debe y tiene que hacer el productor ejecutivo es valerse de todas aquellas herramientas de trabajo y tecnología que le permitan ir ejecutando las actividades que se establezcan, ya sea de forma individual, con sus compañeros o con aquellos que requieren de un trato en forma más personal. Podrá hacer uso de diagramas, cuadros, organigramas, computadoras, internet, equipo de escritorio, equipo de proyección, etcétera.<sup>63</sup> Todo aquello cuanto crea necesario que se utilizará para llevar por buen camino su trabajo y el de los demás.

---

<sup>63</sup> Ver anexo uno *The Phantom of the Opera Mexico, Provisional Schedule*. (*El Fantasma de la Ópera México, Calendario Provisional*).

### 4.3.1 Gestor y gestión

En el proceso de una producción escénica es necesario que el productor ejecutivo integre un equipo de trabajo armónico dentro del cual exista una figura clave, la del gestor, la cual en muchos casos dará celeridad a varias de las actividades y trámites que se emprenden en el proceso de la puesta en escena. En las líneas de la administración el gestor es una figura clave dentro de la configuración de proyectos y de los procesos que de éste se deriven para así llegar a los resultados que la empresa se haya planteado en sus objetivos y metas.

Según el *Diccionario Rances de la Lengua Española*, gestor es: “El individuo de una sociedad mercantil que participa en su administración”. Las funciones y los resultados del trabajo de esta figura ayudan en gran medida a obtener facilidades, descuentos, beneficios en productos, ciertos privilegios, mayor rapidez para la realización de trámites, obtención de contactos, etcétera, que serán de gran valía en varios campos del o los proyectos. Los resultados de la buena labor de los gestores, los cuales ayudarán a la empresa o al particular que lo contrató para obtener todo lo necesario en cuanto a gestiones administrativas, legales, financieras y contables o las relacionadas a éstas, son las tareas que competarán a la labor de esta figura, la cuales harán marchar correctamente a la empresa para llegar al producto deseado.

La gestión es el hecho de realizar, de llevar a cabo todas las actividades interdisciplinarias inherentes a todo proyecto que así lo requiera para, una vez ejecutadas, alcanzar todo aquello que se pretende del proyecto (en este caso el de una puesta en escena) y de lograr de la forma más benéfica y justa para todos los elementos humanos de los diferentes equipos o áreas que intervienen en el mismo, su tranquilidad en el transcurso de todo el proceso hasta su fin. Por todo esto, “la gestión implica que los procesos de intercambio que se dan dentro de la organización (o

de quienes producirán en este caso el espectáculo) y fuera de ella, han de satisfacer a las partes que se relacionan”.<sup>64</sup>

Las labores del gestor en algún momento son antecedente y en otros casos complemento de todas aquellas actividades que realiza el productor ejecutivo; son en muchos casos, gestor y productor ejecutivo, una mancuerna que lleva a muy buen fin el proyecto que deciden emprender o del cual participan.

Podrá ser o parecer como ya se mencionó en otro apartado, que las labores del productor ejecutivo con otras figuras, en este caso con la del gestor, son confundidas y/o sobrepuestas. Efectivamente son figuras con grandes similitudes en sus tareas, ya que en ambas áreas, gestión y producción ejecutiva, se necesita de conocimientos de administración, contabilidad, leyes, etcétera. Pero en el caso del gestor, al contrario del productor ejecutivo, no es necesario que tenga conocimientos profundos de técnica, los cuales en el caso del productor sí son conocimientos requeridos para ejercer su cargo.

Las diferencias entre un gestor y un productor ejecutivo justamente se dan en la administración, que es donde el gestor se desenvolverá exclusiva y plenamente. Con esto nos referimos a que el trato laboral que tendrá con todos y cada uno de los que intervienen en el proyecto es puramente administrativo, no así como lo hace el productor ejecutivo.

Gracias a los conocimientos que tenga en cuestiones organizacionales de administración y contables, etc., podrá ayudar en gran medida a la consolidación de proyectos, ya sea en los antecedentes o durante el desarrollo de los mismos.

---

<sup>64</sup> Peña Casado Rafael, *Op. cit.* p. 22.



En los antecedentes el gestor es en muchos casos la figura gracias a la cual se inicia un proyecto. Es también una figura procuradora de elementos informativos. El que el gestor posea información puede llamar la atención de productores para que inviertan.

Los proyectos que el gestor en el “terreno cultural” promueve, y para los cuales también se le contrata, son proyectos que normalmente o con regularidad se inician y gestan vía las necesidades y participación de empresas, de particulares o instituciones gubernamentales. En el caso del gobierno, por programas culturales y artísticos, ya sean de nueva creación o de los que ya se realizan por tradición y sin interrupción, de y con instituciones como el INBA, CONACULTA, SEP, Direcciones Generales o Institutos de Cultura de gobiernos locales y estatales, etcétera. Éstos se promueven por convocatoria en diferentes medios para así poder participar de ellos, como es el caso del Festival Internacional Cervantino, del Premio Nacional de Teatro convocados por el CONACULTA o el de Teatro Escolar del INBA.

En el caso de la Iniciativa privada –por ejemplo con OCESA PRODUCCIONES, empresa que en conjunto con otras se dedica a la producción de espectáculos de diversos tipos a lo largo del año–, produce diferentes puestas en escena que, si bien son de carácter comercial, no dejan de ser un arte escénico. Esta empresa tiene un programa de puestas que realizarán a lo largo del año y se dedican a producirlas según sus intereses. En muchos casos las llevarán o no a cabo dependiendo de que las gestiones se cumplan, sobre todo cuando se trata de puestas en escena extranjeras como lo son los musicales, en donde los niveles de gestión y producción que implican estos espectáculos son de gran importancia para poder reproducirlos y presentarlos.

De esta forma, sea laborando para cuestiones públicas o privadas, los gestores son de alguna manera los guardianes de todo lo administrativo y con esto ayudan a realizar, como se mencionó,

las gestiones requeridas en antecedentes y asimismo todas las que se necesiten para el financiamiento (siguiente apartado), proceso y desarrollo de proyectos.

#### **4.3.2 Financiamiento del proyecto artístico (puesta en escena)**

En el campo de la gestión del proyecto, como parte de la preproducción, se resolverá el financiamiento y presupuesto del mismo. Es en este proceso de financiación donde se llevarán a cabo las gestiones necesarias para obtener el recurso, el capital para producir el proyecto y pasar al proceso económico, que es donde se dará movilidad al capital.

Los recursos para financiar un proyecto pueden provenir de diferentes caudales, los cuales pueden ser: de capital propio y autofinanciamiento y los indirectos o por adjudicación.

- Por capital propio y de autofinanciamiento entenderemos que es el recurso que proviene de la empresa misma y sus miembros, cuyos recursos provienen de parte de los mismos integrantes o de todas aquellas actividades que como empresa generan y destinan para este mismo fin.
- Los indirectos o por adjudicación son aquellos que provienen de recursos del gobierno o de un particular o tercero.
- Del gobierno pueden ser todos aquellos que se obtienen mediante incentivos como becas o concursos, y los provenientes de programas ya establecidos o de reciente creación que se llevan a cabo con el presupuesto que asigna la federación y gobiernos locales para el desarrollo de otros programas, la educación, las artes y la cultura.

- Los recursos provenientes de particulares o terceros se pueden obtener de gestiones ante instituciones o individuos, de los cuales en algunas ocasiones el recurso puede ser no sólo en dinero, sino en especie (muebles, consumibles, materias primas), esto según lo convenido con ellos. Puede ser por préstamos, patrocinio, donativos, etcétera.

Una vez definido el tipo de financiamiento y de saber el monto del capital del que se dispondrá a favor del proyecto, podrá definirse qué tipo de trabajo se realizará o en qué medida se habrán de aplicar los recursos al tipo de producción que se defina llevar a cabo, para lo cual es necesario saber cuáles son los tipos de producción que existen, como mencionamos a continuación.

#### **4.4 Tipos de producción**

Así como ocurre en profesiones como la arquitectura o la ingeniería, en las que se tienen que realizar proyectos de construcción y con base en sus conocimientos especializados, presupuestos y análisis para poder edificar un inmueble o colocar un monumento, ocurre lo mismo en muchas producciones teatrales. Una comparación entre el trabajo de un ingeniero con el del productor es, en este caso, el de elegir de manera correcta. Para el ingeniero, el tipo de suelo o terreno adecuado que soporte sin inconveniente la construcción que se edificará sin provocar afectaciones de ningún tipo. En este caso ocurre lo mismo con la elección que tendrá que hacer el productor del espacio escénico o teatro donde se llevará a cabo la producción.

No son las mismas cantidades de los elementos que intervendrían en una puesta en escena espectacular de una ópera de Wagner en el Palacio de Bellas Artes o el Auditorio Nacional, a los

que se usen por ejemplo en una puesta del proyecto de Teatro Escolar del INBA, que se presenta en teatros pequeños o desconocidos o patios y auditorios de las escuelas. O el caso de las comedias musicales o puestas comerciales, que se presentan en teatros como el de los Insurgentes, Libanés o los del Centro Cultural Telmex.

Todo esto se define dependiendo del tipo de producción que se elija para llevar a la escena; aunque es común que en el desarrollo de ésta existan coincidencias que caracterizan a uno y otro de los tipos de producción, los cuales pueden ser de diversos tipos, tomando como modelos ya adecuados las más relevantes mencionadas por Marisa de León y Rafael Peña. En las respectivas fuentes que de ambos hemos citado se encuentran:

- *Gubernamental*: Se realizan por adjudicación o pedido y atienden a las características y políticas culturales de los programas desarrollados por gobiernos federales o locales. Generalmente su financiamiento proviene de los recursos autorizados para la realización de los mismos y que corresponden al gasto público.
- *Universitaria*: Es la que se realiza bajo rigurosa selección y con presupuesto de instituciones educativas de nivel superior, entre las cuales podemos también contar a aquellas que se dedican a formar profesionales en el ámbito de las artes escénicas. Ofrecerán las puestas en escena que produzcan como un producto o bien cultural que se abre a todo público y que también beneficia a la misma comunidad de estas instituciones. Generalmente se ensayan, realizan y representan en los teatros o auditorios de las mismas instituciones que cuentan con esas instalaciones, o bien en un teatro de previa elección y contratación.
- *Amateur*: Este tipo de producción normalmente se realiza con gente aficionada a las artes escénicas o que las toma sólo como un pasatiempo, no hay una estricta profesionalidad.

Se rige por los intereses de la comunidad que la produce y el total de su realización surge de la misma comunidad.

- De laboratorio: En el caso del teatro, la danza o la música, se realizan en grupos pequeños prácticas de trabajo e investigación acerca de éstas mismas, y en la posibilidad de nuevas formas y técnicas de creación. Se dan en espacios no convencionales, no hay una pretensión exclusiva de que el producto se presente al público.
- Independiente: Esta es una forma de producir teatro que se da entre pequeños grupos, los cuales en su mayoría están formados por profesionales de las artes escénicas. Los mismos integrantes asumen los papeles administrativos por ser muy reducido el número de sus participantes. En sus puestas en escena se pretende mostrar un realce de la carga artística e ideológica, con un gran nivel estético, sus proyectos comúnmente son autofinanciables, son proyectos de vanguardia, gozan de corta vida y dependiendo del tipo de propuesta escénica se presentan en espacios alternativos, foros, auditorios, teatros.
- Escolar: Esta forma se da hacia el interior de las instituciones educativas. Es el que cumple con los programas educativos vigentes en el caso en las que se imparte teatro como una asignatura más, o de aquellas que ofrecen talleres de teatro y otras actividades artísticas para ampliar y promover el nivel cultural de la comunidad escolar. Se produce con y por los alumnos mismos, sus profesores y la institución. Comúnmente se presentan en sus propias instalaciones al final del curso por pequeñas temporadas abiertas al público en general, y generalmente se promueven por los alumnos y sus familiares, o por los profesores y autoridades del plantel educativo. En ocasiones se ofrece de manera gratuita y en otras se cuenta con un donativo que comúnmente se maneja como cuota de recuperación.

- Profesional: Es una forma de producir teatro en la que toda la gente que interviene en el proyecto (creadores, diseñadores, artistas, directores, etc.) prestan sus servicios de manera profesional a proyectos producidos por quien los invita a participar o de aquellos que gocen del apoyo de alguna institución.
- Comercial: Se produce tal como lo refiere el término mismo con vistas a ser un producto que dé ganancias. Normalmente se hacen con elencos de renombre. Son grandes producciones o con una buena inversión, comúnmente de textos o puestas de repertorios extranjeros o comedias musicales y se presentan normalmente en teatros muy conocidos y con gran infraestructura.

Siguiendo una secuencia que permita ir dando cuerpo a la producción de la puesta en escena, una vez definidos los financiamientos y el tipo de puesta a realizar, se inician las tres etapas que conforman la producción: preproducción, producción y post producción.

#### **4.5 Preproducción**

Es en esta etapa del proceso en la que, una vez definido el financiamiento y el tipo de producción a realizar, se establecerán las líneas a seguir, las reglas del juego sobre las cuales se llevarán a cabo la producción y la postproducción. Abarca desde la primera reunión (día cero) que se tenga para hablar acerca de proyecto, y hasta casi el momento en que se esté dando entrada al foro para iniciar el montaje.

Se concretarán todos los detalles, planeación y financiamiento del proyecto, tipo de producción que se realizará (escolar, amateur, profesional, comercial, etc.), requisitos artísticos, legales y jurídicos, *castings*, contrataciones. Se coordinará el trabajo del equipo de los

diseñadores con los realizadores (por ejemplo, todo lo que relacione al escenógrafo con los carpinteros y los pintores).

Se definirán tiempos, ruta crítica, todos los procesos y gestiones necesarias.

#### **4.5.1 La Ruta Crítica y presupuesto**

La Ruta Crítica,<sup>65</sup> es un método que se vierte en documentos en los que se establecerán los límites de tiempo para realizar todas y cada una de las actividades durante el proyecto hasta su finalización. Este es un método que funciona a través de procesos administrativos, de planeación, programación, ejecución y control de todas y cada una de las actividades que se desarrollarán dentro de un tiempo “crítico” (limitado) y al mejor costo.

El método es comúnmente abreviado como CPM por las siglas en inglés de *Critical Path Method*, el cual se crea y desarrolla en los Estados Unidos en 1957 “buscando el control y la optimización de los costos de operación mediante la planeación adecuada de las actividades componentes del proyecto”.<sup>66</sup>

Su uso en la práctica como herramienta de trabajo del productor ejecutivo resultará de gran ayuda, ya que es un método de gran flexibilidad y adaptación que puede aplicarse a todo tipo de proyectos no sólo escénicos sino de cualquier tipo, tamaño o formato. Se puede aplicar también al trabajo del director y los diseñadores o creativos haciendo los ajustes necesarios, se pueden crear varias rutas críticas alternas dentro de una general. La duración de la ruta crítica determina casi de forma categórica la duración del proyecto entero.

---

<sup>65</sup> El método de la ruta crítica fue inventado por las corporaciones *DuPont* y *Remington Rand*. Montaña G. Agustín, *El Camino Crítico*, Editorial Trillas, p. 14.

<sup>66</sup> Montaña G. Agustín, *Op. cit.* p. 14.

Gracias a sus características de flexibilidad y adaptación el método de la ruta crítica, se aplica comúnmente para la realización de trabajos artísticos como la ópera, el teatro, la danza, etc. Consta de dos momentos: el primero es el de la planeación y la programación; y el segundo el que incluye la ejecución y control del proyecto. Éste se va elaborando a la par cuando el proyecto es autorizado.

Durante el ciclo de planeación y programación se desarrollan y contemplan:

- La definición del proyecto. Ésta es una etapa en la que se harán las investigaciones necesarias de los métodos, objetivos, elementos viables y disponibles para la ejecución del mismo, lo que ayudará a tener un conocimiento preciso y claro de lo que se va a hacer, su finalidad, viabilidad, elementos disponibles y capacidad de los recursos y su aspecto financiero.
- Lista de actividades. Aquí se relacionarán todas las actividades físicas o intelectuales que formarán los procesos y las interrelaciones del proyecto en su totalidad.
- Costos y presupuesto. En este punto es necesario tener un listado con todas las especificaciones necesarias y donde se detalle todo aquello que requiera un egreso que impacte al recurso económico. No olvidando solicitar dos o tres propuestas económicas (costos) por lo menos; una para tiempo planeado y la otra para tiempo crítico o de urgencia.

Aprovechemos la mención del término “presupuesto” para abrir un espacio y comentar que para elaborar un buen presupuesto es necesario que éste se haga con una gran visión ante todo aquello que pudiera suceder y ante todo lo que implique un gasto, una afectación al recurso financiero. El presupuesto deberá ser un documento exhaustivo y detallado del cual se regirá invariablemente el destino de un proyecto. En otras palabras, el presupuesto implica administrar el recurso aún sin tenerlo, ubicarlo en espacios reales, previniendo cualquier contingencia que pueda afectar al proyecto y al recurso mismo. Aún teniendo prevista alguna cantidad para contingencias, ya que: “Los presupuestos ayudan a identificar oportunidades, corregir debilidades



y asignar los recursos económicos con inteligencia y creatividad”.<sup>67</sup> Por lo que un buen presupuesto es una herramienta fundamental en la planificación de algún tipo de puesta en escena o espectáculo o de cualquier otro proyecto.

Independientemente del tipo de montaje y disciplina del que se trate y para un manejo más fácil y accesible de la información, el presupuesto para una puesta en escena se dividirá en presupuesto de preproducción, presupuesto de producción y presupuesto de postproducción, y en su caso el presupuesto de gira, los cuales formarán el presupuesto general.

Es completamente imprescindible incluir los montos por los impuestos, no importando del tipo que sean. Es el caso del IVA el cual es del 16%, y asimismo calcular un presupuesto que oscile entre el 10% y el 15% más para tenerlo como fondo por aquellos gastos que no se puedan comprobar y para imprevistos.

Continuando con el ciclo de planeación y programación, se tienen que tomar en cuenta las siguientes variables que nos apunta Rafael Peña, las cuales son comunes a la mayoría de los proyectos.

- Limitaciones de tiempo. Establecer el tiempo visualizando cuál sería el tiempo óptimo y el crítico.
- Limitaciones de recursos. Ajustarse siempre y en buenos términos a los que haya y con más cuidado cuando alguno de éstos es limitado.
- Limitaciones económicas. Con base en el presupuesto o en el recurso mismo, dar línea para seguir o truncar el proyecto.
- Pendientes, posibilidades de retraso e imprevistos. En este apartado se debe hacer una revisión de todo aquello que pudiera quedar como cabo suelto y calcular e incluir dentro del presupuesto los perjuicios que conllevaría el tener que recurrir y actuar sobre un tiempo crítico.

---

<sup>67</sup> Sergio de Zubiría, Ignacio Abello y Martha Tabares, *Conceptos básicos de administración y gestión cultural*, España, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2001, p. 64 (Col. Cuadernos de Iberoamérica).

En el ciclo de la ejecución y control se integrarán:

- La aprobación del proyecto. Cuando ya se tiene la seguridad de su realización y sobre todo basándose en la seguridad económica de que el proyecto es sustentable. Casi de manera automática se da la aprobación del proyecto. En algunas ocasiones se asienta por escrito y otras veces de ahí se parte y se comienza de forma oficial con la firma de los primeros acuerdos.
- Órdenes de trabajo. Deben de incluirse sin falta. En ellas se especificarán a detalle todas las actividades a realizar por cada grupo, limitantes de tiempo, material y equipos necesarios, itinerario, etc. Las indicaciones que aquí se asienten tienen que ser sumamente precisas, sobre todo las de tiempo y calidad.
- Documentos de control, reportes y análisis de avances. Con base en el desarrollo y conclusión de actividades, se debe incluir todo aquel documento que nos ayude a medir avances de tiempo, graficas, estadísticas, documentos comprobatorios de gastos, notas, facturas, memoranda, oficios, etc.
- Toma de decisiones y ajustes. Se documentarán invariablemente y siempre se informarán.

El método de la ruta crítica, valiosa herramienta de trabajo, la desarrollará el productor ejecutivo durante un tiempo previo a la etapa de preproducción o durante ésta; y lo hará en conjunto con el productor, director y las cabezas de los equipos que intervendrán en el proceso de la puesta en escena. La ruta crítica ayudará en la ejecución de muchas de las demás actividades de la producción en general, misma que se toma como base para el inicio de actividades de todo el equipo, incluido el productor ejecutivo. De aquí que en los siguientes puntos veremos cómo se desenvolverá y cuáles son las líneas del trabajo de este personaje, de esta figura jerárquica dentro de las tres fases que comprende la puesta en escena: preproducción, producción y postproducción.

#### 4.5.2 El trabajo del productor ejecutivo en la preproducción

En primer lugar, algo que es básico y que permite tener un avance importante para el trabajo es que el productor ejecutivo, en conjunto con el productor y director, definan y den a conocer desde esta temprana etapa a todas las personas posibles que formarán parte del proyecto: gestores, administradores, abogados, contadores, creativos, asistentes, talentos artísticos etc., para así evitar pérdida de tiempo en búsquedas posteriores.

Dada la conformación de los equipos de trabajo, las actividades del productor ejecutivo en esta etapa son:

- Comunicar la forma de financiamiento para el proyecto de acuerdo a las gestiones previamente realizadas y con base en éste dar información clave del proyecto a los participantes.
- Si es necesario o si se requiere hacer una audición para la elección del elenco, ésta se realizará por acuerdo previo del productor, el director y el productor ejecutivo. Éste último llevará a cabo las acciones pertinentes para convocar a la gente a participar del *casting*, ya sea por medio de una audición cerrada o abierta.<sup>68</sup>
- Planificar todas las citas de carácter individual o personal, que serán aquellas que se tengan que hacer con todos y cada uno de los colaboradores ya definidos para participar del proyecto o que estén próximos a definir. En estas reuniones se tocarán y definirán las condiciones específicas para la participación en el proyecto, tipo de contratación, honorarios. De ser posible se les mostrará un esquema de todas aquellas posibilidades y condiciones, sistemas y políticas de trabajo y comunicación bajo las que se regirá el proyecto.
- Participará de las reuniones en las que intervengan el director con el equipo creativo. Es muy importante que todo lo que tengan que acordar quede muy bien detallado y especificado por escrito: fechas, horas, colores, texturas, medidas, pesos, cantidades, estilos, épocas. Si es posible, pedir y tener muestrarios. El productor ejecutivo estará atento a todos aquellos detalles que puedan escapar y parecer sin importancia.

Por ejemplo, pongamos un caso para la confección de una falda:

- ¿De qué color es en el diseño?

---

<sup>68</sup> En el campo de la producción existen dos tipos de audición: la primera, cerrada o por invitación; la cual se llevará a cabo invitando a talentos que ya se tienen perfectamente preseleccionados y ubicados. Y la segunda, la audición abierta, que se hace por una convocatoria que se publicará y/o se transmitirá por los medios de comunicación.

- ¡Azul!
- ¿Qué tono de azul? ¿Azul cielo o marino o de cuál azul?
- Pues azul...
- ¿Se confeccionará en el raso de seda o satín? ¿Tendrá aspecto nuevo o usado?
- ¡Se ve que los botones son del mismo color de la tela de la falda! ¿Será que se tengan que forrar?

Puede parecer obvio pero hacer aclaraciones a este tipo de detalles es necesario, ya que hay ocasiones en que éstos pueden provocar conflictos a la planeación e incluso, en algunas ocasiones, afectarla fuertemente.

- Precisaré junto con el director, creativos y los equipos técnicos el concepto estético del proyecto, sus necesidades técnicas, operativas y logísticas (por ejemplo, se considerará si se usarán como utilería elementos reales o de otro tipo o material. ¿Se usará para algún efecto especial alguna grúa o voladora? Con base en los acuerdos de esta actividad se harán los ajustes necesarios a los presupuestos para así tener una definición de las necesidades con el punto siguiente.
- Conseguiré espacios para ensayos y de común acuerdo con el productor, el teatro para la temporada. Se tomarán muy en cuenta las necesidades especiales y espaciales del director y sus creativos. Es muy conveniente en este punto solicitar las fichas técnicas del teatro, planta arquitectónica, de luz y sonido, tipo de tramoya, efectos especiales. Saber si hay trampas en el escenario, foso de orquesta, etc. Con esta información se avanzará para ayudar también al desarrollo óptimo del trabajo acordado previamente con los diseñadores y realizadores.
- Revisaré en conjunto con el director y los creativos los diseños de iluminación y vestuario, bocetos del maquillaje, maquetas y/o planos de la escenografía, entre otras cosas. Esto con el fin de quedar todos de acuerdo con los diseños, materiales, texturas, tamaños y colores elegidos, etc. Esto servirá para obtener las aprobaciones definitivas del director y en algunas ocasiones las del productor y evitar así que se detenga o frene el avance del proyecto.
- Podrá, de creerse pertinente y por común acuerdo con productores, director y creativos, tramitar la apertura de una cuenta bancaria de cheques para el proyecto, desde la cual se maneje el presupuesto, ya que el aval que da una institución bancaria, al hacerse cualquier movimiento financiero a través de ésta, le dará mayor transparencia al uso y manejo del recurso y permitirá de la misma manera un manejo mayormente certero de la contabilidad y administración general del proyecto.

- Estará muy pendiente de la parte publicitaria, con los medios de comunicación y difusión.
- Vigilará cuidadosamente el trabajo de los equipos contratados para el diseño de la imagen pública del proyecto y del que se encargará de toda la parte publicitaria, desde todas y cada una de las pruebas que se realicen hasta llegar a las publicaciones y anuncios que se hagan por cualquier medio de difusión. Asimismo se encargará de recabar la información generada por éstos, la cual es necesaria para elaborar los registros pertinentes para los archivos integrales del proyecto.

Como una nota a todas estas actividades y para algunas de las siguientes, las cuales podemos consultar en la obra que hemos citado de Marisa de León, así como por las experiencias personales, es recomendable firmar un acuerdo cada vez que se tome una decisión acerca del siguiente paso a dar, sobre todo cuando se tenga que hacer cualquier tipo de actividad que implique un egreso en el presupuesto, un gasto. Esto con el fin de proteger al proyecto en primer lugar y en segundo el trabajo y las decisiones tomadas de todos y cada uno de los que intervienen en cada actividad.

- Una vez obtenida la mayor parte o de preferencia toda la información requerida para pasar a la fase de producción, elabora calendarios y ruta crítica con vistas al estreno. En este punto se tendrá que contemplar cierta flexibilidad en algunos tiempos por aquellos imprevistos que pudieran darse durante la etapa de producción y montaje.
- Será la cabeza de la administración del proyecto en todo momento, aunque esta función específica de administrador se delegará en una figura especial para esta labor. Administrará tiempos, ingresos y egresos. Esto se cumplirá desde el hecho mismo de buscar y/o recomendar a los diseñadores, realizadores o a aquel que tenga que ejercer algún gasto, lugares con ventas y descuentos al mayoreo, ofertas y rebajas, lugares especializados en ventas de todo aquel artículo que se requiera. Estará al pendiente de las agendas que se programen con los creativos, realizadores, talentos artísticos y demás empleados para el proyecto.
- Verificará la elaboración del presupuesto en conjunto y de común acuerdo entre él, el productor o productores y el director. Esto con base en el trabajo, la información y las investigaciones de los diferentes equipos. Habrá que contar con por los menos unas tres cotizaciones por escrito de todo aquello que genere un gasto, para así tomar la decisión más adecuada con base en la mejor oferta del bien por adquirir al momento de ejercer el recurso, y esto servirá para tener un aproximado del mismo y de igual forma una

referencia más certera y cercana en cuanto a los requerimientos y necesidades financieras, lo cual ayudará a una mejor distribución del recurso mismo.

- Con base en el punto anterior, se encargará de establecer parámetros de calidad en talentos artísticos y bienes por adquirir. Asimismo establece los límites de gasto, los tiempos de entrega y considera la prevención de imprevistos.

Siempre se tomarán en cuenta los costos netos y los costos que resulten de agregar el IVA (16%). Esto ayudará al trabajo de la administración y contabilidad para llevar un manejo lo más claro posible de las cuentas.

Lo anterior le ayudará en gran medida al productor ejecutivo a tener un muy buen control de los gastos. Esto sirve para seguir con la toma de decisiones con las cabezas del proyecto, decisiones que podrán dar más vida al proyecto o para concluirlo en el momento preciso. Esta información, la cual se debe de ir asentando en una bitácora personal, también es una guía para: programar funciones fuera de los días establecidos para la temporada; programar vacaciones; otorgar permisos; programar un coctel para el estreno; dar funciones especiales; observar las posibilidades de llevar el espectáculo de gira; programar el cierre de temporada, etcétera.

Del desarrollo de estas actividades dentro de la etapa de preproducción, llegará el momento en el que el productor ejecutivo tenga que hacerse cargo de forma más personal de ciertas cuestiones de suma importancia: los aspectos legales. Éstos se tienen que cumplir invariablemente para así tener toda la seguridad de que no se está incurriendo en alguna falta grave o delito y poner en peligro a alguna parte o a la totalidad del proyecto.

### 4.5.3 Aspectos legales a cubrir desde la etapa de preproducción

Durante la etapa de preproducción, como se ha observado, existen diversas cuestiones en las que se ve involucrado el productor ejecutivo. Se trata de actividades de distintos tipos, pero así como en aquellas tendrá obligaciones ineludibles que cubrir en los aspectos legales que son de suma importancia e inevitables, y de muchos de ellos se tendrá que encargarse de forma personal. En otros tantos se valdrá de la ayuda y apoyo del un gestor o si se requiere de un apoderado legal.<sup>69</sup>

Dentro de estos aspectos con los que se obliga consabidamente el equipo para la realización de un proyecto de este tipo y con los que se tiene que cumplir, se encuentran los siguientes:

- Estar al pendiente y al corriente de cambios en leyes o legislaciones acerca de actividades artísticas, culturales y espectáculos.
- Verificar previo acuerdo de las cláusulas con el proveedor, director, productor y productor ejecutivo, la correcta elaboración de contratos y/o convenios con todo aquel que brinde un servicio del tipo que fuere para el proyecto (músicos, bailarines, pintores, carpinteros, diseñadores, proveedores en general).

Aquí se tiene que poner especial cuidado y atención, como se ha mencionado, al llegar a un acuerdo. Y en este caso con más recelo e importancia por tratarse de un acuerdo financiero. Asentar por escrito la conformidad de las partes, en primer lugar por los honorarios a percibir, y en segundo y no menos importante, el monto de las deducciones por cuotas, seguros, obligaciones fiscales (como es el caso del pago de IVA, ISR, IETU), a las que haya lugar, y así evitar posibles inconformidades que puedan surgir posteriormente afectando la viabilidad del proyecto.

---

<sup>69</sup> El apoderado legal es un tercero que goza de poder amplio y basto, certificado ante notario, para representar de forma legal a quien así se lo solicite (nota del autor).

- Si la obra es original en su totalidad (textos, letras, música, imagen), se encargará junto con los creativos (músicos, dramaturgo, diseñadores, etcétera), de registrar todo lo que precise de un registro ante las instancias correspondientes.
- De ser necesario se encargará de obtener vía SOGEM (Sociedad General de Escritores de México) o la instancia adecuada el permiso del autor para utilizar su obra. Como lo mencionan en su sitio de internet la SOGEM es: una “Sociedad de Gestión Colectiva de Interés Público, constituida para proteger los derechos de los autores sobre su obras”<sup>70</sup> (literatura, cine, teatro, radio y televisión) y con la cual se tendrá que cumplir con lo que ésta requiera.
- Dado que en el proyecto se tenga que hacer uso de material sonoro que se encuentre registrado, el productor ejecutivo también se encargará del trámite de los permisos necesarios ante la SACM, (Sociedad de Autores y Compositores de México) o la instancia competente, para hacer uso o ejecución del material que se requiera.
- Hacer el pago de regalías, según sea el caso.

Los puntos anteriores deben cumplirse a cabalidad y así evitar en todo momento el incurrir en alguna falta que pudiera afectar al proyecto, la cual se reflejaría de alguna manera en cualquier momento, sobre todo si ya se está en la fase de producción, y todavía más problemático aún si se está por estrenar o si ya se encuentra corriendo la temporada.

El riesgo de no cumplir las obligaciones con estas sociedades es muy grande, ya que los autores o compositores por derecho de ley pueden impedir, vetar, censurar o en su defecto pedir cierre o clausura del proyecto de forma definitiva o temporal, esto lo podemos cotejar si se revisan los artículos: 1, art. 21 fracción primera, art.27 fracs. 1-8, los artículos 61 al 64 y lo que se menciona también en los artículos del 229 al 238 de la Ley Federal del Derecho de Autor.<sup>71</sup>

- Saber de aquellas asociaciones o sindicatos, que tengan incidencia con el proyecto y ejercer todas las acciones que convengan por ello.
- Como todo buen administrador, que en este caso “debe de estar más pendiente de sus obligaciones que de sus derechos”, el productor ejecutivo tendrá que estar siempre

<sup>70</sup> Tomado de: <http://www.sogem.org.mx> (página de inicio).

<sup>71</sup> Esta consulta se puede realizar por internet en el sitio: <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/122.pdf>



al pendiente y al corriente de todas las obligaciones con gobiernos locales y federales, como lo es en caso de las fiscales a las que haya lugar durante todo el desarrollo del proyecto, de inicio a fin en todos sus procesos y etapas.

En este punto se tienen que conocer muy bien las leyes a las cuales se tenga que obedecer y para con las instancias con las cuales se tengan que hacer las gestiones necesarias del tipo que sean.

No está por demás considerar todas aquellas leyes relacionadas con pago de impuestos, del tipo que éstos sean, para tenerlos previstos para cualquier aclaración a la que haya lugar con proveedores y con las instancias gubernamentales correspondientes. Recomendable es conocer las Leyes del IVA, del ISR y del IETU.

Cerraremos comentando que el siguiente y último punto a mencionar de este tema acerca de la preproducción es sostén de muchas de las acciones que se llevan a cabo durante esta etapa y que afectarán en su beneficio o detrimento a la siguiente, la producción, por lo que es de suma y necesaria importancia:

- Obtener, según sea el caso, los permisos o las autorizaciones necesarias, con las instancias gubernamentales correspondientes, ya sean locales o federales (Secretaría de la Defensa Nacional, Secretaría de Salud, Gobierno del Distrito Federal, Delegación Política, Tesorería, Secretaría de Relaciones Exteriores, etc.) para: poder presentar el espectáculo, hacer uso de armas, pirotecnia o explosivos, para tener algún tipo de animal salvaje (en doma y/o entrenamiento) o animales domésticos que se tengan contemplados dentro del proyecto, hacer algún tipo de instalación oficial, para dar trabajo a extranjeros o para solicitar seguridad por parte del gobierno, entre otras cosas.

Para terminar con el tema de la preproducción y pasar al siguiente que es el de la producción, y después de quedar asentadas todas las labores que desarrolla el productor ejecutivo durante la etapa o proceso de la preproducción y lo que ésta conlleva, incluidos por supuesto

todos los aspectos legales que recién se han enunciado, no está por demás recordar que entre más cordial, buena, clara y fluida sea la relación y la comunicación desde esta temprana etapa con todo el equipo se podrán cosechar mejores resultados cuando vengan los momentos de mayor trabajo en la etapa de producción, montaje, ensayos, etcétera.

Dada la conexión natural que se da entre el fenómeno de las relaciones humanas vinculadas a la comunicación, y en este caso vinculadas también al trabajo del productor ejecutivo, quien trata con todo tipo de personas y en consecuencia con todo tipo de temperamentos y que de igual forma lo hacen todos los que integran el equipo, ésta puede mejorarse convocando a reuniones ya establecidas y que se realizarán con cierta periodicidad. Dichas reuniones se calendarizaran bajo consenso para llevarlas a cabo en el momento en el que se crean convenientes, y de igual manera atender sin excusas a las que se convoquen de manera extraordinaria por contingencias o para hacer del conocimiento alguna información importante. De igual forma, este tipo de reuniones ayudarán a que el trabajo sea fluido a lo largo de las tres etapas para un óptimo desarrollo y sin ningún contratiempo.

#### **4.6 Producción (proceso de la puesta) o manos a la obra que es lo mismo**

Para poder llevar a cabo la misión de construir un espectáculo, entremos de lleno a la parte medular del proyecto, a la compra de materiales, cimentación, elaboración y ensamble de las partes de la puesta en escena: la producción. Ésta es una “etapa concreta del proceso de trabajo, cuando todos los elementos escénicos y las facilidades técnicas del teatro se integran en el

espacio de representación para ponerse al servicio del espectáculo”<sup>72</sup> hasta llegar a su fin. Ensayos, parte de la realización, construcción y montaje es lo que caracteriza a esta etapa.

Para avanzar en el desarrollo de este capítulo, y como diría Rafael Peña Casado: “Técnicamente, un espectáculo es el producto intangible que surge de la articulación de diversos elementos y recursos racionalmente concebidos, y empleados en torno a una idea o un propósito concretos”,<sup>73</sup> la producción. En esta etapa todos los recursos y elementos (económicos, humanos, técnicos, financieros) en los que se incluyen la creación, la imaginación, el artista que llevan dentro todos y cada uno de aquellos que forman los equipos creativo, de realización y construcción, el equipo técnico, el artístico, el de apoyo y eventual, se activarán y pondrán manos a la obra en sus respectivas labores para comenzar a dar forma física a la puesta en escena.

Cuando se llega a esta etapa el trabajo se encadena, de manera que del de unos depende para que el de otros comience, siga o finalice. El crear una estructura ordenada de cómo trabajarán los equipos ayuda en gran medida a mantener un mayor control de los tiempos estipulados en la ruta crítica y así evitar en todo momento retrasos innecesarios, que es lo que siempre se quiere evitar a toda costa cuando se realiza un proyecto, ya que éstos devienen en gastos que, si bien se tiene contemplado un fondo económico para imprevistos, lo mejor es que se mantenga el mayor tiempo intacto por si se requiriera de éste para una verdadera emergencia.

No se puede hablar de que existan estructuras específicas como modelo a seguir. Éstas surgen y modifican según la experiencia de cada productor ejecutivo. Pero según el tiempo planeado para cada tarea y los acuerdos previos realizados con los equipos de trabajo, permitirán al productor ejecutivo crear o tomar la estructura que más le convenga al proyecto para esta

---

<sup>72</sup> De León Marisa, *op.cit.* p. 21.

<sup>73</sup> *Idem*, p. 33.

etapa, la cual comienza desde el momento en que las labores designadas a todos los equipos son ejecutadas, y abarca hasta el día del estreno y el cierre de temporada. En muchas ocasiones la producción viene realizándose simultáneamente con la etapa de preproducción.

Es en este proceso que el productor ejecutivo tendrá que coordinar a los equipos y las actividades encomendadas a cada grupo según los planteamientos de la ruta crítica elaborada en la etapa de preproducción, verterlas a un calendario y agenda para dar seguimiento puntual a todas y cada una de ellas en tiempos, días y horarios reales.

Entre otras de las tareas del productor ejecutivo que mencionaremos a lo largo de todo este apartado en el proceso de producción, están las que a continuación se enunciarán atendiendo una vez más a las experiencias dentro del área y las que menciona en su obra Marisa de León:

- El productor ejecutivo será en esta etapa el enlace directo entre el director y los demás equipos.
- Estará en un seguimiento constante de cómo marchan los trabajos del área encargada de la promoción y de las relaciones públicas del proyecto. Es normal que en este rubro las decisiones finales sean tomadas en conjunto por el productor, el director y el productor ejecutivo.
- Se mantendrá en contacto constante con el gerente del teatro y el jefe de foro del mismo para mantener buena comunicación y relaciones laborales con el personal y los técnicos del recinto.
- Promoverá en conjunto con el jefe de foro y los equipos que así lo requieran realizar los recorridos necesarios por las instalaciones del teatro para solucionar todas las dudas previamente planteadas o a las que haya lugar después del mismo.
- Con base en la ruta crítica, acordará con el gerente del teatro o su coordinador administrativo la cantidad de gente que se requerirá y los días y tiempos para montaje y ensayos dentro del teatro.
- Vía el gerente del teatro o el jefe de foro, informará y delegará en los técnicos, personal eventual y de apoyo, las funciones específicas a realizar en cada momento de este proceso.

- Dará seguimiento al trabajo que realizan en conjunto los diseñadores con los realizadores y, en su caso, incluirá el de los técnicos.
- Visitará los talleres de carpintería o costura para comprobar que el trabajo requerido esté elaborado con los materiales y medidas específicos de los diseños o planos, y que asimismo se encuentre con los parámetros de calidad deseados y dentro de los tiempos requeridos para su entrega.
- Se encargará de inventariar todos y cada uno de los elementos de los diferentes departamentos, solicitando una relación a cada uno de los diseñadores de las diferentes áreas (escenografía, utilería, vestuario) pieza por pieza.
- En el caso de que los talleres no se encuentren en el teatro, se encargará de prever los trasportes y personal necesarios para trasladar utilería, escenografía, vestuario o algún otro implemento que así lo requiera y con el embalaje especializado para evitar alguna situación que los ponga en riesgo.
- Verificará que cada ingreso o salida de algún elemento se registre detalladamente, atendiendo a los inventarios entregados y cotejados al responsable del teatro y los encargados de entradas y salidas.
- Dependiendo del proyecto que se trate, el productor ejecutivo y los diferentes equipos del teatro en conjunto con el director, creativos, diseñadores y realizadores, definirán cuál será la mejor estrategia para colocar todos y cada uno de los elementos escenográficos, lumínicos, de efectos especiales, etcétera, que intervendrán en la puesta, y dejarlos funcionando correctamente al momento del estreno. Es normal que todos éstos sufran de ajustes durante los ensayos.
- Dará seguimiento a la bitácora del proyecto marcando como cumplidas las metas logradas y todo aquel detalle que pudiera ser útil.
- Solicitará a todo el equipo de producción que se brinden entre sí todas las atenciones y facilidades necesarias, ya que esto provocará un ambiente cargado de cordialidad y buena energía, lo cual motiva a la gente a trabajar de la mejor manera.

El proceso de esta etapa es el que más tiempo abarca de los tres mencionados, debido a que se tiene que hacer y cuidar con mucho detalle cada uno de los trabajos que se realizan para llegar sin ningún tropiezo al día del estreno, vigilando minuciosamente cada paso que se da, tomando nota de todo, poniendo oído a todo lo que se dice y evitar que, por un descuido, se escape algo que pueda traer consecuencias. “El detalle hace la diferencia.”

Los inventarios, registros, bitácoras y libretos con anotaciones técnicas son herramientas que resulta indispensable elaborar durante esta etapa del proceso. Por ejemplo, con todo lo que se anote en cuanto a movimientos, entradas y salidas de actores, cambios de iluminación, de escenografía, etc. En el libreto del jefe de foro, se tomará nota durante los ensayos de cualquier movimiento por realizar y que esté listo, y así dar agilidad a éstos y también para que en los ensayos técnicos y generales corra la obra sin ningún problema y esté lista para el día del estreno.

En esta etapa todo se somete a vigilancia de una manera rigurosa y constante para evitar fallas antes y una vez estrenado el espectáculo; por lo que las pruebas de vestuario se harán tantas veces sean necesarias para que éste sea perfecto y quede con las comodidades y condiciones necesarias a los actores, actrices o ejecutantes. Los ensayos con el director serán realizados rigurosamente conforme al calendario y, si es necesario, extender sus horas de duración. Los cambios de escenografía, iluminación y movimientos escenotécnicos, se practicarán hasta que haya una precisión del 100% en ellos y todo lo demás que implique cambios, ensayos y pruebas.

Posterior al estreno que forma parte de la etapa de producción, las actividades del productor ejecutivo continúan durante la temporada, que es el periodo que abarcará desde el estreno y hasta que se decida finalizar con las presentaciones de la puesta. El día de fin de temporada.

Mantener la calidad estética y artística de la puesta es responsabilidad absoluta del productor ejecutivo. Si así lo cree necesario, algunas de las actividades encaminadas a que este objetivo se logre las delegará en gente de su equipo y consistirán en: dar seguimiento, supervisar que todo lo que esté dentro y fuera de escena marche correctamente, de acuerdo a lo establecido. Estas actividades consistirán en:

- Que todo se mantenga para cada función en su lugar y en buenas condiciones, ya que por el desgaste que provoca el uso y manejo de vestuario, zapatería, peluquería, escenografía, maquinaria, etc., requerirá de un mantenimiento periódico, por seguridad y por estética del espectáculo.
- Reponer cada que se requieran todo los consumibles que se usan en escena y fuera de ella como, baterías, alimentos, bebidas, insumos de efectos especiales, maquillaje, etc.
- Coordinar actividades como apertura y cierre de camerinos y del teatro, tanto para la producción como para el público, limpieza del teatro, sala, escenario, *lobby*.
- Verificar quién se encargará de estar a tiempo para dar las llamadas tanto a elenco, técnicos, equipo de producción y público.
- Coordinar visitas, entrevistas, registrar asistencia y lo relacionado con prensa y medios. Elaborar boletines de prensa, recabar memoria que provenga del trabajo con los medios como: publicaciones, fotos, anuncios, etcétera.
- Se encargará también de dar seguimiento puntual y a detalle a todos los movimientos de taquilla.

La etapa de producción que abarca desde el estreno y hasta la última función también se conoce como fase de comercialización. Aquí, el productor ejecutivo se encargará de mantener abiertos los canales de mercado y sistemas necesarios de distribución y promoción de la puesta en escena.

La duración o posibilidades de prolongar la puesta en escena o de llevarla en gira, dependerá en gran medida de la calidad de la puesta, el manejo que se haga de promociones, publicidad, difusión y todo lo que permita una posibilidad para acceder a ella.

Tampoco hay que olvidar que, al llegar a la etapa de producción de la puesta, se tiene que: “Considerar que todo el esfuerzo para llevar a cabo el proyecto y contar con un espectáculo vivo en escena tiene, entre otros fines, el ofrecer un producto artístico de calidad a un público que está

dispuesto a pagar por verlo, a comprar un boleto y destinar su tiempo para presenciar la función”.<sup>74</sup>



Img. 56 Proceso de maquillaje del personaje del Fantasma, en el musical *El Fantasma de la Ópera*. Imagen tomada de: <http://mariabjornson.com> \*

\* Las imágenes tomadas de la página oficial de Maria Björson, <http://mariabjornson.com>, muestran parte del proceso de maquillaje que requiere el intérprete de Erik, El Fantasma de la Ópera, en el Musical de Andrew Lloyd Weber, el cual ejemplifica lo mencionado en líneas de inicio de este capítulo, un proceso dentro de otro.

#### 4.7 Postproducción

Esta es la etapa final de la producción en general y comienza casi desde el momento mismo en que se cierra por última vez el telón, continuando con el desmontaje y concluyendo con la evaluación del proyecto.

El trabajo que se realizará en este momento del proyecto incluye nuevamente la colaboración de todos los equipos. El productor ejecutivo entra en acción una vez más, ya que de él es la responsabilidad de la planeación de este momento del proyecto. Tendrá la previsión de

---

<sup>74</sup> Marisa de León, *op. cit.* p. 142.



tener los convenios o contratos necesarios para hacer devoluciones, donaciones, transportes o mudanzas; a los lugares o bodegas de resguardo para todos los materiales y equipos utilizados en la puesta. Con base en un calendario se citará a los técnicos, vestuaristas, escenógrafos, etc., para indicar el proceso que se llevará a cabo para el desmontaje, el cual normalmente se hace de manera inversa al montaje.

El productor ejecutivo debe prevenir los materiales y herramientas necesarios para el resguardo y embalaje de todo aquello que lo requiera. Si en algún momento la puesta tiene planes para gira, también se encargará del resguardo hasta que se haga uso nuevamente de la producción. Por otra parte, en cuanto a la administración, también se tiene que hacer un cierre, un balance para calcular el estado financiero del proyecto, elaborar la contabilidad necesaria. Se hace un análisis de los números que arrojó la temporada y con la información obtenida se procura una evaluación con todo el equipo para elaborar un informe final.

Con la información del capítulo anterior y con la información recientemente mencionada en éste, de manera práctica y sintética, vemos que un musical al igual que cualquier montaje tiene el mismo proceso y trabajo que todo proyecto teatral por emprender, desde la elección del mismo hasta su realización para llegar al escenario, pasando por todas las etapas y los procesos mencionados: preproducción, producción y postproducción.

## Discusión

*El Fantasma de la Ópera* es una de las novelas del género del terror y romance gótico que más he disfrutado. Al ser convertida en uno de los musicales más importantes de todos los tiempos cautivó mi atención desde que tuve noticia de que había sido estrenada en Londres, y más aún al anunciarse el estreno de la puesta mexicana. El haber sido espectador en varias ocasiones de esta puesta en escena motivó mi interés por saber y conocer qué hay detrás de este gran musical, y poder así aprender más acerca del trabajo que se realiza sobre y detrás del escenario para llegar a tener este tipo de espectáculos, aún vigentes en la escena mundial. Aunado a la excelencia de la partitura —la pieza clave y de despegue para este musical—, hay un detallado trabajo de preproducción y producción a niveles administrativos y de gestión, los cuales son la base con que se ha logrado mantener no solamente en nuestro país sino en diferentes teatros a nivel mundial.

Gracias al trabajo de investigación y profundo conocimiento de la historia de la Ópera de París de la *Belle Époque* por parte de sus creadores, podemos apreciar el éxito de la puesta reflejado en cada uno de sus números. Hay un detallado trabajo artístico y elaborada manufactura en su producción. Asimismo destaca un gran conocimiento del mundo de la ópera por parte de su autor, Lloyd Weber; conocimiento de la historia del vestuario parisino y recreación del ambiente de la época por parte de su diseñadora y escenógrafa, Maria Björson, reflejados en cada uno de los trajes usados y en los escenarios a los que nos transporta. Igualmente es relevante el uso de una gran infraestructura para contar y laborar con los mejores profesionistas y la más avanzada tecnología a cargo de *The Really Useful Theatre Company* para los movimientos escénicos, de efectos especiales, luz y sonido.

Quienes hemos sido testigos de este gran trabajo de la escena del teatro musical, no sólo en México sino en todo aquel país donde se ha presentado el espectáculo, podemos decir que detrás del mismo el trabajo de producción debe de ser impecable y cuidadoso. Por eso mi deseo de saber qué hay más allá de lo que se ve en el escenario en cada función y cómo el trabajo del equipo de producción y de quien se encarga de ejecutarlo es de suma importancia para poder tener este tipo de espectáculos en escena.

Ejecutar, orquestar y ordenar la labor de un equipo tan grande como el que interviene en una puesta como ésta no es fácil, mucho menos si no se ha tenido el cuidado, la pericia y la experiencia de aprender y conocer cómo llevarla a cabo, ya que el trabajo del productor ejecutivo es enorme. El desconocimiento de todo lo que hay que hacer para llegar al día del estreno, no sólo de un musical sino de cualquier proyecto para la escena, puede tener consecuencias desastrosas, las cuales podrían llevar a problemas de diversa índole: legales, financieras o, en el peor de los casos, el de la muerte de algún miembro del equipo de trabajo. Este hecho puede sonar muy fatalista pero así es, sobre todo en un trabajo o proyecto como el de *El Fantasma de Ópera*, ya que en él hay muchos detalles por evaluar, vigilar y evitar, para llegar a un buen estreno y a un buen fin de temporada y de cuentas.

El trabajo eficiente, noble, duro, incansable, cuidadoso, bien realizado, aunado a la experiencia, a la capacidad de negociación, de análisis y de resolución de problemas, entre otros puntos, serán los distintivos en el trabajo del productor ejecutivo. En cada puesta en escena o proyecto artístico-laboral en el que interviene, sus conocimientos y sabiduría serán su principal herramienta en la labor de mantener en excelente funcionamiento el proyecto, buscando siempre tenerlo en altos niveles de éxito. Sin importar el tipo de espectáculo en el cual se involucre, el trabajo del productor ejecutivo siempre será el mismo: de gran calidad, eficiencia y eficacia.

En el caso de la puesta mexicana de *El Fantasma de la Ópera*, y a manera de ejemplo del trabajo del productor ejecutivo, podemos mencionar al señor Morris Gilbert, quien se encargó en todo momento de la dirección, de la producción, y fungió también como productor ejecutivo de innumerables puestas más. De igual modo ha incursionando en diversos géneros a lo largo de toda su carrera en la escena teatral mexicana y se ha consolidado como uno de los productores más importantes desde antes y después de OCESA Teatro.

En el productor ejecutivo recaen casi todas las responsabilidades a deslindar de lo que pueda o no ocurrir durante los diferentes procesos del proyecto ya que, como vimos, es él quien lo ejecuta.

El conocer las actividades que desempeña el productor ejecutivo es un paso clave para todo aquel que desee hacer carrera en el ámbito de los espectáculos, de aquí que en nuestro trabajo se mencionaron las actividades que dicha figura debe asumir y cuidar, en conjunto con el equipo que él, el productor y el director artístico conforman.

Desde un principio, y como vimos en la etapa de preproducción, lo más importante en el caso de *El Fantasma de la Ópera* fue la negociación de todos los trámites que el productor ejecutivo tuvo que hacer. Éstos eran necesarios para el uso de todo lo relacionado con los derechos de autor y © *copyright*. Y fueron tramitados directamente entre las oficinas de sus titulares en Londres y la SOGEM. En este caso es un paquete de derechos, ya que cada elemento usado en escena, hasta el más pequeño e insospechado, tiene su propio © *copyright*: telas, vestuario, zapatería, peinados, diseño de audio, iluminación, sonido, etcétera.

Asimismo, para la etapa de producción se cubrieron dentro de las labores del productor ejecutivo, vía los gestores, todas las cuotas y los trámites necesarios para obtener seguros por

riesgos de los trabajadores detrás de escena y del elenco, debido al complicado uso de la maquinaria teatral, la detonación de explosivos y la tramoya que se requerían durante cada función.

De igual modo fueron gestionados todos los permisos y hechas las supervisiones necesarias ante el gobierno local —en el Distrito Federal la Delegación Cuauhtémoc, dada la ubicación del teatro donde se presentó el musical—, así como ante la Dirección General de Protección Civil y la Secretaría de la Defensa Nacional, para las verificaciones de seguridad necesarias del inmueble y, en su defecto, las adecuaciones que en él fueron hechas para dar cabida sin riesgos al espectáculo, y para poner en práctica la maquinaria necesaria y ejecutar los efectos especiales que requerían de pólvora y fuego, sin poner en riesgo ni a trabajadores ni espectadores.

Como éstos, fueron muchos los detalles de mayor a menor riesgo o importancia, ya sea en cuestiones relativas a la integridad física o de salud de trabajadores y espectadores o al inmueble mismo y su mobiliario. O bien todas aquellas de carácter económico o legal y que en consecuencia podrían mermar o marcar negativamente de alguna manera a la calidad, a sus artistas o al espectáculo mismo.

El conocer las normas generales y las leyes vinculadas directamente con la realización de espectáculos, aspectos financieros y de seguridad, así como todo trámite que se considere indispensable para evitar contratiempos, son detalles que en puestas en escena de este formato no pueden ser pasados por alto, ya que hay riesgos de incurrir en faltas graves, las cuales pueden ocasionar la suspensión de la temporada o la cancelación definitiva de las licencias para las empresas involucradas.

El enrolarse en estas actividades es parte de los conocimientos y herramientas de los que el productor ejecutivo debe echar mano. Conocerlas a fondo es su obligación, ya que son parte de su trabajo como profesional del medio del espectáculo. Asimismo no puede permitirse el lujo de pasarlas por alto o fingir ignorarlas, los costos pueden ser altísimos y en detrimento de su propia integridad.

Es por todo lo anterior que decidí tomar como tema de tesis la comedia musical y de manera particular uno de los musicales más importantes del género, el cual ha significado en mi andar por el teatro uno de los más gratificantes. De él he obtenido más conocimientos por las implicaciones ya mencionadas para su producción. Fuera del campus universitario pude poner en práctica las habilidades adquiridas en la licenciatura en literatura dramática y teatro. En el teatro musical he podido desarrollar muchas de las habilidades adquiridas en el Colegio de Teatro, sobre todo en el campo de la producción y en otras ocasiones sobre el escenario. Pero es hasta que se les conoce a fondo cuando se puede decir que se les aplica con certeza y se adquiere un aprendizaje en la materia. Por eso creo importante que aquellos que quieran realizarse de manera profesional como productores deben hacer una breve revisión de los contenidos de este trabajo, donde encontrarán información que puede llevarlos a reflexionar sobre la labor como profesionales en la ejecución y concepción de proyectos para la escena. Asimismo es una invitación para involucrarse y acercarse —sin hacer menosprecio, como sucede en muchos casos—, al conocimiento de los espectáculos musicales que se presentan en los escenarios de nuestro país desde hace ya muchos años. De éstos se pueden adquirir conocimientos y experiencias que muy difícilmente se pueden obtener en otros medios y encontrar una gran cantidad de información y hechos altamente significativos para un verdadero aprendizaje en el medio teatral.

## Conclusiones

Como expresiones del arte, el teatro, la música, la pintura o la danza tienen su forma muy particular de ser producidos para mantenerlos frescos y vigentes. Una de esas maneras se logra siguiendo los procesos que mencioné en el capítulo donde hablamos del tema de la producción.

En México, lo que se ha hecho para tener los resultados obtenidos en otros países es adaptar e innovar junto con la creatividad y talento de los mexicanos los modelos de producción y producción ejecutiva que han traído y dejado como escuela las producciones importadas y presentadas en territorio nacional. Toman de éstas lo que les resulta exitoso o aportan algún conocimiento para lograr reproducirlas y producir así en nuestro país espectáculos propios, con un estilo y carácter netamente nacionales, como en el caso de los musicales *Bésame Mucho* y *Si nos dejan*. Esto ha favorecido y trascendido en el campo del teatro musical de nuestro país al ver cómo se han podido realizar este tipo de producciones espectaculares y de manufactura 100% mexicana, en las cuales ya no interviene gente de otros países y que pone en alto la calidad de los trabajos hechos en nuestro país, en lo que respecta al teatro musical.

Esto generó que en algún momento –al alcanzar este desarrollo y perfeccionamiento de la producción, la producción ejecutiva y la técnica– los productores mexicanos tomaran la decisión de arriesgarse a enviar algunas de las producciones de las puestas en escena importadas, hechas ya con manos mexicanas, al concluir su temporada en territorio nacional. Planearon un circuito que incluyó a países como España, Argentina, Brasil y Corea, en los cuales estas puestas nunca se habían presentado. Y no sólo se fue la producción física como escenografía, vestuario, *atrezzo*, etcétera, sino que incluso algunos de los talentos artísticos y creativos mexicanos formaron parte de los elencos y las puestas de estos países; siendo completados sus equipos por el talento propio

de aquellas naciones. Así se logró que varias de estas puestas fueran objeto de críticas favorables, galardonadas y reconocidas en su momento como las mejores puestas del género, superando en algunas ocasiones a las de otros países.

Por todo lo antes mencionado, la información recopilada en este trabajo puede dar una idea al lector de los pasos fundamentales en la producción ejecutiva de cualquier tipo de espectáculo para la escena y, en particular, del teatro musical. El acercamiento a través de visitas, entrevistas, asistir a funciones, el observar de manera detallada los procesos y tratamientos generales que llevan a cabo empresas como OCESA, o productoras como las señoras Silvia Pinal, Tina Galindo, Julissa o Fela Fábregas, para saber qué hay detrás de un musical extranjero, importado a nuestro país y que éste se realice ayudaron a la conclusión de esta investigación. Todo ello apegándonos a revisar la labor del productor ejecutivo, para así saber cómo se deberían planear, estructurar y llevar a cabo los procesos básicos e imprescindibles de esta figura de la producción de espectáculos, y para saber –y valga el ser reiterativo– cómo producir, reproducir o remontar un espectáculo para la escena, independientemente del género que se trate.

Saber cómo se produce, se negocia, con quién, bajo qué términos se deben hacer las gestiones de todo tipo y a qué instancias o instituciones acudir para no incurrir en faltas para conseguirlas, aprender cómo organizar tiempos, es lo que podemos consultar en este reporte.

Por ejemplo, con lo investigado acerca de cómo se logró la negociación para traer *El Fantasma de la Ópera* a nuestro país. El observar cómo se hacen este tipo de difíciles y demoradas negociaciones constituye un área de muy alta atención, para aquellos que se quieren desarrollar como productores ejecutivos de proyectos en general, ya que producir o reproducir un espectáculo teatral no es cosa fácil. Hay que conocer las formas de hacerlo. Ya lo dijo Morris



Gilbert: “No es aventarse como el Borrás”, porque las cosas así simplemente no salen. Y el hacerlas “bien” (aun con sus pequeños y grandes detalles) requiere de mucho trabajo, dedicación, observación y alto nivel de atención a todo lo que se hace antes, durante y después de que se levante el telón.

Todo lo anterior puede coadyuvar en la profesionalización de esta área que, al desarrollarse, se convertiría en uno de los campos de acción en los que el egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro pueda ejercer su profesión.

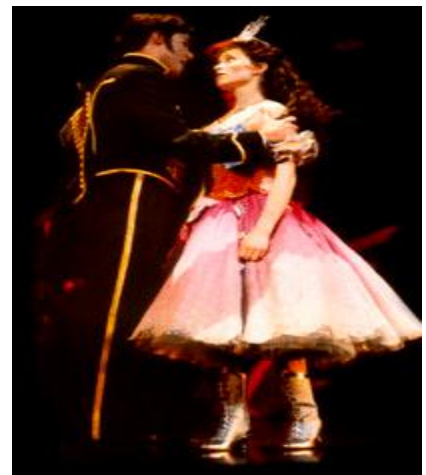
## ANEXOS

### Anexo 1

Diseño de Maria Björson, para el vestuario *Star Princess* del personaje de Christine en el número *Mascarade*, con el que abre el segundo acto del musical; e imágenes de cómo se realizó para diversas puestas respetando el original.



Img. 57 *Star Princess* diseño original. (1986) Tomado de [www.mariabjorson.com](http://www.mariabjorson.com)



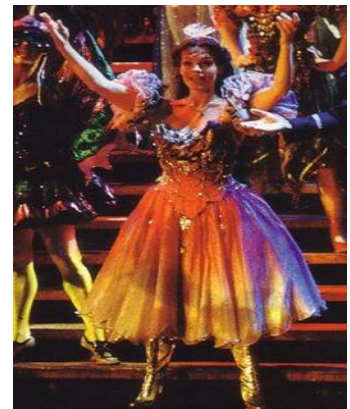
Img. 58 Irasema Terrazas. Producción México, 1999. Tomada de: <http://www.elfantasmadelaopera.com.mx>



Img. 59 Rebecca Caine. Producción de Canadá en 1990. Tomada de: <http://aneafiles.webs.com> Copyright © 2001-2011: Anés



Img. 60 Hanne Damm. Producción de Dinamarca en 2000. Tomada de: <http://aneafiles.webs.com> Copyright © 2001-2011: Anés



Img. 61 Deborah Dutcher. Producción Inglesa en 2000. Tomada de: <http://aneafiles.webs.com> Copyright © 2001-2011: Anés

## Anexo 2

### *El Fantasma de la Ópera México, Calendario Provisional*

#### *(The Phantom of the Opera Mexico, Provisional Schedule)*

A pesar de que el documento dice *provisional*, este fue el calendario con que se trabajó el montaje en la realidad casi al 100%.

THE PHANTOM OF THE OPERA - PROVISIONAL SCHEDULE					
MEXICO					
		Theatre	Rehearsal Room	Orchestra	Week
w/c 18/10/99	Mon	18 Load in			0
	Tues	19 Fit up			0
	Wed	20 Fit up			0
	Thur	21 Fit up			0
	Fri	22 Fit up			0
	Sat	23 Fit up			0
	Sun	24 Day off			0
w/c 25/10/99	Mon	25 Fit up	Music and dance week		1
	Tues	26 Fit up			1
	Wed	27 Fit up			1
	Thur	28 Fit up	Full company rehs/Principal staging		1
	Fri	29 Fit up	Full company rehs		1
	Sat	30 Fit up	Full company rehs		1
	Sun	31 Day off	Day off		1
w/c 1/11/99	Mon	1 Fit up	Full company rehs		2
	Tues	2 Fit up	Full company rehs		2
	Wed	3 Fit up	Full company rehs		2
	Thur	4 Fit up	Full company rehs		2
	Fri	5 Fit up	Full company rehs		2
	Sat	6 Fit up	Full company rehs		2
	Sun	7 Day off	Day off		2
w/c 8/11/99	Mon	8 Dry tech/light	Full company rehs		3
	Tues	9 Dry tech/light	Full company rehs		3
	Wed	10 Dry tech/light	Full company rehs		3
	Thur	11 Dry tech/light	Full company rehs		3
	Fri	12 Dry tech/light	Full company rehs		3
	Sat	13 Dry tech/light	Full company rehs		3
	Sun	14 Day off	Day off		3
w/c 15/11/99	Mon	15 Dry tech/light	Full company rehs (Recording week)		4
	Tues	16 Dry tech/light	Full company rehs		4
	Wed	17 Dry tech/light	Full company rehs		4
	Thur	18 Dry tech/light	Full company rehs		4
	Fri	19 Dry tech/light	Full company rehs	Keyboards am/pm	4
	Sat	20 Dry tech/light	Full company rehs	Keyboards am/pm	4
	Sun	21 Day off	Day off	Orchestra 1	4
w/c 22/11/99	Mon	22 Dry tech/light	Day off	Orchestra 2	5
	Tues	23 Company on stage/piano		Orchestra 3	5
	Wed	24 Company on stage/piano		Orchestra 4	5
	Thur	25 Company on stage/piano		Orchestra 5	5
	Fri	26 Company on stage/piano (w/costumes eve.)		Orchestra 6	5
	Sat	27 Company on stage/piano (w/costumes)		Orchestra 7	5
	Sun	28 Company on stage/piano (w/costumes)		Day off	5
w/c 29/11/99	Mon	29 Day off/tech work		Orchestra 8	6
	Tues	30 Tech.work/Orch setup(5-7pm)/Co. reh eve?		Sitzprobe	6
December	Wed	1 9am-1pm Orch.seating/pm piano reh./eve Piano dress			6
	Thur	2 am-sound/orch./pm Piano dress/eve Orch.(no costumes)			6
	Fri	3 Orch./co.onstage pm&eve (no costumes)			6
	Sat	4 Orch./co.onstage pm. Eve Dress rehearsal			6
	Sun	5 Orch./co.onstage pm. Eve Dress rehearsal			6
w/c 6/12/99	Mon	6 Day off			7
	Tues	7 Orch. Dress (if required)./Preview 1			7
	Wed	8 Preview 2			7
	Thur	9 Preview 3			7
	Fri	10 Preview 4			7
	Sat	11 Preview 5			7
	Sun	12 Preview 6			7
w/c 13/12/99	Mon	13 Day off			8
	Tues	14 Preview 7			8
	Wed	15 Preview 8			8
	Thur	16 OPENING NIGHT			8
	Fri	17 Performance 2			8
	Sat	18 Performance 3/4			8
	Sun	19 Performance 5/6			8

## Anexo 3\*

Créditos de producción de la puesta en escena en México personal extranjero.



presentan

la producción original de Londres de CAMERON MAKINTOSH  
y THE REALLY USEFUL THEATRE COMPANY LTD.

# EL FANTASMA de la OPERA

Música

ANDREW LLOYD WEBBER

Letra

CHARLES HART

Letras adicionales RICHARD STILGOE

Libreto RICHARD STILGOE y ANDREW LLOYD WEBBER

Basado en la novela *Le Fantôme de L'Opera* de  
GASTON LEROUX

Diseñador de escenografía asociado JONATHAN ALLEN    Diseñadora de vestuario asociada JILL PARKER

Diseñador de iluminación asociado MICHAEL ODAM    Diseñador de audio asociado GRAIG CASSIDY

Gerencia de producción CROSBIE MARLOW ASSOCIATES LTD.

Jefe de foro y regidor PAT THOMAS

Diseño de escenografía y vestuario MARIA BJÓRSON    Diseño de iluminación ANDREW BRIDGE

Diseño de audio MARTIN LEVAN    Supervisión y dirección musical KRISTEN BLODGETTE

Coreógrafa asociada DENNY BERRY

Orquestación DAVID CULLEN y ANDREW LLOYD WEBBER

Director asociado ARTHUR MASELLA

Diseñadora de trazo escénico y coreografía GILLIAN LYNNE

Dirección

HAROLD PRINCE

ESTRENO EN MÉXICO, DICIEMBRE 16, 1999

# El FANTASMA de la OPERA México

Gerencia de producción  
CROSBIE MARLOW ASSOCIATES LTD.

Jefe de tramoya  
JEAN MARCOUILLER

Ingeniero de automatización  
KEVIN DIXON

Ingenieros de audio  
CHRIS SLOAN, THOMAS ASHBEE

Mecánico teatral  
KEN MEHMED

Iluminación  
STEPHEN MCLAUGHLIN

Supervisor de utilería  
JIM LANGHAM

Pintura escénica  
PETER WOOLNOUGH

Ingenieros de producción  
VIC LITTLEJOHN, DAVID HELCK

Personal técnico  
PAUL DARBY, JIM DOUGLAS, KEVIN LYONS, PAUL MACNAMARA, ED PRESTON,  
CHRIS SINTON, JOHN TEHAN, TOM WILLIAMS

Asistente del diseñador de iluminación asociado  
ANTONIO ESPINOSA

Asistente del diseñador de audio  
TOBY LEVAN

Supervisión de vestuario  
JO TAYLOR

Supervisión de peluquería  
PAM FOSTER

Asesoras de peluquería  
CAROL HANCOCK, SHARON COLLEY

Pianista de ensayos  
MILES CLERY-FOX, CINDY HOXIE

Asesoría en mercadotecnia  
DEWYNTERS PLC

Fotógrafo  
JAMES BAREHAM

Realización de escenografía  
F & D SCENE CHANGES

Control computarizado de movimiento y automatización  
de escenografía y mecánica teatral  
FELLER PRECISION INC. SHOWTRACK

Realización de telones  
KEN CREASSEY LTD.

Realización de esculturas  
STEPHEN PYLE WORKSHOPS LTD.

Realización de utilería y *atrezzo*  
THE RABBIT CHOICE

Mecánica teatral  
VERTIGO RIGGING LTD.

Realización de peluquería  
PAM FOSTER ASSOCIATES

Equipo de iluminación  
LIGHT AND SOUND DESIGN INC. Equipo de audio  
MASQUE SOUND

Diseño y programación del sistema electrónico musical  
MUSIC ARTS TECHNOLOGIES INC\*

Asesor en ingeniería estructural  
LITTLEJOHN ENGINEERING INC.

\*Reconocido como líder mundial en diseño, desarrollo, programación de sistemas electrónico musicales en vivo. Fundada por Brett Alan Sommer en 1985 el sistema Music arts MAPPER™ puede encontrarse en producciones musicales tales como *El Fantasma de la Ópera*, *Miss Saigon*, *Rag Time*, *El rey León*, la próxima producción de Disney *Aida*, *Radio City*, *Madison Square Garden* y *Barbara Straisand*

#### **THE REALLY USEFUL GROUP LIMITED**

DIRECCIÓN GENERAL  
LORD LLOYD-WEBBER, WILLIAM TAYLOR,  
JONATHAN HULL, STUART ELLS

#### **THE REALLY USEFUL THEATRE COMPANY LIMITED**

DIRECTOR GENERAL- KEVIN WALLACE  
GERENTE GENERAL-MARTIN HEAP  
EJECUTIVO DE PRODUCCIÓN-PATRICK MURPHY  
DIRECTORA DE MERCADOTECNIA-SARAH LOWRY  
COORDINADORA DE PRODUCCIÓN -PAM SKINNER  
COORDINADORES DE PRODUCCIÓN-MICHELLE LOTHERINGTON, SAMUEL BURGESS  
ADMINISTRADORA DE PRODUCCIÓN-MARIE CURTIN  
DEPARTAMENTO MUSICAL-CAROLINE SKIDMORE  
ASISTENTE DEL GERENTE-VICKY HAWKINS  
ASISTENTE DEL DIRECTOR GENERAL-DAVID COSTELLO  
ASISTENTE DE PRODUCCIÓN-MATTHEW BAUGHAN  
GERENTE DE VENTAS-CAROLYN SIMS  
ASOCIADO DE MERCADOTECNIA-PHILIP LEE  
COORDINADOR DE VENTAS Y BOLETAJE-IAN DRAKESMITH  
CONTRALOR-PUNDAREEK CHHAYA  
COMPRAS-SAM EWEN, MEGAN PHILLIPS  
ASOCIADO PARA REGALÍAS-ZOE VARNDELL  
ASOCIADO PARA VENTAS-LIZZIE WEATHERALL

Anexo 4 \*

Créditos de producción de la puesta en escena en México personal nacional.

El  
FANTASMA  
de la  
OPERA

México

Director de la producción para México MORRIS GILBERT

COORDINACIÓN GENERAL DE PRODUCCIÓN  
LAURA RODE

DIRECCIÓN TÉCNICA  
CARLOS MENDOZA

COORDINACIÓN DE VESTUARIO, MAQUILLAJE Y PELUQUERÍA  
VIOLETA ROJAS

GERENTE DE LA COMPAÑÍA  
CLAUDIA DESIMONE

SUBGERENTE DE COMPAÑÍA  
JAVIER ORLA

SUBDIRECCIÓN TÉCNICA  
ADRIANA BEATTY

SUBJEFE DE TRAMOYA  
HÉCTOR GALICIA

SUBJEFE DE TELAR  
ROGELIO MENDOZA

TRAMOYISTAS  
GENARO FLORES, PABLO SOTO, JOSÉ GONZÁLEZ,  
ÓSCAR GRANADOS, ANTONIO HERNÁNDEZ, ADRIÁN ROJO,  
MARCO ANTONIO SANTOS, FRANCISCO ALAYÓN,  
ARTURO HERRERA, MARIO SÁNCHEZ, MARCO ANTONIO SOLARES,  
LUIS LUPIÁN, ALEJANDRO ALAYÓN, JUAN CARLOS GARCÍA

JEFE DE AUTOMATIZACIÓN  
GUSTAVO CANCINO

SUBJEFE DE AUTOMATIZACIÓN  
CÉSAR MONROY

OPERADORES DE AUDIO  
RAMÓN RUELAS, FEDERICO ANAYA

MICROFONISTA DE ORQUESTA  
ÓSCAR MONROY

JEFE DE ILUMINACIÓN  
MANUEL RUIZ

TÉCNICOS DE ILUMINACIÓN  
JESÚS ALAYÓN, EDGAR CARRASCO, LUCIO CARRILLO,  
SOLEDAD GALVÁN, ROBERTO ESCOTO, MIGUEL Á. ESPINOZA,  
RAFAEL MEDINA, DAVID RUIZ, JOSÉ F. TORRES, FRANCISCO OJEDA,  
FABIÁN TOVAR, ANSELMO LEY.

JEFE DE UTILERÍA  
INÉS GARCÍA

SUBJEFE DE UTILERÍA  
JUAN MIGUEL ALCÁNTARA

UTILEROS  
LEOPOLDO BARRIOS, ROCÍO GÓMEZ,  
ISRAEL HERNÁNDEZ, GABRIEL AGUILAR

PINTOR ESCÉNICO  
ASUNCIÓN RAMÍREZ

ASESOR EN INGENIERÍA ESTRUCTURAL  
FEDERICO ALCARAZ LOZANO- INGENIERÍA INTEGRAL INTERNACIONAL SA DE CV,  
A. HEBERTO CASTILLO JUÁREZ

COORDINADORES DE VESTUARIO  
ELBA GONZÁLEZ, RAYMUNDO LÓPEZ

JEFE DEL TALLER DE MANTENIMIENTO  
DIANA GARCIA

VESTUARISTAS  
PATRICIA ARANA, LAURA GONZÁLEZ, KARLA GUTIÉRREZ, GUADALUPE LIEBRE, FIDEL MORALES, JORGE MUÑOZ,  
LUIS D. ROCHA, SANDRA OMER, SOFÍA ROMERO, SANDRA ARANA, LUISA SÁNCHEZ, RAÚL SÁNCHEZ LAVANDERÍA,  
ANA LUISA BALDOMERO, JEFE DEL TALLER DE PELUQUERÍA, JACQUELINE CORRAL

TALLER DE PELUQUERÍA  
ROCÍO ROCHA, MARIANA RANGEL, JAVIER ÁLVAREZ, MA. DEL CARMEN GARCÍA, CARMEN OSORIO

JEFE DE MAQUILLAJE  
LORENA GUTIÉRREZ

PRÓTESIS  
ANTONIO GARFIAS,

LIVE CHARACTERIZACIÓN  
LETICIA ARAY, DAVID PEÑALOZA, FRANCISCO MÉNDEZ, OSCAR PESCADOR.

ASISTENTE DE GERENTE DE LA COMPAÑÍA  
GABRIELA DESIMONE

ARQUITECTOS  
KATHUR SÁNCHEZ OCAÑA, ALFONSO SÁNCHEZ LÓPEZ

INTÉRPRETES TRADUCTORES  
REY LEY, EUGENIA SÁNCHEZ

ADECUACIÓN DE MECÁNICA TEATRAL  
RUBÉN FROLA

MECÁNICOS TEATRALES  
PEDRO ROJAS, GERARDO MAYORAL

PERSONAL TÉCNICO EVENTUAL  
ANDRÉS ALDANA, JOSÉ CASTILLO, EDUARDO GARCÍA, JOSÉ LUIS LEJARAZU, EDUARDO MELÉNDEZ, ENRIQUE ROSAS,  
MARIANO LEJARAZU, RICARDO SALMERÓN, VÍCTOR MANUEL TAPIA.  
COORDINACIÓN DE TALLER DE VESTUARIO  
NURIA MARROQUÍN

REALIZACIÓN DE VESTUARIO  
ISSYS DESCRAHYVER, LUCÍA FRANCO, CATALINA PADILLA, BÁRBARA GRANADOS, CLAUDIA JAKOBSMEIER,  
CARMEN LEÓN, ELDA ALICIA MAR, ÁNGELES NAVARRO, REYNA RIVERA, TOMASA RIVERA



COMPRAS DE MATERIAL DE VESTUARIO  
EDITH RAMÍREZ

PINTURA TEXTIL  
ENRIQUE AGUILAR

SASTRES  
VÍCTOR VALDÉZ, ELSA RAMÍREZ, EMIGDIO FERNÁNDEZ

UNIFORMES  
LA PRINCIPAL

CAMISAS  
D'STEFANO

JOYERÍA  
GERARDO REBOLLO

ACCESORIOS  
MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ

ZAPATERÍA TEATRAL  
DISEÑOS EXCLUSIVOS FABIÁN MORALES, ANTIOKO, AMOZOC, PETIPA

MÁSCARAS  
ISRAEL ARRUEL, FRANCIS BRITO, CARLOS GONZÁLEZ, BERENICE ROBLES, MARCELA MÉNDEZ,  
CARLOS HERNÁNDEZ, SILVIA RODRÍGUEZ

REALIZACIÓN DE PELUQUERÍA FACIAL  
MARTHA ATENCO

REALIZACIÓN DE PELUCAS  
PELUCAS CARMELLA

REALIZACIÓN DE TELAS BORDADAS  
LA NUEVA TELYBOR

ESTUDIO DE GRABACIÓN  
MIXTLÁN ESTUDIO

**CIE**  
**CORPORACIÓN INTERAMERICANA DE ENTRETENIMIENTO**

PRESIDENTE EJECUTIVO  
ALEJANDRO SOBERÓN KURI

DIRECTOR GENERAL CIE  
RODRIGO GONZÁLEZ

DIRECTOR CORPORATIVO DE ENTRETENIMIENTO  
ALEJANDRO GARZA

DIRECTOR CORPORATIVO DE CONTENIDO  
FEDERICO G. COMPEÁN

**MAT THEATRICAL ENTERTAINMENT**  
**UNA EMPRESA DE GRUPO CIE**

PRESIDENTE  
DANIEL GRINBANK

DIRECTOR GENERAL  
FEDERICO GONZÁLEZ COMPEÁN

DESARROLLO INTERNACIONAL  
JULIA GÓMEZ CORA

DIRECTOR INTERNACIONAL DE MERCADOTECNIA

ALEJANDRO SALUM

EJECUTIVO INTERNACIONAL DE PRODUCCIÓN  
CRISTIAN EZCURDIA

SUPERVISIÓN INTERNACIONAL DE VESTUARIO  
GENOVEVA PETITPIERRE

SUPERVISIÓN INTERNACIONAL TÉCNICA  
MAURICIO ROMERO

**OCESA PRESENTA  
UNA EMPRESA DE GRUPO CIE**

DIRECTOR GENERAL  
FEDERICO ALAMÁN GONZÁLEZ

GERENTE DE TEATRO  
JULIETA GONZÁLEZ

COORDINADORA DE TEATRO  
NORMA MARTÍN DEL CAMPO

ADMINISTRACIÓN Y CONTRALORÍA  
ALEJANDRO LOZANO

ADMINISTRACIÓN DEL PROYECTO  
JOSÉ PANSZA

JURÍDICO  
ALEJANDRO RODRÍGUEZ, JORGE URIZA

GERENTE DE MERCADOTECNIA  
MARTHA LOZANO

COORDINACIÓN DE MERCADOTECNIA  
LOURDES DE LA GUARDIA, PAULINA ALCÁZAR

ASISTENTE DE LA DIRECCIÓN GENERAL  
OTILIA CASTAÑÓN

GERENTE DE PROMOCIÓN  
ANGÉLICA ARELLANO

GERENTE DE PRENSA  
LOURDES GÓMEZ

SUBGERENTE DE PRENSA  
JOSÉ ZEPEDA

COORDINADOR DE INFORMACIÓN TEATRAL  
MARCO BARRERA

REPORTEROS  
LUIS JASSO, HÉCTOR CAMPIO, DANIEL HERNÁNDEZ

GERENTE DE VENTA A GRUPOS  
BLANCA ESPARZA

TAQUILLA  
KARLA GAONA, YURIDIA SOTO

COORDINACIÓN EDITORIAL  
PAULINA ROCHA

REALIZACIÓN DE PÁGINA WEB  
ALEJANDRO PIMIENTA/PEPPER TECHNOLOGIES.

FOTOGRAFÍA  
FERNANDO ACEVES, JUAN CARLOS EQUIHUA

**OPERADORA TEATRAL M.G.**

DIRECTOR GENERAL  
MORRIS GILBERT

ASISTENTE DE LA DIRECCIÓN GENERAL  
GABRIELA ITURBIDE

SUBGERENTE DE PRODUCCIÓN  
ANDRÉS NAIME

JEFE DEL DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO  
ROCÍO CERVANTES

ASISTENTE ADMINISTRATIVO  
ELIZABETH FLORES

CONTABILIDAD  
LILIA RAMÍREZ Y JOEL LÓPEZ

REPRESENTANTE  
ROMUALDO ARIAS

SECRETARIA DE LA DIRECCIÓN  
GENERAL MARÍA LUISA VÁZQUEZ

ASISTENTES DE PRODUCCIÓN  
ALICIA SALAZAR, TERUHI YOSHIOKA

AUXILIAR ADMINISTRATIVO  
ELIUT RUIZ

ASISTENTE DE COORDINACIÓN GENERAL  
ELISA GONZÁLEZ

AUXILIAR DE OFICINA  
OMAR DOSAL

MENSAJERÍA  
MAURICIO COCOM

RECEPCIÓN  
MÓNICA CARREÓN

**OCESA  
UNA EMPRESA DE GRUPO CIE**

DIRECTOR GENERAL  
MARIO VILLA VERA

SUBDIRECTOR  
RUBÉN SALDÍVAR

ADMINISTRACIÓN Y CONTRALORÍA  
JUAN ESPÍNDOLA

**CENTRO CULTURAL TELMEX  
OPERADO POR OCESA**

GERENTE DEL TEATRO  
ANGÉLICA OROPEZA

GERENTE DE OPERACIONES  
JAVIER VÁZQUEZ

JEFE DE TAQUILLA

ÓSCAR VÁZQUEZ

JEFE DE SEGURIDAD  
FRANCISCO PEÑALOZA

JEFE DE MANTENIMIENTO  
JESÚS PEÑALOZA

**CAP**  
**UNA EMPRESA DE GRUPO CIE**

DIRECTOR GENERAL  
SERGIO ALAMÁN

DIRECTOR DE OPERACIONES  
GERARDO PEÑA

GERENTE OPERATIVO DE INMUEBLES  
LUIS ROCA

**MAKE PRO**  
**EMPRESA COMERCIALIZADORA DE GRUPO CIE**

DIRECTOR GENERAL  
ALBERTO DE LA PEÑA

DIRECTOR DE CUENTAS CLAVE  
JORGE ECHANIZ

DIRECTORA DE VENTAS  
MARTHA CASTRO

DIRECTOR DE NUEVOS NEGOCIOS  
ALEJANDRO MUGUERZA

DIRECTORA DE SERVICIO A CLIENTES  
VICTORIA PÉREZ DÍEZ

DIRECTORA DE MERCADOTECNIA  
ROSA MARÍA REIGOSA

DIRECTOR DE CUENTA  
JOSÉ GUAL

SUBDIRECTORA DE ESPECTÁCULOS  
VERÓNICA DE LA VEGA

GERENTES DE CUENTA SENIOR  
MÓNICA BARRIENTOS, FERNANDO ISLAS

DIRECTORES DE CUENTA CLAVE  
PILAR PATO, RAÚL SANDOVAL

COORDINADOR DE SERVICIO A CLIENTES  
SERGIO ROSETE

**PUBLICIDAD SECOCIE**  
**SERVICIOS CORPORATIVOS CIE**

GERENTE DE PUBLICIDAD  
TERESA PÉREZ

COORDINADORA DE MEDIOS  
NORMA LÓPEZ

EJECUTIVOS DE MEDIOS  
PATRICIA TÉLLEZ, ISIDRO VILLEGAS, JOSÉ LUIS CURIEL

COORDINADOR DE DISEÑO PUBLICITARIO  
GERARDO GONZÁLEZ

DISEÑADORA EDITORIAL  
GABRIELA TOVAR

DISEÑADORES GRÁFICOS  
JAVIER MENDOZA, BETZABÉ HERNÁNDEZ

PRODUCTOR DE VIDEO  
CRISTIAN VIVEROS

ASISTENTE DE PRODUCCIÓN DE VIDEO  
VÍCTOR GORDO

**ELENCO**  
**ACTOR. PERSONAJE.**

SAULO VASCONCELOS. FANTASMA

JUAN NAVARRO. FANTASMA

RAYMUNDO LOBO. FANTASMA

IRASEMA TERRAZAS. CHRISTINE.

CLAUDIA COTA GAMEZ. CHRISTINE.

LOLITA CORTÉS. CHRISTINE.

JOSÉ JOEL. RAOUL.

TATIANA MAROUGHTCHAK. CARLOTTA.

HILDA DEL CASTILLO. CARLOTTA

JOSE ANTONIO LOPEZ. ANDRE.

LUIS RENÉ AGUIRRE GÓMEZ. FIRMIN.

TERE CABRERA. MADAME GIRY.

JAVIER CORTÉS. PIANGI.

LAURA MORELOS. MEG.

**Jefe de foro y regidor**  
Jaime Matarredona

**Traducción**  
Álvaro Cerviño

**Subjefe de foro y regidor**  
Mónica Bravo

**Asistentes del jefe de foro y regidor**  
Leslie Pierce y Tony romero

**Director de escena residente**  
Roberto Ayala

**Capitán de danza**  
Bianca Marroquín

**Director musical**  
Isaac Saúl

**Asistente de dirección musical**  
Ángel Sánchez

**Gerente de orquesta**  
Beatriz Herrerías

**Subgerente de orquesta**  
Laura Blum

\* Todos los créditos e imágenes incluidos en los anexos 3 y 4 están tomados del programa de mano y programa de lujo de la puesta en escena que se citan en la bibliografía.

## Anexo 5

### *El Fantasma de la Ópera en números*

Desde su estreno en 1986 en Londres hasta las presentaciones de 2010 la puesta lleva:

- 24 años ininterrumpidos de presentarse en alguna ciudad del mundo, realizándose en Londres una celebración especial en la función del 9 de octubre de 2010.
- En 1987 se graba el disco con las voces del elenco original de Londres, el cual ha vendido alrededor de 40 millones de copias en todo el mundo, lo que le ha hecho acreedor de discos de oro y de platino por las altas ventas. (Seis discos de platino en Estados Unidos, dos de platino en Reino Unido, nueve de platino en Alemania, cuatro de platino en Holanda, veintiuno de platino en Corea y diecisiete de platino en Taiwan).
- Se calcula que el total de sus ganancias con toda su mercadotecnia y la producción cinematográfica ha sobrepasado los cinco billones de dólares, estando por encima de películas como *Titanic* (1.2 billones de dólares) y de otros éxitos taquilleros como *Lord of the Rings*, *Jurassic Park* o *Star Wars*.
- Según las estimaciones realizadas, se ha presentado el musical ante más de cien millones de espectadores.
- Se han dado un aproximado de sesenta y cinco mil funciones alrededor del mundo.
- 1230 personas (público) por función se calculan para llegar a los 100 millones de espectadores.
- Se ha realizado la puesta en 124 ciudades de 25 países, (Reino Unido, Estados Unidos, Nueva Zelanda, Japón, Austria, Canadá, Suecia, Alemania, Brasil, México, Australia, Holanda, Suiza, Bélgica, Corea, Dinamarca, Argentina, España, Rusia, etc.) Actualmente hay 8 producciones dando funciones.
- Se ha adaptado a 14 idiomas.
- En agosto de 2003 se celebraron las siete mil representaciones en Londres.
- El 17 de septiembre de 2009 se celebraron en Broadway las nueve mil funciones.

- En 2004 se immortaliza el musical en un filme dirigido por Joel Schumacher y protagonizado por Gerard Butler en el papel del Fantasma, Emmy Rossum como Christine y Patrick Wilson en el personaje de Raoul.
- La obra ha sido galardonada con aproximadamente cincuenta premios.

### **1986**

LONDRES Premios “Olivier”

Mejor actuación en un Musical - Michael Crawford

Musical del año

London Evening Standard - Mejor Musical

### **1988**

NUEVA YORK Premios “Tony”

Mejor Musical

Actor Principal en un Musical - Michael Crawford

Actriz Protagonista en un Musical - Judy Kaye

Director - Hal Prince

Escenografía - Maria Bjornson

Vestuario - Maria Bjornson

Iluminación - Andrew Bridge

Premios “Drama Desk”

Mejor Dirección - Hal Prince

Actor en un Musical - Michael Crawford

Mejor Música - Andrew Lloyd Webber

Mejor Orquestación - David Cullen y Andrew Lloyd Webber

Mejor Escenografía - Maria Bjornson

Mejor Vestuario - Maria Bjornson

Mejor Iluminación - Andrew Bridge

Premios “Outer Critics Circle”

Mejor Musical

Mejor Diseño - Maria Bjornson

Mejor Actor - Michael Crawford

### **1989/90**

LOS ANGELES Premios “Drama Critics”

Mejor Actor - Michael Crawford

Mejor Escenografía - Maria Bjornson

Mejor Vestuario - Maria Bjornson

Mejor Iluminación



TORONTO Premios “Dora Mavor Moore”  
Mejor Producción  
Mejor Actuación Masculina - Colm Wilkinson  
Mejor Dirección  
Mejor Diseño de Escenografía  
Mejor Diseño de Vestuario  
Mejor Diseño de Iluminación

### **1989/90**

STOCKHOLM Premios “Guldmasken”  
Mejor Diseño de Escenario  
Mejor Actor Principal - Mikael Samuelson  
Mejor Actor de Reparto - Bert-Ake Varg  
Productor - Goran Lindgren  
Svenska Dagbladets Operapris - Mikael Samuelson

### **1990**

AUSTRALIA Producción en Melbourne de El Fantasma de la Opera Premios “Mo”  
Representación Teatral Musical del año - Anthony Warlow  
Actuación de Reparto Femenina en Teatro Musical - Christa Leahmann  
Actuación Masculina en Teatro Musical - Anthony Warlow  
Actuación Femenina en Teatro Musical - Marina Prior  
Producción Teatral Musical- *El Fantasma de la Ópera*

### **1991**

Premios “Victorian Tourism and Australian Hotels Association”  
Mejor Atracción Turística - *El Fantasma de la Ópera* /Melbourne  
Premios “Womens Weekly Golden Gavel”  
Miscelánea - *El Fantasma de la Ópera* /Melbourne  
Premios “Australian Tourism”  
Premio de Distinción en Festivales y Eventos Especiales - *El Fantasma de la Ópera* /Melbourne  
Premios “Victorian Green Room”  
Producción - Cameron Mackintosh Dirección - Harold Prince  
Diseño de Escenografía - Maria Bjornson  
Diseño de Vestuario - Maria Bjornson  
Actuación Masculina en Papel Principal - Anthony Warlow  
Actuación Femenina en Papel Principal - Marina Prior

- La réplica del candelabro de la Opera de París para la puesta original se llevó seis meses de trabajo, para su armado, ensamblado, automatización y pintura. Está construido con una cantidad de 6000 cuentas de cristal de utilería de 35 variedades diferentes. Se construyó en seis diferentes bloques que serían ensamblados posteriormente para formar una sola pieza, el cual se llevó cuatro semanas de arduo trabajo a cargo de cinco personas. Mide tres metros aproximadamente y pesa alrededor de una tonelada y en el efecto donde se estrella contra el público desciende a una distancia de 2 ½ metros. por segundo.
- Para la película se realizaron tres versiones del candelabro. “*To meet various productions needs, three versions of the chandelier were created...*” comenta Joel Schumacher en la página 16 del informe final de la producción. Para las secuencias iniciales, el candelabro viejo, destartalado y sin funcionar; el segundo “el candelabro héroe” para todas las tomas necesarias de la filmación día a día de la película; y el tercero o *stunt*, el que se estrellaría en la secuencia del accidente. Estos candelabros tuvieron un costo aproximado de 1.3 millones de dólares cada uno y estuvieron elaborados con cristales de Swarovski.
- En la puesta original de Londres se utilizaron 2230 metros de telas para crear los telones que se ven a lo largo de la obra. Muchos de ellos van decorados, bordados y teñidos en un trabajo verdaderamente artístico hecho a mano.
- El proceso de caracterización del fantasma para teatro lleva dos horas treinta minutos para colocarlo y treinta minutos para quitarlo.
- Entre actores y músicos hay 130 personas en escena por cada función.
- Para cada función se utilizan 230 vestuarios.
- Se hacen 22 cambios de escenografía.
- Se utilizan 10 maquinas de humo.
- Se usan 250 kilos de hielo seco.
- Se usan 281 velas.
- Se dan 120 *cues*.

Y si multiplicáramos todos estos números por todos los años, países, funciones, actores, utensilios, maquillaje, vestuarios, pelucas, zapatería, materiales, etcétera; en los que se ha mantenido vigente la producción, obtendríamos números que realmente nos sorprenderían.

Para conocer un poco más de estos sorprendentes números, en Broadway durante once años de representaciones desde su estreno y hasta 1999 nos dan la siguiente cuenta:

- Cumplió 4,620 representaciones el pasado 26 de enero de 1999.
- Tan sólo en la ciudad de Nueva York *El Fantasma de la Ópera* ha sido disfrutado por más de siete millones y medio de personas. A lo largo de sus once años de vida, la producción de Broadway ha generado cerca de 400 millones de dólares.
- Cuando se realizó por primera vez, *El Fantasma de la Ópera* costó ocho millones de dólares. Hoy esta cifra aumentaría a once millones.
- La producción neoyorquina ha visto pasar por sus filas a 148 actores. De ellos, diez han tenido el honor de representar al Fantasma: Michael Crawford, Timothy Nolen, Chris Groenendaal, Steve Barton, Kevin Gray, Mark Jacoby, Marcus Lovett, Davis Gaines, Thomas James O'Leary y Hugh Panaro.
- El disco con la música original de la obra es el cuarto más exitoso en la historia de las listas de ventas de la revista Billboard. Ubicado dentro del rubro pop, el disco de *El Fantasma de la Ópera* se mantuvo durante 331 semanas, lo que equivale a poco más de seis años. Por su parte, el disco con toda la música contenida en dos CD's se ubica como decimosexto de todos los tiempos al permanecer en listas durante 255 semanas.
- En cuanto a los efectos especiales, se han usado 870 mil trescientos setenta y cinco galones de pólvora, 41 mil setecientos setenta encendedores eléctricos que sirven para encender las calaveras, 4 mil doscientas onzas de neblina líquida y mil doscientas cincuenta toneladas de hielo seco. El candelabro ha encendido 32 mil 490 focos.
- La barca en que el Fantasma se lleva a Christine ha realizado nueve mil doscientos cuarenta viajes.
- El impresionante candelabro que cae sobre el escenario sin llegar nunca al piso pesa cuatrocientos cinco kilogramos.
- Se han usado casi siete mil metros de tela para los telones.
- Se han utilizado ciento cincuenta puertas ocultas, diez candelabros, un elefante y 281 velas.

- Para el sonido se han usado 278 mil 520 pilas triple A.
- A lo largo de estos once años en Broadway se han hecho 9, 240 disparos con arma de fuego.
- Se llevan más de 1000 litros de pintura para la escenografía.
- Son necesarias dos toneladas de manzanas para la escena de Don Juan.
- Se han usado cuarenta y cinco pelucas hechas con cabello humano, cincuenta y cinco sintéticas y once de pelo de Yak.
- Han existido varias cajas musicales con un changuito, se fabrican con fibra de vidrio y funcionan con un motor operado a control remoto.
- La puesta en escena de *El Fantasma de la Ópera* cuenta con una orquesta en vivo, en la que el director ejecuta 9,608 movimientos con la batuta por show. Eso significa que durante los once años que lleva la puesta en Broadway se han dado 44 millones 388 mil 960 golpes de batuta.
- El guardarropa en *El Fantasma de la Ópera* ocupa un lugar muy especial. De todos sus accesorios podemos mencionar: 5 mil 445 zapatillas de punta; 4 mil 220 camisas formales de caballero; 1,980 corbatas; 1,585 pares de guantes; 12 mil 670 playeras; diecinueve mil pares de calcetines y 25 mil 740 metros de resorte.
- En cuanto a elementos de guardarropa más técnicos, se llevan utilizados: 1,580 forros para burro de planchar; 1,050 planchas; 453 mil 20 onzas líquidas de escarcha en spray; 4,752 canastas de ropa sucia; 36 mil 600 reparaciones de calzado y casi 700 mil onzas líquidas de fluido para limpiar telas.

Todos éstos entre muchos otros números más, como mencionamos, sólo de 11 años de representaciones en Nueva York.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bernanke, Ben S., Frank, Robert H., *Principles of Macroeconomics* (3a. Edición), McGraw-Hill/Irwin Boston, 2007.
- Bormand, Gerald, *Comedia Musical de Adonis a Dreamgirls*, México, EDAMEX, 1985.
- Bormad, Gerald, *La opereta americana*, México, EDAMEX, 1983.
- Brelet, Gisèle, *Les temps musical*, París, Presses Universitaires de France, 1949.
- Brockway, Wallace, Weinston, Hebert, *La ópera. Historia de su creación y desarrollo 1600 – 1941*, Barcelona, España, Ediciones Pal – Las, 1946.
- Capmany, Ma. Aurelia, *El teatro universal*, colección Si/No, Ed. Bruguera, España, 1972.
- Collins Poket, *Diccionario Francés- Español, Español-Francés*, Grijalbo, México, 1989.
- D'amico, Silvio, *Historia del teatro universal*, tomo II, Ed. Losada, Buenos Aires, 1956.
- De León, Marissa, *Espectáculos escénicos producción y difusión*, FONCA-CONACULTA, 2009.
- De Zubiría, Sergio, Abello, Ignacio, Tabares, Martha, *Conceptos básicos de administración y gestión cultural*, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Col. Cuadernos de Iberoamérica), España, 2001.
- Díaz Pérez, Eduardo, *Aproximación al teatro musical de habla inglesa. Su impacto en el cine*. Tesis de licenciatura. UNAM, 2001.
- Diccionario Enciclopédico Ilustrado*, Océano Uno, Grupo Editorial Océano, 1989.
- Diccionario Español-Inglés, Inglés-Español*, Universidad de Chicago, Pocket Books New York, Chigaco, 1981.
- Diccionario Rances de la Lengua Española*, Ed. Ramón Sopena, Barcelona, 1972.
- Dónde Ir*, Especial de Teatro, (Revista), Grupo Medios, México, Octubre 2010.
- Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2000*. © 1993-1999 Microsoft Corporation.
- Ewen, David, *Historia del teatro musical de los Estados Unidos*, Traducción de Alfonso Esparza Medina 1ª. Edición en español, México, Compañía General de Ediciones S.A. 1968.
- Fontanela, Cesar Santos, *El musical americano*, España, Akal Editor, 1973.
- Henderson, Mary C., *Broadway Ballyhoo*, Harry N. Abrams Inc. New York, 1989.

- Hurtado, Leopoldo, *Introducción a la Estética de la Música*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1951.
- Leroux, Gastón, *El Fantasma de la Ópera*, Ediciones Elaleph, España, 2000.
- Lipsky, David, *RENT souvenir book*, Broadway, USA, Brodock Press, 1997.
- Muñoz, Matilde, *Historia de la Zarzuela y el género chico*, Madrid, Tesoro, 1946.
- Mc Gowan K, Melnitz W, *Las edades de oro en el teatro*, México, FCE, 2010.
- Montaño G., Agustín, *El Camino Crítico*, Editorial Trillas, México, 1990.
- Napier, Susan J. *From Impressionism to Anime: Japan as Fantasy and Fan Cult in the Mind of the West*. Palgrave, Macmillan, 2007.
- OCESA, *El Fantasma de la Ópera*, Programa de Lujo, Publicidad SECOCIE, México, 1999.
- OCESA, *El Fantasma de la Ópera*, Programa de mano, Publicidad SECOCIE, México, 1999.
- Pahlen, Kurt, *La Ópera*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1958.
- Palmella Busson du Maurier, George Louis, *Trilby*, Bibliobazar, USA, 2009.
- Peña Casado, Rafael, *Gestión de la Producción*, Escenología, México 2002.
- Prieto Herrera, Jorge Eliécer, *Los proyectos: la razón de ser del presente*. ECOE Ediciones. Bogotá, 2005.
- Ruiz Lugo, Marcela, Contreras Ariel, *Glosario de términos de arte teatral*, Trillas, México, 1991.
- RENT, Libro de recuerdo*, México, IMESA, 1999.
- Rossi Vaquié, Juan Agustín, *Tratado de la Puesta en Escena*, Escenología, México, 2006.
- Royston, Peter, *The study guide for The Phantom of the Opera*, Cameron Makintosh and The Really Useful Theatre Company, Broadway, 1986.
- Schumacher, Joel, *Final Production Information, The Phantom of the Opera*, The Really Useful Theatre Company, U.S.A, L.A. 2004.
- Teatro, Circo y Music Hall*, Gran enciclopedia del espectáculo Tomo V, Barcelona, Argos, 1967.
- The Really Useful Theatre Group plc, *Music Book, The Phantom of the Opera*, Hal Leonard Publishing, London, 1987.

Van den Hoogen, Eckhardt, *El ABC de la Opera todo lo que hay que saber*, Taurus, Santillana Ediciones Generales, México, 2006.

Wilmeth, Don B., Bigsby Christopher, *The Cambridge history of American Theatres*, volume II 1870 – 1945, Cambridge, USA, University Press, 1999.

## **SITIOS DE INTERNET**

<http://es.wikipedia.org>

[www.andrewlloydwebber.com](http://www.andrewlloydwebber.com)

[www.chicagothemusical.com](http://www.chicagothemusical.com)

[www.definicion.de](http://www.definicion.de)

[www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio)

[www.elfantasmadelaopera.com.mx](http://www.elfantasmadelaopera.com.mx)

[www.musicals101.com](http://www.musicals101.com)

[www.sogem.org.mx](http://www.sogem.org.mx)

[www.thephantomoftheopera.com](http://www.thephantomoftheopera.com)

[www.tonyawards.com](http://www.tonyawards.com)

[www.reallyuseful.com](http://www.reallyuseful.com)