



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LA CONTRIBUCIÓN DE MORRIS GILBERT EN LA PROFESIONALIZACIÓN
DEL TEATRO MUSICAL EN LA CIUDAD DE MÉXICO**

TESINA

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

**PRESENTA:
MARIEL RODRÍGUEZ ARREDONDO**

**DIRECTORA DE TESIS
ARACELI REBOLLO HERNÁNDEZ**



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN

	1
1. El teatro musical contemporáneo en México	6
1.1. Producto, producción y productores: los primeros musicales contemporáneos en la Ciudad de México	8
1.1.1. Sobre conceptualizaciones y términos	11
1.1.2. Los primeros productores	15
1.1.2.1. Luis de Llano Palmer y René Anselmo: el dúo primerizo	15
1.1.2.2. Fábregas y asociados: una familia teatral	19
1.1.2.2.1. Manolo Fábregas	19
1.1.2.2.2. Fela Fábregas	23
1.1.2.2.3. Robert W. Lerner: de Broadway directo a México	28
1.1.2.3. Julissa: el legado <i>de Llano</i> y el inicio de las superproducciones con empresas privadas	32
1.1.2.4. Angélica Ortiz: una productora poco reconocida	41
1.1.3. Asociaciones, niveles de gestión y cambios en la producción	45
1.1.3.1. Grupo CIE	50
2. Morris Gilbert	59
2.1. Los 70's: el inicio de su carrera profesional. Etapa de productor independiente	60
2.2. Los 80's: sus primeros éxitos	62
2.3. Los 90's y su consolidación: una nueva oportunidad emerge	68
2.4. OCESA: una nueva etapa	71
2.4.1. <i>Mejor Teatro</i> y Federico González Compeán	71
2.4.2. Producciones específicas	80
CONCLUSIONES	113
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117
BIBLIOGRAFÍA	139
ANEXO	151

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a aquello que está más allá de mi comprensión y que por algún motivo me puso en este plano en este tiempo para vivir esta experiencia humana.

En segundo lugar, quiero agradecer a mi directora de tesis. Querida Araceli, gracias por tu guía constante, paciencia y dedicación. Sobre todo por no dejarme abandonar. Bien conoces lo que me ha costado. Tus valiosos consejos fueron fundamentales para completar este trabajo. Tu compromiso con mi crecimiento no solo académico sino también personal es invaluable para mí. Gracias por ser.

Quiero agradecer a mi familia, especialmente a mis padres, Pipis y Nena, por su amor, comprensión, paciencia y apoyo en diversas formas. Desde el itacate de fin de semana hasta la beca para escribir esta tesina o irme a estudiar al extranjero. A pesar de sus dudas sobre este camino artístico siempre han estado conmigo, apoyando cada paso y decisión que he tomado. Gracias por estar.

Quiero agradecer a Morris Gilbert por su labor en el ámbito teatral, por su prolífica carrera, su perseverancia y decisión al producir musicales en México porque gracias a ello, tuve un tema de tesina que finalmente me ayudó a entender mis propias razones para estudiar Teatro y no Derecho. Sin ti Morris, verdaderamente esta tesina no hubiera existido.

A mis sinodales, gracias por su paciencia y su lectura. A todos mis profesores y los expertos que compartieron sus conocimientos conmigo, gracias. Sus enseñanzas han dejado una huella en mi formación profesional. De igual forma, gracias a todas las fuentes bibliográficas y académicas que consulté durante estos años. Sus investigaciones sentaron las bases para este estudio y me brindaron un marco teórico sólido sobre el cual construir mis argumentos.

A mis compañeros de carrera, gracias por hacer gozoso el proceso de aprendizaje. Su colaboración y aportes han enriquecido mi perspectiva. Gracias también al grupo de apoyo de asesorados, que a veces parecía más bien Tesistas Anónimos buscando no morir en el proceso. Su retroalimentación fue fundamental para mantenerme enfocada en mi objetivo. Además, los memes siempre ayudaron con risas ante los momentos de desesperación.

Por último, pero no menos importante, quiero agradecerme a mí misma por no rendirme. Llegar hasta aquí ha sido un arduo y largo proceso de 13 años. Gracias chula por obligarme a completar esto. Por darme incentivos con el término de cada apartado. Por continuar a pesar de todo. Por llevarnos a terapia con Martín. Por fin cerramos este capítulo. Mariel, I know wasn't easy, but damn, we did it woman!

A todos ustedes, a todos nosotros, mi más profundo agradecimiento. Su apoyo, aliento y comprensión han sido cruciales para alcanzar esta meta. Han sido testigos del esfuerzo.

Este logro no solo es mío, sino también suyo.

¡Gracias!

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo surge de la necesidad de conocer a profundidad el teatro musical contemporáneo de la Ciudad de México. Es una investigación que habla de Morris Gilbert, su relación con OCESA y cómo esa relación influye en la profesionalización de la producción del teatro musical. Entendiendo por profesionalización al proceso de convertir una actividad o servicio en una ocupación habitual mediante el uso de conocimiento especializado que garantice un resultado de determinada calidad a cambio de una compensación o retribución, generalmente económica.

Si bien en México existen este tipo de procesos dentro del teatro, consideramos que es a partir del trabajo de Morris Gilbert como productor de teatro musical contemporáneo en sociedad con OCESA, que hubo un cambio en los modos de producción.

En mi formación como actriz en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, nunca tuve la oportunidad de saber a bien cómo es que el teatro musical llegó a México y cómo es que se desarrolló en la época de los 50's hasta convertirse en lo que conocemos hoy: una industria que antes de la pandemia prometía ser redituable.

Actualmente dentro de instituciones profesionalizantes de teatro de gran tradición en la Ciudad de México, como son el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, el Centro Universitario de Teatro y la Escuela Nacional de Arte Teatral, no existe en sus programas de estudio ninguna asignatura que desarrolle la definición de teatro musical, sus características y su historia.

Al no conocer de teatro musical, mi primera tarea fue investigar cómo se definían y cuándo fue la primera vez que se había hecho en la historia de la humanidad. Así llegué a los griegos, hice una recopilación histórica y me di cuenta de que el teatro y la música han coexistido desde sus orígenes.

Después, me enfoqué en el desarrollo del teatro musical contemporáneo en México. Afortunadamente contamos con la tesis de Emilio Méndez *De Broadway a la ciudad de México: medio siglo de musicales, cambios en su producción y exhibición* donde podemos verificar el estado que guardaban 89 producciones musicales en la capital mexicana realizadas entre 1956 y 2002. Además, en el libro *Magia pura y total: Historia del teatro*

musical en la Ciudad de México (1952-2011) de Fabián de la Cruz Polanco, se hace una antología de casi todos los musicales presentados durante esos años.

Esta bibliografía junto con las críticas especializadas que alberga el CITRU en el repositorio *Reseña histórica del teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral* enmarcan el contexto histórico, social y económico. Es ahí donde mi objeto de estudio hace su aparición, es decir Morris Gilbert, su trayectoria como productor de teatro y su relación con Operadora de Centros de Espectáculos S.A. de C.V., mejor conocido como OCESA.

Para entender un poco más cómo se estructura OCESA y cómo llega la figura del productor a los escenarios mexicanos, profundicé en el estudio de los diferentes modos, modelos y sistemas de producción que hasta ese momento existían. Dentro de estos modelos de producción, Marisa de León¹ nombra nueve: amateur, escolar, callejero, experimental, profesional, independiente, oficial, universitario y comercial. Por otro lado, dentro de los sistemas de producción, Gustavo Schraier² define el sistema público y el privado. Con este panorama, tomé los conceptos de modelo de producción comercial con un sistema de producción privado para ahondar en la figura de OCESA. **Ilegué al modelo de producción comercial de sistema privado**

Si bien Morris Gilbert en su juventud inicia sus trabajos como productor independiente, es a partir de 1997 que se asocia con esta reconocida empresa para después, en 1999, convertirse en el director del departamento de teatro. Cargo que ostenta hasta la fecha.

Ahondar en la historia me ayudó a descubrir que el desarrollo del teatro musical contemporáneo en México coincidía con el contexto histórico, social y económico de Morris Gilbert y varios productores más que fueron surgiendo paulatinamente por las mismas décadas.

Es importante destacar que el teatro musical contemporáneo que estudio es aquel que reúne cuatro características principales: estructura dramática, relación directa con Broadway y el West End, espectacularidad y modo de producción. Detallo a continuación.

¹ Productora escénica y gestora cultural, autora del libro *Espectáculos escénicos: producción y difusión* y ha tenido a su cargo más de 250 espectáculos escénicos.

² Productor ejecutivo y presidente de la Asociación Profesional de Productores Ejecutivos de la República Argentina.

El teatro musical contemporáneo, también identificado simplemente como *musicales*³, tiene una estructura dramática recogida en un libreto [book] que para contar una historia combina diálogos hablados, letras de canciones fáciles de recordar compuestas con música de intención popular (para que puedan permanecer el mayor tiempo posible en la mente del público) y bailes coreografiados.

Primordialmente se le relaciona con la tradición norteamericana, con influencia directa del *Music Hall* inglés y de diversos espectáculos en auge durante los siglos XVIII-XIX⁴ en España, Francia, Italia e Inglaterra como los sainetes, la opereta, la zarzuela, la revista, el vaudeville, la extravaganza, el minstrel y los follies. Broadway y el West End son los principales productores y exportadores de este tipo de representaciones.

Poseen la cualidad de espectacularidad: condición de algo que por su manifestación ostentosa impresiona a la gente⁵. Por lo general encontramos esta ostentación en las grandes escenografías, las propuestas de iluminación — ahora incluso robotizadas — las coreografías y abundante cuerpo de baile, los majestuosos vestuarios o los cuantiosos cambios de los mismos, la utilería y la orquesta o banda que toca en vivo. Al combinar todos estos elementos se produce una sensación de grandeza, de abundancia, de una simultaneidad de diferentes y cuantiosos elementos sucediendo al mismo tiempo y es esto lo que, finalmente, impresiona al público.

Finalmente, está su modo de producción que, desde la perspectiva de esta tesina, la ha convertido en una industria creativa; concepto entendido como un “sector de actividad organizada que tiene como objeto principal la producción o la reproducción, la promoción, la difusión y/o la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural,

³ También se le conoce como *Comedia Musical*, sin embargo considero que este término limita la temática y deja fuera grandes musicales como *Les Misérables*. *The American Heritage Dictionary of English Language* define el término *musical comedy* como a “comedic play or movie in which dialogue is interspersed with songs, especially one with a focus on musical numbers and a simple plot”. [Obra o película de corte cómico en la cual el diálogo es intercalado con canciones, con especial atención a aquellas obras con números musicales y trama sencilla. Traducción propia].

⁴ Edith Boroff en *Origin of Species: Conflicting Views of American Musical Theater History*, hace un recuento de varias teorías de diversos investigadores sobre los orígenes del teatro musical contemporáneo norteamericano. En la mayoría se hace referencia a los siglos antes mencionados.

⁵ "espectacularidad." Gran Diccionario de la Lengua Española. 2016. Larousse Editorial, S.L. 8 Jul. 2021 <https://es.thefreedictionary.com/espectacularidad>

artístico o patrimonial”⁶. Si bien ahora me es claro que el teatro musical contemporáneo es una industria y se comporta como tal, no tenía este conocimiento al principio de la investigación. Fue a partir de su estudio como estilo que llegué a esta conclusión.

Afirmo que el teatro musical contemporáneo es una industria creativa porque cumple con las principales características de esta:

- Cuenta con una intersección entre la economía, la cultura y el derecho.
- Incorpora la creatividad como componente central de la producción.
- Su contenido es de corte artístico.
- Sus actividades están protegidas por la propiedad intelectual (derecho de autor y los derechos conexos).
- Además de la constante intención de innovar y re-crear — tanto en el sentido de creación constante y reproducción como de entretenimiento — tiene una doble naturaleza:
 - Económica: generación de riqueza y empleo a través de la generación y explotación de esa propiedad intelectual)
 - Cultural: generación de valores, sentido e identidades.
- La demanda y comportamiento del público objetivo es difícil de anticipar.

Tomando en cuenta todo lo anterior estructuré el presente trabajo de la siguiente forma:

En el primer capítulo hablo del contexto histórico y de cómo la figura del productor ha ido tomando relevancia en México. Este contexto comienza a principios de los años 40 's. Posteriormente, detalla la labor de los primeros productores de teatro musical contemporáneo en la Ciudad de México. Continúa con la definición de los diferentes conceptos, modos y sistemas de producción y finaliza con los niveles de gestión y cambios en la producción que dan pie a la creación de la empresa de entretenimiento fuera de casa más grande de México y Latinoamérica: Operadora de Centros de Espectáculos, S.A. de C.V.: OCESA.

El capítulo dos se centra en la figura de Morris Gilbert quien es el estudio de caso. Como ya mencioné, hago referencia a su labor como productor independiente para después

⁶ Definición dada por la UNESCO en 2009 dentro de su *Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*.

profundizar en su trabajo dentro de OCESA, la creación de su propia productora *Mejor Teatro*, la cual le sirve para asociarse, a través de la figura de Federico González Compeán, con la empresa antes mencionada. Para analizar su forma de trabajo, tomo como referencia algunos espectáculos específicos que generaron un impacto en la manera de producir, batieron récords de asistencia, que fueron grandes éxitos o significaron rotundos fracasos.

Finalmente, detallo las conclusiones a las que llegué gracias a esta investigación. Seguidas por la bibliografía y el anexo, el cual está compuesto de la primera revisión histórica de teatro musical desde los griegos y hasta la primera mitad del siglo XX.

Sirva este trabajo para colocar al teatro musical contemporáneo en el lugar que merece como espectáculo, como historia y como industria creativa.

Que lo disfruten.

1. El teatro musical contemporáneo en México

El ingreso de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial tuvo un impacto positivo en nuestra economía: no solo aumentó la demanda internacional de bienes y servicios nacionales sino que al escasear ciertos productos, México se vio en la necesidad de generar los propios que antes eran importados como apuntan Aboites y Loyo en *La construcción del Nuevo Estado, 1920-1945*.

Las industrias ya establecidas aumentaron rápidamente su producción, como ocurrió con las del acero, cemento y papel pero también aparecieron otras nuevas como la química. Por primera vez en la historia del país la exportación de manufactura alcanzó el 25% del total.

(Meyer, *La Encrucijada* 205)

México iniciaba un periodo de veloz crecimiento, de diversificación de la economía y de *desarrollo estabilizador* que combinó el crecimiento económico alto con una estabilidad en los precios (Lomelí), de ahí su nombre. El tiempo de duración de este *milagro mexicano* fue de varias décadas. Algunos investigadores como Soledad Loaeza, marcan el movimiento del 68 como el fin de esa época; otros, como el economista Ignacio Beteta, lo sitúan con la política de gasto público expansionista de Echeverría que provoca la devaluación del peso en 1975.

Para 1950, la Revista y la Carpa — después de la importancia que alcanzaron en las primeras tres décadas del siglo — prácticamente habían desaparecido¹. Para Domingo Adame (145) “las causas pueden ser atribuidas a las nuevas condiciones económico-sociales del país: crecimiento de la Capital, auge del radio, del cine y la aparición de la televisión cuyos nuevos códigos culturales y sociales desplazaron aquellos espectáculos”.

En esta década, la Universidad Nacional Autónoma de México se colocó en el centro de la vida cultural del país. Desde allí, se promovió y fomentó el arte a través de la literatura, la poesía, la música, el teatro y el cine. Se creó la Orquesta Sinfónica que más adelante se convertiría en la Filarmónica de la UNAM.

¹ En la década de los 70's tuvo una especie de resurgimiento colocando al *cabaret político* como una opción de entretenimiento que rinde homenaje a los tiempos de la Revista política. *Las tandas del tlacualejo* de Merino Lanzilotti (1979) y *Dos tantas por un boleto* (1985) de Enrique Alonso “Cachirulo” son ejemplos de esta etapa.

En contraposición, la cultura popular quedó en manos de los medios masivos, casi todos privados: la radio, el cine y la televisión. Esta última llegó gracias al PRI y al financiamiento del sector privado. Por parte del PRI, a través de la inquietud de dos presidentes en particular: Gral. Lázaro Cárdenas y Miguel Alemán (Mejía Barquera); mientras que en el sector privado, Emilio Azcárraga Vidaurreta² fue un gran promotor de su desarrollo e implementación.

Las primeras transmisiones de televisión mexicana en su fase experimental fueron programas artísticos y de entretenimiento en general. En una segunda fase de transmisión, se incluyeron emisiones culturales, educativas y políticas. Pero es hasta 1950 con el IV informe de gobierno del presidente Miguel Alemán que oficialmente queda inaugurada la televisión mexicana.

En esos años, cada canal estaba concesionado a un particular distinto dentro de la élite mexicana: canal 2 pertenecía a Emilio Azcárraga Vidaurreta; canal 4 a Rómulo O'Farril³ y Canal 5 a Guillermo González Camarena⁴. En 1955 se fusionaron en una misma empresa bajo el nombre de Telesistema Mexicano, S.A. de C.V. en cuyo equipo directivo estaba Luis de Llano Palmer como subgerente administrativo (Mejía Barquera).

Las tecnologías de la comunicación provocaron un cambio en el desarrollo e implementación de los sistemas de producción y a su vez eso provocó un cambio en el sistema económico que eventualmente decantaría en la circulación de productos culturales a escala global que fue más evidente a partir de la década de los noventas.

² Vidaurreta fue un empresario de gran visión comercial quien posteriormente sería el dueño de Canal 2 y el director del conglomerado de *entretenimiento en casa* más grande de México: Televisa, empresa que a su vez haría alianza con el corporativo de *entretenimiento fuera de casa* más grande de América Latina, la empresa mexicana OCESA.

³ Empresario y filántropo mexicano que se desarrolló en los medios de comunicación. Adquirió el periódico *Novedades* y junto con su hijo Rómulo O'Farril Jr. obtienen la primera concesión de un canal televisivo: canal 4. Su familia es de ascendencia irlandesa y los primeros inmigrantes llegaron a Puebla durante el virreinato en el S XVIII (*Novedades Quintana Roo*).

⁴ Ingeniero jalisciense que incursionó en los medios televisivos a través de la experimentación e investigación. Con piezas de deshecho construyó la primera cámara de televisión completamente electrónica hecha en México. Por disposición del presidente Lázaro Cárdenas, se le facilitan los estudios de la radiodifusora XEFO, perteneciente al PNR, para que continuara con sus experimentos. Crea y patenta el sistema de televisión tricromático que es compatible con el sistema monocromático. Gracias a él tenemos la televisión a color, el circuito cerrado y el control remoto. En 1950 obtiene la concesión de canal 5 XHGC (Mejía Barquera).

Como ya se mencionó, la estabilidad económica durante el *milagro mexicano*, contribuyó al progreso e industrialización de México y por ende también al florecimiento del arte y la cultura en el país. En este periodo, el precio del dólar se mantuvo en \$12.50 MXN (de 1954 y hasta 1975) lo que facilitó la importación de productos extranjeros, los viajes internacionales y el intercambio cultural.

Estos aspectos fueron fundamentales para la importación y proliferación de espectáculos de teatro musical en nuestra nación, pues permitieron cierta estandarización en los costos de producción y en la compra de los derechos de los musicales.

Sin embargo, este tipo de espectáculos — y en general gran parte de las producciones teatrales y manifestaciones artísticas — tuvieron un gran detractor: Ernesto P. Uruchurtu, regente del Departamento del Distrito Federal que estuvo en el cargo de 1952 a 1966.

Justamente los años en el que los musicales de la *Golden Age* de Broadway llegaban a México, Uruchurtu estableció un precio tope de \$12.00 a las entradas lo que dificultó la producción de musicales con la espectacularidad de Broadway pues era poco probable recuperar la inversión y aún más, que los montajes resultaran un negocio rentable. Además, impuso medidas cada vez más moralinas a los espectáculos. Muchos de ellos fueron censurados y la censura, como se ha visto históricamente, coarta la libertad de experimentación artística, el intercambio cultural y el diálogo.

1.1. Producto, producción y productores: los primeros musicales contemporáneos en la Ciudad de México.

La primera obra de teatro musical contemporáneo representada en México — de la que se tiene registro — fue *Ni fú, ni fa*. Un musical mexicano autoría y producción de Edmundo Mendoza, dirigida por Salvador Novo, estrenada el 3 de noviembre de 1952 en el Teatro Sullivan. Tuvo como elenco al propio Edmundo Mendoza, Rosenda Monteros, Armando Pascual, Débora Velázquez y John Sakmari. Armando Pascual recuerda:

“Tenía un argumento que estaba hilado a las canciones y lo alejaba por completo del estilo de la revista musical que, en ese entonces, era el más socorrido por los productores y el público... *Ni fu, ni fa (sic)* fue la primera comedia musical que se presentó en México. No obstante, la producción era muy pobre y todo caía bajo la responsabilidad de Edmundo Mendoza, por lo que solamente estuvimos en cartelera dos semanas, principalmente porque, debido a esta escasez, no había publicidad alguna y la gente no acudía al teatro.”

(De la Cruz Polanco, 2012)

Posterior a *Ni fú Ni fa*, la segunda representación de un musical contemporáneo fue la primera importación tipo Broadway montada en México: *Gigí* de 1954⁵.

Este musical está basado en la novela de Sidonie-Gabrielle Colette de 1944 con adaptación de Anita Loos. Fue estrenado el 29 de octubre en el Teatro Cinco de Diciembre; dirigida por Francisco Petrone, con traducción y adaptación de José Ramírez. La escenografía fue de Julio Prieto y actuaban en ella: Maricruz Olivier, Consuelo Guerrero de Luna, Manolita Saval, Rafael Banquells, Emilio Brillas, Andrea Palma y Alicia Montoya. Sobre la obra, el crítico Armando de María y Campos escribe:

Gracias a la acertadísima dirección de Francisco Petrone la versión que se representa en la sala 5 de Diciembre, es —según noticias fidedignas que tengo—, superior a la que ofreciera el teatro Fulton de Nueva York. Los actores mexicanos (con una sola excepción) están más cerca en espíritu y gracia latina, a los personajes imaginarios por Colette, que los actores sajones que estrenaron esta obra en 1951.

...

⁵ En 1953, De María y Campos reseña un montaje dirigido por Earl Sennet con el grupo Players Inc. representado el 21 de enero en su idioma original (inglés) en la antigua Posada del Sol que después se llamó Theatre Hotel Nacional y que estaba ubicado en la Av. Niños Héroe. El inmueble hoy está abandonado. La mencionada compañía (Players Inc.) pertenecía a una red de grupos teatrales compuesto por

“a group of English speaking men and women care to round out their lives in a foreign country by sharing together in a community enterprise. All of these theatre groups not only valiantly serve their communities but carry our drama with our traditions and techniques of productions to the countries of Latin America”

(Oenslager, 19).

[un grupo de hombres y mujeres angloparlantes preocupados por establecer sus vidas en países extranjeros a través de compartir conjuntamente en un emprendimiento comunitario. Todos estos grupos teatrales no sólo sirven a sus comunidades sino que también llevan nuestras obras (entendido como temas) con nuestras tradiciones y [sumamente importante] nuestras técnicas de producción a los países latinoamericanos. Traducción propia.]

El director Francisco Petrone, ya lo apunté arriba, logró una ágil y divertida versión escénica, sirviéndose de un decorado de buen gusto de Julio Prieto, muy hábilmente construido para pasar del hogar burgués de Madame Alvarés al budoir rococó de Alicia de St. Ephlam. En resumen, una comedia deliciosa, muy bien interpretada.

De acuerdo a lo encontrado a lo largo de esta investigación, el segundo musical importado de Broadway y la tercer representación de este tipo en la Ciudad de México tuvo lugar en 1955: *La casa de té de la luna de agosto (The Teahouse of the August Moon)* de John Patrick, basada en la novela de Vern J. Sneider. La traducción y co-dirección⁶ fueron de Rodolfo Usigli y se presentó en el Teatro Insurgentes. La otra parte de la dirección estuvo a cargo de Romney Brent⁷ y la producción de Jean Dalrymple y Rita Allen asociadas con Usigli⁸. Actuaban en ella: Rosa Díaz Gimeno, Tei Ko, Antonio Carvajal, Rodolfo Calvo, Luis Aragón, Armando Arriola, Miguel Córcega, Guadalupe Carrillo, Florencio Rocha Contreras y Alberto Camacho Romero.

Sobre la producción, de María y Campos señaló:

La obra está montada con lujo y propiedad, creo que por lo menos igual que en Nueva York. La española Rosita Díaz Gimeno hace una creación del Sakini, cima en su carrera de actriz de vida aventurera y extraordinaria. Para hacer *capullo de Loto* se trajo a una linda, joven y exquisita actriz y bailarina japonesa, Tei Ko, y está deliciosa en su elemento. Antonio Carvajal, en el capitán Fisby, se revela gran galán. Rodolfo Calvo no puede estar mejor como el coronel Purdy y se mantienen a la misma altura de

⁶ Consignado por Armando de María y Campos en su crítica de 1954 en *Novedades*.

⁷ Nacido en 1902 en Saltillo Coahuila como Rómulo Larralde, hijo de un diplomático mexicano. Rómulo fue un actor, director y dramaturgo mexicano que hizo carrera artística en Londres y Estados Unidos principalmente. Debutó en 1922, a sus 20 años, en el Garrick Theatre del West End de Londres con la obra *He Who Gets Slapped* y ese mismo año actuó en Broadway en el musical *The Lucky One* de A.A. Milne, dirección de Theodore Komisarjevsky, producción de The Theatre Guild. Esto podría convertirlo en el primer mexicano en actuar en Broadway, lugar que Manolo Fábregas ocupa de acuerdo a la creencia generalizada (quien por cierto nació en España). Hizo el libreto de *Nymph Errant*, con música y letras de Cole Porter estrenado en Londres en 1933 y en Broadway en 1982.

⁸ Consignado por Rafael Solana en su crítica en *Siempre!* quien nombró el apellido de Rita como Ellen en lugar de Allen. Sobre las productoras, De María y Campos escribe: [Dalrymple] "directora de la compañía de drama y comedia del City Center de Nueva York, empresaria teatral en tres continentes, de gran crédito en Broadway; la segunda [Allen] es empresaria teatral en Nueva York y París, y entre otras obras montó en Nueva York la que aquí se presentó con el título de *Té y simpatía*".

estos actores, Luis Aragón, Armando Arriola y Miguel Córcega; Lupe Carrillo, Florencio Rocha Contreras y Alberto Camacho Romero. Tei Ko baila en el tercer acto una danza de su país llena de encanto y gracia.

Mientras que Solana detalló:

Fuimos al estreno de *La casa de té de la luna de agosto* ansiosos de saber qué había visto en esa obra Rodolfo Usigli que le hiciera cambiar de bando y volverse un importador ... Y nos encontramos con una obra, y también con una “producción teatral”, que sí justifican el que Usigli dedicara a ellas sus talentos, por unas semanas o meses.

La comedia es magnífica ... Una bella pieza, por donde quiera que se le contemple.

... [las productoras] ... procuraron ofrecer un espectáculo, a la vista, al oído, además de la inteligencia: algunos bonitos trajes, otros por lo menos abigarrados y vistosos, una música peculiar y simpática, y decorados, dentro de su gran sencillez, graciosos y llenos de colorido ...

La dirección, de Romney Brent, es muy afortunada, y sin duda se sentirá más ligera, con mucho mejor ritmo, cuando la tramoya funcione y las mutaciones no pesen. El tono de humor está perfectamente sostenido, sin caer nunca ni en la payasada ni en la sequedad, siempre en un tono muy justo; la educación sajona de don Romualdo(sic) Larralde le ha hecho encontrar ese tono, que en México, su país de origen, casi no existe, pues aquí es normal que en cualquier rasgo humorístico fermente inmediatamente en gracejada burda, en chacota o en pachanga; y *La casa de té de la luna de agosto* está siempre a mil leguas de distancia de todo esto.

Como mencionó Solana en su crítica sobre la decisión de Usigli de “cambiarse de bando” al traducir, co-dirigir y producir el musical, en sus inicios, los encargados de importar musicales a México fueron mayormente los mismos artistas que dirigían o actuaban en ellos y que poco a poco se fueron convirtiendo en empresarios teatrales. Una especie de “productores-creadores”.

Esta misma inquietud la compartieron también personajes que si bien no eran artistas, sí pertenecían al medio de las telecomunicaciones en México, donde justamente la palabra productor empezó a tener un impacto mayor y cada vez más internacional: en sectores nacientes como la televisión y de ahí regresaría mucho más conceptualizado al teatro.

1.1.1. Sobre conceptualizaciones y términos

La terminología sobre la producción es relativamente nueva. Morris Gilbert en varias entrevistas remite que en los primeros años de su labor profesional ni siquiera se utilizaba el término *productor*.

Producir viene del latín *producĕre* que significa engendrar. Está formado por el prefijo *pro* (adelante) y por el verbo *ducere* que significa dirigir: dar existencia a algo a partir de dirigirlo hacia adelante. Producir *ergo* es crear. De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española*, producir — en su acepción económica — es la acción de crear cosas o servicios con valor económico.

Producción — por tanto — podría traducirse en la actividad cuyo objetivo es la creación, fabricación o elaboración de productos, ya sean bienes o servicios. Es parte fundamental del desarrollo de las sociedades humanas pues se inscribe en sus diferentes quehaceres ya sea económicos, culturales, artísticos, políticos o tecnológicos, por mencionar algunos.

Dentro del quehacer artístico y cultural, específicamente en las artes escénicas y el ámbito teatral, el término *Producción* puede designar tanto al proceso de realización como al producto resultante (obra de teatro, espectáculo de danza, concierto, proyecto interdisciplinario, etc). Inclusive, también se le llama producción al conjunto de objetos materiales que se requieren a lo largo de una representación: escenografía, utilería y vestuario (se incluyen también pelucas, accesorios y maquillaje). Puede designar por igual tanto al proceso, como al resultado (obra) de dicho proceso como lo que es usado (objetos) en ese resultado (obra). Dependerá del contexto del que se hable, la acepción que se utilizará.

En su libro *laboratorio de producción teatral 1*, el productor Gustavo Schraier explica que:

La Producción Teatral es un proceso complejo y colectivo donde confluyen ciertas prácticas artísticas, técnicas, administrativas y de gestión llevadas a cabo por un conjunto de individuos de manera organizada, que requieren de diversos recursos para lograr la materialización de un proyecto en un espectáculo (14).

La palabra *productor* proviene igualmente del latín y hace referencia a aquella persona que conduce hacia adelante o el que lleva por delante. Según la RAE, dentro de la organización del trabajo, se nombra productor “a cada una de las personas que intervienen en la

producción de bienes o servicios”. Pero también designa a la persona que con responsabilidad financiera y comercial organiza y ejecuta la realización de una obra. Incluso puede ser una “empresa o asociación de personas que se dedican a la producción”.

De acuerdo a las investigaciones de los editores del *Merriam-Webster Dictionary*, los primeros indicios escritos de la palabra *producer* [productor en inglés] se dieron alrededor de 1513. Esto sugiere que el uso de la palabra podría ser más antiguo. Sin embargo, dentro del sector del entretenimiento, es probable que se usaran otros términos para designar la labor como en su momento fungieron los términos *mecenas* y *empresario*. Este último igualmente designaba a los dueños del teatro o de la compañía que muchas veces eran también los autores (y directores) de las obras.

Las labores del productor se han pluralizado a lo largo de estos años. Existen ya especializaciones dentro de este quehacer. Se encuentra por un lado el productor general y el ejecutivo; por otro están el coordinador, el gerente y los asistentes de producción; y dentro de estas especializaciones hay diversos campos: productor artístico, productor independiente, casa productora, entre otros. “En Estados Unidos — apunta la productora, gestora y docente Marisa de León— (27), el productor es quien inicia el proyecto desde la selección del mismo, negocia los derechos y el espacio para llevarlo a cabo, gestiona el capital financiero y los recursos necesarios”. En términos generales, esta es la manera de producir espectáculos y obras en Estados Unidos y por ende en el teatro musical contemporáneo de Broadway.

En la actualidad el productor escénico debe tener un perfil especializado que incluya conocimientos no sólo de aspectos teóricos y técnicos sobre escenografía, iluminación, vestuario, utilería, accesorios, maquillaje, audio, proyecciones, etc., sino también conocimientos y experiencia en el campo del arte y la cultura, la economía, la administración contable, la gestión, el marketing, la informática y la aplicación de nuevas tecnologías, entre otras habilidades.

(De León, 26)

Para entender un poco más la labor de los productores de musicales contemporáneos —especialmente la de Morris— y el alcance que han tenido en la conformación de la vida cultural y económica de México, es conveniente definir algunos roles que han surgido como consecuencia de la profesionalización del quehacer teatral en general y de la producción en particular. Roles que anteriormente hacía un solo individuo: el productor independiente. El

mismo Morris⁹ ejerció más de uno de ellos, sobre todo en los inicios de su carrera como productor.

Es conveniente aclarar que las actividades abarcadas en estas definiciones dependerán mucho de la naturaleza del proyecto. No en todos los casos se restringen o se cumplen al pie de la letra ya que tampoco hay una fórmula para producir una obra que pueda replicarse exactamente igual y te dé el mismo resultado. En varias entrevistas Morris menciona esto mismo. Se hablará en términos generales en estas definiciones para justamente llegar a un acuerdo en común sobre su conceptualización:

- **Productor general:** provee los recursos para la ejecución del proyecto. Es el responsable de conseguir y asegurar el financiamiento del espectáculo a través de gestión externa o con recursos propios. Pueden ser de carácter:
 - Público: a través de instituciones gubernamentales.
 - Privado: ya sea de forma individual — personas físicas — o corporativa — personas morales — como en el caso de las empresas culturales.

Debe ser considerado en la toma de decisiones que afecten al proyecto. De León (28) en su libro *Espectáculos escénicos. Producción y difusión* comenta que el productor general también “selecciona la obra, nombra al director, plantea una serie de premisas del proyecto y gestiona el teatro”.

- **Productor ejecutivo:** encargado de ejecutar la producción de acuerdo a un plan previamente armado con el equipo creativo. Administra los recursos, “coordina las actividades de los equipos de trabajo y ayuda a resolver las necesidades administrativas, legales, técnicas, logísticas y operativas durante todo el proceso... sumando en cada puesta los conocimientos y la experiencia de trabajo que se adquiere en cada nuevo proyecto” (28 29).
- **Gerente de producción:** encargado de la administración del dinero; de contratar elenco, equipo creativo y artístico. “En ocasiones se ocupa de la promoción publicitaria de la obra junto con el responsable de difusión y de relaciones públicas” (*ibid*).

⁹ Es a partir de su colaboración con OCESA que comienza la diversificación de las labores en equipos de trabajo y la contratación de personal profesional que realizan tareas de producción concretas.

- **Coordinador de producción:** encargado de planear y diseñar la ruta crítica del proyecto además de organizar los recursos humanos, técnicos y administrativos “a partir de la sistematización de cada etapa del proceso y por departamento” (*ibid*).

Hechas estas definiciones, parece igualmente importante observar la manera en la que se fue dando en la práctica esta división del trabajo. Por ello, se vuelve conveniente hablar de las figuras que me parecieron clave en este proceso.

1.1.2. Los primeros productores

Los productores que estuvieron activos en la segunda mitad del siglo XX montando musicales importados principalmente de Broadway y/o Londres o bien de manufactura nacional, superan el centenar. Para entender el establecimiento del teatro musical contemporáneo en nuestro país y específicamente en la Ciudad de México es importante revisar la labor de algunos de ellos.

1.1.2.1. Luis de Llano Palmer y René Anselmo: el dúo primerizo

Luis de Llano Palmer fue un español nacionalizado mexicano mejor conocido por su apodo *El Sr. Televisión*. Nace en 1915¹⁰ en el municipio de Betxí, provincia de Castellón, Valencia. Egresado de Leyes por la Universidad de Valencia, sería en los medios audiovisuales mexicanos donde haría carrera. Hijo de un general, luchó en la guerra civil española como republicano antifranquista.

En 1939 fue exiliado junto con su familia. Llegó a México en busca de su tío, el cantante de ópera Juan Palmer, esposo de la actriz y empresaria Esperanza Iris, quien había muerto una semana antes de que *El Sr. Televisión* llegara a la ciudad.

Se instaló en México adoptando la nacionalidad. Comenzó a trabajar en la estación de radio XEQW haciendo pequeñas cápsulas para niños, radionovelas e incluso se involucró en los primeros trabajos de doblaje que hubo en el país.

En esta radiodifusora conoció a Emilio Azcárraga Vidaurreta quien lo invitó a formar parte de una corporación que cambiaría el rumbo del entretenimiento en nuestro país: Televisión, Centro,

¹⁰ De acuerdo a su acta de nacimiento, información dada por su hijo, Luis de Llano Macedo en un video realizado por el Heraldo de México.

donde fue Director de Producción. Años más tarde, se convirtió en Director de Programación de Telesistema Mexicano.

Se casó en 1943 con Rita Macedo con quien procreó a Luis de Llano Macedo y a Julissa quienes posteriormente incursionaron en el medio artístico y del entretenimiento. El primero como productor musical y de televisión principalmente y la segunda como actriz, cantante y productora de teatro musical contemporáneo.

Vivió en Nueva York y Los Ángeles en los 60's donde trabajó en el área ejecutiva para el desarrollo de un canal hispano de televisión en la *Spanish International Network* de la cual René Anselmo era presidente.

Durante su estancia en el país del norte tuvo muchísimo contacto con la cultura y las formas de entretenimiento norteamericanas. Eso y su gusto por traducir canciones y adaptar obras musicales al español, lo llevaría no solo a producir sino a dirigir teatro musical contemporáneo y a ser uno de los iniciadores de este sector en México.

Para ello, se asociaría con su amigo y colaborador René Anselmo. Al morir Azcárraga Vidaurreta tuvo discrepancias con la visión y valores de su hijo y sucesor: Emilio Azcárraga Milmo lo que lo hizo trasladarse a Canal 13¹¹ en los 70 's, cuando éste era un canal estatal. Allí fungió como programador y productor de televisión.

Sus contribuciones al mundo del entretenimiento, el arte y la cultura le valieron varias distinciones, entre ellas el *Caballero de las Artes y Letras* y la *Legión de Honor*, ambas otorgadas por el gobierno francés.

Reynold Vincent Anselmo, mejor conocido como René Anselmo, fue un productor pionero de la televisión hispanoparlante en Estados Unidos. Después de graduarse de Teatro y Literatura por la Universidad de Chicago en 1951 vino a México de vacaciones. Durante sus estancia fue contratado por Emilio Azcárraga Vidaurreta para trabajar en Telesistema Mexicano.

¹¹ En 1968 se le otorga la concesión a Francisco Aguirre, propietario de Radio Centro, y a su socio Alejo Peralta, quien vende al gobierno de Luis Echeverría su participación en la empresa. Como resultado, canal 13 se une a la Red Federal de Televisión de provincia (Guerrero Viguri, 72) y varios años se le conoció como el canal del Estado.

Posteriormente, regresó a Estados Unidos y formó una sociedad con Azcárraga Vidaurreta, Frank Fouce Jr, Julián Kaufman y Emilio Nicolás Jr. para comprar a Raoul Cortez la estación independiente KUAL-TV en San Antonio Texas. La renombraron como KWEX-TV en honor a la estación de radio XEW. A la emisora texana se agregaron “una serie de estaciones que a partir de 1972 conformarían la cadena *Spanish International Network (SIN)*” (Gutiérrez, *Las relaciones...*, cursivas mías). Más adelante esta cadena se convertiría en *Univisión*.

En 1984 fundó *PanAmSat*, primera empresa de comunicación por satélite de propiedad privada en Estados Unidos que rompió con el monopolio que hasta entonces sostenía *Intelsat* (Cay Johnston, 1995). Irónicamente en 2006, once años después de la muerte de Anselmo, PanAmSat fue vendida a Intelsat.

Juntos, Luis de Llano Palmer y René Anselmo, produjeron cinco obras musicales en las que además, Palmer era el director y en algunos casos también el traductor. Su primer producción es la cuarta representación de teatro musical contemporáneo en nuestro país y la tercera importación de Broadway¹² : *Los Novios (The Boyfriend)* de Sandy Wilson. Se estrenó en 1956 inaugurando el ahora extinto Teatro del Músico.

Al siguiente año *Ring...Ring... llama el amor (Bells are ringing)* de Betty Comden y Adolpho Green con letras de Jule Styne se presentó en el Teatro del Bosque —ahora Julio Castillo— con una producción de \$240,000.00. Silvia Pinal¹³ actuó por primera vez en teatro musical contemporáneo con esta obra donde obtuvo el protagónico y su trabajo mereció buenas críticas por parte de Armando de María y Campos y Rafael Solana. Sobre el montaje en general, el primero alabó diciendo que “es en suma un gran espectáculo”; mientras que al segundo le pareció “insulso y apantallador”.

¹² Emilio Méndez (9) lo enlista como el primero y apunta: *Salvador Novo, en La vida en México en el periodo presidencial de Díaz Ordaz, lo distingue como uno de los primeros casos de importación de comedias musicales extranjeras que fueron producidas en México*. Sin embargo, como ya mencioné y conforme lo encontrado en esta investigación, *Gigí* y *La luna de té de la casa de Agosto* fueron estrenadas con anterioridad.

¹³ En ese entonces pareja de Emilio Azcárraga (Lozano) quien aportó el capital para la compra de derechos de la obra lo que lo convierte en el productor general y a René Anselmo en el productor ejecutivo (Pinal, 2016)

Aunque ahora se puede hacer una distinción entre la revista y el teatro musical contemporáneo, en los 50 's se les llamaba de la misma manera. Armando de María y Campos lo constata en sus críticas¹⁴:

La revista, como género teatral, está entre nosotros en decadencia. Y no de ahora. Su decadencia se inició hace cerca de veinte años...pero de quince años a la fecha el espectáculo frívolo en México da vergüenza, o daba por lo menos hasta ahora que se ha iniciado una probable renovación del género con la revista de origen inglés con la que se ha inaugurado el teatro Del Músico (*sic*).

(De María y Campos, *Los novios*)

¡Bienvenida la revista! No importa que ahora se le llama (*sic*) comedia musical. A la gran revista española, que apareció a fines de la década de los diez y que todavía lució mucho –¡música, luz y alegría!– hasta la mitad de los treinta, se le injertó un pequeño argumento cuando la opereta vienesa empezaba a convertirse en revista al estilo de las de París, y todo quedó en... ¡revista musical! ¡Qué importa el nombre si es el mismo espectáculo férreo, luminoso, frívolo, pródigo en mujeres y en ingenios, con mucho de lo de ayer y más, mucho más de lo bueno, frívolo, coreográfico y musical, de hoy!

(De María y Campos, *Ring...*)

En 1960, con una inversión de \$400,000.00 producen *La pelirroja (Redhead)* de Herbert y Dorothy Fields, Sidney Sheldon y David Shaw, música de Albert Hague y canciones también de Dorothy. Se presentó en el Teatro de los Insurgentes con Virma González en el protagónico. La obra tuvo buena aceptación y crítica.

En 1961 co-produjeron sus últimas dos obras musicales. La primera fue *Los fantásticos (The fantasticks)* basada en *Les Romanesques* de Edmund Rostand con música de Harvey Schmidt y letras de Tom Jones. Es el musical “de más larga duración en el circuito *Off Broadway* de Nueva York y es, además, la obra de teatro más duradera de Estados Unidos¹⁵” (Méndez Ríos 24, cursivas mías).

¹⁴ Para mayor información visitar las críticas de Armando de María y Campos, Rafael Solana o Marcela del Río (bajo el seudónimo de Mara Reyes) en, "Reseña Histórica Del Teatro En México 2.0-2.1 | Sistema De Información De La Crítica Teatral". 2018, <http://criticateatral2021.org/>

¹⁵ Estuvo en cartelera por 42 años, del 3 de mayo de 1960 al 13 de Enero de 2002 acorde a la página oficial del musical.

La última producción de este dúo fue *La Tía de Carlos* (*Charlie's Aunt*) de Brandon Thomas a quien no le fue tan bien ni en crítica ni en taquilla. Marcela del Río la calificó como una obra “llena de concesiones para con el público”. De María y Campos fue de los pocos a favor del montaje.

Tanto *Los fantástikos* como *La Tía de Carlos* estuvieron en el Teatro del Bosque.

Como traductor, Palmer trabajó en *Mi bella dama* (*My Fair Lady*) junto a Bertha Maldonado en 1959, con dirección y producción de Manolo Fábregas y en *Annie es un tiro* (*Annie get your gun*) que dirigió José Luis Ibáñez y produjo Robert W. Lerner en 1976.

La importancia de la labor del dúo Palmer-Anselmo radica —además de ser pioneros— en la continuidad que tuvieron en la importación y producción de musicales en México. Esto ayudó a que la tradición se fuera afianzando en la Ciudad de México e indudablemente sentó las bases de la manera de producir este tipo de espectáculos en nuestro país.

1.1.2.2. Fábregas y asociados: una familia teatral

1.1.2.2.1. Manolo Fábregas

Manuel Enrique Sánchez-Navarro Schiller nació el 15 de julio de 1921 en Vigo, provincia de Pontevedra, España donde vivió su niñez. Hijo de los actores Manuel Sánchez-Navarro y Fanny Schiller¹⁶; nieto de la célebre Virginia Fábregas de quien adoptó el apellido. Nació en las entrañas del teatro donde empezó su carrera artística a los 5 años.

En 1934 junto con sus padres y sus 13 años de edad, llegó a México donde vivió el resto de su vida y forjó su carrera artística. Ese mismo año actuó en la primera de una larga lista de películas, alrededor de 70. Con Gustavo Rojo y las hermanas Julián formó un quinteto con quienes cantaba en la XEW. Fue parte de la compañía teatral de María Tereza Montoya debutando con *La Hiedra* en 1936.

En 1948 se une a la compañía de Luis G. Basurto en la gira mundial de despedida para su abuela, doña Virginia Fábregas. Esta gira los llevará por varias ciudades de México, Estados

¹⁶ Manuel Sánchez Navarro fue un hijo fuera de matrimonio, reconocido por Don Manuel Sánchez-Navarro cuyo linaje se remonta a la época colonial en el norte de México. Hijo que tuvo con Virginia Fábregas conocida como la “Sarah Bernhardt mexicana” y la primera actriz en llegar a la rotonda de las personas ilustres. Fanny Hirsch Schiller fue actriz de teatro, cine, radio, televisión y doblaje. Comenzó su carrera dentro del género chico. Es de ascendencia franco anglosajona.

Unidos y España. En unas funciones en Monterrey, conoce casualmente a Rafaela Salinas en el elevador del hotel donde ambos se hospedaban.

La gira continuó. En España fueron 7 meses tras los cuales la compañía regresó sin Manolo. Él se quedó y formó su propia compañía con actores españoles con quienes trabajó hasta el accidente de su abuela que lo hizo regresar a México.

Tras agravarse la salud de doña Virginia y a pesar de tener muchas ofertas de trabajo en España, Manolo decide quedarse en nuestro país e invertir sus ahorros en la obra teatral *Los celos del aire* de José López Rubio dirigida por Julián Soler presentada en el Teatro Ideal. Además de actuar en ella, esta obra fue su estreno como productor.

Virginia Fábregas muere el 17 de noviembre de 1950. Este año marcó definitivamente la vida de Manolo, no solo por la muerte de su abuela sino también porque ese año debutó como director teatral con la obra *Sexteto* de Lászlo Fodor. En esta obra actuó por primera vez en teatro Rita Macedo madre de Julissa.

En 1951 se casa con Rafaela, a quien conoceremos en adelante como Fela Fábregas y quien fue su mano derecha y la madre de sus 5 hijos: Virginia, Manolo, Martha, Mónica y Rafael.

Manolo fue pionero en los *teleteatros* que eran representaciones de obras teatrales transmitidas por televisión. Uno de ellos era "Se levanta el telón" emitido por Canal 4 y producido por Brígida Alexander¹⁷.

En 1952, realizó el programa *La telecomedia de Manolo Fábregas* donde semanalmente dirigía y actuaba una obra de teatro diferente en vivo. Fue tanto el éxito que su transmisión duró 3 años.

Fábregas fue actor de doblaje para la Metro Goldwyn Meyer al igual que su madre, la actriz Fanny Schiller. Pero el teatro fue su eterna pasión. Con sus obras realizó giras por España y produjo dos obras en Buenos Aires.

Se empeñó en montar en México los mejores musicales de Broadway y Londres. El primero de ellos fue en 1959, *Mi bella dama (My Fair Lady)* de Alan J. Lerner con música de

¹⁷ La primera productora y directora de televisión en México. Estos programas fueron los antecedentes de la telenovela.

Frederick Loewe. La montó en coproducción con Robert W. Lerner de quien hablaré más adelante. La obra fue bien recibida por la crítica.

A pesar de la buena recepción, el costo de la producción no fue recuperado. Sobre todo por el tope en los precios de las entradas impuestos por Ernesto Uruchurtu y sus medidas restrictivas. Armando de María y Campos, en su crítica sobre el estreno dice al respecto:

Desde hace varios meses se viene hablando de esta obra y de la imposibilidad material de que la conociera el público de la ciudad (*sic*) de México por el alto costo a que obligaba una fastuosa presentación, incosteable por los precios de entrada a los teatros –doce pesos por butaca–, ni aún (*sic*) cubriéndose los cupos de coliseos tan importantes como el de Los Insurgentes. Por fin, se llevó a Monterrey, porque los regiomontanos sí pudieron pagarla. (Hasta allá no llegan, como es natural, las disposiciones de la primera autoridad del Distrito Federal). Después bajó a Guadalajara, que se encuentra en idénticas condiciones, y por fin llegó a México el tan anunciado espectáculo, teniendo que ceñirse sus empresarios al precio máximo señalado para los teatros: doce pesos butaca.

En 1963 actuó en Broadway, la meca del teatro musical contemporáneo, donde protagonizó *El rey y yo* (*The King and I*) de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein al lado de Eileen Brennan dirigidos por John Fearnley en el New York City Center (Méndez C.). La obra es una adaptación de *Anna and the King of Siam* de Margaret Landon.

El cronista Paco Macías en su cápsula sobre “*El Señor Teatro*”, declara que Manolo actuó, dirigió y/o produjo alrededor de 100 obras teatrales. “Al final del estreno de una obra se empezaba a ensayar la siguiente”.

De estas obras casi una cuarta parte fueron musicales producidos ya fuera de forma individual o asociado con alguien más. Por ejemplo, con Robert W. Lerner produjo — además de *Mi bella dama* — *Hello, Dolly!* (1968) que fue un gran éxito. Marcela del Río en su columna del *Excélsior* opina que:

(se) hizo derroche de lujo en la producción. Los decorados son de buen gusto y fascina la precisión con que se intercambian durante el transcurso de la acción. Este profesionalismo técnico es una de las características más relevantes de las puestas en escena de Fábregas.

Esta obra se estrenó después de que Uruchurtu dejó la jefatura de Gobierno por lo que los precios en el boletaje estaban más orientados a recuperar la inversión.

Promesas, promesas (Promises, promises | 1971), No, no Nanette (1972) y Kismet (1973) — que en contraposición a *Hello, Dolly!* fue un rotundo fracaso — cierran la lista de la colaboración Fábregas-Lerner.

Con Lew Riley co-produjo *El hombre de La Mancha (Man of La Mancha)* de Dale Wasserman con música de Mitch Leigh y letras de Joe Darion. Presentada en 1969 en el Teatro Manolo Fábregas. Además de ser un éxito en taquilla¹⁸, tuvo muy buenas críticas en la dirección, en la producción y en la memorable actuación de Claudio Brook.

En 1974 dirige *Gigi*, versión de Alan J. Lerner y Frederick Loewe. La producción fue de Angélica Ortiz de quien hay un apartado más adelante. La escenografía corrió a cargo de la artista plástica Lucero Isaac y se presentó en el Teatro Manolo Fábregas donde estuvo en cartelera alrededor de 6 meses. En esta obra actuaba Angélica María, hija de la productora.

En 1976 co-produjo con Fernando Junco la primera reposición de una obra en México: *A Funny thing Happened on the Way to the Forum* estrenada en 1962 por Robert W. Lerner bajo el nombre *Amor al revés es Roma*. Para este remontaje se llamó *Sucedió en Roma* y “a diferencia del primer montaje, recibió comentarios más favorables, aunque también tuvo detractores” (Méndez Ríos, 107).

Pero los mayores logros de Manolo fueron aquellas obras que produjo en solitario como *Violinista en el Tejado (Fiddler on the Roof)* de Joseph Stein con música de Jerry Bock. Este montaje de 1970¹⁹, fue la producción más costosa que hasta ese momento se había realizado con una inversión de \$700,000.00 MXN. Se mantuvo en cartelera hasta finales de 1970 y tuvo buena recepción del público. En general, se considera este musical como la consagración de Fábregas. Pues además de ser director y productor, su actuación fue ampliamente reconocida (Méndez Ríos, 43-44).

Otro ejemplo de gran éxito como productor en solitario fue *El diluvio que viene (Aggiungi Un Posto a Tavola)*. Un musical italiano de 1974 escrito por Pietro Garinei, Sandro Giovannini e

¹⁸ *Cinco y medio millones de pesos de entradas que alcanzó con El hombre de La Mancha* de acuerdo con Rafael Solana en su crítica a *Violinista en el Tejado*.

¹⁹ Igualmente afortunada fue su reposición en 1985 e incluso hay críticos como Marilyn Ichaso que aseguran fue mejor que el primer montaje (Méndez Ríos, 186).

laia Fiastri con música de Armando Trovaioli y letras de Leslie Bricusse. Está basado en la novela inglesa *After Me, The Deluge* de David Forrest²⁰.

Se estrenó en 1978 en el Teatro San Rafael. La producción costó más de 3 millones de pesos y tal fue su éxito que logró estar en cartelera por más de 3 años. Eso lo coloca en el musical más duradero del siglo XX en nuestro país (Méndez Ríos 114). Su producción fue esencial para su éxito, especialmente el uso del formato de *escenorama*²¹; además de efectos verdaderamente sorprendentes como la iluminación, el audio, la construcción del arca, el arcoiris en escena, entre otros.

Estas producciones “en solitario” que levantó Manolo no lo fueron tal cual. Fela, su esposa, trabajó incansablemente a su lado haciendo aportes significativos al quehacer teatral mexicano. Pero siempre tras bambalinas y fuera de las marquesinas del registro público.

Su labor como productora teatral empezó a ser más evidente a partir de 1987, año en que Manolo sufrió un ataque epiléptico ocasionándole un infarto cerebral que tuvo consecuencias negativas en su habla y en su memoria ya que por momentos sufría de episodios de afasia y de lagunas temporales.

A partir de ese año, *El Señor Teatro* dejaría definitivamente de actuar para fungir como asesor²² de dirección y producción en los montajes venideros hasta su muerte el 4 de febrero de 1996.

1.1.2.2.2. Fela Fábregas

Rafaela Salinas nace en Nuevo Laredo Tamaulipas en 1931. La mayor de 6 hermanos. No era aficionada ni al cine ni al teatro: “era más tranquila y con una madre muy nerviosa que siempre quería que yo estuviera a su vera”²³. Fela era la más cercana a su padre. “Fui muy esperada. Él era muy duro para la profesión y muy suave para con la familia porque era un

²⁰ Seudónimo de los escritores Robert Forrest-Webb y David Eliades.

²¹ Disco giratorio que permite ver desde varios ángulos una escena.

²² En los créditos se le consigna como director y/o productor directamente. Sin embargo, por su condición, la responsabilidad no caía directamente en él sino en Fela y en el director o directora residente.

²³ Fela Fábregas en entrevista con Alejandro Hernández.

amor”²⁴. Cuando pasa a secundaria, se ve obligada a dejar sus estudios pues su padre enferma y para que su madre pudiera atenderlo, Fela se quedó al cuidado de sus 5 hermanos.

No vuelve nunca más a los estudios.

Años más tarde, conoce a Manolo Fábregas quien la fue introduciendo al mundo teatral. Comenzó a visitarlo en los ensayos, a leer obras de teatro y acompañar a la familia Fábregas a las funciones: “Aquel mundo me deslumbró y me sedujo, no hay que olvidar que yo venía de provincia y tenía 16 años” (*El Universal*). Conoció a grandes actores y se acercó a doña Virginia, una persona que Fela consideraba con un gran espíritu, valentía y pasión. Ella fue su inspiración y la persona que más admiró y respetó en el negocio del entretenimiento teatral.

Fela trabajó junto a Manolo durante toda su vida y se dedicó a la profesión teatral tras bambalinas convirtiéndose en la encargada de las relaciones públicas y posteriormente se convertiría en productora, oficio que aprendería de su esposo.

Cuando Manolo Fábregas decidió rentar el Teatro de los Insurgentes en 1956 “más lejano de la ciudad de México y más cercano a Cuernavaca”²⁵, Fela estaba verdaderamente preocupada por el estreno. La obra era *Testigo de cargo*, un melodrama policíaco de Agatha Christie que Fábregas había visto en Nueva York. Rita Macedo había comprado los derechos con anterioridad pero al no poder montarla, se los revende a él para que pueda producirla.

Para el estreno, Fela realizó toda la gestión necesaria: fue la primera gestora/productora en ofrecer cortesías y en concebir las galas de estreno como tal. Ella recuerda en una entrevista:

Me moví, bueno, con toda la inconsciencia de la edad y fue maravilloso. A los de prensa, a los críticos, a mis amigos. Los invitaba, les decía que Manolo iba a ser un estreno.

²⁴ *Ídem*

²⁵ De acuerdo con Fela esto describió la primera nota que salió en el periódico después de la contratación del teatro.

- *Te invito, quiero que vengas*
- *“Ah perfecto”*
- *¿Cuántos boletos quieres? — preguntaba yo y me decían*
- *“Bueno, pues... dame 4 ¿a dónde te mando el dinero?”*

- *No, no, no. No los vas a pagar. Te estoy invitando.*
- *“¿Cómo? ¿Me estás invitando al teatro y no voy a pagar el boleto?”*
- *No. Porque por eso te estoy invitando. Al estreno. Y pónganse guapísimos y nos vemos en el estreno.*

Y fue un trabajo inenarrable pero muy satisfactorio... Fueron momentos de mucha responsabilidad, mucha ilusión y mucha incertidumbre. Los estrenos son una moneda al aire.

Esta obra tuvo tanto éxito que duró cinco años y medio en cartelera. Pero mantenerla durante tanto tiempo no fue tarea fácil. Había momentos en que la temporada aflojaba y es allí donde Fela concibe los centenarios: hacer una gala cada 100 representaciones donde algunas personalidades apadrinan una función especial por medio de la develación de una placa conmemorativa. Fue el trabajo en conjunto de Manolo y Fela, el que puso al *Teatro de los Insurgentes* en el mapa de la vida cultural de México.

En los 60's, los entonces dueños del *Nuevo Teatro Ideal* y Manolo Fábregas, sostuvieron pláticas con el fin de rentar el teatro en una especie de concesión por un periodo entre 5 y 10 años. Sin embargo, en la plática se sugirió la posibilidad de compra. Manolo no estaba seguro pero Fela lo impulsó a comprarlo y todos los ahorros de la familia Fábregas se fueron en la adquisición y derrumbe del inmueble para poder construir un nuevo recinto: el *Teatro Manolo Fábregas*. Este sería el primero de los 6 teatros que construirían.

El segundo fue el *Teatro San Rafael*: Fela encontró un terreno con las características que quería Manolo y emprendieron nuevamente la labor de construcción. La crisis de 1976, con la devaluación del peso que de \$12.50 llegó hasta \$27.97 en octubre de ese año, les impactó fuertemente. Con todo, el 16 de mayo de 1977 el entonces presidente José López Portillo inauguró el nuevo espacio. Esa noche se abrió la temporada con la reposición de *Mi bella dama*.

En 1987, tras el infarto cerebral de Fábregas, Fela se quedó a cargo de los teatros y de las producciones, a la vez que cuidaba de él. Esta situación duró 9 años. Ella se negó a que él volviera a actuar, ni siquiera un papel pequeño, porque el infarto había dejado secuelas negativas tanto en su capacidad retentiva como en el habla.

No obstante, su lucidez, creatividad y conocimiento quedaban intactos y aún tenía mucho que aportar a la escena mexicana. Fela lo impulsó para que se convirtiera en asesor y productor de los siguientes montajes que realizó la mancuerna.

El gran amor que tenía por Manolo y por el teatro fueron los principales motivos por los cuales Fela decidió construir un centro cultural. Desde 1982, Fábregas había abierto un taller de teatro musical para estudiantes de actuación. Taller que a finales de los 80's Fela convertiría en una escuela con su propio foro: el Centro Cultural Virginia Fábregas inaugurado en 1990 con la temporada de *Sor-presas (Nonsense)* libreto, música y letras de Dan Goggin. Marga López, en el rol protagónico, estuvo acompañada de cinco jóvenes actrices egresadas de dicha escuela: Susana Zavaleta, Garda Santini, Laura Luz, Marú Dueñas y la suplente Carmen Durand. Estas actrices fueron galardonadas ese mismo año en la categoría de "revelación femenina" en los Premios de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro (AMCT).

Esta fue la primera etapa de un proyecto muy ambicioso que Fela deseaba terminar para Manolo: el *Centro Teatral Manolo Fábregas* el cual contaría con otros 3 teatros [el *México*, el *Renacimiento* y el *Fernando Soler*], una cafetería y estaría en el mismo predio que el *C.C. Virginia Fábregas* y el *Teatro San Rafael*. El centro teatral se inauguró en abril de 1995. Diez meses después, el 4 de febrero de 1996, muere Manolo Fábregas dejando un gran impacto en el medio teatral, cultural y del entretenimiento de habla hispana; además de 6 teatros, 5 hijos y una viuda que dedicaría el resto de sus días a conservar la memoria de *El Señor Teatro* en el público mexicano y en el mundo.

En los siguientes años, Fela produjo varias obras y musicales bajo el sello *Producciones Fábregas*. Su hijo Manuel la apoyaba como productor ejecutivo e iluminador tal como hacía cuando su padre vivía. En este período produjo 4 musicales. El primero de ellos fue *Loco por ti (Crazy for you | 1998)* de Ken Ludwig²⁶, letras de Ira Gershwin y música de George Gershwin; dirigida por Rafael Perrín y presentada en el Teatro San Rafael.

Las siguientes producciones de Fela fueron las reposiciones de *El diluvio que viene (2007)* dirección de Héctor y Fernando Bonilla en el Teatro San Rafael y *Sor-presas (2008)*

²⁶ Inspirado en el musical *Girl Crazy* de 1930 de Guy Bolton y John McGowan, el proyecto fue concebido originalmente por Ken Ludwig y Mike Ockrent.

dirección de Alejandro Orive presentada en el Teatro Renacimiento del Centro Teatral. Fueron producciones que no tuvieron el éxito al que estaban acostumbrados los Fábregas.

El primer montaje tuvo algunos contratiempos desde su anuncio un año y medio antes del estreno. Esta espera se debió a que Jaime Camil debía terminar las grabaciones de un filme para poder protagonizar al Padre Silvestre. Posteriormente, Héctor Bonilla termina su participación como director del montaje por compromisos de trabajo y lo sustituye su hijo Fernando Bonilla. La obra se estrenó en septiembre de 2007 y a tres meses de temporada, Camil anunció su retiro del musical para evitar que las “diferencias irreconciliables” con la productora Fela Fábregas, afectaran la amistad entre ellos. Ernesto D’Alessio y Manuel Pereyra lo reemplazaron. La producción sobrevivió otros 5 meses y cerró temporada en mayo de 2008.

Por otro lado, *Sor-presas* fracasó “por escasa o nula publicidad, no obstante la buena historia y excelentes actuaciones” de acuerdo a Arturo Cruz Bárcenas en su recuento a la temporada teatral de 2008.

Después de estas dos malogradas producciones, Fela esperaba 8 años antes de producir su último musical: *Aplauso, musical para una estrella (Applause)* basado en la película *All About Eve (La malvada | 1950)* adaptación teatral de Betty Comden y Adolph Greene con letras de Lee Adams y música de Charles Strouse. La dirección fue de Alejandro Orive nuevamente y se presentó en el Teatro San Rafael con una temporada muy corta de poco más de tres meses, del 29 de junio al 9 de octubre de 2016 con solo 61 funciones repartidas tres veces a la semana. En un principio la obra estaba planeada hasta diciembre de ese año, sin embargo diferencias y problemas de comunicación entre Verónica Castro, en el rol protagónico, y la productora hicieron que se anunciara anticipadamente el término de la temporada.

A causa de un paro cardiorrespiratorio, Fela Fábregas muere el 10 de mayo de 2018.

Se veía a sí misma como una persona formal, que se comprometía y cumplía. Le molestaba sobremanera la indisciplina. “En este país lo que nos falta mucho es disciplina”²⁷. Se sabía rígida y exigente. “Exígete tú para que nadie te exija”²⁸. Esto le llevó a ser temida o considerada como una persona dura y enérgica.

²⁷ Fela en entrevista con Mónica Garza

²⁸ *Ídem*

No obstante, gracias a ello logró construir, junto con Manolo, un gran legado que perdura hasta nuestros días en el medio teatral. Fueron de los primeros empresarios que más producciones musicales importaron a México. Manolo fue un director y productor comprometido con la calidad aún si esto significaba importar talento extranjero al momento de montar las puestas en escena. Ya sea en la figura de coreógrafos como en los montajes de *Violinista* o *Promesas, promesas* o hasta directores como en *Godspell* o en el mismo *Violinista*. Los actores importados eran en su mayoría de nacionalidad española como él y fue el país con el que mayor intercambio cultural mantuvo.

Algunas veces fue criticado por ello, sin embargo hay que recordar que este tipo de espectáculos requieren de un trabajo que aún no estaba profesionalizado ni asentado en México. No es que en nuestro país no hubiera el talento necesario pero las producciones de la magnitud de las de Broadway o Londres era algo que tenían relativamente poco tiempo produciéndose en México. En contraposición con las ciudad angloamericanas que ya tenían escuela en los procesos y formas de producción. Sobre todo en el equipo creativo. Otras veces, se observaron las ventajas, como escribe Malkah Rabell en su crítica a *El Diluvio que viene*:

Superproducción que la empresa llama: "Primer espectáculo musical en escenorama", para cuya realización Manolo Fábregas cuenta con todo un equipo internacional. Lo que no debe asustar. En este trabajo común donde colaboran realizadores llegados de los cuatro puntos cardinales, los conocimientos se intercambian y todas aprenden. Nadie pierde su idiosincrasia, sino que la enriquece...

Fela por su parte, transforma la manera de publicitar las obras y gestionar espacios: a ella se le debe la creación de dos de los centros culturales y teatrales más influyentes y fructíferos de la segunda mitad del siglo XX en la capital del país. Es de las pocas mujeres productoras con gran reconocimiento en México.

Finalmente, no fue solo la importación de musicales o el impacto de estrategias de marketing, sino también la creación de una academia enfocada en preparar profesionales en el teatro musical contemporáneo uno de los mayores aportes en el desarrollo y profesionalización de este tipo de espectáculos en nuestro país.

1.1.2.2.3. Robert W. Lerner: de Broadway directo a México

Robert Warren Lerner fue un abogado y empresario nacido en Manhattan en 1921 que llegó a México en los 50's con la intención de grabar una película. Fue hermano de Alan Jay²⁹ Lerner, libretista y compositor de Broadway quien hizo dupla con Frederick Loewe en varios musicales de gran renombre en Broadway como *Brigadoon* (1947), *Mi bella dama* (*My fair lady* | 1956), *Camelot* (1960) y la multipremiada *Gigi*³⁰ con la cual ganó dos oscars³¹.

Salvador Nájera en su libro *El Doblaje de Voz*, comenta que Robert Lerner comenzó a producir teatro musical contemporáneo por recomendación de Tony Carbajal, actor y presidente de Televisión Independiente de México, quien le sugirió utilizar las conexiones de su hermano Alan para conseguirle los derechos de las obras para su producción y representación en México (401). En esa misma plática, le plantearía la posibilidad de constituir una empresa dedicada al doblaje de voz en series y películas norteamericanas:

A Bob le encantó la idea, para él y para otro socio financiero norteamericano. De inmediato concertó una cita con Ortigosa, para proponerle la gerencia del futuro negocio de doblaje de voz e hizo lo mismo con algunos directores, para el asunto referente al teatro que, al final, quedó a cargo del actor Manolo Fábregas (402).

Robert se asociaría con otros empresarios para la constitución de ambas empresas: *CINSA* (Cinematográfica Interamericana S.A.)³² y *Multiteatro* S.A. representada por Manolo Fábregas y Mario Palacios.

Además de las obras que co-produjo con Fábregas, Lerner también produjo otros musicales por su cuenta o en otras sociedades. El primero de ellos fue en 1960, *Brigadoon* dirigida por Salvador Novo quien también tradujo las canciones. Fue una co-producción con la Unidad Artística y Cultural del Bosque. Se importó la coreografía original de Agnes de Mille así como el vestuario y la escenografía empleados en Broadway, donde la obra se mantuvo

²⁹ Realizó el guión de la película musical *Un americano en París* (*An American in Paris* | 1951), la cual ganó 5 Oscars incluido el de mejor guión original.

³⁰ Una adaptación diferente de la novela de Colette que hiciera Anita Loos en 1954. La dupla primero la adaptó para cine en 1958 y en 1973 la adaptaron al teatro musical contemporáneo.

³¹ Mejor guión adaptado y mejor canción original junto con Frederick Loewe.

³² Una de las firmas más importantes en la historia del doblaje de voz en México —creada en 1958— que durante 25 años disfrutó de gran reconocimiento y prosperidad (Nájera, 402). Quedó a cargo de Carlos David Ortigosa, amigo cercano de Tony Carbajal.

durante cinco años. Contrario a lo sucedido en México donde la crítica estuvo dividida (Méndez Ríos, 21) y quizá eso impactó en que la obra solo durara un mes en cartelera.

Su siguiente producción fue *Amor al revés es Roma (A Funny Thing Happened on the way to the Forum)* basada en las farsas de Plauto. Adaptación de Burt Shevelove y Larry Gelbart con letra y música de Stephen Sondheim presentada en el Teatro de los Insurgentes en 1962.

En esta producción también se importó algo de Broadway, a Bill Bradley, el director y coreógrafo de la obra. En los créditos se consigna a Pancho Córdova como director de diálogos³³. No tuvo buena recepción en crítica ni en público y sólo duró en cartelera el resto de octubre, mes de su estreno.

Robert alcanzó el éxito como productor en solitario en un musical hasta 1973 con *Mame (Auntie Mame)* de Jerome Lawrence y Robert Edwin con letra y música de Jerry Herman. Fue protagonizada por Silvia Pinal, dirigida por José Luis Ibáñez y presentada en el Teatro Insurgentes.

En 1974 co-produjo *Pippin* con Julissa, productora de quien hablaré en el siguiente apartado. La obra no logró ni siquiera 100 representaciones. “La producción puede ser buena, como en el caso de *Pippin*, por ejemplo o *Hair* y sin embargo, el público no se interesa por ver la obra” (Matute ctd por Méndez Ríos 78, cursivas mías). Logró estar en cartelera casi un año y realizar 600 representaciones.

Annie es un tiro (Annie get your gun | 1976) de Dorothy y Herbert Fields con letra y música de Irving Berlin y *Anita la huerfanita (Annie | 1979)* de Thomas Meehan basada en el cómic de Harold Gray con letras de Martin Charnin y música de Charles Strouse, fueron las siguientes producciones de Lerner. Ambas fueron dirigidos por José Luis Ibáñez. En el primer caso se comparó mucho con *Mame* ya que Pinal volvía en el protagónico pero no logró entusiasmar ni a la crítica ni al público como el primer musical.

El segundo montaje es de los pocos ejemplos de obras con niños en protagónicos que en este caso alternaban Teresita Yáñez, Pilar Montenegro, Lolita Cortés y Angélica Vale³⁴, nieta

³³ Maria y Campos 899 900 y Leñero 171 ctd por Méndez Ríos 29.

³⁴ Información tomada de: <https://www.redteatral.net/versiones-musicales-anita-la-huerfanita-1483>

de la productora Angélica Ortiz. Una historia para toda la familia que tuvo gran éxito con el público infantil “que llena[ba] la sala y [hacía] tanto ruido como para imponer su presencia” (Rabell, *Anita...*)

Evita de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice fue una producción de 1981 adaptada por el mismo Lerner y dirigido por Harold Prince³⁵. Se presentó en el Teatro Ferrocarrilero. De la Cruz Polanco (52) en su investigación y recopilación de musicales montados en la Ciudad de México entre 1952 y 2011, designa también en la producción a Mario Palacios para Multiteatro S.A.

Se pretendía que la puesta en escena mexicana reprodujera, hasta el más mínimo detalle, la plantilla original que había sido importada. “Incluso el menor movimiento coreográfico y de actuación se ha pretendido que sean exactos al modelo neoyorquino” comentaba María Muro en *Excélsior*.

(Méndez Ríos, 163)

En el papel de *Evita* alternaban Rocío Banquells y la argentina Valeria Lynch. Después de su temporada hicieron una gira por varios estados de la República.

Este fue el último musical que Robert W. Lerner estrenó ya que ese mismo año, el 9 de octubre moriría a causa de cáncer. Dejó inconclusa la producción de *Un gran final (A Chorus Line)* de James Kirkwood y Nicholas Dante con letras de Edward Kleban y música de Marvin Hamlisch. Mario Palacios fungió entonces como productor ejecutivo. El director y coreógrafo del montaje fue Roy Smith. José Luis Ibáñez colaboró también en la dirección además de ser traductor junto con Cristina del Castillo. Fue estrenada en 1982 en el Teatro Insurgentes y terminó siendo una coproducción entre el Festival Shakespeare de Nueva York y Multiteatro S.A. ahora en manos de Mario Palacios, Marcial Dávila y Ramiro Jiménez.

A excepción de Fela Fábregas, el resto de los productores (Manolo, Anselmo, Lerner o Palmer) han tenido origen extranjero. Algunos se nacionalizaron, otros no. Pero todos tuvieron en común la necesidad de la importación ya fuera de libretos, escenografía, vestuarios o staff. Lerner fue quien más explotó este recurso por su relación directa con Broadway gracias a su hermano Alan de quien obtenía obras originales o recomendaciones de las mismas y sus respectivos derechos. Esto lo colocó en una posición privilegiada que le dio ventaja sobre el resto de productores. Beneficio que compartió primeramente con los Fábregas.

³⁵ Director ícono en la historia de los musicales. Ganador de múltiples premios Tony, galardón otorgado a lo mejor del teatro estadounidense. Prince estuvo también a cargo del montaje original en Londres y de la producción de Nueva York

Con esto dicho, hablaré sobre dos productoras de teatro musical contemporáneo igualmente mexicanas. Una que continuó con la tradición de la importación de obras y otra que desarrolló una línea de musicales de manufactura completamente nacional.

1.1.2.3. Julissa: el legado de Llano y el inicio de las superproducciones con empresas privadas.

Julia Isabel de Llano Macedo, mejor conocida por su nombre artístico *Julissa*, nació el 8 de abril de 1944. Hija del productor Luis de Llano Palmer y de la actriz Rita Macedo; hermana del productor Luis de Llano Macedo y de Cecilia Fuentes, hija que su madre tuvo con su tercer esposo, el escritor Carlos Fuentes. Nació y creció dentro del ambiente artístico como en su momento le pasó a Manolo Fábregas. Su infancia no fue fácil. Toda la familia se separa tras el divorcio de sus padres siendo Julissa y Luis aún muy pequeños. La patria potestad se divide, Julissa se queda con su padre y al resguardo de sus abuelos paternos mientras que su hermano Luis se queda con su madre y al resguardo de su abuela materna, la escritora Julia Guzmán.

La educación entre ambos hermanos fue muy distinta, mientras que Luis fue más libre durante su niñez, Julissa tuvo que adaptarse a una educación más rígida. Su abuelo era un militar español exiliado y aunque su ideología era liberal republicana, no dejaba de pertenecer a la aristocracia ni de tener una formación más conservadora, especialmente para con las mujeres.

Julissa vuelve con su madre hasta su adolescencia, cuando va a vivir con ella y con su tercer esposo: “la cercanía de Carlos Fuentes fue muy positiva en todos los aspectos. Era como un hermano mayor” comentó en entrevista con Gustavo Adolfo Infante. Durante esa etapa, viven en Estados Unidos, Canadá y Europa por lo que la futura productora tiene la oportunidad de internacionalizar su educación.

Por esos años, el rock ‘n’ roll era el ritmo en boga y Julissa fue muy afín a este género musical. A su regreso a México comenzó a cantar en un grupo formado por su hermano Luis: *The Spitfires*³⁶. Más por gusto que por una clara intención de convertirse en cantante.

³⁶ Con este grupo, ganaron el segundo lugar en un concurso de radio y tuvieron la oportunidad de grabar un disco que fue censurado.

Muy por el contrario, ella quería seguir estudiando³⁷. Sin embargo su madre la influenció para que se iniciara en los escenarios.

Julissa comenta: “muy pronto me di cuenta que no tenía buena voz y que era muy desafinada por eso no duró tanto mi carrera de cantante y me empecé a ir por otros lados”. Eso no impidió que la CBS (ahora Sony) la contactara para que cantara como solista. En estos años tendría su primer y único hit: *La favorita del profesor*. Con esta canción, se volvería una de las referentes³⁸ femeninas del rock ‘n’ roll mexicano de los 60’s al igual que Angélica María.

En esa misma década, incursiona en el cine gracias al apoyo de su madre. También realiza fotonovelas y actúa en obras de teatro. En 1967 protagoniza *Los caifanes* dirigida por Juan Ibáñez que sin duda fue una de las producciones más importantes de su carrera actoral, si no es que la más.

Durante una gira musical con la Caravana Corona³⁹ a la que fue invitada por Guillermo Vallejo⁴⁰, conoce a Benito Raúl Ibarra Garza mejor conocido como Benny Ibarra [padre], en ese entonces vocalista de *Los Yaki*. Enamorados, se casan en secreto en enero de 1969 y de esa unión nacen el músico Benny Ibarra y el actor Alex Ibarra.

Aunque hay que tener presente que el padre de Julissa produjo y tradujo varias obras y musicales contemporáneos, fue su madre quien de alguna manera la instruyó en la

³⁷ En una entrevista, Luis de Llano Macedo menciona que su hermana quería estudiar humanidades: “Mi hermana quería tener una carrera en Antropología, Historia o quería ser Egiptóloga, ese era su sueño pero mi madre era muy especial”. Entrevista incluida en la cápsula informativa *La Historia Oculta del debut de Julissa en el rock*, para el programa *Sale el Sol* en: <https://www.youtube.com/watch?v=Or0y5Os8RD4>. Consultado el 18 de mayo de 2020.

³⁸ Los referentes masculinos eran Enrique Guzmán, César Costa, Alberto Vázquez y Johnny Laboriel. En grupos están Los Teen Tops, Los Locos del Ritmo, Los Camisas Negras o Los Rebeldes del Rock.

³⁹ Las Caravanas Corona eran una especie de giras musicales creadas en 1956 por los hermanos Vallejo y Nemesio Diez (Montoya Arias 10) quienes consiguieron patrocinio de Grupo Modelo — de ahí el nombre — para presentar a varios artistas de cine, radio y televisión por todo el país. Había cuatro rutas: Pacífico, Golfo, Sureste y Bajío (Guillermo Chao, 44 ctd por Montoya Arias, 11). Estas giras tuvieron dos funciones: promover a los mejores artistas nacionales a todo el territorio mexicano y servir como estrategia mercantil y de posicionamiento para el grupo cervecero.

⁴⁰ Su hijo, Alfredo Vallejo, junto con Darío de León, Alejandro Soberón y Rodolfo Ayala fundan la empresa *Eventos Artísticos* de donde nació *Showtime de México* y de donde eventualmente surgiría OCESA en los 90’s.

profesión de productor. Rita Macedo comenzó a producir en 1955 asociada con Ernesto Alonso. Juntos rentaron el Teatro Sullivan. En sus memorias, Rita escribe:

Cada vez me parecía más sensata la idea de Fábregas de viajar a Broadway para comprar los derechos de las obras más exitosas y presentarlas en nuestro país. Así que terminando la temporada [*La pequeña choza* | 1955] y dispuesta a convertirme en empresaria teatral, me fui a Nueva York donde adquirí la exclusividad para presentar en México las siguientes piezas: *Mala semilla*, *Anastasia* y *Testigo de cargo*⁴¹.

(Macedo 134)

Fue ella quien le dijo a Julissa que si quería que la gente notara su talento y que no sólo cantaba rock, tenía que pagarse ella misma sus estelares.

Entre las dos compraron los derechos para montar en 1964 la obra *¡Ay papá, pobre papá!... Estoy muy triste porque en el closet te colgó mamá* dirigida por Juan José Gurrola y con la que Julissa debutó en teatro actuando al lado de su madre. La debutante recibió buenas críticas por su desempeño y le auguraban buena carrera⁴². Ese fue el primer acercamiento que Julissa tuvo con la producción.

Fue hasta 1969 con la compra de *Una chica en mi sopa* donde verdaderamente se concientiza de la labor de su madre como productora y de los alcances de la profesión: “es creativo, es divertido. Puedes vivir de esto”⁴³.

En 1973, Julissa se estrenó como productora de musicales a través de su empresa *Producciones Cábalá* con *Vaselina (Grease)* libreto, música y letra de Jim Jacobs y Warren Cassey. Musical que ha sido el estandarte creativo en la vida de esta empresaria además de convertirse en un clásico de la escena nacional por ser uno de los más remontados desde su estreno y hasta la fecha. Tanto de manera profesional como estudiantil y hasta amateur.

En esta primera versión del musical, Julissa —además de producir— también actuaba el protagónico como *Sandy Olsson*. Su entonces esposo, Benny Ibarra, dirigía la puesta en escena a la vez que actuaba a *Danny Zuko*, el co-protagónico. Para este montaje, la

⁴¹ La obra cuyos derechos vendió a Manolo Fábregas.

⁴² Revisar las críticas de Rafael Solana, Marcela del Río (bajo seudónimo Mara Reyes), María Luisa Mendoza y Armando de María y Campos por mencionar algunos.

⁴³ Julissa en entrevista con Gustavo Adolfo Infante

productora trajo a Ronna Kaye, la coreógrafa de *Grease!* en Broadway para que montara la coreografía en México. El musical tuvo buena recepción y fue un gran éxito con el público. Las críticas al espectáculo fueron buenas en general conforme a la investigación de Emilio Méndez (61).

Esta gran producción, estaba recuperando su inversión al mes de estreno de acuerdo con Rafael Solana: “Julissa hizo su primer millón de pesos en menos que canta un gallo; no da una función en que no entren a la taquilla más de treinta y cinco mil pesos, lo que significa cerca de ochenta mil los sábados y otro tanto los domingos” (“Julissa” 48 ctd por Méndez Ríos, 61). La obra logró estar en cartelera casi medio año dando funciones a diario y dobleteando los fines de semana.

Vaselina ha sido remontada 13 veces por Julissa. Una de las versiones mexicanas más exitosas de este musical, además del estreno, fue la reposición de 1984, *Vaselina con Timbiriche*⁴⁴ dirigida por ella misma y producida por su hermano Luis. Para esta reposición, la coreografía estuvo a cargo de Martin Allen, bailarín y coreógrafo de Broadway que cada vez se hizo más presente como colaborador en diferentes producciones mexicanas. El vestuario lo realizó Rita Macedo y la escenografía era de David Antón con quien la productora trabajó la mayoría de las ocasiones.

Esta versión se presentó en los Televiteatros, un complejo teatral que pertenecía a Televisa y que se encontraba en lo que posteriormente sería el Centro Cultural Telmex, hoy llamado simplemente Centro Cultural. Esta reposición de cast adolescente fue todo un fenómeno mediático pues presentaba en escena y a un precio accesible, a un grupo pop con una trayectoria más o menos formada que era muy seguido por la juventud mexicana de ese entonces..

Los integrantes del grupo: Benny Ibarra, Sasha Sökol, Paulina Rubio, Diego Schoening, Mariana Garza y Alix Bauer obtuvieron los papeles más relevantes. Los siguientes en importancia fueron niños que ya tenían cierta fama como Eduardo Capetillo, Luis Enrique Guzmán, Alex Ibarra, Héctor Suárez Gomís y Stephanie Salas. En el ensamble estaban Lolita Cortés y Usi Velasco que ya tenían experiencia por su trabajo en musicales anteriores.

⁴⁴ Timbiriche es un grupo mexicano de música pop surgido en 1982 creado por Víctor Hugo O’Farril [Antiguo socio en Televisa donde fue Vicepresidente de Producción. Hijo de Rómulo O’Farril] y Luis de Llano Macedo [productor musical y hermano de Julissa]. Estuvo conformado por niños que en su mayoría son hijos de gente del medio artístico. La agrupación logró mantenerse en el gusto del público hasta su etapa adulta.

Otras reposiciones relevantes de *Vaselina* con Julissa como productora fueron la de 1994 en co-producción con Televisa; en 2001 en co-producción con Claudia Casillas, Gerardo Quiroz y Alejandro Gou dirigida por su hijo Alex Ibarra y en 2013 producida conjuntamente con sus dos hijos.

En 1974, Julissa trabaja con Robert W. Lerner co-produciendo *Pippin* a la que, como ya mencioné, no le fue nada bien. En contraste con esta producción, el siguiente año, tiene su segundo éxito como productora con *Jesucristo Superestrella (Jesus Christ Superstar)* en el Teatro Ferrocarrilero. Una ópera rock de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice, enteramente cantada, basada en la vida del nazareno con una perspectiva fresca y juvenil alejada de toda ortodoxia religiosa.

Fue traído a México después de 4 años de su estreno en Broadway⁴⁵ y fue el primer musical de su tipo (sin diálogos hablados) que se representaba en nuestro país. Fue dirigida por Charles Gray, quien había sido supervisor de producción en el montaje original de Broadway en el Mark Hellinger Theatre⁴⁶.

El musical tuvo buena recepción en la crítica. Rafael Solana en *Siempre!*, a pesar de haber presenciado un estreno *deslucido* comparado a los de Fela Fábregas, llena de “greñudos” y con un retraso de 75 minutos, habla primeramente de la labor de Julissa:

... como promotora, como empresaria; a pesar de que no reunió estrellas famosas aquí, ni siquiera para la dirección o la escenografía (la única persona de gran renombre y gran arrastre, en todo el programa, es ella) ha conseguido una producción tan perfecta, tan redonda, como tal vez ni el propio Manolo Fábregas habría podido conseguirla; porque todo contribuyó a dar realce a la obra bellísima: el decorado, con sus toques a la Jerónimo Bosco... la dirección escénica, de Charles Gray... el vestuario, de Márquez del Rivero, a quien se da más crédito que al escenógrafo; la iluminación, de Eduardo Palomino; la música, a la que ya pusimos por delante porque nos pareció estupenda; y los intérpretes, que nos dieron no pocas grandes sorpresas.

Además, sentenciaba: “Si el público no hace de esta obra colosal un gran triunfo de taquilla, será que el público de la ciudad de México no se merece tener un buen teatro”. Malka Rabell

⁴⁵ Donde estuvo en cartelera por casi dos años consecutivos.

⁴⁶ Información tomada de la base de datos de Broadway:
<https://www.ibdb.com/broadway-production/jesus-christ-superstar-3614>

en su columna *Se alza el telón* haciendo un recuento de los conjuntos teatrales de 1975 en México escribió: “la mejor producción de este género realizado en México”.

En *El Show de Terror de Rocky (The Horror Rocky Show)*, Richard O'Brien, autor, compositor y letrista del musical, hace un homenaje a la estética y narrativa de las películas de bajo presupuesto de terror y ciencia ficción de mitad de siglo XX. En la obra se presentan temas transgresores para la época como la transexualidad, el travestismo, la homosexualidad y la bisexualidad.

Julissa co-produjo este espectáculo con René León en 1976 y debutó como directora. Este es el primer musical profesional que fue diseñado para un foro teatral no convencional, el teatro bar *Versalles* del Hotel del Prado y posteriormente se trasladaron al Teatro Venustiano Carranza donde estuvieron poco más de un mes.

De esta obra hizo una reposición en 1986 en co-producción con su hermano Luis de Llano Macedo y la empresa Mundo Audiovisual presentada en el Teatro Fru-Fru e igualmente dirigida por ella.

En 1977 recrea un musical producido por su padre y René Anselmo 21 años atrás: *Los novios (The Boyfriend)*. La co-produjo junto con su hermano y el escenógrafo David Antón. La dirigió Palmer, la coreografía fue de Martin Allen y fue presentada en el Teatro San Rafael.

Este mismo año, Julissa produce *John, Paul, George and Ringo...The Beatles* con dirección y traducción de Héctor Ortiz, quien ya había trabajado anteriormente con ella musicalizando las obras como integrante del grupo ZigZag⁴⁷. Él es quien compra los derechos de *Los Beatles* de Willy Russell y le presenta el script a Julissa. Ambos deciden montar el musical.

⁴⁷ Banda de rock de los 70's integrada por Pedro *Perico* Ortiz (batería), Héctor Ortíz (voz), Francisco Torres (teclados) y Ernesto Palestino (bajo y vocales). Óscar Sarquiz fue la guitarra líder en el comienzo del grupo. Se desintegraron en 1988. José Xavier Návar en su artículo *El Zig Zag perdido* en *El Universal* apunta:

Lo más notorio dentro del teatro musical que se hacía en México en esos años, fue el de formar parte del elenco mexicano de la adaptación de *El show de terror de Rocky*, producida por Julissa, que actuaba al lado de Héctor Ortiz, vocalista de Zig Zag y buen actor, que hacía de su novio, con el que se las veía negras en el castillo de Frankenstein, donde ordenaba cantando Fran N. Furter (Gonzalo Vega) con pataletas y liguero negro.

Se presentó en el Teatro Jorge Negrete de la ANDA donde estuvieron en cartelera aproximadamente cuatro meses (poco más de 100 representaciones) pues los integrantes del SAI tomaron las instalaciones de la ANDA⁴⁸.

En 1982, Julissa arrienda el Centro de Experimentación Teatral del INBA⁴⁹ (CET) a Luis Torner, director del centro, amigo cercano de la productora y actor en varios musicales. En este recinto presenta *Este es mi nuevo show* con dirección de Martha Luna y producción y traducción de Julissa. Al respecto, la comunicóloga Jovita Millán, señala en una de sus investigaciones:

Es probable que este evento le costara a Torner la dirección del CET — mismo que dejaría al término del sexenio—, pero también, en sus propias palabras, “fue la obra que más dinero dejó a El Galeón dándole una liquidez que nunca había tenido” (241).

José, el soñador (Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat) es el segundo musical hecho por Tim Rice y Andrew Lloyd Webber que Julissa produjo. Estrenado en 1983, se convirtió en su tercer éxito con dos años consecutivos en cartelera. La temporada se interrumpió por el derrumbe de los Televiteatros⁵⁰ en el terremoto de 1985 porque a pesar de haberse mudado en los primeros meses de ese año al Teatro San Rafael, la escenografía se albergaba en este recinto.

⁴⁸ Héctor Ortiz en entrevista para *El Círculo Beatle*. A finales de los 70's hubo un cisma en la Asociación Nacional de Actores (ANDA), el sindicato oficial de actores en México. Este cisma fue creado por varias luchas internas que propiciaron la separación de varios miembros y la consecuente creación del Sindicato de Actores Independientes (SAI) “presidido por Enrique Lizalde, el cual nunca fue reconocido por las autoridades federales, quienes dieron todo el tiempo el apoyo al sindicato oficial” (El Universal, 2007).

⁴⁹ Este centro fue fundado en 1965 con el objetivo de estudiar y analizar el quehacer teatral buscando nuevas técnicas que ayudaran a evolucionar el arte escénico del país:

... el Estado, a través de la Secretaría de Educación Pública en lo general y del Instituto Nacional de Bellas Artes en lo particular, asumía directamente las riendas del teatro experimental, a través de la conformación de un equipo de trabajo con los elementos creativos más destacados del teatro en esa época dispuestos a cumplir con los objetivos fijados.

(Millán, 21)

⁵⁰ Los *Televiteatros* fueron dos espacios teatrales ubicados en un inmueble en Av. Chapultepec donde Televisa también había construido sus oficinas (inicialmente Televisión ahora Televisa Chapultepec).

Este espectáculo, basado en el pasaje bíblico de José descrito en el libro del Génesis, fue una coproducción con Televisa quien comenzó a introducirse en la producción de musicales por esos años.

De la Cruz Polanco (57) anota que *José el soñador* fue una producción de Televisa a través de Televiteatro y The Robert Stigwood Org., LTD⁵¹. Sin embargo, Emilio Méndez en su tesis (340), designa como co-productores a Julissa junto con Televisa. En lo que ambos concuerdan es que la dirección del proyecto quedó a cargo de ella y que Manuel Gurría fue el co-director. Martin Allen repite como coreógrafo. Miguel Sabido fue designado en ese entonces como director de los Televiteatros.

Este fue el primer musical en el que una empresa multinacional participaba como productora, lo que lo convierte en la primera superproducción de este tipo.

Hasta ese momento, el costo más elevado de un musical que se había registrado rebasaba los \$6 millones de pesos *Evita* de 1981. Dos años después, *José el Soñador* reportaba un gasto de \$23 millones de pesos (Méndez Ríos 163 174). La desigualdad de los costos con tan poca diferencia temporal también se debió a la devaluación del peso frente al dólar. En 1981 el valor era de \$24.51 pesos por dólar mientras que en 1983 incrementó a \$150.29. Más de seis veces su valor.

El éxito de la obra en taquilla fue innegable dado su tiempo en cartelera. En su *Resumen anual de las actividades teatrales en México durante 1984*, Josefina Brun decreta que “el teatro y la comedia musical ocuparon el mayor porcentaje de espectáculos durante el año, que se inició con la obra que ya era un éxito en 1983: José soñador (*sic*)”.

En 1996 produce *La casita del placer (The Best Little Whorehouse in Texas)* de Larry L. King y Peter Masterson con letra y música de Carol Hall. Basada en la historia del burdel *Chicken Ranch*. Fue presentada en el Teatro San Rafael. Para este montaje, la productora trajo a Jerry Yoder⁵² para dirigir y coreografiar el musical. Hubo opiniones encontradas y en general no le fue bien al montaje que duró solamente 3 meses en cartelera.

⁵¹ Robert Stigwood fue un empresario británico nacido en Australia que en 1982 produjo esta obra en el Royale Theatre de Nueva York (<http://www.filmreference.com/film/16/Robert-Stigwood.html>)

⁵² Bailarín y coreógrafo de Broadway. Comenzó su carrera en el montaje original de este musical en 1978 como bailarín suplente y posteriormente se convirtió en el capitán de baile. Él reconstruyó la coreografía montada por Tommy Tune en la canción *The Aggie Song* para The American Dance Machine (Dietz 401).

En 1998 presenta en el Teatro Insurgentes *Hermanos de sangre (Blood Brothers)* también de Willy Russell de quien antes había producido *The Beatles*. Esta obra fue una co-producción de Televiteatro y Producciones Algo Diferente compuesta por Julissa y sus hijos. Los tres estelarizaron el musical. La adaptación corrió a cargo de ella mientras que la dirección la hizo José Luis Ibáñez. Estuvo en cartelera poco más de seis meses.

La última producción original montada por Julissa fue *Menopausia, el musical* de Jeanie Linders. Co-producido con Lázaro Becker y Armando Jinich, presentado en el Teatro Julio Prieto en 2004.

Otros trabajos de Julissa en teatro incluyen la dirección de la reposición de *Godspell* (1986) de John-Michael Tebelak con letra y música de Stephen Schwartz. Fue producida por Jacqueline Andere en el Teatro Insurgentes como una matinee (Méndez Ríos 207). Esta versión se llamó *La palomilla* y fue hecha con la intención de promover el trabajo de sus hijos, Jacqueline impulsó a Chantal Andere y Julissa a Benny Ibarra. Otro ejemplo es el show *Julissa, corazón de rock* (1988) en el Teatro Ferrocarrilero donde actuó, cantó y dirigió.

Perfume de Gardenia musical original de Francisco Oyanguren Aguilar bajo la dirección de su hijo Benny Ibarra, fue el último musical en el que Julissa se desempeñó como actriz. Una producción de Omar Suárez Aguilar presentada en 2011 en el Teatro San Rafael.

El trabajo de Julissa es muy amplio. Fue cantante de rock en los 60's grabando disco con CBS, ahora Sony. Actuó en más de 50 películas y más de 20 telenovelas. Fue creadora, productora y manager de la agrupación *Onda Vaselina*. Se involucró en la producción, traducción, dirección y/o actuación de 10 obras de teatro y 14 musicales originales además de las reposiciones y/o especiales que realizó de *Vaselina*, *Jesucristo Superestrella* y *El show de Terror de Rocky* que ascienden a 18. Además, fue la productora ejecutiva de 5 telenovelas y 3 películas.

Al término de la década de los 70's, Malkah Rabell hacía un recuento sobre lo presentado en teatro durante esos diez años. Decía sobre el teatro musical:

¿Cuáles fueron los máximos éxitos en esta década? Lo más visible fue el reinado de Manolo Fábregas en el dominio de la comedia musical. Y entre sus mayores éxitos, ya como productor, ya como director, se cuentan *40 kilates* que inició la década en el teatro Manolo Fábregas, luego continuó con otro gran triunfo: *El violinista en el tejado* que llegó a las 400 representaciones; también se repuso en 1970 *El hombre de la Mancha* que contó con 300 funciones. Entre sus máximos triunfos como director, Manolo Fábregas contó con *Gigí*, obra basada en un texto de *Colette*, que llegó a representarse, entre 1974 y 1975, durante 6 meses, con Angélica María y Enrique Lizalde en los papeles protagónicos.

Desde entonces, sólo *El diluvio que viene*, ya representado en su nuevo teatro San Rafael, obtuvo igual éxito y desde hace 2 años permanece en escena. El único rival serio que Manolo Fábregas encontró a través de la década como productor de comedias musicales, fue Julissa (*sic*). Y la única representación de Julissa en este género que pudo considerarse igual o tal vez superior a lo producido por Fábregas fue *Jesucristo Superestrella*.

Rabell habla exclusivamente de esa década. Sin embargo, haciendo un recuento de su carrera artística, Julissa es de las creadoras y artistas pertenecientes a la generación de primeros productores de la segunda mitad del siglo XX, que más influyeron en el teatro musical contemporáneo después de Manolo y Fela Fábregas. Además, con ella comienza una fase de producción con empresas privadas del alcance de Televisa: las superproducciones que alcanzarían su punto más álgido posteriormente con la labor de Morris Gilbert.

Julissa siempre fue rebelde y emprendedora, desde niña. Su hermano lo afirma en una entrevista. Este espíritu se percibe en la visión que tuvo para escoger el tipo de proyectos y musicales que produjo. La mayoría fueron obras que tienen un toque poco convencional para la época pues muestran esa misma rebeldía con la que — quizá — se pudo identificar la productora. Desde el tipo de personajes y la temática hasta la música que en ese momento predominaba la escena juvenil, el rock. Sus grandes aportes a la escena mexicana fueron justamente su visión para obras poco ortodoxas y la entrada de las transnacionales a la producción de musicales.

1.1.2.4. Angélica Ortiz: una productora poco reconocida

Angélica de Jesús Ortiz Sandoval nació el 1º de octubre de 1924. Hija de Alfonso Luis Ortiz Velazco y María de Jesús Sandoval Paullada. Contándola a ella, fueron seis hijos, tres

mujeres y tres hombres. En palabras de su madre, siempre fue una hija modelo, muy afecta a los estudios. Tuvo muchas inquietudes. “Le gustaba mucho escribir; toda la vida vivía con el lapicito y preguntando... desde chiquita”⁵³.

Fue productora y directora de teatro, cine y televisión, guionista, traductora y escritora. En 1943 se casó con el acordeonista y empresario estadounidense Arnold Frederick Hartman mejor conocido como Arnie Hartman con quien vivió en Los Ángeles.

Durante una gira por Estados Unidos, estando Angélica embarazada de 8 meses, deben hacer una parada de emergencia en Nueva Orleans a causa del parto adelantado. El 27 de septiembre de 1944 Angélica Ortiz da a luz a la cantante y actriz Angélica María Hartman Ortiz quien años después será apodada “la Novia de México” y quien será mejor conocida como Angélica María.

En 1949, Ortiz y Hartman se divorcian lo que provoca que ambas Angélicas regresen a vivir a la Ciudad de México. Yolanda Ortiz, hermana de Angélica Ortiz, trabajaba como extra de cine en ese entonces.

En una fiesta a la que asistió el productor Gregorio Walerstein⁵⁴, se comentaba que el productor solicitaba un niño actor. Yolanda quien también asistió y llevó a su sobrina, Angélica María, se lamentó del hecho que buscaran un niño porque su sobrina lo podría haber hecho.

La pequeña Angélica María escuchó y de inmediato dijo que le cortaran el pelo y que ella actuaba. Su comentario le hizo tanta gracia a Gregorio que le pidió a Yolanda que la llevara al casting. Así, en 1951 ambas Angélicas, madre e hija, debutan en cine en la cinta *Pecado* dirigida por Luis César Amadori. Angélica Ortiz como productora ejecutiva y Angélica María como actriz interpretando el papel de un niño.

⁵³ Entrevista con Sari Bermúdez en 1988.

⁵⁴ Contador, productor y guionista mexicano (1913-2002) de origen judío polaco apodado “el zar del cine mexicano”. En 1941 incursiona en el cine como productor. Su primer éxito como productor fue *El Conde de Montecristo* con Arturo de Córdova y Mapy Cortés. Produjo 278 películas y *para algunos, como el director Julio Bracho, “ha sido el mejor productor que ha tenido México”* (Serdio, cursivas mías).

La inquietud de Ortiz por escribir, la llevaría a hacer el guión de tres películas *Ángeles de la calle* (1953) y *La mujer que se vendió* (1954) ambas dirigidas por Agustín Delgado y *La guerra de los pasteles* (1978) dirigida por Fernando Cortés⁵⁵.

Realizó cerca de cincuenta películas. Como productora ejecutiva destacan *Los gavilanes* (1956), *Pablo y Carolina* (1957)⁵⁶; *El rincón de las vírgenes* (1972) dirigida por Alberto Isaac y *El castillo de la pureza* (1973) dirigida por Arturo Ripstein protagonizada por Claudio Brook y Rita Macedo. Muchas de las películas que produjo estaban protagonizadas por su hija Angélica María. En 1959 hizo una serie de cuatro filmes sobre una pandilla de niños en el que su hija desempeñaba el papel de *Cachuquis*. Otros ejemplos son *El señor Tormenta* (1963), *Vivir de sueños* y *Mi alma por un amor* (ambas de 1964).

En 1965 crea *AM Libra*, su empresa productora de cine con la cual realiza varias películas entre las que destacan *Don Juan 67* (1967), *5 de chocolate y 1 de fresa* (1968) y *Alguien nos quiere matar* (1970). Estas películas fueron dirigidas por el biólogo y cineasta Carlos Velo⁵⁷ con quien se casó en 1966 y de quien se divorcia alrededor de 1971.

Germán Robles *Tin Tan*, Manolita Saval, Arturo de Córdoba, Kippy Casado, Julio Alemán, Andrés Soler, Fanny Schiller, Anita Blanch, Fernando Luján, Enrique Rambal, Carlos Bracho, Claudia Islas, Diana Bracho, Héctor Bonilla, Ignacio López Tarso, Rita Macedo y Julissa, son algunos ejemplos de actores que estuvieron en sus producciones.

Dentro de la investigación que realicé, no encontré de manera puntual la primera obra de teatro en la que Angélica Ortiz fue productora. Su participación más antigua en la información recabada fue *Gigí*, musical de 1974 donde actuaba su hija y que fue dirigido por Manolo Fábregas. Es durante una fiesta por las 200 representaciones de esta obra que la joven cantante y actriz, hija de Ortiz, conoce a Raúl Vale con quien se casó y procreó a Angélica María Vale Hartman, conocida como Angélica Vale.

⁵⁵ Información tomada del Sistema de Información Cultural | SIC México en: http://sic.gob.mx/ficha.php?table=cineasta&table_id=1024

⁵⁶ Ambas películas fueron protagonizadas por Pedro Infante.

⁵⁷ Carlos Velo dirigió *Pedro Páramo* con guión de Carlos Fuentes. El tipo de cine que le gustaba filmar al cineasta era de corte documental y de relevancia social. Este fue uno de los apuntes que ocasionaron la ruptura con Ortiz: “*el rechazo a ese de cine que nada tiene que ver conmigo, ya que me preocupan más los asuntos sociales, la vida de los pueblos, y, si quieres hasta me sigue preocupando más la vida de las abejas...* al mismo tiempo que Velo regresaba con el productor Barbachano” (Fernández F. 200, cursivas mías).

En 1976 Ortiz escribe, produce y diseña *Trampas para un amor*, musical basado en la comedia *I found April* de George Batson. La versión mexicana tuvo dirección, música y letras de Raúl Vale que también actuó al lado de Angélica María, se presentó en el Teatro Ferrocarrilero.

En 1977, produce, adapta y realiza el vestuario en *Papacito piernas largas* de Jean Webster en el Teatro Lírico. Dirige José Luis Ibáñez, coreografía de Fernando Moya y escenografía de David Antón. Actúa nuevamente Angélica María al lado de Gustavo Rojo y debutó Angélica Vale con solo 2 años de edad.

En 1982, Angélica Ortiz y su familia (Angélica María, Raúl Vale y Angélica Vale) son vetados durante 4 años de Televisa impidiéndoles el paso a las instalaciones y negándoles trabajo en los canales controlados por la televisora. Esto los lleva a refugiarse tanto en el cine como en el teatro y la música.

En 1985 produjo y diseñó *El mago de Oz* de Frank Braun en la Sala Ollin Yoliztli con dirección de Leopoldo Falcón. Con esta obra hacen gira por México y Puerto Rico.

En 1992 produjo y dirigió *Todo lo que me digas será al revés* la cual escribió con Alberto Isaac, dirección musical de Gerardo Partida presentada en el Teatro Jorge Negrete. En el elenco se encontraban Angélica Vale, Raúl Buenfil, Sergio Sendel, Itatí Cantoral, Leticia Pedraza, Anel y el grupo Botellita de Jerez, entre otros.

Entre 1987 y 1995, escribió, dirigió y produjo 7 musicales que se presentaron en el Teatro Aldama:

- *Imaginación* (1987), escrita a partir de una idea de Angélica Vale. Estuvieron año y medio en temporada (*El Universal*, 2002).
- *Una Estrella* (1988) con letras de Alberto Isaac y Mario Sanabria. Música de Pocho Pérez. Actúan Angélica María y Angélica Vale. Sobre esta obra Malkah Rabell resume: “con sus virtudes y sus fallas, la comedia de Angélica Ortiz, *La estrella* nos divierte y distrae”.
- *Los tenis rojos* (1989), original de Alejandra Ortiz y Angélica Vale quien actúa al lado de Alex Ibarra (hijo de Julissa) y José Joel (hijo de José José). De acuerdo al programa *Verdad y fama*⁵⁸, el montaje duró 3 años y medio en cartelera.

⁵⁸ Serie mexicana compuesta por capítulos biográficos de celebridades producida por Exa TV.

- *Mamá ama el rock* (1990). Repiten actuaciones Angélica María y Angélica Vale junto a Ricky Martin, Guillermo de Uslar, Claudio Báez, Pablo Cheng y Radamés de Jesús, entre otros.
- *Atrapada en los 60's* (1993), Ortiz produjo y tuvo la idea original del espectáculo junto con Angélica Vale quien estaba sola en escena. La dirección fue de Ricardo Ochoa.
- *¡Hay Naranjas!* (1994), escrita por Ortiz junto con Francisco Sánchez y Eulalio González. Tuvo canciones de Eulalio González *Piporro* quien protagonizaba la obra.
- *La isla de los niños* (1995), con música de Ortiz y Gerardo Partida. Letras de Angélica Vale que además fungió como co-directora musical (junto con Partida). Actuaban Angélica Vale, Angélica María, Eduardo Santamarina y Armando Pascual, entre otros. Este musical fue la última producción de Ortiz pues es diagnosticada con cáncer de mama y fallece el 26 de octubre de 1996.

Si bien no produjo los famosos musicales de Broadway ni sus montajes fueron las superproducciones ni tuvo los sonados éxitos que otros productores en este recuento — salvó quizás *Gigí* — Angélica Ortiz logró montar musicales de manera independiente y con su propio capital con el fin de impulsar las carreras interpretativas tanto de su hija como de su nieta. Logró que estas producciones se mantuvieran en el gusto del público convirtiéndose en la productora que más musicales originales ha montado en la historia del teatro en México.

Con este recuento de productores, las funciones que más resaltan alrededor de estas figuras son los roles de productor general (proveedor de los recursos) y productor ejecutivo (administrador y operador de los recursos). Funciones administrativas como contratación de personal, de marketing como la promoción de la obra o de coordinación de temporada, giras, transportación, etc. más específicas del gerente o coordinador de producción no tenían aún una delimitación tal en las producciones de esos años. Este tipo de actividades algunas veces recaían en los mismos productores⁵⁹ pero poco a poco fueron siendo delegadas en otros miembros de su equipo de trabajo ayudando a la especialización y conceptualización de los términos que mencioné en el apartado 1.1.1.

⁵⁹ Como en el caso de Fela Fábregas que estuvo encargada de las Relaciones Públicas o de Angélica Ortiz que se encargaba también del contacto o incluso contratación del elenco por su rol de Directora. Incluso Julissa llegó a coordinar giras tanto de *Vaselina* como del grupo musical que surgió a partir de la obra (La Onda Vaselina).

1.1.3. Asociaciones, niveles de gestión y cambios en la producción

“En las décadas de 1980 y 1990, el mayor énfasis puesto en el contexto global de las prácticas culturales no es sino el resultado de la liberalización comercial, del alcance global incrementado de las comunicaciones y el consumismo, de los nuevos tipos de flujos migratorios y laborales y de otros fenómenos transnacionales”.

— Yúdice, 110

La popularización de la televisión a nivel global se da hacia finales del siglo XX convirtiéndola en el medio de comunicación masivo más eficaz; en una bandera tecnológica para los países.

En los 60's se logran hacer emisiones televisivas satelitales que, eventualmente, propician que la televisión llegue a todos los rincones del mundo. A finales de los 80's comienza el desarrollo de sistemas de digitalización tanto de la producción del contenido como de la transmisión del mismo.

Esto permitió la automatización de las emisiones al existir servidores que alojan el contenido digitalizado. Además, hay un aumento significativo en la oferta que el usuario puede escoger por la diversificación de canales.

Esta diversificación tiene lugar en México en la década de los 90's cuando el número de canales concesionados para explotación comercial aumenta. Sin embargo, las empresas con los permisos necesarios para ejercer esta explotación disminuyen resultando en la privatización y monopolio del contenido ya que la mayoría de las concesiones pertenecen a Grupo Televisa.

Fue esta misma empresa quien junto con Julissa inició la era de superproducciones de gran formato en el teatro musical contemporáneo en la Ciudad de México. La llegada de una empresa privada de gran infraestructura y con alcances multinacionales a la labor teatral, obliga a repensar la producción desde otro lado. Pues al ser una empresa dedicada a los medios de comunicación, su influencia en la sociedad es mucho mayor.

Warnier expresa muy bien esta nueva cultura globalizada a través de la mercantilización y mediatización de los estímulos, afirmando que:

El impacto retroactivo sobre las actividades que suministran los contenidos es considerable; apenas las prácticas artísticas, deportivas, religiosas y políticas surgen en la zona de captación de las industrias culturales son transformadas en *espectáculos* (49).

Esto, a su vez, modificó la manera en la que los espectáculos son entendidos, propiciados, producidos y consumidos: comienza la era de las industrias culturales también reconocidas como industrias creativas⁶⁰.

Debido a estos cambios, surgen nuevos roles dentro de estos procesos o por lo menos la manera de nombrarlos. Un ejemplo de ello es la gestión cultural que Marisa de León (61) define como la “generación de proyectos que emanen de la sociedad como contexto complejo y que se reviertan a ella como productos artísticos”.

Los niveles de gestión cultural requieren de conocimiento de la situación social, política y económica del país; del reconocimiento de las características de la comunidad artística y los destinatarios (públicos).

De León nombra cuatro niveles: el primero es el de las instituciones vinculadas al gobierno; el segundo es el de la iniciativa privada; el tercero corresponde a las PyMEs y el cuarto, a los gestores independientes.

Para los fines de este trabajo, me enfocaré en los niveles de segundo y tercer tipo que son:

- **Iniciativa privada:** aquellas instituciones o empresas privadas de gran tamaño que “crean productos culturales, artísticos y de entretenimiento, en función de la relación costo-beneficio” (60). Dentro de este rubro podemos identificar a Grupo CIE y a su filial, OCESA.
- **PyMEs:** son aquellas empresas culturales de micro, pequeño o mediano formato que muchas veces se “apegan al apoyo financiero, infraestructural, promocional y logístico de otras organizaciones o instituciones para llevar a cabo sus proyectos” (*ídem*). Un ejemplo de esto lo encontramos en la empresa *Mejor Teatro*, propiedad de Morris y que se asocia con OCESA para producir obras de cámara y musicales.

De estas organizaciones hablaré más adelante.

⁶⁰ Como se menciona en la introducción, estas industrias se definen como el “sector de actividad organizada que tiene como objeto principal la producción o la reproducción, la promoción, la difusión y/o la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial” (UNESCO)

Una vez definidos los niveles de gestión, es importante circunscribir estas empresas en un modelo de producción, el cual se refiere al sistema bajo el cual operan dichas organizaciones. Es decir, la forma en que se constituyen, organizan y administran. Gustavo Schraier lo define como “el conjunto de actividades productivas que un grupo coordina, dirige y ejecuta de acuerdo a sus objetivos, cultura y recursos, utilizando prácticas acordes al entorno en el que se desenvuelve” (22).

Como se mencionó en la introducción, De León habla sobre 12 diferentes tipos: amateur, escolar, callejero, de estudio, de cámara, experimental, independiente, oficial, universitario, cultural, comercial y profesional. Para los fines de esta investigación, nos enfocaremos en dos de ellos:

- **De cámara:** modelo alternativo ante las grandes producciones que describe los espectáculos donde se reducen formato, presupuesto, ejecutantes y espectadores. “Ocurre en espacios cerrados pequeños y la audiencia suele ser de élite” (63).
- **Comercial:** tipo de modelo ejecutado con la clara intención de obtener ganancias. su base es el entretenimiento, el impacto social y las ganancias. Se muestra ante una gran audiencia con ciertas posibilidades económicas. “El valor de la producción está determinado por el binomio inversión-ganancia y la fórmula central es gana-gana.” Por lo general, los ejecutantes son “profesionales formados principalmente en escuelas privadas⁶¹ y en la televisión o el cine... se da prioridad a figuras de renombre internacional... los espectáculos que se eligen son de repertorio extranjero, musicales, traducciones y/o adaptaciones” (64)

Por otro lado, Schraier llama a los modelos, “sistemas de producción” y desarrolla cuatro grandes conceptos basándose en la situación teatral argentina. En algunos casos, los divide en subsistemas:

⁶¹ Como comentario al margen, parece importante resaltar lo que comenta De León sobre la formación de los profesionistas involucrados. Afirma que provienen principalmente de escuelas privadas. Existen actualmente muy pocos centros de enseñanza con especializaciones que ayuden a los profesionistas a insertarse específicamente — y de manera exitosa — en producciones comerciales en general y de teatro musical contemporáneo en particular. Los que existen — a excepción del Colegio de Literatura Dramática y Teatro donde se imparte la especialización en producción — son mayoritariamente de tipo privado, como en el caso del Claustro de Sor Juana, o inclusive ni siquiera se encuentran en el país.

- Público
- Privado:
 - Empresarial (empresa de espectáculos)
 - Inversor ocasional (o de empresario independiente ajeno al mundo teatral)
 - Alternativo
 - Independiente
 - Cooperativas
 - Integral
 - Con producción (capital)
- Coproducción⁶²
- Microsistemas de producción teatral (comunitario, universitario, vocacional, aficionado, experimental, de estudio etc.)

Nuevamente, para los fines de esta investigación, se retomará el **sistema privado de tipo empresarial**, el cual en sus palabras es:

... el regido por empresarios individuales, empresas de espectáculos, sociedades comerciales o promotores de espectáculos ... que invierten y arriesgan capital propio o se asocian con terceros para financiar producciones teatrales a nivel profesional. El objetivo de este sistema de producción es la rentabilidad económica; esto es el teatro pensado como negocio, de ahí que se lo caracterice imprecisa y a veces peyorativamente como teatro “comercial” (24).

A este respecto, Schraier puntualiza que lo comercial y lo rentable no es rechazado en otros sistemas de producción. Esta idea generalizada en el ámbito artístico independiente o alternativo, lamentablemente ha traído como consecuencia la baja o nula rentabilidad de su propio quehacer. Lo que muchas veces ha propiciado la necesidad de obtener ganancias de otras actividades, restando tiempo de creación y experimentación del propio arte o, en el peor de los casos, abandonándolo completamente.

La importancia de conocer tanto los niveles de gestión como los modelos o sistemas de producción, se encuentra nuevamente en la labor del productor ejecutivo — o del gestor —: comprenderlos para poder combinarlos, complementarse y potenciarse entre sí para que el proyecto se desarrolle de la mejor manera cumpliendo con las expectativas, metas y calidad propuestas inicialmente. Para ello se pueden generar fórmulas.

⁶² Marisa de León cita a la coproducción no como un sistema sino como una fórmula de gestión.

Actualmente en México, “la más común es la **co-producción** donde intervienen diversas instituciones, organizaciones, empresas e iniciativas que colaboran en el financiamiento y la realización del proyecto” (De León, 65). Tal como en su momento hizo Televisa y que posteriormente aprovecharía OCESA.

1.1.3.1. Grupo CIE

En 1990, un grupo de empresarios encabezados por Alejandro Soberón Kuri, se asocian para fundar una compañía dedicada al entretenimiento fuera de casa: *Operadora de Centros de Espectáculos S.A. de C.V.*, mejor conocida como OCESA. Esta empresa comienza operaciones como promotora de eventos en vivo (conciertos, festivales, eventos deportivos, espectáculos de danza y teatro, entre otros). A la par, la empresa adquiere la concesión para operar el Palacio de los Deportes —uno de los recintos para entretenimiento más importantes de la Ciudad de México— e inicia la comercialización de alimentos, bebidas, souvenirs y patrocinios publicitarios dentro de y para sus propios eventos.

Una de las alianzas estratégicas que impulsó su desarrollo y afianzó su crecimiento fue el acuerdo de coinversión con Ticketmaster Corp. en 1991⁶³. Por medio de este acuerdo simplifican y organizan la venta de boletos en México y América Latina; con ello, dejaban en claro la intención de expandir sus operaciones y captar nuevos mercados internacionales lo cual sucederá en los próximos años al iniciar operaciones en Argentina, Brasil y en el continente europeo con España y Portugal.

La segunda clave de su crecimiento fue la construcción, adquisición y/u operación de nuevas sedes, ya fueran propias o a través de concesiones. Esto les permitió establecer una red de centros de entretenimiento de diferentes formatos, cupos y localizaciones a lo largo de la república mexicana y Latinoamérica. De esta forma, reducirán — a la larga — los costos de logística y producción de los espectáculos presentados permitiéndoles organizar giras nacionales e internacionales, explotar mercados nuevos y ofrecer una mayor variedad de entretenimiento.

En 1995, OCESA y las diferentes empresas que se habían constituido para la operación de recintos, comercialización de consumibles y venta de boletos se unen en una sola:

⁶³ Adquirida en 2009 por Live Nation Inc., la productora de eventos en vivo — especialmente conciertos — más grande del mundo con base en California. Artistas como Madonna, Shakira, Lady Gaga y Ariana Grande han firmado acuerdos de distribución y promoción con ellos.

Corporación Interamericana de Entretenimiento, S.A.B. de C.V. — mejor conocido como Grupo CIE o simplemente CIE — una empresa de capital abierto con cotización en la Bolsa Mexicana de Valores [BMV] desde diciembre de ese mismo año.

En 1996, CIE celebra un acuerdo con Walt Disney Theatrical Worldwide Inc. por medio del cual le otorga licencia “para la puesta en escena de producciones de Disney en América Latina, España y Portugal”⁶⁴. Este acuerdo representa un parteaguas en la manera en la que las producciones teatrales llegan, se planean, ejecutan y distribuyen tanto en México como en Latinoamérica.

En 1997, OCESA Entretenimiento en coproducción con Walt Disney Productions y Rock&Pop International traen *La Bella y La Bestia (Beauty and The Beast)* de Linda Woolverton, música de Alan Menken y letras de Howard Ashman y Tim Rice. De igual forma, importan gran parte del equipo creativo y los diseños del musical directamente de Broadway: la dirección corrió a cargo de Robert Jess Roth y Keith Batten; la coreografía fue de Matt West y Dan Mojica; la dirección musical de James May; de peleas, Rick Sordelet y las prótesis de John Doss. En el ámbito de los diseñadores están, Stanley A. Meyer de escenografía; Ann Hould-Ward de vestuario; Natasha Katz de iluminación; David H. Lawrence de pelucas y de magia fueron Jim Steinmeyer y John Gaughan.

Entre el equipo creativo mexicano se encontraban Erubery Acosta en la ejecución de iluminación; Rosa Amelia Ramírez en la realización del vestuario; Jorge Márquez y David Silva en la pirotecnia. En el área de producción, Jaime Matarredona⁶⁵ fungió como Stage Manager; Federico González Compeán, encargado de producción por parte de OCESA y Lorena Maza como productora asociada. El elenco fue predominantemente nacional encabezado por Lolita Cortés, Roberto Blandón, Norma Herrera, Sergio Zaldivar y Lenny Zundel. Las jóvenes Pía Aun y Bianca Marroquín [debut] también fueron parte de este musical.

⁶⁴ Último reporte anual de actividades de CIE presentada a la BMV en 2018.

⁶⁵ Director de escena. Actualmente es el Supervisor General de Producción de OCESA Teatro.

Esta superproducción encontró adeptos en la crítica nacional. Emilio Méndez (281-286) cita varios comentarios al respecto:

Con escenografías móviles y deslumbrantes, música de orquesta en vivo, un vestuario impresionante, actuaciones precisas, coreografías perfectamente sincronizadas y asombrosos efectos especiales e iluminación, 'La Bella y la Bestia' dejó satisfecho al público en sus dos horas y media de duración.

(Carlos Meraz | *Reforma*)

La bella y la bestia no defrauda siendo lo que es: una réplica exacta del musical de Broadway ... [producción] fastuosa, impresionante, cundida de elementos que provocan emoción, y sobre todo, admiración.

(Gonzalo Valdés Medellín | *Sábado*)

En contraste, Víctor Hugo Rascón Banda opinaba:

No beneficia artísticamente al teatro *La Bella y la Bestia*, ejemplo claro de especulación e industria del espectáculo, porque no hay nada que imitar ni nada que provoque en el espectador una visión diferente de su mundo ...

[los actores] cantan, pero no pueden actuar atados al estuche que los envuelve. Están robotizados, no sólo porque así lo marca la historia de Disney (los personajes del castillo han sido convertidos en objetos) sino porque sólo pueden moverse dentro de los límites de los planos, instrucciones, imagen y movimiento creado en el original de Broadway.

(*Proceso*)

Y Olga Harmony, por su lado, añadía:

... [este es un] tipo de teatro que inhibe la creatividad de los teatristas nacionales, ya que se representa con la fórmula bien probada desde su estreno neoyorkino [aunque no es] otra la apuesta de OCESA. [La producción es] un muy honesto teatro comercial por parte de arriesgados empresarios jóvenes [con] todos los requisitos de calidad.

(*La Jornada*)

El musical dio funciones de miércoles a domingo en el entonces recién remodelado Teatro Orfeón (ahora desaparecido). Estuvo en temporada poco más de un año, del 8 de mayo de 1997 al 28 de junio de 1998 y tuvo 420 funciones. Con este musical, CIE, a través de OCESA, establece un circuito teatral de producciones tipo Broadway en México, Argentina, Brasil y España con el objetivo de reducir costos y presupuestos de los musicales, "compartiendo entre los asociados los derechos de autor, la música, las adaptaciones e

incluso los repartos” (Valdés Medellín). Al respecto, Federico González Compeán en entrevista con Cristina Pacheco (2016) señala:

Encontramos una fórmula muy sencilla: la escenografía, vestuario, iluminación y audio los compartíamos entre 4 territorios: Brasil, Argentina, España y México. Cada país pagaba un 25% del costo y eso lo hacía viable.

En 2007 se hace una reposición de este musical para celebrar el 10º aniversario de OCESA, siendo Morris el director de la división de teatro. Duró un año en cartelera y ofreció 414 funciones. Con ambas temporadas, el récord de asistencia de público ascendió aproximadamente a 1,250,000 espectadores con 834 funciones. Esto la convierte en el musical más visto en México en una temporada de dos años⁶⁶.

La Bella y la Bestia fue la primera superproducción de su tipo en llegar a México. Este esquema en el que se importa la mayor parte del espectáculo, los diseños e incluso a los creativos fue consolidado posteriormente por Sir Cameron Mackintosh⁶⁷. Él transformó el showbusiness del musical en un negocio globalizado estilo franquicias en el que con la venta de los derechos, se compran también el concepto, los diseños, una parte o la totalidad de la producción de los montajes originales e inclusive el diseño de la campaña mediática y el *merchandising* oficial:

⁶⁶ *El Rey León* (2015) duró 2 años y medio en cartelera y tuvo poco más de 1 millón de espectadores.

⁶⁷ Productor británico que comenzó trabajando en obras de pequeño formato. Su primer gran éxito fue *Cats* en 1981. Un musical en el que nadie creía y que alcanzó 8,949 funciones tras 21 años de temporada. La coprodujo con The Really Useful Theatre Company (actualmente The Really... Group) empresa que pertenece a Andrew Lloyd Webber, autor del musical.

The emergence of the megamusical format- stage presentations such as *Cats*, *The Phantom of the Opera*, *The Lion King* and *Mamma Mia!* that have rapidly developed into globalized products- has not only led to a dramatic escalation in production costs but has also, arguably, resulted in the rapid commodification of the genre. A defining feature of this development has been the increasing centrality of marketing within the overall production process. Marketing strategies and techniques displaying features that reflect the basic principles of George Ritzer's McDonaldization theory superficially seem to have become pre-requisites for producers wishing to achieve high levels of product awareness in an increasingly saturated marketplace⁶⁸

(Lee, abstract)

Este formato de producción tenía como objetivo principal salvaguardar la calidad del espectáculo de cualquier imitación que pudieran hacer del mismo y que al mismo tiempo asegure el control sobre el producto. Es decir, que el productor original siempre se beneficie por la considerable inversión económica que representa montar determinado musical. Además, Mackintosh comenzó a manejar a los musicales como un *evento único*, poniendo especial atención en toda la experiencia del espectador global⁶⁹ que ahora se convertía en

⁶⁸ *El surgimiento de las producciones en formato "megamusical" (superproducciones tipo franquicia) como Cats, The Phantom of the Opera, The Lion King y Mamma Mia! que se han convertido rápidamente en productos globalizados- no solo ha llevado a una escalada dramática en los costos de producción, sino que, posiblemente, también ha resultado en la rápida mercantilización del género. Una característica definitoria de este desarrollo ha sido la creciente centralidad del marketing dentro del proceso de producción general. Estrategias y técnicas de marketing que reflejan características de los principios básicos de la teoría de McDonaldización propuesta por George Ritzer, parecen haberse convertido superficialmente en los requisitos previos para los productores deseosos de alcanzar altos niveles de comprensión del producto en un mercado cada vez más saturado. [Traducción propia]*

⁶⁹ No sólo por el hecho de exportar el espectáculo a otras latitudes sino porque la mayoría de los espectadores de los musicales son turistas extranjeros que visitan Broadway (o el West End) justamente para vivir "LA" experiencia escénica. Al respecto, Lee señala:

Mackintosh has also been acutely aware of the importance of focusing on the entire consumer experience, for foreign tourists, not only during the performance of a show, but also before the show even begins...The importance of the tourist market is clear from the way in which CML ensures that the company's products maintain a high profile in publications that are tourist-specific, as well as at established tourist attractions and at other locations where tourists congregate (139 40).

[Mackintosh también ha sido muy consciente de la importancia de centrarse en la experiencia del consumidor en su totalidad, en especial para turistas extranjeros, no solo mientras dura el show sino desde antes de comenzar... Es clara la importancia del mercado turístico y esto se observa desde la manera en la que CML (Cameron Mackintosh Limited) asegura que sus productos mantenga un alto perfil en las publicaciones que son específicas para visitantes foráneos, así como en las atracciones turísticas y otros lugares donde se congregan los viajeros. Traducción propia.]

un consumidor de espectáculos. Este formato es el utilizado mayoritariamente por Morris y OCESA para presentar en México los grandes musicales de Broadway. Por lo menos los que trabajan bajo el esquema de Mackintosh.

Sobre la producción de *La Bella y La Bestia*, Bruno Bert hace una reseña bastante objetiva — a mí parecer — en la Revista *Tiempo Libre*. En ella menciona el concepto de Broadway sobre la visión del *showbusiness*:

El estilo americano de la gran comedia musical es lo que está detrás [de esta producción] con infinitos antecedentes, sobre todo aquellos que nacen de su época de oro entre los treinta y los cincuenta. Y si de asombrar se trata, digamos que lo logra plenamente. Por supuesto en el renglón que corresponde: la visión del *Show business (sic)* en su mayor esplendor. Han tomado la estética de Disney básicamente bidimensional por provenir de sus películas, y la han tridimensionalizado conservando su sistema de lenguaje, su estructura de montaje y sus recursos, que pasados al teatro parecen magia con sólo ubicarse de la platea veinte para atrás ...

Sin embargo, no es precisamente este tipo de espectáculo aquello que me sensibiliza. Y pienso en un país en crisis como el nuestro donde la gran empresa internacional invierte ingentes sumas para generar un lujoso teatro de evasión propuesto como modelo insuperable de la importación cultural. Posiblemente beneficio (?) de las actuales circunstancias socio-históricas (*sic*).

Claro que esa gran empresa ya está presente en otros teatros y proyectos escénicos, a veces incluso de la mano de afamados artistas locales, y resulta pertinente hacer un seguimiento de este proceso de transformación y relevo donde el Estado se eclipsa al compás del ingreso de estos nuevos conceptos del negocio del espectáculo ...

En definitiva, Broadway es un concepto muy claro de trabajo, pensamiento y también de acercamiento al arte del espectáculo que todos conocemos desde hace mucho tiempo. Hoy está entre nosotros sin deficiencias de subdesarrollo. Por lo tanto, los que gustan de él y de la poética del autor del Pato Donald, y tienen los dineros suficientes para pagar las entradas, quedan invitados con la seguridad que no saldrán defraudados en sus expectativas. Los demás aún pueden encontrar otras posibilidades en las carteleras locales.

Es muy particular la manera en la que Broadway produce y ejecuta tanto musicales como obras de teatro. Esta particularidad es lo que le ha dado su internacionalización, su

efectividad, su poder de comercialización y su característica redituable hasta convertirla en lo que es hoy, una industria creativa internacional.

Es justamente esta característica la que prometía asentarse en la Ciudad de México con la llegada de Morris Gilbert a OCESA. Para reforzar esto, se puede mencionar el estudio realizado por el economista Ernesto Piedras a través de la firma *The Competitive Intelligence Unit*⁷⁰ de 1998. En él se analiza el impacto de las Industrias Creativas en México.

En este análisis, se determinó que el sector aportaba el 6.7% del PIB Nacional. Lo cual se tradujo en un valor agregado bruto de \$257,514 millones de pesos. Además de resaltar la influencia directa que tiene en otros sectores económicos como el turismo. En una actualización de los cálculos para 2003 publicados por la revista *Este País*, el economista precisó que el PIB para las Industrias Culturales alcanzaba el 7.3% (26). Actualmente *las industrias culturales y creativas (ICC) han demostrado ser un motor para el crecimiento y desarrollo, ubicándose entre los primeros cuatro sectores de la economía mundial y nacional con mayor contribución económica* (Cabrera Martínez).

En palabras de Piedras (25), la industria del entretenimiento logró constituirse como:

...un sector dinámico, líder en producción y económicamente superior, en numerosos casos, a otros sectores de la economía mexicana, dotado de numerosas ventajas para su competencia a nivel internacional por lo que requiere de reglas claras y conducentes para obtener un desarrollo pleno y, a su vez, la mejor explotación de sus características económicas.

CONCLUSIONES

En este capítulo se vio la importancia de la labor de los primeros productores para establecer al teatro musical contemporáneo en nuestro país:

- Luis de Llano Palmer y René Anselmo fortalecieron la presencia de los musicales estilo Broadway al ser los primeros en importar continuamente libretos para ser producidos de forma nacional. Eran productores independientes cuyo modelo de producción pretendía ser comercial y utilizaron la co-producción para lograrlo.

⁷⁰ Firma de consultoría estratégica, dimensionamiento e investigación de mercados con alcance global y especialización en América Latina.

- Manolo y Fela Fábregas, además de despuntar en la cantidad de producciones musicales importadas⁷¹, contribuyeron al intercambio de conocimiento sobre las estrategias de producción pues Manolo empezó a importar tanto talento como equipo creativo internacional (coreógrafos, directores, etc.). Fela, por su parte, reestructuró la gestión de espacios escénicos y las estrategias de publicidad y marketing. Otra de sus grandes aportaciones fue la construcción de teatros y la creación del Centro Cultural Virginia Fábregas, espacio de estudios escénicos y de formación en Actuación y Teatro Musical. Esto último, cabe mencionar, impactó directamente en la profesionalización académica de la disciplina. Los Fábregas también fueron productores independientes que trabajaron ocasionalmente en un esquema de coproducción en un modelo comercial de capital privado. Sin embargo, Manolo participó en el emprendimiento de Robert W. Lerner y otros asociados para crear *Multiteatro S.A.*, la cual trabajaría bajo un modelo de producción comercial por lo que hoy la identificaríamos como empresa cultural.
- La mayor contribución de Julissa fue la llegada de las superproducciones musicales a México de la mano de Televisa, empresa de gran infraestructura que obligó a replantear la forma de producir teatro⁷². El nivel de gestión es completamente de iniciativa privada con corte comercial y bajo un sistema de producción empresarial. Además, la visión y gusto de Julissa por musicales con temáticas irreverentes, provocadoras, liberales y poco convencionales propiciaron la diversificación del tipo de musicales presentados hasta ese momento.
- Finalmente, Angélica Ortiz destacó por crear y montar la mayor cantidad de musicales originales en la historia del teatro en México. Si bien pretendía tener un modelo de producción comercial, esta investigación identifica tanto el nivel de gestión como el modelo de esta productora más de tipo independiente en el que tanto la causa principal de la creación como la forma de trabajo — autogestiva y autofinanciable — iban encaminadas a potenciar la profesionalización de su propia familia.

⁷¹ Ejemplo que siguieron Julissa — productora que más se equipara al trabajo de los Fábregas de acuerdo con Malkah Rabell— y posteriormente Morris Gilbert.

⁷² Replanteamiento que volvería a suceder con la llegada de OCESA a la producción teatral.

A partir de la labor de estos productores, los conceptos de *producción* y *productor* se fueron puliendo y ramificando. Tras la revisión hecha en esta investigación se concluye que el productor teatral es aquel profesional responsable de organizar, combinar y ejecutar una serie de recursos esenciales (artistas, equipo creativo, obra y presupuesto) y complementarios (escenografía, utilería, vestuario, equipo técnico, etc.) para materializar un espectáculo y presentarlo al público. Por ende, se concluye a su vez, que la *producción*, es ese proceso necesario que se debe seguir para esta misma materialización y en el cual confluyen prácticas tanto artísticas como administrativas.

Finalmente se habló de la creación de OCESA, una promotora de espectáculos constituida dentro de una corporación con un nivel de gestión de iniciativa privada; que trabaja bajo un modelo de producción que ha logrado ser enteramente comercial y con un sistema de producción privado de tipo empresarial; que ha utilizado comúnmente la fórmula de coproducción logrando un alcance internacional y cuyo "*modus operandi* responde a intereses, políticas e ideologías muy particulares y que determinan líneas artísticas, de contratación y de trabajo específicas" (De León, 66).

OCESA se impuso como objetivo ser la productora de espectáculos más importante de México. Renovó y profesionalizó la manera de hacerlos. Comenzó con estrategias tan sencillas como numerar butacas y boletos hasta que logró dar certeza a los eventos al ofrecer un respaldo y responder a las inconformidades o problemáticas que se podían presentar durante la ejecución de los mismos. OCESA se aventuró en el medio teatral con un reto grande tanto en gestión como en producción: las obras de teatro musical contemporáneo. La fórmula para poder traerlos a México en un inicio fue dividir el costo de la producción entre 4 países (Brasil, Argentina, España y México) y durante sus años de operación, ha logrado consolidarse y desarrollar públicos para la basta oferta de entretenimiento que ofrece.

La pieza clave en la consolidación de la división de teatro dentro de dicha empresa es Morris Gilbert como se expondrá en el siguiente capítulo.

2. Morris Gilbert

... la profesionalización y la especialización de las personas involucradas en las producciones escénicas, permite planear, diseñar, decidir y ejecutar acciones contundentes en la gestación, organización y desarrollo para las obras y productos artísticos que habrán de ofrecerse en el mercado del entretenimiento.

— De León, 24

Morris Gilbert Raisman, nació un sábado en un mundo en proceso de recomposición con apenas 8 años de paz tras la Segunda Guerra Mundial y en un país en vías de estabilización. Era un 12 de septiembre de 1953 en una de las colonias que —desde su fundación— fue el asentamiento de la clase media alta de la Ciudad de México. Especialmente de la comunidad judío-mexicana en los 50's y preferida por varios grupos extranjeros: la colonia Condesa.

Es el hijo de un sobreviviente del Holocausto, Salvador *Shie* Gilbert, que llegó a México con tan solo 27 años y sin familia directa. Salvador venía de paso y se quedó en lo que él mismo describiría muchas veces como “un paraíso”. Ana Raisman, madre de Morris, pertenece a la primera generación de hijos de ruso-polacos emigrados a México. De origen humilde, los padres de Ana emigraron con lo que traían puesto. Ella se crió en Peralvillo.

De ambos, Morris aprendería el valor del trabajo. La familia Gilbert Raisman se instaló en México. Su padre montó una sastrería en el Centro y se dedicó a la elaboración de ropa de caballero. Posteriormente pondrían una fábrica de uniformes deportivos, escolares y para obreros donde nuestro futuro productor también trabajaría.

Hermano de 4: Aarón, Elena, Alfredo y Miriam. A Elena la perdió a los 28 años a causa de un cáncer de huesos. “Yo he tenido una vida familiar muy difícil, con muchas enfermedades y tragedias, para eso nunca estás bien preparado¹”.

El primer recuerdo de Morris en el teatro fue a los 4 años: Bellas Artes, un festival escolar, una travesura que lo hizo escabullirse entre las butacas porque no quería cantar junto a sus compañeros en esas “horribles batas azules llenas de diamantina”. Pero la magia del teatro obró y quedó maravillado con el efecto del azul bajo la luz del foro. Todo cambia con el

¹ En entrevista con Rosario Reyes para el Financiero.

resplandor del escenario. Desde ese momento, sabía que se dedicaría a ese fenómeno que veía frente así para — con suerte — provocar esa misma conmoción en alguien más.

En la comunidad judía es importante seguir las tradiciones familiares. Era común que el oficio del padre pasara a los hijos. La familia paterna de Morris se dedicaba a la realización y restauración de muebles. Incluso eso ayudó a su padre a salvar la vida durante la guerra. Pero al llegar a México se reescribió la historia y Morris reescribió la suya también. La primera vez que se acercó a un proceso teatral más formal fue durante su adolescencia al ser asistente de dirección en una puesta en escena en Israel.

Morris quería dedicarse al teatro y encontraría la forma para ello. Para él, los pasos lógicos a seguir eran a través de la actuación. No conocía a nadie dentro del medio; su familia no provenía de los clanes teatrales como los Beristáin, los Fábregas, los Soler o la dinastía Pinal. Así que decidió meterse a cuanta escuela y clase pudiera.

Me desconcertaba mucho — siempre lo cuento con un poco de sarcasmo y de buen humor — que en mi profesión todo mundo habla mal del otro [...] y yo quería entender por qué y dije quiero conocer a todos porque hay diferentes idiosincrasias y diferentes tendencias — incluso políticas — y conocí a todo el gremio a través de las escuelas².

Estuvo en el Centro Universitario de Teatro, pasó por clases en la ANDA e incluso asistió a la UNAM con el maestro José Luis Ibáñez quien — en palabras de Morris — ha sido uno de sus grandes maestros y fue quien le “abrió las puertas del teatro realmente y él me hizo productor”³.

2.1. Los 70's: el inicio de su carrera profesional. La etapa de productor independiente

El crecimiento sostenido que había tenido la industria durante la política de desarrollo estabilizador a través de la sustitución de importaciones estaba llegando a su límite. Hacia finales de la década de los 70s, no sólo la economía nacional daba muestras de desgaste creciente.

La sociedad atravesaba una serie de cambios estructurales que aunado a las inconformidades, la desigualdad y el casi nulo panorama de cambio, culminaron en el

² En entrevista con Pamela Cerdeira.

³ En entrevista con Cristina Pacheco el 2 de abril de 2018.

movimiento de 1968. La respuesta del gobierno a tal manifestación social fue represiva, cruenta y desproporcionada. Respuesta que se repetiría nuevamente hacia 1971.

El campo no logró independizarse de los subsidios ni llegó a la ansiada industrialización; muy por el contrario, cada día era más abandonado tanto por las políticas socioeconómicas como por los campesinos y agricultores. Comenzaba la migración masiva del campo a las grandes ciudades.

La deuda externa ascendía a 3,000 millones de dólares en 1970 (Meyer, *La Encrucijada* 268). La inflación que había logrado mantenerse a raya, irrumpió en la escena nacional en 1976. La sobrevaluación del peso mexicano, el excesivo gasto público financiado con los ingresos obtenidos de las exportaciones petroleras que habían alcanzado un elevadísimo precio internacional y la huida de capital tanto nacional como extranjero fueron las causas de esta debacle (Gollás, 77). México vivió la primera de una secuencia de crisis financieras que desembocaron en la gran catástrofe de 1994.

Este mismo año, 1976, marca la vida de Morris Gilbert al hacer su debut profesional como actor en la puesta en escena *Proyecto para vivir* (*Design for living* | 1976) de Noel Coward en el Teatro Manolo Fábregas “...una excelente puesta en escena de una graciosísima comedia que lo toma todo a broma” opinó Malkah Rabell.

La dirección fue de José Luis Ibáñez, la traducción de Emilio Carballido y la escenografía de David Antón. El elenco estaba conformado por Fanny Cano (quien también debutaba en el teatro después de una consolidada carrera en cine), Miguel Suárez, Ada Carrasco, Carlos Bracho, Guillermo Murray, Myrna Noble, Vicky Tanus y Morris Gilbert, que en palabras de Solana, dio “su nota cómica en el tono preciso”.

En entrevista con Pamela Cerdeira, Morris cuenta que durante la temporada de esta obra, el productor a cargo del montaje se enfermó. Dada su curiosidad nata, él mismo decide tomar las riendas del proyecto y hacerse cargo de la gira. Así descubriría su verdadera vocación, la de ser productor.

El siguiente año, produce *Los hijos de Kennedy* (*Kennedy's Children* | 1977) de Robert Patrick bajo la dirección nuevamente de Ibáñez, ahora en el Teatro Independencia. Esta es su primera obra siendo productor desde el inicio del proyecto y la combinó nuevamente con el rol de actor. El elenco lo completaron Susana Alexander, Héctor Bonilla, Julieta Egurrola y Norma Lazareno.

Desde 1976 y hasta 1999, Morris se dedicó a la producción de manera independiente a través de la razón social *Producciones Gilbert S.C.* Al principio intercalaba esta actividad con la actuación, pero después de varios montajes con esta carga de trabajo, su salud se vio afectada por lo que decidió dedicarse única y completamente a la producción. Al necesitar recursos, todo el dinero que ganaba trabajando en la fábrica familiar de uniformes lo gastaba en producir obras: “lo ganaba en los uniformes y lo perdía en el teatro era un ciclo que se cumplía mágicamente hasta que ya me fue bien en el teatro también”⁴.

Para cerrar la década, produce *Cenizas (Ashes | 1978)* de David Rudkin con dirección de Héctor Mendoza. Al respecto Malkah Rabell en su panorama anual del teatro, escribió:

... una obra inglesa que dejó huella no por la dirección de Héctor Mendoza, sino por la indignación que despertó en gran parte del público y de la crítica por sus detalles escatológicos, y cuyo único rasgo positivo fue la excelente interpretación de Julieta Egurrola y Luis Rábago.

Julieta fue merecedora del Premio *Yolanda Guillaumín*, otorgado por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro a la Mejor Actuación Juvenil por su desempeño en esta obra.

2.2. Los 80's: sus primeros éxitos.

Durante la década de los ochentas, el sistema económico se basó en las posturas globales de consumo y producción. Las sociedades de economía centralizada con un estado militar como en América Latina, se transforman en democracias representativas que adoptan una economía neoliberal que las impulsa a entrar al mercado global. Como sugiere Néstor García Canclini, “la modernización finalmente llega a Latinoamérica” (Irwin y Szurmuk 156) y lo hace a través de empresas privadas y no del Estado.

Por esta misma década, se potencializa el desarrollo de la industria computacional que a su vez desarrolla industrias secundarias como los videojuegos o la inteligencia artificial. Su espectro de influencia llega a otras disciplinas como la genética, la farmacéutica, la aeroespacial, entre otras y esto a su vez deviene posteriormente en el desarrollo de las industrias nano.

⁴ En entrevista con Pamela Cerdeira.

Para 1982, México fue clasificado internacionalmente como un país insolvente⁵ y la deuda externa había crecido exponencialmente.

Hacia finales de 1985, en medio de la crisis económica, un terremoto sacudió el territorio nacional con afectaciones principalmente en el centro, sur y occidente del país. La reacción gubernamental ante el desastre natural fue lenta en exceso; esta incapacidad llevó a la sociedad civil a actuar por sí sola, agudizando el descontento.

Este fenómeno influyó en la recesión de 1986, pues la situación había empeorado con la decisión de continuar con la estrategia petrolera no pudiendo prever el derrumbe en su precio. De 22 pesos mexicanos en 1982 pasamos a un costo de 750 pesos por dólar en 1986.

Con este contexto, en 1983, Morris produce dos obras: *El árbol* de Elena Garro con dirección de Eduardo Ruiz Saviñón y *Claudia (Nuts)* de Tom Topor la cual fue su primer éxito taquillero con una temporada que superó las 500 funciones. Esta obra tuvo particular atención de las autoridades pues la trama gira alrededor de una prostituta, suficiente para ser censurada en ese tiempo.

Durante la gira, era requisito enviar el libreto para tramitar el permiso de representación y esto no siempre aseguraba la función. Como les ocurrió en Mazatlán, donde fueron notificados de último momento que no podían presentarse. Hubo que cambiar el foro a una ciudad vecina, Escuinapa⁶, para salvar los gastos de producción de la gira.

Dos años después, produce y actúa en *Nube Nueve (Cloud Nine | 1985)* de Caryl Churchill bajo la dirección de Julio Castillo y con escenografía de Alejandro Luna. Morris “ha mejorado infinitamente como actor” escribió Malkah Rabell, quien no fue precisamente aliada de la temática de la obra como se puede leer en su crítica.

En 1986, produce *¿...Y seguir viviendo?* de Peter Nichols, dirección de Rafael López Miarnau en el Teatro Reforma, donde también actúa.

⁵ Hasta la firma del Plan Brady en 1990 (Gollás, 77)

⁶ Mencionado en una masterclass de Morris Gilbert moderada por Mónica Garza.

En ambos roles, su siguiente producción es *Mi vida es mi vida (Whose life is it anyway?)* de Brian Clark, dirección de Héctor Bonilla estrenada en el Teatro Polyforum en 1988. Bert opinó:

Es un hecho que el teatro comercial ha superado, en algunos casos, la etapa más grosera de la pura evasión y la comedieta trillada, para llevar a escena autores y temas de mayor peso e interés. Sin embargo, es claro que el corte consumista continúa siendo el mismo a pesar de todo y que forma y contenido se amalgaman necesariamente en una unidad que no esconde sus raíces a pesar de los afeites que le pongamos.

Por el contrario, Rafael Solana aseguró:

Toda una lección de como (*sic*) se hace teatro, buen teatro, el mejor teatro, se ofrece los fines de semana (amplificados hasta los jueves) en el Polyforum Siqueiros: el entusiasta productor señor Morris Gilbert nos da esa cátedra ... Lo primero es la obra ... el señor Gilbert ha escogido una estupenda obra, que ya nos era conocida, y que al tiempo de su estreno en México causó la mayor sensación ... Después ... hay que atinar con un gran director que sea justamente el adecuado para el tono de la pieza ... Lo tercero sería, en esta jerarquización, un cuadro de actores adecuados ... El propio empresario, señor Morris Gilbert, tomó uno de los papeles, y lo hace muy bien; dio otros importantes a personas no muy conocidas todavía: Arsenio Campos, Susana Zabaleta ... Los siguientes pasos a dar por el productor no fueron tan atinados como los fundamentales, el sitio escogido no permite una escenografía ambiental ... A nuestro juicio, volverá a ser un taquillazo.

Ese mismo año produce *Magnolias de Acero (Steel Magnolias | 1986)* de Robert Harling, otra vez con Bonilla como director y *Sola en la oscuridad (Wait until dark | 1986)* de Frederick Knott, dirección nuevamente de López Miarnau. De la primera obra, Bruno Bert opina:

Uno asiste a todo esto y se pregunta qué clase de teatro comercial es el nuestro, cargado de mojigatería, sensiblero e intrascendente, destinado a un consumo clase mediero con todos los clichés a la mano. Allí no hay matices, todos los personajes son buenos y comprensivos ...

El trabajo de dirección y actuación no puede escapar a los causes (*sic*) mismos de la propuesta y mantiene una coherencia con la insulsez general dejando que las actrices configuren esos personajes-tipo a partir de su habilidad profesional. Es una pena ver potencialidades interesantes desperdiciadas entre tanta intrascendencia, siendo que hay nombres de comprobada calidad que podrían ser interesados en aportaciones más firmes para el teatro y más plenas para su propia carrera artística.

De la segunda producción, sus comentarios son igualmente desfavorables:

Resulta claro que no estoy muy de acuerdo con este tipo de trabajo, pero hay que aclarar que no se trata solamente que no guste demasiado de un teatro evasivo (y dentro de éste al que cae en el género en cuestión), sino porque pienso que aun policial y de entretenimiento se pueden hacer cosas de mayor envergadura artística ... Pero esto no pasa de opiniones personales (*sic*): las familias presentes en la función aplaudieron con ganas a los actores al término de la obra, y ya sabemos que en definitiva es el público y no la crítica el que determina el destino de un espectáculo...

Contrastando con lo visto por Bert, Malkah Rabell opina sobre la misma obra:

La dirección de Rafael López Miarnau, encontró un ritmo perfecto. No había ni un momento de aburrimiento, aunque el primer acto es de mucho el más débil (*sic*) y corría el riesgo de "colgarse" ... La escenografía y la iluminación, ésta última muy importante por razones de la actuación de la invidente con el ganster, se deben a Laura Rode, aún poco conocida en el mundo teatral, pero que logra imprimir a su escenografía mucha ambientación.

Hasta ese momento, todas las puestas en escena producidas por Gilbert habían sido *Teatro de cámara*, término con el que él mismo designa a las obras de formato medio (muy parecido al concepto de De León) y que estaban enteramente habladas. Por ello, 1989 fue un año importante en su carrera gracias a la producción de su primer musical: *¡Qué Plantón!*⁷.

Esta obra fue una co-producción con Juan Canedo que se estrenó en el Teatro San Rafael. Guión, música y dirección musical de Guillermo Méndez con letras de Marina del Campo; dirección escénica de Rodolfo Rodríguez; escenografía de Laura Rode; vestuario de René Durón y coreografía de Méndez y Joel Negrete.

⁷ El primero de una larga lista de musicales producidos por Morris aunque debieron pasar 10 años hasta su segunda producción musical: *RENT*.

El musical fue muy bien recibido por el público y la crítica:

¡Música, danza, escenografía, luces y trajes! Todo ello creaba un espectáculo rico en colores, ritmos, sonidos e imaginación, con sus personajes míticos: la rosa y el pino, Susana Cázares y Manuel Landeta; la orquídea, el sauce llorón y el nopal: Susana Zabaleta, Gerardo González y Mario Bezares, y sobre todo la "Hiedra Venenosa" interpretada por Lolita Cortés con su hermosísima voz y su hermoso rostro. Pero a los niños, y tal vez a los adultos quien más divertía era la cebollita, papel interpretado por María Elena Saldaña. Y tantos otros actores que no es posible mencionar a todos. Y ninguno desmerecía a su personaje-planta. Todos cantaban, bailaban y actuaban con temperamento, con desatado entusiasmo, a veces con dramatismo y otras veces con sentido del humor.

(Rabell)

... *¡Qué plantón!* una comedia musical que en vano buscaríamos en las carteleras de Nueva York o de Londres. ¿De dónde, pues la habrán sacado? Nos preguntamos. Y nos causó grata sorpresa saber que se trataba de un estreno mundial, escrita en México y por mexicanos. ¡Por fin íbamos a saber si hemos tenido o no razón al estar por años pidiendo a Manolo, y a Silvia, y a Julissa (*sic*), que se dejen ya de irse [*sic*] a Broadway a buscar qué poner en México! El ideal a perseguir, dijimos alguna vez, o varias, sería lograr que los empresarios de Nueva York, o de Londres, vinieran a México a buscar qué obras llevar a sus teatros...

Todo se ha juntado: obra, música, dirección, decorados, ropa, actuaciones, para conformar este triunfo, que podemos considerar histórico. Ya se habían hecho intentos (en los que participaron algunas de las mismas personas que triunfan ahora), por ejemplo, *Anjou*, o *Los tres mosqueteros*.

Pero los resultados no habían sido tan convincentes, tan palmarios. ¿Y quién es el mayor responsable de este gran éxito? Suponemos que el que conjuntó todos estos elementos, y les dio cuerda: el productor, ya conocido, don Morris Gilbert, que se asoció con otro que hasta ahora no lo era, don Juan Canedo. Al auspiciar la obra excelente, encontrar sus atinadísimos intérpretes, y reunir el capital necesario para hacer la estupenda grabación musical y confeccionar el costoso vestuario, hicieron posible que fraguara en una realidad deslumbrante el sueño que se tenía por inalcanzable de hacer una comedia musical mexicana de ser llevada a la calle 42 o a sus alrededores.

(Solana)

Vale la pena reiterar: tal suma de acontecimientos afortunados presta a *¡Qué plantón!* un relieve —prácticamente— único en la historia de las comedias musicales escritas por autores mexicanos. Sin temor a exagerar bien podría afirmarse que constituye la obra del género cuyos méritos y virtudes han alcanzado mayor resonancia, así como reconocimiento explícito en las dos últimas décadas.

(Alcaraz ctd por Díaz Sandoval)

Su éxito fue tal, que la producción logró mantenerse dos años en cartelera antes de hacer una gira por el interior de la República. Además de convertirse en el primer musical mexicano de gran formato comprado para presentarse en Broadway. Aunque no llegó a estrenarse.

Sobre este montaje, Morris Gilbert recuerda en un panel de productores teatrales⁸ :

Realmente era de alto nivel y en su época marcó la vida de muchísima gente. Hoy me doy cuenta que eso fue muy importante en su tiempo en el Teatro San Rafael. Que era una osadía realmente hacer un musical mexicano en el teatro más importante y sí, lo logramos.

Recientemente, en un reencuentro virtual con el elenco original⁹, Morris comentó:

Hicimos historia, éramos sí muy jóvenes, éramos muy ingenuos, muy atrevidos, nos colamos al Teatro San Rafael ... que era la catedral del teatro en México sin lugar a dudas y ahí fuimos de atrevidos con los Fábregas a meternos. Yo me acuerdo muchísimo algún comentario de don Manolo Fábregas cuando estábamos montando la obra, que me mandó llamar y yo pensé que para reclamarme algo. Y me mandó llamar, que subiera al mezzanine del teatro — él estaba viendo el ensayo — y me dijo “qué cosa tan bella están haciendo ustedes”. Ese comentario me caló para siempre. Lo sigo oyendo hasta el día de hoy. Y sí, creo que hicimos algo muy bello, algo que nos marcó muchísimo a nosotros, a muchísimos miembros del público. Sé que hay muchísima gente que se enamoró del teatro por ¡Qué Plantón!

⁸ Charla con los productores Morris Gilbert y Federico González Compeán dentro de la primera feria y Foro Internacional de Contenidos *Content Capital* organizado por Ferréiz Conecta junto con Eliot New Media llevado a cabo el 29 y 30 de junio de 2016. Video de registro en YouTube.

⁹ “Morris Gilbert y Juan Canedo presentan: *¡Qué Plantón!* de Guillermo Mendez y Marina del Campo. 31° Aniversario”, evento en vivo vía zoom llevado a cabo el 23 de julio de 2020 a las 18 hrs. Fue un reencuentro con el elenco original ya que en 2009 se realizó una reposición con otros productores.

2.3. Los 90 's y su consolidación: una nueva oportunidad emerge.

Al inicio de la década, había una exagerada confianza en el capital externo como vía para alcanzar el progreso prometido y el desarrollo económico. Esta confianza llevó, finalmente, a la firma del Tratado de Libre Comercio en 1992 donde Canadá, Estados Unidos y México acordaron disminuir los aranceles entre los tres países para promover el intercambio comercial.

Dicho tratado entró en vigor el 1º de enero de 1994, mismo día del levantamiento zapatista en Chiapas, que entre otras demandas, rechazaba rotundamente el modelo neoliberal y que ponía en entredicho “las bondades” del mismo. “La marginación, la injusticia y el rezago social acapararon las primeras planas de la prensa nacional e internacional” (Márquez y Meyer 466). Una realidad que se quiso ocultar a toda costa pero que se volvía cada vez más visible y tomaba más fuerza.

La privatización de empresas públicas, el fin del reparto agrario, el deterioro financiero, la fractura en las esferas de poder con el asesinato del candidato presidencial por el PRI, Luis Donaldo Colosio que nunca fue esclarecido, el descontento general y los movimientos sociales pusieron en duda la capacidad del gobierno mexicano para mantener la estabilidad económica y política del país (Gollás 79).

Esto y las especulaciones económicas fueron el terreno fértil para que en diciembre de 1994, México viviera uno de sus capítulos más dolorosos económicamente hablando: el *error de diciembre*¹⁰. Un segundo golpe a la economía tendría lugar los siguientes años con el millonario rescate de la banca¹¹ y el escándalo del Fobaproa en 1997.

¹⁰ Así llamado por el mal manejo del tipo de cambio que propició una fuga de capitales y la consecuente presión sobre el tipo de cambio (Márquez y Meyer).

¹¹ En aras de tener un sistema financiero eficaz, se inicia la privatización de la banca entre 1991 y 1992. El economista Miguel Berumen en su artículo sobre la banca en México dice que la privatización “formó parte de una estrategia, de un mecanismo tendiente a la integración de nuestra economía al proceso globalizador, para que respondiera a las transformaciones de intermediación bancaria con el mundo”. Sin embargo, esta medida no fue suficiente. En 1994 con la crisis de devaluación, los agentes tanto físicos como morales no son capaces de pagar sus deudas bancarias. Esto aunado al “disparo de las tasas de interés, [la] serie de irregularidades en cuanto a la administración de los bancos, entre ellos: autopréstamos, préstamos cruzados, operaciones con empresas fantasmas y desviación de fondos” (*idem*) llevaron a la quiebra al sistema bursátil.

Durante esta década es más evidente el efecto de las industrias culturales y/o creativas y la visión de la cultura como una mercancía: la masificación de la cultura popular.

Adorno concludes that art has become commodified to the extent that the aesthetic gratification of the consumer is no longer the primary objective; value has come to be defined by image, packaging and advertising, and the role of marketing has therefore attained much greater significance as art works have progressively begun to be treated as commodities in a consumer-dominated society¹² (Lee, 40).

Con este contexto, Morris comienza la década con la producción de *Muertos de la risa soplando velas en el infierno o por qué no te arreglas ese diente* (*Laughing Wild* | 1991) de Christopher Durang, con dirección de Benjamín Cann y adaptación de Anna Silveti.

Sueños de un seductor (*Play it again, Sam* | 1992) de Woody Allen y *Adorables enemigas* (*Eager to please* | 1992) de James Kinkerwood con dirección de Xavier Rojas, fueron las siguientes producciones de Morris. La segunda, nuevamente en coproducción con Juan Canedo. Malkah Rabell escribe sobre esta producción:

Dos productores, Morris Gilbert y Juan Canedo, provistos ambos de numerosas ideas que parecían brillantes, unieron sus pensamientos y sus esfuerzos y alquilaron un teatro confortable para todo público, el Insurgentes; luego pensaron en los actores que podrían atraer a ese auditorio, y llegaron a la conclusión de que juntar a dos actrices célebres, como Carmen Montejo y Magda López, que nunca han actuado juntas, sería una atracción fabulosa. Y hasta pensaron en un brillante director de escena, lo que actualmente a la mayoría de los productores ya no se les ocurre, convencidos de que cualquier jovencito egresado recientemente de la escuela de actuación, puede hacer lo mismo. En fin de cuenta (*sic*) no son los directores quienes atraen al público.

¹² *Adorno concluye que el arte se ha convertido en una mercancía a tal punto que la gratificación estética del consumidor ya no es su objetivo principal; el valor ahora es definido por la imagen, el empaquetado y la publicidad, por lo tanto, el rol del marketing ha alcanzado una significación mucho mayor en la medida en la que las obras de arte han comenzado a ser tratadas progresivamente como mercancía en una sociedad dominada por el — ahora — consumidor (y no ya un mero espectador). [Traducción propia]*

Pero los señores Gilbert y Canedo fueron más inteligentes, y llamaron a un director tan conocido como Xavier Rojas. Y pensando que llenaron el florero de todas las plantas necesarias para obtener un brillante y atractivo ramo teatral, alzaron el telón. Sin embargo algo faltó, de algo se olvidaron esos productores llenos de buena voluntad. Simplemente no entró en sus proyectos lo más indispensable para el éxito: la obra, el texto. Lo que el recién fallecido Rafael Solana llamaba "la carne del guisado".

A pesar de esta crítica, la obra estuvo en temporada 5 años con más de 900 funciones en su haber. Este éxito se dio en gran medida por la participación de las renombradas actrices en este montaje.

Entre 1993 y 1996, Morris monta *Cita con un ángel* (1993); *Él y sus mujeres* (1993); *Mi suegra es un fantasma* (1994); *Los encantos del divorcio* y *El dinero me da risa* (ambas en 1995). Cierran este ciclo *La Fiesta* (1996) y *De gira con los López* (1996) protagonizada por Marga López e Ignacio López Tarso.

El año de 1997 es crucial no sólo en la vida económica del país por el desastre bursátil, sino también en la carrera profesional de nuestro productor.

Morris venía de varias decepciones laborales. Se había asociado con algunas empresas e individuos y la experiencia no había cumplido sus expectativas. Le había ido bastante mal. Incluso estaba considerando renunciar a su profesión porque consideraba que había hecho en el teatro todo lo que podía como individuo¹³. La fórmula de la coproducción que había estado utilizando no había tenido el rédito que esperaba.

Pero la vida tenía otros planes y la casualidad lo llevó a conocer a Federico González Compeán y a OCESA, quienes marcaron su carrera profesional como productor a través de ambiciosas puestas en escena y un nuevo modelo de producción comercial: la iniciativa privada con una empresa transnacional.

¹³ Morris en *Panel Productores Teatrales*.

2.4. OCESA: una nueva etapa

2.4.1. Mejor Teatro y Federico González Compeán

[OCESA] un grupo que lucha por imponer en nuestro medio las comedias musicales "a la Broadway", lo que da a todas un cierto sello de identificación, que se caracteriza por montar producciones de gran coste; despliegue evidente de tecnología; escenografías monumentales y en permanente cambio; un brillantísimo y variado vestuario e infinidad de actores que cantan, bailan y actúan de manera muy profesional.

— Bert, *Hechizo visual*

Operadora de Centros de Espectáculos S.A. de C.V es la promotora de espectáculos más grande de México y la tercera más importante del mundo¹⁴. Está dividida en diferentes departamentos. Uno de ellos es OCESA Teatro, creado en 1997 como se mencionó anteriormente.

Ese mismo año, luego de llegar a un acuerdo de colaboración, OCESA y Morris coproducen *Confesiones de mujeres de 30 (Confissões de Mulheres de 30 | 1997)* “una obra muy chiquita de tres actrices” del brasileño Domingos de Oliveira.

Cuando conocí a Federico González Compeán, le dije ‘vámonos despacito, vamos a hacer una obra chiquita juntos’, yo aún escéptico, no me daba cuenta aún que era la gente con la que había soñado todo el tiempo e hicimos esa obra en la que nos la pasamos muy bien ya de ahí trabajamos juntos gracias a Dios hasta llegar a realizar los grandes musicales que siempre soñé y que llegaron gracias a Ocesa (sic).

(Carpio, *Hace falta...*)

Los productores no podían creer el éxito de esta obra de cámara y la respuesta avasalladora por parte del público. Fue tal que duraron casi 4 años en cartelera en su primera temporada. Se ha remontado en 2 ocasiones más rebasando las 4,000 representaciones —en total— durante los 15 años que duró antes de su cierre en 2011. Una

¹⁴ Ranking 2019 basado en millones de boletos vendidos tomado de: https://www.pollstar.com/Chart/2019/12/Top100Promoters_796.pdf

nueva temporada comenzó en 2019 que se vio interrumpida por el brote mundial de COVID-19.

No todos en la crítica opinaban igual sobre “el éxito” que podría tener este montaje. Bruno Bert escribió recién estrenada la obra:

Después de "diez meses de éxito" de *La Fiesta*, "la comedia gay de los 90", acaba de estrenarse *Confesiones de mujeres de treinta*, un material cercano al cabaret o al café concert, basado aparentemente en un similar originado en Brasil, que actualmente funciona con gran éxito en los escenarios argentinos. Digamos que se trata de un acontecimiento internacional que aquí fue llevado a escena por Lía Jelin ...

¿Qué más decir? Se ha prescindido de cualquier intención de soporte espectacular. No hay grandes escenografías ni elaborados vestuarios, no se convocaron grandes números coreográficos ni se llamó a la destreza en canto y baile: sólo tres actrices, algo de luz, un juego dinámico de desplazamientos y su capacidad de manejo de un texto vinculado siempre con el público presente. Sin embargo la pobreza está en el contenido y no en el oficio.

Curiosamente, en una reseña de 1999 sobre otra obra, comentaba algo un tanto distinto:

... el montaje de Lía Jelin, la misma directora de *Confesiones de mujeres de treinta* y *Nosotras que nos queremos tanto*, materiales teatralmente emparentados, incluso por la producción, que han tenido —sobre todo la primera— un considerable éxito de público.

En una entrevista con Gloria Carpio, Morris habla de la diferencia entre OCESA y *Mejor Teatro*, que es la empresa creativa que constituyó para su colaboración con la multinacional.

Yo trabajo para Ocesa (*sic*) que es una empresa enorme y trabajo en la división de teatro, pero aparte tengo otra empresa que se llama Mejor Teatro y junto con Ocesa Teatro trabajamos de manera paralela. Con Ocesa hacemos cosas muy grandes como ‘El Rey León’, de la que soy productor asociado y desde esta oficina hacemos cosas prácticas y administrativas que tienen que ver con la obra. Mejor Teatro genera proyectos a través de sí misma, son las obras de cámara.

De acuerdo con la página oficial de *Mejor Teatro*, comienza operaciones en 1997 con *Confesiones de mujeres de 30*, pero como en su momento se menciona, tenía otra razón

social. De igual manera, la página designa a Federico González Campeán¹⁵ como socio de *Mejor Teatro*. Sin embargo, más que socio capitalista de, él funge como socio representante de OCESA para las coproducciones. En el portal se describe:

... ha montado en nuestros escenarios más de medio centenar de los títulos más prestigiados (*sic*) del planeta. Comedias, melodramas, musicales, nacionales, extranjeros, familiares, infantiles, profundas, ligeras, clásicas, innovadoras... muchas son las combinaciones que pueden hacerse para abarcar el versátil y vasto repertorio de obras que hemos llevado a escena, siempre con un sello distintivo de calidad que el público valora y agradece ... Más de medio millar de los mejores actores, cerca de 200 de los más prestigiados (*sic*) creativos y materialmente un ejército de personas en las otras muchas áreas de apoyo, hacen que Mejor Teatro sea mucho más que un nombre.

A *Confesiones...* le siguieron *No más sexo* (1997); *Masterclass*¹⁶ (1998) de Terrence McNally, dirección de Francisco Franco con Diana Bracho en el protagónico y *Nosotras que nos queremos tanto* (1998) de Miguel Falabella dirección de Lía Jelín; *Actos indecentes* (1999) de Moisés Kaufman dirección de Francisco Franco con Alejandro Calva en el protagónico y finalmente *Con el nudo en la garganta (Kvetch | 1999)* de Steve Berkoff, dirección nuevamente de Jelín.

En 1999 Morris se convierte en el director de la División de OCESA Teatro mientras que Grupo CIE obtiene la concesión para la operación de los Teatros Alameda I y II que la empresa Teléfonos de México (Telmex) patrocinó y renombró como Centro Cultural Telmex

¹⁵ Nacido en la Ciudad de México en 1963. Estudió comunicación en la UAM Xochimilco. Trabaja desde los 17 años. Empezó musicalizando eventos y siempre combinó el trabajo y los estudios. De manera más formal, trabajó en la Comisión Federal de Radio y Televisión. Posteriormente trabajó en canal 13 como asistente de producción y realizador de imagen en el noticiero de Pepe Cárdenas. Gracias a esa experiencia, en 1985 comienza su noticiero cultural *Hoy en la Cultura* transmitido por Canal 11 donde funge como director y productor y en 1988 es merecedor del Premio Nacional de Periodismo. Fue director del Teatro de la Ciudad y de la Sala Ollin Yoliztli. En 1997 se estrena como productor teatral con los musicales *La Bella y la Bestia* de Disney en el Teatro Orfeón y *Houdini, la magia del amor* de Antonio Calvo, Patricia y Rafael Perrín en el Teatro Benito Juárez. En 1998 se convierte en el director de MAT Theatrical & Entertainment, subsidiaria de Grupo CIE con quienes opera y dirige el Palacio de los Deportes y el Auditorio Nacional. En cine, fundó y dirigió Altavista Films. Fue presidente de la Asociación Mexicana de Productores Independientes. Actualmente es el Director Corporativo de la División Internacional de Grupo CIE y tiene a su cargo Fórmula 1 Gran Premio de México y la producción de *El Rey León* específicamente.

¹⁶ Basada en la vida de María Callas. Morris produce la reposición en 2014 en el Teatro Banamex de Santa Fe.

Teatro I y II. Tanto el patrocinio como la concesión finalizaron en el año 2013, año en el que estrenan su nueva sede: el *Teatro Telcel* ubicado en Plaza Carso¹⁷.

El primer musical que Morris produjo como director de la división de teatro fue *RENT* (1999). Un musical rock con letra, música y libreto de Jonathan Larson basado en *La Bohème* de Puccini y cuya temática gira en torno a un grupo de jóvenes y su relación con el VIH/SIDA. Fue una coproducción entre OCESA, MAT Theatrical & Entertainment, Ltd. y Producciones Gilbert estrenada en junio.

En un comunicado del 19 de julio de ese año, CIE detalla la manera de trabajar con algunos de los musicales que tenía intención de producir en Latinoamérica. Inclusive algunos ya en cartelera en México y/o Buenos Aires:

The Company will work with the original producers of the musicals, thus ensuring that these productions wholly reflect the integrity of the performance, particularly in their Spanish and Portuguese translations. As part of the cast and orchestra-selection processes, CIE will be able to work with the vast Latin talent that is available in the region, including those artists who where (*sic*) involved in the successful production of Disney's *The Beauty and the Beast* during 1997 and 1998 both in Mexico and Argentina¹⁸ (cursivas mías).

Esta es la razón por la cual Abby Epstein, directora residente de la producción original fue contratada como directora para México y Christine Bandelow, coreógrafa residente para Canadá, la encargada de montar la coreografía¹⁹. La intención de producir de esta manera, no solo se debía a la repartición de gastos entre varios países sino también a la necesidad de asegurar que el espectáculo fuera una representación apegada a lo mostrado en Broadway. Tanto por acuerdos comerciales que posteriormente se irán detallando en las siguientes superproducciones como por una manera de reforzar la idea de calidad

¹⁷ En entrevista con Vicente Gutiérrez de *El Economista*, González Compeán aseveró que las razones por las que cambiaban de escenario eran para “encontrar un nuevo público y aprovechar el boom cultural que se ha desatado en la zona de alto nivel adquisitivo con el Museo Soumaya, galerías de arte y, próximamente, el espacio que albergará la Colección Jumex”.

¹⁸ *La Compañía trabajará con los productores originales de los musicales, asegurándose así que estas producciones reflejen en su totalidad la integridad del espectáculo, particularmente en sus traducciones al español y al portugués. Como parte del proceso de selección del elenco y la orquesta, CIE será capaz de trabajar con el vasto talento latino disponible en la región, incluyendo a los artistas que estuvieron involucrados en la exitosa producción de Disney La Bella y la Bestia durante 1997 y 1998 tanto en México como en Argentina.* Traducción propia.

¹⁹ La dirección de escena original estuvo a cargo de Michael Greif mientras que la coreografía fue de Marlies Yearby.

neoyorkina, como Luz Emilia Aguilar Zinzer menciona en la crítica recogida por Emilio Méndez (307):

Luz Emilia Aguilar Zinzer, por su parte, precisó que “como cualquier negocio por franquicia”, la puesta del Alameda 1 garantizaba “la integridad del concepto y producción originarios”

(*Teatro de...*).

Otra crítica recogida por el mismo autor, relata:

La obra puede ser vista e interpretada a la luz de un temperamento civilizado y no a la luz de la historia reaccionaria pro-vida, la libertad sexual para nosotros no es ninguna novedad. La puesta ya la vi en Nueva York, pero en México creo que es brillante, enérgica y muy positiva en el tratamiento del SIDA.

(Olvera, *Su debut...*)

El elenco lo encabezaron Erik Rubín y Enrique Chi (egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro), además de Beto Castillo, Sergio Zaldívar, César Romero, Samantha Salgado, Pía Aun y Bianca Marroquín, entre otros.

Estuvo en temporada 8 meses logrando 220 funciones. En 2016 otra compañía hizo una reposición de este musical en el Teatro Milán (Mérida, *RENT une...*).

Después de *RENT*, Morris y OCESA coproducen *El Fantasma de la Ópera* (*The Phantom of the Opera* | 1999) basada en la novela de Gaston Leroux²⁰ con adaptación de Richard Stilgoe, música de Andrew Lloyd Webber y letras del propio Stilgoe y Charles Hart. Este musical fue producido originalmente por Cameron Mackintosh el cual fue desarrollado desde su origen como un producto global (Lee 6) y es especialmente importante porque es la primera vez que Mackintosh y Gilbert trabajan juntos. De su colaboración con Cameron, Morris conserva algunos consejos: creer en el proyecto, de esa manera consigues el dinero necesario, y no traicionar jamás a la intuición.

²⁰ La primera versión de *El Fantasma de la Ópera* como musical a nivel mundial fue mexicana. Producida en 1976 por Marcial Dávila, con libreto y dirección de Raúl Astor, música de Nacho Méndez y presentada en el Teatro de los Insurgentes. Componían el elenco Julio Alemán, Lucía Méndez, Oscar Servín, Mónica Serna, Chela Nájera y Olivia Buccio, por mencionar algunos.

*Si yo conecto, encontraré al público que le pase lo mismo.
Porque a final de cuentas, haces teatro para comunicarte con los
otros.*

—Morris Gilbert²¹

Emilio Méndez en su tesis, detalla que esta producción ha sido una de las que ha tenido mayor número de colaboradores extranjeros de las revisadas por él y cita:

En *La Jornada*, Carlos Paul precisaba, citando al productor asociado Morris Gilbert “La dirección es original de Harold Prince y, en México, el director asociado es Arthur Masella. En ese sentido, cabe destacar que esta puesta en escena – en la que todo fue seleccionado con rigor para ofrecer un espectáculo de alta calidad, y por las condiciones en que fue negociada – ‘es una reproducción exacta de la obra de teatro que se presenta en todos los lugares donde ha sido montada. El vestuario, la iluminación y la música, la escenografía, todo es igual; la única diferencia es que está hablada en español’ (311).

La obra responde al concepto neoliberal de ‘calidad total’ ... He aquí un acontecimiento cultural histórico: con el estreno de *El fantasma de la ópera* una obra preñada de belleza, de poética fastuosa, como en un poema de Larsen se consolida en México un nuevo modo de producción en la industria cultural: el entretenimiento a toda cabalidad, con rigor, profesionalismo extremo, calidad elevadísima ...

¿Vale la pena? Por supuesto. Es plástico, pero de primerísima calidad. Súmese entonces, con gozo y sin remilgos, a los más de 70 millones de consumidores contentos en el mundo con este amigabilísimo fantasma. He aquí una puesta en escena formidable. Un montaje de primer mundo... en el tercer mundo.

(Espinosa ctd. en Méndez, 314)

Esta producción estuvo poco más de un año en cartelera y alcanzó las 400 funciones.

Esta primera colaboración sentó las bases de la forma de producir que seguirán las siguientes producciones con Mackintosh, en primer lugar, y que serían adoptadas globalmente por la mayoría de las producciones musicales de gran formato.

²¹ En masterclass online vía zoom el 15 de mayo de 2020 dentro de las actividades académicas de *Creáivate*, una propuesta de *Mejor Teatro*. Evento conducido por Mónica Garza.

En el 2000 produce el segundo éxito de su etapa con OCESA: *Los monólogos de la vagina* (*Vagina Monologues*) de Eve Ensler con dirección de Abby Epstein. Esta obra ha sido representada en 7,400 ocasiones dividida en dos temporadas, lo que la convierte en el proyecto más representado de la sociedad Gilbert-OCESA. En 2014 marcó la historia del teatro comercial en México al ser la primera producción mexicana estrenada en español en Broadway²².

Se trata de la resultante teatral de unas 200 entrevistas con mujeres. Todas hablan de la vagina, de su vagina, con una amplia gama de sentimientos, que van desde el asombro por tener que abordar un tema así, hasta la indignación por las humillaciones sufridas o la ternura ante el descubrimiento real de algo que hacía parte de ellas sin que hasta ese momento existiera más que en una tolerante convivencia ... Por supuesto, el humor es un componente fundamental para facilitar la comunicación, sin la violencia excluyente de un alegato feminista, ni el tedio de un discurso médico o sociológico. Por supuesto que eso también lleva a momentos de banalidad y a veces incluso de complacencia, pero afortunadamente son los menos. En el resto la construcción es hábil, muy de pertenencia y con un buen porcentaje de didáctica pero tratada al sesgo, capaz de llegar y divertir, de golpear pero sin herir... como debe ser un producto que en definitiva se inscribe dentro de lo que podríamos llamar un teatro comercial inteligente y actualizado.

(Bert, *Ella...*)

Como en su momento pasó con *Claudia* (1983), esta obra también causó revuelo por su temática. La palabra vagina ni siquiera era nombrada públicamente en esos años sin causar prejuicios moralinos.

Como dato curioso, algunas de las obras que Morris ha producido a lo largo de su carrera tienen ligeros matices de empoderamiento femenino. Unas más que otras. Es curioso que el mismo año en el que nace, se publicó el decreto que reconocía el derecho de las mujeres a votar en México. “*No puedo decir que elija estas producciones de manera consciente. Pero me inclino a buscar obras que empoderen a las mujeres*”²³.

²² Grande, Asael, “*Los monólogos de la vagina festeja 7,400 representaciones*”, en <https://www.diarioimagen.net/?p=427390>. Visitado el 6 de agosto de 2020.

²³ Morris en entrevista con Tatiana Maillard. Cursivas mías.

Quizás, esta inclinación se deba a un hecho ocurrido a muy temprana edad y que marcaría su vida para siempre:

Cuando tenía cinco años vi desde la ventana de casa de mis padres cómo violaban a una mujer. Me llevó años entender por qué estaba tan enojado. ¿Sabes por qué? Porque no podía haber sido el único en esa cuadra que escuchó lo que estaba pasando. ¿Dónde estaban los que vivían en las otras casas? Eran gritos espeluznantes, los oigo hasta hoy. Y ¿dónde estaban los adultos para defender a esa mujer? Nadie movió un dedo [...] Quizá algunas de mis obras aporten algo, aunque sea poco, para que seamos mejores personas. Creo que esa es la misión del teatro²⁴.

Morris ve en el teatro un medio que ayuda para sobrellevar momentos difíciles:

... creo que el teatro más que nada debe ser divertido, entretenido. Creo que la vida es muy difícil y el teatro tiene que ayudarnos a aligerar la carga. La comedia — y la comedia musical sobretodo — es lo que más me apasiona²⁵.

Para cerrar la década, el último musical de Morris fue la reposición de *El hombre de La Mancha* (2000) a través de *Operadora Teatral M.G.* en coproducción con OCESA y MAT Theatrical Entertainment, S.A. de C.V. El musical fue dirigido por Rafael Sánchez Navarro, hijo de Manolo Fábregas quien fue el primero en producirlo en nuestro país.

Bruno Bert reseña:

... a lo largo de las más de dos horas de trabajo, alternarán los telones y los trastos, muchas veces cambiados a la vista ... como siempre en estas producciones, la escenografía y las transformaciones casi instantáneas de tan monumentales aparatos representan uno de los pilares fundamentales de la atención y maravilla de un público que puede tener cualquier edad ...

²⁴ *Ídem*

²⁵ *La trayectoria del productor teatral Morris Gilbert* publicado el 22 julio de 2016 en: <https://www.youtube.com/watch?v=yUQ47BLysuQ>.

Otro de los soportes está dado en los vestuarios ... El último —o el primero, según queramos verlo— de los elementos fundamentales de sostén se halla en el amplio equipo de actores y bailarines que integra el elenco, algunos de los cuales —como Enrique Chi o Pía Aun, por ejemplo—vienen acompañando las distintas producciones de Ocesa. De ellos siempre hemos destacado ese profesionalismo a ultranza que les permite realizar cualquier papel de manera solvente, pudiendo cantar, bailar, zapatear, hacer malabares o lo que la obra exija al mejor estilo americano.

En su crítica, Silvia Peláez determina:

Cada vez que vuelve a los escenarios, desde que se estrenó en Nueva York en 1965, *El Hombre de la Mancha* —en diferentes producciones y con distintos nombres— logra tener éxito entre el público y alcanzar largas temporadas. Parece que esta suerte correrá la nueva producción que se presenta actualmente.

(ctd. por Méndez 319 20, cursivas mías).

Estuvo poco más de un año en cartelera con 443 funciones antes de cerrar temporada en agosto de 2001.

En una entrevista para *Diario Imagen (En México...)*, Morris menciona algunos pormenores del trabajo que representa montar estas superproducciones:

...una obra de ese calado tiene mucha gente involucrada, tanto arriba del escenario como detrás y aunque no lo parezca, cada obra teatral es una empresa diferente: los actores, escenógrafos, músicos, acompañantes y sonidistas.

Pueden llegar a involucrarse hasta 400 personas en una sola producción por lo que cada montaje puede constituir por sí mismo una empresa independiente.

Respecto del trabajo en las colaboraciones con producciones extranjeras, Morris en entrevistas con Cristina Pacheco, precisaba que los extranjeros venían con la intención de supervisar, colaborar y autorizar:

*... porque sí, la última palabra la tienen ellos. Ellos son los que conocen la obra. Nosotros estamos reproduciendo una producción que ya está hecha en otra parte del mundo. Pero ojo, mucha gente cree que reproducir es apretar un botón y ya está. No. Es una reinterpretación con nuevos temperamentos, con actores diferentes, con energías diferentes...*²⁶

*... y por una diferencia muy clara y muy concreta: el temperamento latino. El temperamento de nuestros artistas ya lo quisieran tener los sajones. Sin tener tono discriminatorio ni mucho menos, aquí tenemos fuego en la sangre y eso se nota arriba del escenario*²⁷.

Si bien Morris confirma que los montajes son reproducciones de originales de Broadway, él mismo también menciona el trabajo que implica montarlas nuevamente en México y a este respecto, la labor de distintas áreas es fundamental. No sólo la interpretación de los actores, o el diseño de los creativos sino las labores administrativas y de gestión necesarias para importar un espectáculo y adaptarlo a la realidad de otra sociedad, sea mexicana o latina, dependiendo de los países en los que la producción fuese llevada por OCESA y Morris.

2.4.2. Producciones específicas

El historial de musicales y obras de teatro producidos por Morris Gilbert en sociedad con OCESA — y/o a través de la empresa Mejor Teatro — es extensa y variada por lo que mencionaré exclusivamente los más relevantes; ya sea por éxito en temporada y récord de asistencia, porque significaron un cambio en la forma de producir o porque de alguna manera — y desde mi perspectiva — marcaron la historia del teatro musical contemporáneo en México.

La primera producción de esta selección es *Defendiendo al cavernícola* (*Defending the caveman* | 2001) de Rob Becker protagonizada por César Bono y dirigida por Héctor Bonilla. Fue Federico González Compeán quien sugirió esta obra (Olivares). Se estrenó el 11 de octubre de 2001 en el Centro Cultural San Ángel.

²⁶ Entrevista realizada el 30 de marzo de 2018 y publicada el 2 de abril de 2018 a través del canal de Youtube de Canal Once.

²⁷ Entrevista publicada el 8 de noviembre de 2010 a través del canal de Youtube de Canal Once.

Bert la calificó como una “apología de la mediocridad” que lograba sostenerse durante la hora y media que duraba el espectáculo.

La obra, descartando cualquier posible contaminación artística, es simplemente un producto comercial equilibrado, destinado a ser vendido lo más extensamente posible y punto ... Algo que no existe es la dirección. Y eso me llama la atención porque de Bonilla he visto productos perfectamente respetables, no sólo por la calidad del material elegido sino también por su trabajo como puestista. Aquí, la única exigencia que pareciera tener el actor es la de moverse casi constantemente por todo el espacio escénico. No más. En lo que hace al trabajo de César Bono, bueno, es un actor con experiencia y sabe cómo establecer relación con los espectadores, cómo mantenerla, cómo jugar con ella, cómo echar mano a las virtudes y vicios del comediante de vieja escuela. Y le da resultado, porque el público, después de los primeros minutos, entra en su juego y parece muy divertido hasta el final.

Resalto de esta crítica la visión de producto comercial “destinado a ser vendido lo más extensamente posible” que refuerza la perspectiva de Schraier, planteada en el capítulo anterior, sobre la percepción de rechazo que en el mundo artístico y cultural se le da a la cualidad de comercial, postura completamente opuesta a otros sectores productivos.

A pesar de la severa crítica que realiza Bert, la obra tuvo gran éxito con el público pues duró en cartelera 11 años hasta el 7 de octubre de 2012 con un total de 3,732 funciones en su haber. En su momento fue la segunda obra más taquillera montada por Morris. Durante ese tiempo se movió a otros espacios, uno de ellos el Teatro Renacimiento en el Centro Teatral Manolo Fábregas e hizo pequeñas giras a otros teatros como el Tepeyac:

Si bien mucha gente — explica el productor Morris Gilbert — nos había pedido que lleváramos la obra a otros rumbos de la ciudad, no imaginábamos la gratísima recepción que nos darían en el Tepeyac, donde agotamos las dos funciones que dimos en julio pasado, por ello allá vamos de nuevo, esperando tener el mismo éxito.

(ocesa teatro, cursivas mías)

Debido a problemas de salud, César Bono comenzó a alternar funciones con Fernando Lozano quien había terminado funciones de este monólogo en Monterrey dirigido por Jaime Matarredona (ocesa teatro). Casi al final de la larga temporada, Sergio Meyer se unió al elenco durante 10 semanas en la presentación del domingo.

A principios de 2019, se remontó la obra pero con Mayer como actor principal y Matarredona nuevamente en la dirección. Bono regresaría en septiembre de ese mismo año tras 7 años de ausencia. En febrero de 2020 se une Ricardo Fastlicht para ayudar al actor veterano con las funciones debido nuevamente a su estado de salud. La temporada se interrumpe, en esta ocasión, por la epidemia mundial.

Si bien podría no ser considerada como una obra que mueva a una intensa reflexión ni que comparta valores estéticos profundos o que su montaje conlleve a un cambio en las producciones teatrales, sí ha sido una obra de cámara que logró mantenerse mucho tiempo en cartelera y cuyas ganancias se ocuparon en el montaje o rescate económico de otras producciones con menor éxito. La importancia de esta obra — como otras de este mismo formato — radica justamente en su función capitalizadora dentro de la administración económica de *Mejor Teatro*.

El mismo año del estreno de *Defendiendo...*, Morris y OCESA producen el musical *Chicago* (2001) de Bob Fosse y Fredd Ebb basado en una obra de Maurine Dallas Watkins. Con música de John Kander y letras de Ebb. Fue la misma puesta en escena que se estrenó en Broadway en 1996.

Un musical que fue especialmente retador pues cuando se encontraban en el proceso de casting no encontraban el talento adecuado que pudiera cubrir cabalmente los requerimientos de una producción de este tipo. En una nota de *Plano Informativo*, destacan las palabras del productor:

La primera vez que hicimos audiciones, fue un suplicio encontrar al reparto. Fue tan complicado que siento que duramos seis meses en 'casting', dábamos vueltas y más vueltas por la sencilla razón de que no existía esa fuente de trabajo. Los actores de México no tenían por qué (sic) estar tan preparados. Normalmente los cantantes cantaban, pero no bailaban, no estaban preparados para esto que es una profesión de atleta olímpico, pues actuar, cantar y bailar al mismo tiempo, no lo hace cualquiera.

(NOTIMEX, *Hace 18 años...* | cursivas mías)

Esto habla de la poca preparación que los actores tenían para poder realizar teatro musical contemporáneo en México. La época del cine de oro donde los actores cantaban, bailaban y actuaban había quedado atrás.

Al no ser el nuestro un país con producciones musicales y con la decadencia del cine nacional en los años posteriores, poco a poco el desarrollo actoral se fue acotando y a

pesar de tener entrenamiento en canto y acondicionamiento físico o baile, éste no era suficiente para desarrollar una carrera profesional en este tipo de producciones.

Eran pocos los actores que podían mantener la exigencia física que supone realizar las tres actividades de manera eficiente para un montaje de esta magnitud y de ellos, era aún menor la cantidad de *performers* que tenían formación o experiencia en musicales. La profesionalización de actores en esta forma había disminuido.

En parte porque tras la muerte de Manolo Fábregas y las crisis económicas, era cada vez más difícil para productores independientes, montar estos musicales con la calidad y exigencia de Broadway. Por ello, la relevancia de este montaje, reside en que fue la primera vez que de manera pública y formal Morris habla del estado de la preparación profesional para la producción de musicales. En este caso específicamente de la disciplina actoral.

Pese a este inconveniente, se logró componer el elenco de 19 actores entre los cuales se encontraba Bianca Marroquín quien consolidó su carrera no sólo en México con su primer protagónico (Roxie Hart) sino que le abrió las puertas a Broadway al ser vista por los productores estadounidenses quienes deciden invitarla a trabajar con ellos. Desde entonces ha representado este papel en diversas ocasiones por toda la Unión Americana. Marroquín tuvo con este musical, la oportunidad de internacionalizar su carrera profesional.

En contraposición a lo sucedido en este primer montaje, 18 años después en la reposición de 2019, el talento sobra y debían escoger entre dos o tres candidatos por rol. Esto habla del incremento de los artistas con la capacidad profesional de cubrir papeles en teatro musical. En la misma nota se apunta:

Ante la abundancia de talento que se ha preparado en México, Morris Gilbert comentó que tienen el interés de producir más musicales para que todos tengan trabajo. “Hay mucha gente preparada y brillante en este país. Quienes están hoy, en esta compañía, son los que superaron, por encima de todo, a los demás”, concluyó.

Chicago duró casi un año en cartelera del 24 octubre de 2001 al 1º septiembre de 2002 con un total de 329 funciones y una asistencia promedio de 250,000 espectadores²⁸.

²⁸ En una entrada del blog de OCESA de febrero de 2010 *Festejamos el inicio del año 13...*, se reportaba “un público cercano a las 400 mil personas”.

Morris figuró como gerente general de producción y productor asociado (junto con Julieta González) mientras que se designó a González Compeán como productor. El remontaje de este musical en 2019 estuvo bajo la dirección de Tania Nardini y la coreografía de Gary Chryst. El equipo de residentes estuvo compuesto por Carolina Hertzell en la dirección y Elías Ajit en la coreografía. Isaac Saúl fue el director musical. Tuvo la misma suerte que el resto de las producciones de 2020 y se clausuró la temporada debido nuevamente a la pandemia.

La importancia de mencionar este musical es precisamente la dificultad de encontrar profesionales que estuvieran a la altura de una producción como lo fue *Chicago* y la comparativa al paso de los años. Esto habla del avance en la profesionalización de los participantes en este tipo de puestas en escena específicamente del talento ejecutante.

En 2002 llega *Los Miserables (Les Misérables)*, musical francés²⁹ basado en la novela de Víctor Hugo con música de Claude-Michel Schönberg y letras de Alain Boubill y Jean-Marc Natel.

El musical duró casi 2 años en México, del 14 de noviembre de 2002 al 29 de agosto de 2004, llegando después del montaje argentino. Durante este tiempo realizó 711 funciones con una asistencia aproximada de 850,000 espectadores, lo cual lo coloca como el tercer musical con mayor asistencia a pesar de ser enteramente cantado y con una duración de tres horas con un pequeño intermedio.

Para Federico González Compeán, el éxito del musical radica justo en su cercanía con el público y la forma en que puede tocarlo. “Es una historia preocupantemente vigente. Por un lado es un espectáculo, pero por otro es una historia que toca fibras de emoción, que te sacude...”

(López, *El musical...*)

La producción tuvo un costo de 30 millones y en ella aprovecharon recursos y equipo del montaje argentino para México. La dirección estuvo a cargo de Ken Caswell y Seann Alderking fue el supervisor musical. El director asociado fue Mariano Detry³⁰ y en cuanto al equipo de directores residentes fue formado por Claudia Romero y Álvaro Cerviño quien también hizo la traducción. Isaac Saúl participó nuevamente como director musical.

²⁹ La versión al inglés la realizaron Trevor Nunn y John Caird mientras que Herbert Kretzmer hizo la traducción de las letras. La producción londinense estuvo a cargo de Cameron Mackintosh en conjunto con la Royal Shakespeare Company (Méndez, 330) y fue estrenada en 1985.

³⁰ Él había sido anteriormente el director residente en Argentina (Méndez, 332).

Los papeles principales estuvieron a cargo del argentino Carlos Vittori y el mexicano Fazio Galván (alternando a Jean Valjean); Luis René Aguirre y Abel Fernando (alternando a Javert); Pía AÚn como Fantine; Roberto Blandón y Darío Ripoll (alternando a Thénadier); Laura Cortés (Mme. Thénadier); Natalia Sosa como Eponine; Claudia Cota como Cosette y Rodrigo de la Rosa y Ernesto D'Alessio alternando a Marius. En total había 31 actores en escena y la orquesta en vivo estaba compuesta por 21 músicos (NOTIMEX, *Se estrenará...*).

Salvador Perches (ctd. por Méndez 333) remarcó la labor de traer musicales de estas características a nuestro país:

Los Miserables es una producción impecable, que da continuidad a la ya larga tradición de los trasplantes mexicanos de éxitos internacionales, a cargo de pilares del teatro en México como Luis de Llano Palmer, Robert Lerner, Manolo Fábregas, Silvia Pinal o Julissa, y a la propia empresa, por mencionar sólo a algunos.

En la misma línea, Valdés Medellín (*ibid*) comenta:

Productos como éste, ponen el acento en el esfuerzo que imprime OCESA al trabajo teatral, con la convicción de hacer siempre algo digno, con todo el rigor y el convencimiento que exige el teatro.

Sobre la producción, Méndez (334) cita a Estela Leñero quien reseñó:

Los directores ingleses diseñaron una escenografía a base de luz, de una plataforma giratoria y una estructura oxidada al estilo industrial en cada extremo del espacio, que se convierte, al unirse, en barricada y, al separarse, en calle, fábrica o cantina ... La plataforma giratoria da un movimiento alucinante a la obra. Las escenas transcurren de un lado a otro, salen y entran cosas, aparecen y desaparecen personajes, en fin, que el disco giratorio juega aquí magistralmente y le da a la obra su corazón, su ritmo y, sobre todo, le da al montaje la habilidad de manejar el tiempo y el espacio, eje fundamental para el teatro moderno ... Sorprende el efecto escénico (del suicidio de Javert), donde en vez de que él caiga del puente, éste se eleva hasta desaparecer.

En 2018 se hizo una reposición titulada *Les Misérables*. Se presentó en el Teatro Telcel del 22 de marzo de ese año hasta el 28 de abril de 2019 sumando otras 300 funciones del musical en México de acuerdo con lo escrito por Itzel Roldán en su reseña en *Vanguardia MX*. Precisa también que el costo de la producción ascendió a 100 millones de pesos. Fue

dirigida por Corey Agnewo con supervisión musical de Graham Hurman. Las letras fueron adaptadas esta vez por Susana Moscatel y Erick Merino a partir de la versión española.

Al respecto de los cambios en la producción, Nancy Méndez en *El Excélsior* detalla:

Con una nueva escenografía, sin el anterior escenario giratorio, pero con proyecciones de los diseños originales de Víctor Hugo cuando escribió el libro, y el uso de la tecnología al servicio de la escena, *Les Misérables* detalla un montaje más cinematográfico: la iluminación enfatizará las emociones de cada personaje, el diseño de audio será totalmente nuevo y las orquestaciones dinámicas combinarán lo lírico con lo pop, para invitar a las nuevas generaciones a formar parte de su público.

Por su parte, Anne Larios en *Escapate!*, agrega:

Hay un claro contraste en la escenografía de la obra, pues antes era más abstracta y sencilla. Ahora se utilizan diversos recursos de utilería y luces que sin duda alguna sorprenderán al espectador en más de una ocasión.

Esta producción contó con 40 intérpretes de varias nacionalidades, incluyendo niños. El elenco lo encabezó el español Daniel Diges en el personaje de Jean Valjean, los brasileños Nando Pradho (Javert) y Clara Verdier (Cosette); los argentinos Daiana Liparoti (Eponine) y Agustín Argüello (Marius) y el resto de los roles principales lo realizó talento mexicano: Sergio Carranza y Michelle Rodríguez (Los Thénadier), Andrés Elvira (Enjolras) y Morena Valdés (Fantine). Sobre el proceso de selección del talento, Morris explicó en entrevista:

... que los integrantes de la compañía fueron elegidos por su talento más que por su nacionalidad, pues las audiciones para el montaje en México se abrieron para los mejor preparados, más allá de su lugar de origen.

“No solemos clasificar a la gente por extranjera o nacional, sino por su talento. El reparto no lo hacemos los productores, fue elegido por el equipo creativo de Les Misérables a nivel mundial, por los directores. Lo que buscan ellos, y nosotros, es la mayor calidad posible. Ha sido así siempre”

(Larios, *Teatro: Los...*)

Las razones de tomar en cuenta este musical son en primer lugar, su posición respecto a otras musicales de OCESA en términos asistencia; en segundo lugar la comparativa de costos entre su primera y su segunda producción y todo esto potenciado por su característica de producción enteramente cantada, que si bien podría tomarse como un reto, quizás fue uno de sus mayores alicientes.

En 2004, llega a los escenarios la reposición de un musical que 34 años antes había consagrado a Manolo Fábregas en las tablas: *Violinista en el tejado*. Es el décimo musical que produce OCESA y el noveno en conjunto con Morris.

El presupuesto destinado fue superior a los 3 millones USD (Ruiz, *Sin hablar...*). Dirigió Arthur Masella; Kristen Blodgett fue la supervisora musical; Peggy Hickey estuvo a cargo de la coreografía; John Farrel, de la escenografía y Violeta Rojas, como diseñadora de vestuario. Tuvo en los estelares a Pedro Armendáriz hijo quien debutó en teatro como el lechero Tevye y a Silvia Mariscal como la Sra. Tevye quienes compartieron escena junto a otros 40 actores.

Solange García de *El Universal* escribe que en entrevista con Morris Gilbert, el productor comentó:

El 40% de la compañía para este montaje es de actores que nunca han trabajado con nosotros, y es un porcentaje altísimo realmente...

el proceso de elección fue un “reto muy grande”, no sólo por tener en mente estar a la altura del reparto que participó en el montaje que hace 30 años realizó Manolo Fábregas, en los que se contaba a Raquel Olmedo, Carmen Molina y Margie Bermejo; sino por lo que implica en general la estética de la puesta en escena de uno de los más populares musicales de todos los tiempos... Además, Gilbert adelantó que con *El violinista en el tejado* estrenarán un nuevo sistema de actuación que cambiará el concepto de “alternancia”. “Como ya probamos que alternar actores en obra sí funciona, pues si no no hubiéramos mantenido nuestros montajes el tiempo que han durado, ahora usaremos lo que en Estados Unidos llamas *swingers*³¹ y que aquí traducimos como comodines”, refirió.

Agregó que si bien desde que iniciaron cuentan con comodines, lo que hace la diferencia entre éstos y los actores que alternan, es que los primeros deben tener la capacidad de interpretar más de un papel en una obra y presentarse cuando se les requiera, no sólo por funciones pactadas y con un solo personaje, como normalmente hacen los alternantes (cursivas más).

El musical duró un año y cuatro meses, del 10 de noviembre de 2004 a marzo 2006 con un total de 503 funciones y una audiencia aproximada de 600,000 espectadores en la CDMX. Posteriormente se dieron funciones en Guadalajara durante un mes. Esto lo convierte en el cuarto musical más exitoso de la empresa productora. Sin embargo, su importancia no solo

³¹ Este término se refiere a aquellos actores-bailarines que pueden hacer cualquier rol [llamados tracks] dentro del musical en cualquier momento en que se necesite.

radica en este ranking sino en el porcentaje tan elevado de miembros nuevos para este montaje así como en la introducción del rol de *swingers* el cual contribuye en la profesionalización actoral además de garantizar la continuidad de las producciones y brindar flexibilidad al elenco.

El siguiente año trajo dos producciones de cámara que fueron muy prolíficas cada una con un público distinto: *Orgasmos, la comedia* (*Orgasms: the comedy* | 2005) de Dan Israely, dirección de Jaime Matarredona en el Teatro Virginia Fábregas y *El método Grönholm* (*El mètode Grönholm* | 2005) del catalán Jordi Galcerán, dirección de Antonio Castro en la Nueva Sala Chopin.

Orgasmos..., logró realizar 2,200 funciones, lo que la coloca en el tercer lugar de obras de cámara producidas por Morris, a través de *Mejor Teatro*. El elenco fue repuesto en varias ocasiones. Entre los múltiples intérpretes estuvieron Galilea Montijo, Héctor Sandarti, Laura Luz, Lourdes Munguía, Alma Cero, Dalilah Polanco, Carlos Rivera, Lenny Zundel y Patricio Borghetti.

Es una comedia fácil, “con los diálogos predecibles” (NOTIMEX, *Durante 300...*) que aborda la relación hombre-mujer desde el estereotipo y que en realidad no busca una reflexión profunda sino entretener al espectador. En gran medida su éxito se debe a su elenco conformado por estrellas de televisión.

Los problemas sexuales son tratados con mucha clase y sofisticación, lo cual hace que los podamos digerir y aceptar rápidamente. No es que "Orgasmos..." sea una herramienta educativa, pero los temas que trata son revisados desde una nueva y fresca visión contemporánea que realmente te abre los ojos a un nuevo mundo de comunicación entre los hombres y las mujeres. Los estereotipos sobre cómo se comportan los hombres y las mujeres ante las situaciones cotidianas, provocan el texto de "Orgasmos...".

(Broadway World, *Mejor Teatro...*)

En contraposición, la temática de *El método Grönholm* (2005) es una crítica a los procesos de selección de aspirantes a un puesto dentro de una empresa, en este caso, una multinacional. El periodista Arturo Cruz Bárcenas describe en su reseña en *La Jornada* que la escenografía es “austera, pero efectiva y que la obra pasa de situaciones cómicas a la ironía y la acidez” y agrega:

El director de la pieza, Antonio Castro, expuso en entrevista: "... La obra es una combinación de muchas cosas. La veía como una comedia muy oscura. La quise hacer de una forma en que la gente no se diera cuenta de que estaba viendo una comedia... tenía un poco de ciencia ficción, pero también un sustento social serio. Esta obra me entusiasmó porque hay una ausencia de lo humano... De manera lúdica, la obra hace un reclamo de humanidad".

En el elenco original estuvieron Roberto Blandón, Anilú Pardo, Miguel Rodarte y Emilio Guerrero.

El hilo conductor de la historia gira en torno a la experiencia de los cuatro últimos candidatos a obtener una plaza de ejecutivo en una importante empresa transnacional, en la que el público será testigo de la crudeza psicológica a la que son sometidos con tal de obtener el puesto.

En una habitación, Fernando (Blandón), Mercedes (Pardo), Enrique (Guerrero) y Carlos (Rodarte) mostrarán su poder de despedazarse el uno al otro, con tal de obtener el empleo, haciendo uso de un fino humor negro.

(Cano, *Monsiváis...*)

Esta producción alcanzó 800 funciones.

Ambas producciones, como en otros ejemplos de teatro de cámara por parte de *Mejor Teatro*, sus ganancias se tradujeron en capitalización para la empresa. Esta función inversora así como el número de funciones son los motivos por los cuales me pareció importante hablar de estos dos montajes.

Hasta ese momento, los musicales producidos por Morris y OCESA eran importaciones directas de Broadway o el West End. Inclusive los equipos creativos o la propuesta de montaje (dirección, producción, coreografías, musicalización, etc) en muchos casos fue igualmente importada. Esto se debía en gran medida a las negociaciones a las que se llegaban con la compra de derechos. Además, parte del talento interpretativo no era necesariamente nacional. No sólo porque las audiciones eran abiertas a hispanohablantes en general, sino porque muchas veces la visión angloamericana no separa a México del resto de América Latina.

Por ello, este mismo año marcó el comienzo de una nueva etapa en OCESA que fue muy importante para la manufactura nacional de musicales. Esta etapa comenzó con *Bésame mucho* (2005), un musical de tipo Jukebox donde se retomaban boleros tanto mexicanos como cubanos que eran entrelazados por dos historias transcurridas en dos épocas y

lugares distintos. El nombre del musical es el título de un bolero compuesto por Consuelito Velásquez en 1940 y que es una de las canciones más emblemáticas de nuestro país.

La idea original fue de Federico González Compeán con libreto de Consuelo Garrido, Víctor Weinstock y Lorena Maza quien también dirigió. La música original y los arreglos fueron de José María Vitier; la coreografía de Marianela Boan y James Kelly y la dirección musical de Víctor Manuel Aguilar. La producción corrió a cargo de Morris y González Compeán. Mientras que Julieta González fungió nuevamente como productora asociada.

En el elenco, Natalia Sosa y Plutarco Haza fueron los protagonistas. Este papel es el debut de Haza en musicales. Además de ellos, participaron Ernesto D'Alessio, Mauricio Salas, José Antonio López Tercero, los cantantes Tania Libertad, Carlos Cuevas y Carlos Rivera y las consagradas actrices del cine de oro María Victoria y Yolanda Montes *Tongolele*, entre otros.

Adriana Uribe en *Crónica* comentó que "la producción se llevó un año para seleccionar a los actores que darían vida a los personajes principales". El musical tuvo un costo "de entre 15 y 20 millones de pesos" con los que recrearon:

...aspectos de algunos condominios ubicados en las colonias Roma y Santa María la Ribera, de esta capital, además de que recreará foros de Mérida, Yucatán, y La Habana, Cuba. La historia... está compuesta por 36 boleros y es posible gracias al esfuerzo en escena de 25 actores y 12 músicos que portarán en conjunto 272 trajes, 250 pares de zapatos y 75 pelucas...

(NOTIMEX, *Presentan escenas...*)

Morris Gilbert explicó que:

"Este musical es consecuencia de algo que nos habíamos propuesto Federico y yo desde el principio: desarrollar una escuela de comedia musical mexicana. En estos nueve años de Ocesa Teatro hemos traído a los mejores maestros del mundo para que nos enseñen, pero creo que hoy, ya estamos graduados para hacer musicales mexicanos y, por qué no, para exportarlos".

(Norandi, *El musical...*)

Se mantuvo más de un año en cartelera, del 13 de julio de 2005 a octubre 2006, con 512 funciones y una asistencia promedio de 350 mil³² espectadores. En un momento se habló de la exportación del musical a diferentes capitales mundiales aunque esto último nunca se concretó:

...el productor Federico González Compeán...se encuentra en pláticas con empresarios de Estados Unidos para llevarla en una primera etapa a Los Ángeles, Nueva York y Miami, también la desea llevar a toda América Latina, a España y quizás a Japón. En Estados Unidos lo vamos a hacer en español, pero se está realizando una investigación sobre la cantidad de boleros que se grabaron en inglés, para poder hacer una versión en ese idioma, algunos los cantó Frank Sinatra. Por lo que el concepto original se mantendrá y tal vez sufra algunas modificaciones de letras.

Estamos contemplando la posibilidad de traducirla al inglés y con esto dar el paso de ser la primera obra musical mexicana que se presenta en escenarios sajones en su idioma.

(Casanova y Romero, *Bésame mucho...*)

Este fue el primer musical original de OCESA al que le siguieron otras cinco producciones con el mismo formato de Jukebox:

- *Selena, el musical* (2006)

Segunda producción “original” de OCESA estrenada en 2006. Está basado en la vida de la cantante americana de ascendencia mexicana Selena Quintanilla, mejor conocida como la *reina del Tex-Mex*. Escribo “original” porque la idea inicial fue de Silvia Castro quien había intentado producirlo un año antes, en 2005, de manera independiente. En esta producción hubo varios altercados.

En un principio, se manejó que sería Alessandra Rosaldo quien se quedaría con el protagónico e incluso ya había tenido pláticas con Abraham Quintanilla, padre de la fallecida cantante Selena (Aguilar, *Alessandra...*). Sin embargo, fue Claudia Pelayo la “seleccionada de entre más de mil 200 chicas” (Dávalos, *Selena...*) para el protagónico y trabajaba junto con Lupita Sandoval, Lila Sixtos y Jaime Garza bajo la dirección de Alejandro Ainslie.

³² En el blog de OCESA (*Festejamos...*) se consignó: El segundo semestre de 2005 arrancó en grande, con el estreno de *Bésame Mucho*, un musical mexicano en el que se invitaba a cada uno de los 450 mil espectadores que la aplaudieron, a escuchar, vivir y sentir "el bolero como nunca lo habían escuchado".

En febrero de 2005 se anunció el estreno para el 16 de abril de ese mismo año en el Teatro Hidalgo (NOTIMEX, *Adelantado...*), lo cual no ocurrió:

Su estreno estaba previsto para la conmemoración de los 10 años de la muerte de la cantante en abril pasado, pero su productora, Silvia Castro, no pudo concretar los apoyos financieros... Ahora, el resurgimiento de este musical depende de OCESA.

(Quijano, *Claudia Pelayo...*)

Una vez que OCESA retomó la producción, se trabajó con otro elenco y otra dirección. En enero de 2006 se anunció que Lidia Ávila había sido escogida para la interpretación y se rumoró que Pelayo había intentado suicidarse por la depresión de perder el papel. La joven negó este hecho (NOTIMEX, *Claudia Pelayo...*).

Después de tanta incertidumbre y cambio dentro del montaje, el musical finalmente se estrenó el 17 de mayo de 2006 en el Teatro Blanquita con libreto de Desy López, dirección de Honorato Magaloni, y los arreglos de Juan Manuel Medrano que estaba desde la producción de 2005. En esta fase, Silvia Castro fungió como productora asociada del montaje y diseñó el vestuario.

Lamentablemente la producción no tuvo la respuesta esperada y fue un fracaso que duró solo 3 meses en cartelera (de mayo a agosto 2006) cerrando después de las 100 representaciones con una asistencia aproximada de 80,000 personas.

- *Mentiras: el musical* (2009)

...el retrato musical de toda una época que a través de inolvidables canciones fue la escuela sentimental de toda una generación

— ocesa teatro, *Celebramos...*

Esta tercera producción original ha sido el musical más exitoso y longevo que ha tenido la sociedad Gilbert-OCESA, a través de *Mejor Teatro*. Estuvo 11 años ininterrumpidos en cartelera hasta marzo de 2020 cuando cerraron los teatros por la contingencia mundial de COVID-19.

Fue escrito y dirigido por José Manuel López Velarde quien retoma canciones populares de la década de los 80's. Para este musical, se realizó un taller en 2008, una técnica muy usual en Broadway para estructurar las primeras versiones. A través de estos talleres se explora el texto directamente con actores y se van haciendo las modificaciones pertinentes hasta tener la versión completa.

La historia que une a las canciones se centra en el funeral de Emmanuel. Durante éste, las cuatro asistentes se dan cuenta que tuvieron una relación amorosa con él y en el testamento el difunto afirma que una de ellas tuvo que ver en su asesinato por lo que deben descubrir quién lo hizo.

Se estrenó el 11 de febrero de 2009 en el Teatro México del Centro Teatral Manolo Fábregas. El 9 de enero de este año —2020— develaron placa por 3,800 representaciones. El 5 de septiembre cumplieron las 4,000 gracias a una única función virtual anunciada el 10 de agosto en conferencia de prensa vía Zoom y transmitido en un Facebook Live en la página oficial del musical en esta misma red social.

La asistencia conjunta de esta producción supera el millón de espectadores, ha salido en gira nacional y se ha exportado la producción internacionalmente: Panamá, Colombia y Perú. Se grabó un álbum doble que recibió un disco de platino, un álbum sinfónico y un DVD Karaoke.

El elenco original estuvo compuesto por Natalia Sosa, Mónica Huarte, Mariana Treviño, Pía Aún, Andrés Zuno y Crisanta Gómez. Los swings³³ fueron Marta Fernanda y Leticia López.

Por sus filas han pasado Mane de la Parra, Patricio Borghetti, Kika Edgar, Lolita Cortés y Angélica Vale, por mencionar algunos de los más de 60 intérpretes que han participado en esta producción.

La dirección musical es de René Ábrego y la coreografía de Omar Rodríguez. Los creativos detrás de los diseños son: escenografía de Sergio Villegas, vestuario de Mauricio Ascencio, iluminación de Nicholas Philips y audio de Isaías Jáuregui y David Patridge.

³³ *Swing* es el término con el que en Broadway se designa a aquellos actores o actrices que se preparan en diferentes roles de un mismo musical y son contratados para estar presentes durante toda la temporada y entrar a escena en caso de ser necesario. No siempre está asegurada su actuación, como en el caso de los alternantes, pero siempre deben estar preparados por si algún problema se presenta con los actores titulares.

Sergio Villegas instala un escenario giratorio donde dispone una serie de objetos que admiten una cierta adecuación para cada escena, sirviendo como una especie de escenografía móvil de tonos estridentes, manipulada generalmente por los propios actores. Esto empata con el vestuario de Mauricio Ascencio, con un mismo criterio de fijación de época: dar un tono liviano y cierto sentido juvenil.

(Bert, *Mentiras...*)

Su capacidad de reinención ha sido el mayor acierto de la producción para mantenerse durante tantos años en el gusto del público. Ha tenido múltiples versiones como *Mentidrags*, el concierto de *Mentiras* y varios especiales de terror, de primavera, estilo karaoke, una con final alternativo, entre otros. Además de la realización de varios homenajes a figuras como Silvia Pina, Angélica María, Mijares, Marisela, Daniela Romo, El Puma, al grupo Timbiriche y el homenaje póstumo a Hiromi, quien fuera parte del musical. Aunado a esto, el hecho de ser manufactura completamente nacional y tener récord de representaciones y longevidad, colocan a este musical entre las producciones más destacadas del dúo Gilbert-OCESA.

- *Si nos dejan* (2011)

El enorme éxito de *Mentiras* no se repitió en esta cuarta producción original, autoría y dirección nuevamente de José Manuel López Velarde quien retomó el cancionero popular regional mexicano (las rancheras) para hacer un homenaje a la Época de Oro del cine nacional. El título lo toma de la canción compuesta y cantada por José Alfredo Jiménez, una de sus más conocidas interpretaciones.

En la coreografía también repite Omar Rodríguez quien además fungió como director residente. La iluminación fue de Xóchitl González. De las cosas más comentadas de manera favorable, fue la escenografía multimedia de Jorge Ballina:

El espectador verá elementos escenográficos, como 100 butacas rotas, 300 latas y carretes de película, así como más de 8 kilómetros de celuloide; 50 cajas de embalaje de diferentes tamaños, letras de un anuncio luminoso, proyectores viejos, marquesinas, carteles y anuncios, andamios y escaleras y otros elementos de un cine abandonado. Asimismo, hay cinco vagones con ruedas en los que los actores mueven objetos apilados y personajes de un lado a otro del escenario.

(Cruz Bárcenas, *Si nos dejan...*)

...el joven autor es muy afortunado por que (*sic*) a pesar de que la historia escrita por él carece de originalidad, congruencia y una narrativa atractiva y/o atrayente, la obra sobresale debido a la escenografía y al concepto tan atrevido e innovador empleado en el musical.

(Díaz, *Las dos caras...*)

... [fusiona] los lenguajes cinematográfico y teatral con impresionante escenografía multimedia...

(NOTIMEX, *Conmueve...*)

... el público disfrutará de una gran verbena, una auténtica fiesta tradicional mexicana...

(Sánchez, *Recuerdos...*)

Sin embargo, hubo muchas críticas que difirieron, como la del mismo Cruz Bárcenas que sentenció:

Con una imagen de lo mexicano en una mezcla chabacana de lo que supuestamente creó la época de oro del cine nacional (charros valentones, machistas y traidores, débiles de carácter e infantiloides, así como mujeres codependientes emocionalmente y con enaguas de tiempos de la Revolución), el miércoles pasado se estrenó el musical *Si nos dejan* ... Para que se escuchen las canciones, López Velarde las mete a fuerza una tras otra. Hay personajes que hablan de *bisnes*, en un espanglish más bien propio de una película de David Silva ... Como es un musical mexicano, abundan los dichos, los adagios, los decires, para que se sepa que el pueblo es sabio... Tragedia que es parodia.

Concepción Moreno en *El Economista*, agrega:

...una sencilla historia de amor. Demasiado sencilla, debo decir, apenas un esbozo de trama en el que con calzador va entrando el hit parade charro... el ingenio no se aprecia mucho... [llena de] clichés... En resumen, ir a ver ¡*Si nos dejan!* solo valdrá la pena para aquellos que gusten mucho de la música de mariachi y que quieran pagar menos por dos horas y media de música y cursilería patrioter.

Leticia López y Mariano Palacios encabezaron el elenco de 32 actores y 9 músicos. Ernesto D'Alessio, José Antonio López Tercero, Alejandra Desiderio, Michelle Rodríguez, María Filippini y Frida también participaban en el musical. Se estrenó el 26 de agosto de 2011 y se mantuvo hasta el 8 febrero de 2013 antes de salir de gira por el Estado de México, Guadalajara y Bogotá. En 2014 regresaron por corta temporada al Teatro Blanquita antes de repetir funciones en Bogotá. El elenco original grabó un álbum doble.

- *Verdad o Reto: el musical* (2016)

Es la última producción musical original de OCESA hasta la fecha. Con la misma estructura que las anteriores, toma los éxitos de la música pop de los 90's para contar la historia de 6 amigos a través del juego de botella *Verdad o reto*³⁴. Fue una coproducción de OCESA con *Mejor Teatro* a cargo de Morris Gilbert.

El libreto es de Juan Carlos Bringas y Mauricio Galaz quien también dirigió. Joe Mendoza hizo la co-dirección y producción musical. Se estrenó el 9 de marzo de 2016 en el Teatro Banamex de la Plaza Zéntrika en Santa Fe.

Dentro del elenco se encontraban Cecilia de la Cueva, Gloria Aura, Rodrigo Massa, Esteban Provenzano, Daniela Luján, Kika Edgar, Hiromi, Natalia Leal, Moisés Araiza, Alberto Collado y Axel Alcántara por mencionar algunos.

El musical no tuvo tan buena recepción por parte de la crítica. Luis Santillán escribió en *Cartelera de Teatro*:

Tanto *Mentiras* como *Verdad o reto* se construyen para explotar la melancolía del público al que se dirige, sin embargo, en los resultados parece que la década de los 90's tiene menos fuerza para lograr su objetivo ... La parte que afecta de manera grave la propuesta es la fragmentación de las canciones elegidas, se quiere abarcar 45 temas y para lograrlo se usan partes mínimas para construir un solo bloque, este recurso impide que el público se conecte con las canciones y que los estados emotivos que se desea alcanzar naufraguen ... queda la sensación de estar impuestas ... La iluminación de Víctor Zapatero promete mucho en los primeros instantes, sin embargo, se desvanece casi por completo durante la puesta en escena. Mauricio Galaz confió mucho en este proyecto, lo defendió en su momento para que llegara a escena, los resultados son irregulares ...

Por su parte, Fernando Santacruz opina:

Una puesta que no cumple con los estándares a los que Morris Gilbert con *Mejor Teatro* y OCESA Teatro nos tienen acostumbrados.

³⁴ Este fue un juego muy popular entre la juventud mexicana de esa década. Los participantes se sentaban formando un círculo entre ellos. Al centro hacían girar una botella. Uno de los extremos designaba al "ganador" mientras que el otro era el castigado quien decidía entre una pregunta, generalmente personal, [*verdad*] o si realizaba un *reto*.

Finalmente, Mauricio Montesinos, reseñó en *El Semanario Sin Límites*:

“Verdad o reto”, en la primera mitad del texto, quiere probarse como una comedia pero fracasa en el intento; ya para la segunda parte se arrepiente y decide convertirse en un melodrama con todas las de la ley; se pierde en un abismo de intención, estilo y tono. La construcción de los personajes es unidimensional por defecto y no por virtud ... son carentes de función dramática ... El mayor problema de la plástica radica en que no genera atmósfera ... La principal lección de “Verdad o reto” está en que ningún elemento de la producción puede estar por encima de la historia; con un texto fallido ningún montaje puede salir adelante por más actor, escenógrafo, iluminador, diseñador de vestuario o productor que se tenga.

El musical cerró temporada el 12 de febrero de 2017 y después se pasó al Teatro López Tarso del Centro Cultural San Ángel. Aún con estas críticas, llegó a las 300 funciones.

Con estas cinco producciones, Morris intentó conformar un repertorio de musicales mexicanos que pudieran exportarse principalmente a Broadway. Solo *Mentiras* y *Si nos dejan* lograron internacionalizarse en Latinoamérica.

Lamentablemente la idea de desarrollar una “escuela de comedia musical mexicana” como tal, aún dista mucho de ser concretada. Pero indudablemente la labor de Morris bajo el amparo de OCESA ha contribuido en esta tarea. Uno de los resultados de este trabajo en conjunto han sido precisamente estos musicales de manufactura completamente nacional con superproducción de gran formato. Más allá de la crítica artística que se pudiera hacer de ellos, la labor profesional que involucró realizarlos, no tiene precedente en México. Se podría mencionar a Angélica Ortiz quien en su momento realizó varios musicales originales. Sin embargo, el modelo de producción y los alcances eran completamente distintos.

La siguiente obra en esta lista de producciones específicas es *TOC TOC* (2010), obra del dramaturgo francés Laurent Baffie que cuenta la historia de seis personas con trastornos obsesivo-compulsivos — abreviado TOC — que por un “error” de agenda, llegan al mismo tiempo al consultorio de su psiquiatra con el objetivo de tratar su enfermedad. Pero el terapeuta nunca llega y entre ellos arman una especie de terapia grupal.

Llegó a México en 2010 bajo la producción de OCESA y *Mejor Teatro*. La obra se estrenó en el Teatro Banamex de Plaza Zéntrika el 16 de junio por una corta temporada de 10 semanas que se convirtieron en 10 meses (*CIO Noticias*). El 14 de abril de 2011 se iría al

Teatro Fernando Soler del Centro Teatral Manolo Fábregas. La exitosa temporada en estos dos recintos acumuló más de 1200 funciones.

La dirección estuvo a cargo de Lía Jelín, que con esta fue su quinta colaboración con Morris. Diego del Río quedó como director residente. En el elenco pasaron más de una veintena de actores entre los que destacaron Héctor Suárez, Roberto Blandón, Héctor Sandarti, Anabel Ferreira, Alex Ibarra, Ulises de la Torre, Ricardo Fastlicht, Marisa Rubio, Sharon Zundel, Enrique Chi, Anahí Allué y Macaria.

La producción se remontó en marzo de 2019 en el Nuevo Teatro Libanés y posteriormente regresó al Teatro Fernando Soler, acumulando otras 300 funciones en total. La obra reportó entradas mayores que el resto de los montajes de OCESA y *Mejor Teatro* —inclusive que el musical de *Mentiras*— un promedio de 1.5 millones por fin de semana.

Ha sido de las producciones con mayores ganancias en taquilla de ambas empresas. El elenco de esta temporada estuvo conformado por Lolita Cortés, Faisy, Omar Medina, Silvia Mariscal, Ricardo Fastlich, Pedro Prieto, Dari Romo, Sandra Quiroz, Alberto Monroy, Efraín Berry, Ana Ohg y Mauricio Galaz.

Fue tal el éxito de la primera temporada que Morris llevó la obra a Argentina en enero de 2011 en coproducción con Sebastián Blutrach, Eloísa Cantón y Bruno Pedemonti. Fue dirigida también por Jelín con Mauricio Dayub, María Fiorentino, Daniel Casablanca, Melina Petriella, Eugenia Guerty y Diego Gentile. Presentada en Multiteatro, todo su primer año “se mantuvo primera en recaudaciones y fue la única obra en la cartelera porteña con 8 funciones semanales, debiendo hacer doble función de viernes a domingo” (*Estrena TOC...*).

Cuando Lía Jelín quiso montar *Toc Toc* en Argentina, ningún productor le abrió las puertas, no les gustaba la obra. Entonces llamó a Morris Gilbert... Hoy se considera una de las comedias más vistas en la calle Corrientes de Buenos Aires. “*Esta obra está apoyada en la angustia, no la trabajé como algo chistoso, lo que hace reír es la angustia, no la broma*”, explica Jelín...

(Tierno, *El Teatro es...*)

De acuerdo con Carlos Ulanovsky y Hugo Paredero en *Siete personajes en busca de un Toc Toc*, un total de 1,264,767 espectadores habían visto la obra en 2017 “convirtiéndola en la comedia más vista de Argentina en los últimos 25 años”. Agregan:

El director Daniel Veronese — inicialmente convocado para hacer la puesta en escena y que no aceptó — reconoce a la obra como “...fenómeno en la historia del teatro. Hermosa paradoja que cae hacia el lado de la creación. Como creador, y amigo y conocido de varios de los que pasaron por ahí, es la parte que me produce más orgullo, porque en materia de teatro creo en el trabajo y no en las figuras. Lo que pasó con *Toc Toc* nos sorprendió a todos, incluso a los actores y menos a Lía, que ya tenía la experiencia de haberla montado en México y presentía lo que se venía” ... Lo que Gilbert notaba era que pocos le veían futuro: algunos por considerarla una comedia ligera, otros más por el título. “A mí me inquietaba que por su vínculo con los trastornos obsesivos compulsivos pudiera tomarse difícil e intelectual y, más indeseable todavía, remitir a enfermedades”.

La importancia de este musical está, además de su función capitalizadora, en la internacionalidad que alcanzó la propuesta mexicana (aunque posteriormente se haya adaptado la producción). Se convirtió en todo un fenómeno en la capital bonaerense donde ha permanecido en cartelera por casi 10 años, solo interrumpidos, nuevamente por la pandemia. En enero de 2020, Morris estrenó esta misma propuesta de Jelín en Tel Aviv, Israel en co-producción con Freddy Zyskrot y Sebastián Blutrach. La temporada fue clausurada por la misma razón pandémica.

En 2012, OCESA trae al Auditorio Nacional la producción original de *Mary Poppins* con libreto de Julian Fellowes basado en los libros de P.L. Travers³⁵ con música y letras de Richard y Robert Sherman. Producida por Disney y Cameron Mackintosh, fue presentada en inglés con subtítulos en español entre el 18 de enero y el 5 de febrero de ese año. Protagonizada por Nicolas Dromard y Megan Oterhouse.

Al final de la función del pasado jueves no se escucharon comentarios negativos, todo lo contrario. Algunos dijeron que volverían a ver esta propuesta teatral familiar con música en vivo...

(Cruz Bárcenas, *Inició temporada...*)

Eduardo Gutiérrez de *Crónica*, comentó que la producción contaba “con 250 cambios de vestuario, 250 artículos de utilería y 350 diferentes cambios de luz” y que Eduardo Castro³⁶, fue el productor de esta visita a México en la gira del musical.

³⁵ Seudónimo de Helen Lyndon Goff.

³⁶ Mexicano residido en Estados Unidos desde sus 16 años. Es gerente de producción de obras de Disney en Broadway.

Un personaje clave en la obra es la escenografía y el movimiento de escena, y es que en cuestión de segundos pasamos de estar dentro de la casa de los Banks al parque, donde las estatuas cobran vida y bailan junto con Mary Poppins y los niños a sentir una gran emoción por ver volar una cometa y después llegar al banco donde el serio y rígido Señor Banks trabaja y, en un instante disfrutar de una noche estrellada en los techos de la ciudad donde los deshollinadores realizan uno de los bailes más ovacionados de la obra.

(*Mary Poppins...*)

El 14 de noviembre de ese mismo año, 2012, Morris Gilbert junto con OCESA, estrenan la versión mundial en español de este musical con dirección de Julieta González y Bianca Marroquín en el protagónico. Junto a ella estaban Mauricio Salas, Laura Cortés, 38 actores más y 18 músicos en vivo. Esta es la producción número 23 de la empresa multinacional. Jaime Matarredona precisó para *El Excelsior*:

Ésta es definitivamente las (*sic*) obra más sofisticada técnicamente que hemos realizado y se ve impresionante. Requiere de mucha precisión. Todo está operado por computadora. Aquí hay 36 motores, se pueden quitar y poner elementos escenográficos.

Estela Leñero escribe en *Proceso*:

En México Mary Poppins es protagonizada por Bianca Marroquín, excelente cantante y actriz mexicana con reconocimiento internacional. La fastuosa escenografía, que cuenta con más de 30 cambios, al igual que los de vestuario son acompañados por un elenco de más de 40 personas. Da gusto ver tantos actores, cantantes y bailarines trabajando (ante tanto desempleo artístico), aunque el escenario se ve bastante saturado en los números colectivos. Mary Poppins. El mágico musical de Broadway es un impresionante espectáculo que se disfruta a la vista y al oído. El buen acabado de la comedia musical y la infraestructura tecnológica que se utiliza para pasar de un simple parque a uno colorido, o del interior de la casa a los tejados del deshollinador, la hacen un súper espectáculo: el más costoso de OCESA.

Tras nueve meses y 300 funciones, cerró temporada el 11 de agosto de 2013 con una asistencia aproximada de 300,000 espectadores, que fueron realmente pocos en comparación a la inversión hecha. Esta había sido la producción más cara de la empresa hasta ese momento y lamentablemente no recuperó su inversión ni en público ni en taquilla. En *El Economista*, citan a Federico González Compeán:

Esta noche es muy difícil para nosotros. Quisiera que levanten la mano quienes por primera vez vienen a la obra, solicitó González Compeán y, al observar que se trataba de la mayoría de los espectadores, el productor respondió: Los necesitábamos antes, hace varios meses que estrenamos.

Con este fin de temporada, OCESA cierra un ciclo de catorce años dejando la operación del Centro Cultural Telmex para pasar a un nuevo espacio, el Teatro Telcel.

En entrevista para *sound:check*, Morris Gilbert comentó sobre la sede que dejaron:

Es un lugar al que no puedo tenerle más que agradecimiento. Obras como El Fantasma de la Ópera, Los Miserables, La Bella y La Bestia, Si Nos Dejan, Peter Pan o Mary Poppins, entre muchas otras, se presentaron ahí; fueron muchísimos musicales (cursivas mías).

Dos meses después de este fin de temporada, el 17 de octubre, OCESA y Morris inauguran el Teatro Telcel con el estreno mundial en español de *Wicked* (2013), libreto de Winnie Holzman — basado en la novela de Gregory Maguire — con letra y música de Stephen Schwartz. La adaptación estuvo a cargo de Marcos Villafán. Una coproducción entre OCESA y *Mejor Teatro* de más de “60 millones de pesos”³⁷ (NOTIMEX, *Espectacular...*).

Se trató nuevamente de una importación de todo el espectáculo con dirección original de Lisa Leguillou y James Kelly como director residente. Supervisión musical de Stephen Oremus. Escenografía de Eugene Lee e iluminación de Keneth Posner.

El elenco ascendía a 34 integrantes encabezados por Danna Paola en el papel de Elphaba y Cecilia de la Cueva como Glinda alternando con Majo Pérez. También participaron Cecilia Anzaldúa, Jorge Lau, Anahí Allué, Paco Morales, Beto Torres, Marisol Meneses, por mencionar algunos³⁸. Los acompañó una orquesta en vivo compuesta por 31 músicos dirigidos por Isaac Saúl. Del desempeño del elenco, el jefe de producción Jaime Matarredona dijo en entrevista:

³⁷ Parte del presupuesto fue usado para adecuar el Teatro Telcel a las necesidades de la producción del musical (Cartelera de Teatro). Varios medios de comunicación como el antes citado, *El Universal*, *El Siglo de Durango* y *Broadway World*, mencionan a “Universal Pictures, Marc Platt, The Araca Group, Jon B. Platt y David Stone” como apoyos en la producción pues fue la inversión más cara de OCESA hasta ese momento.

³⁸ En el segundo semestre de 2014 se unieron Héctor Sandarti como el Mago y Fernanda Tapia alternando con Anahí Allué como la Srta. Mórrida (El Universal) en una corta temporada de 10 semanas.

"El elenco, al ser latino, tiene una garra muy diferente. A lo mejor (sus miembros) no son máquinas precisas a la hora de bailar, pero tienen una entrega que hace que te bulla la sangre, le dan una vida muy particular"

(EFE, *La versión...*)

Omar Muñoz de *Broadwayworld* acota sobre la producción:

La escenografía de Eugene Lee es monumental e impresionante. Produce impacto visual en el espectador, incluso desde antes de que comience el espectáculo, debido a las previstas que enmarcan el escenario y que le dan personalidad y ambiente a la sala del teatro. De la misma manera, los cambios de escena son un espectáculo por sí mismos y en conjunto con la música, crean un ambiente fantástico donde la magia se convierte en una realidad. En cuanto a la iluminación, Keneth Posner, enriquece enormemente los ambientes de la puesta en escena. Utiliza una cantidad impresionante de "gobos" y luces cenitales o "especiales" automatizados mediante robóticas. Sin lugar a dudas, un gran acierto. Por otro lado, el diseño de vestuario de Susan Hilferty, en conjunto con las proyecciones de Elaine J. McCarthy, terminan de engrandecer la calidad y la magia de la producción.

Iván Castañeda de *Multimedios Digital* completa:

"El vestuario que tenemos ahorita es sólo una parte de lo que habrá, todavía se están confeccionando algunos trajes en Nueva York y las pelucas las están haciendo en España y Argentina", apuntó Miguel Ángel Alonso, jefe de vestuario, quien lleva 14 años trabajando en musicales y que anteriormente ha estado en *Hoy no me puedo levantar* y *La Bella y la Bestia*. En cuanto a la utilería, los trabajadores reciben todos los materiales originales que se ocupan en *Wicked* desde Estados Unidos y desde su desempaque les dan el mantenimiento adecuado. "Las partes mecánicas movibles, la limpieza, el funcionamiento de velcros, broches, todo lo revisamos aquí y conforme va pasando la obra nos vamos adaptando más", mencionó Roberto Márquez, encargado de la utilería del montaje.

Para finalizar:

El equipo de iluminación está compuesto por 100 luces robóticas, aunado al audio con sistema Constellation, el más avanzado en acústica

(NOTIMEX, *Espectacular...*)

En el renglón del vistoso vestuario, en cada función se efectúan un total de 204 cambios completos, que incluyen 816 piezas de vestuario, 170 pares de zapatos, 62 sombreros, 18 prótesis y 140 pelucas de cabello natural.

(Caballero, *Con estela...*)

En su primer mes de temporada logró vender 50,000 boletos, reacción nunca antes vista estableciendo un récord en los musicales en México³⁹ además de ser la obra con la que Morris y OCESA estrenaron nueva sede y por ello su importancia. Cerró temporada 15 meses después, el 18 de enero de 2015 con una asistencia aproximada de 450,000 espectadores (*'Wicked' dará...*) y más de 500 funciones (Cantú, *Musicales evitan...*).

La siguiente producción en esta lista es *El Rey León* (*The Lion King* | 2015). Primeramente, este musical producido por Disney Theatrical Group basado en la película de Disney de 1994 fue traído por OCESA a la CDMX en 2008 como parte de su gira internacional *Cheetah Tour*. La producción con libreto de Irene Mecchi y Roger Allers, música de Elton John⁴⁰, letra de Tim Rice y con el elenco original de Broadway⁴¹. Se presentó durante tres semanas en el Auditorio Nacional en su idioma original con subtítulos en pantallas.

Tal como pasó con la producción de *Mary Poppins* en 2012, la división de Teatro de OCESA produce la versión mexicana del musical con una inversión de más de 100 millones de pesos (Muñoz Valdez, *El Rey...*). Se estrenó en 2015 y para este montaje el productor designado fue Federico González Compeán y nuevamente Morris Gilbert quedó como productor asociado junto con Julieta González.

³⁹ Tal como designa *El Universal* con información de NOTIMEX.

⁴⁰ Música adicional de Lebo M, Hans Zimmer, Mark Mancina, Jay Rifikin y Julie Taymor.

⁴¹ Compuesto por 49 actores dentro de los cuales se encontraba José Silva *el único mexicano que trabaja en la compañía que presenta a El rey león, oriundo de Guadalajara, desde pequeño radica en Estados Unidos. "Soy hecho en México y tengo seis años en la obra. Empecé el tour en Los Ángeles. Hice la audición, donde había unos mil muchachos. Comenzamos a bailar y quedamos 20, y luego, tras dos semanas, con otros 500, quedé entre 20. Me hablaron de Nueva York y me quedé con el puesto* (Cruz Bárcenas, *El Rey..., cursivas mías*). Por otro lado, Ma. de la Luz Zárate de *El Universal* consigna que el montaje "involucra a 21 músicos en escena, 53 actores... 232 marionetas y 25 tipos de animales".

OCESA trajo al coreógrafo Garath Fagan y a la directora original Julie Taymor para presenciar la etapa final de las audiciones y supervisar el montaje:

...a lo largo de todo el proceso que se extendió por casi cuatro meses, seis integrantes del equipo creativo de Broadway que han montado la obra en todos los países donde se presenta, estuvieron en México, encabezando cada una de las etapas de esta ardua selección. Este equipo estuvo integrado por Celise Hicks, coreógrafa asistente; Mark Brandon, casting; John Stefaniuk, director asociado; Marey Griffith, coreógrafa asociada; y Clement Ishmael, supervisor musical

(Sola, *El musical...*)

El director de casting fue Mark Brandon que en entrevista precisó que esta producción del musical no buscaba ser simplemente una copia, sino que buscaron hacer los cambios necesarios para hacerlo único “queremos que auténticamente esté hecho para la audiencia mexicana, es muy importante para nosotros y hace nuestro trabajo más fácil e interesante” (Gutiérrez, *México es*).

Los vestuarios y máscaras también fueron importados. De éstas últimas, el actor que interpretó a Zazú, Ricardo Zárraga, en entrevista con Gina Fierro de *Cartelera de Teatro*, apuntaló:

En sí la obra es una mezcla de culturas, y la cultura sudafricana en primer lugar. Las resoluciones escénicas están hechas a partir de la teatralidad más ancestral que se representa en parte con las máscaras, que son de diferentes orígenes, de tipo javanés o títeres de tipo japonés, y con esto se muestran todas las raíces y las culturas ancestrales (cursivas mías).

Los títeres fueron un elemento imprescindible pues no sólo traían al personaje animado a los ojos del espectador sino que su manipulación involucró completamente el cuerpo y gesto del actor. La crítica Alegría Martínez, en el suplemento cultural de *Milenio*, expresa:

El colorido, la diversidad de formas y texturas, la música, la danza y el canto, surgen con la naturalidad de un cálido y suave viento en los parajes de un África estampada en telas, tejidos naturales, plumas, espigas, follaje, montañas que avanzan y se transforman según el paisaje contemporáneo de un reino animal que parte de lo humano y lo refleja ...

Equilibrio corporal, fuerza física, capacidad gestual, proyección bajo la escultura de una máscara, detrás del maquillaje, a la mitad del lomo de un jabalí, o a distancia del cuerpo de una hiena, articulan la minuciosa labor de coordinación precisa para darle expresión a la comunidad selvática, incluido el león Joven, cuya faz inmóvil se yergue sobre la cabeza de un actor capaz de expresar lo felino y lo humano en danza y en canto. Una línea (*sic*) de pelo cruza el espacio vacío entre el lomo y la cabeza de una hiena con rasgos caricaturescos, accionada con una mano por el actor, para mover la gran quijada que dejará escapar risa y fanfarronería, mientras con la otra mano nutre el movimiento de una pata anterior y presta sus dos piernas a las extremidades posteriores, al tiempo en que el rostro del intérprete reacciona a los estímulos de la historia y añade un toque de humor con acento tepiteño, que hace familiar y simpática a la manada.

Alfonso Borbolla —quien interpretó a Timón— detalla en la misma entrevista:

Julie Taymor, su directora, siempre estuvo interesada en que quien opera el títere, estuviera presente, en un sentido teatral y en un sentido humano, puesto que la obra así lo expone. Los actores no se esconden y siempre están presentes, aquí pasa una cosa muy chistosa, el público ve a Timón, me ve a mí, ve a Timón, me ve a mí y llega un momento en el que somos una cosa, somos un mismo personaje.

Por su lado, sobre el títere de Timón, Fierro especifica que:

...está conectado al cuerpo de su intérprete, en sus pies enlazados a los pies de la marioneta, en su pecho enlazado a la espalda del títere, mientras que sus brazos y su boca son manipulados por las manos del titiritero, pesa 8 kilos y es casi del tamaño humano. Con el cual es totalmente posible (después de varias horas de ensayo) cantar, bailar y actuar.

El elenco estuvo conformado por 51 integrantes de 7 países diferentes que en su mayoría eran mexicanos y “por requerimientos estrictos de la producción, habrá 7 talentos de Sudáfrica, esenciales para mantener el espíritu de esta puesta en escena” (Marquina, Lista del...). Bertha Sola en su artículo en *Crónica Jalisco* señala que de estos 51 integrantes:

43 trabajarán por primera vez en esta empresa productora. Esto significa que más del 80 por ciento del reparto es nuevo en las filas de OCESA y finaliza por lo que representa un orgullo la oportunidad de formar nuevo talento dentro del teatro musical del país.

Esto sin duda marcó el desarrollo profesional de los intérpretes ofreciéndoles la oportunidad de trabajar con la empresa mexicana más grande de producción teatral tanto de México como de América Latina. Se puede citar el caso del actor infantil Fernando Barrón, originario

de Hidalgo, quien personificó a Simba cachorro. Con esto, OCESA promovía la rotación de nuevo talento, que tanta falta hacía en sus filas y la generación de espacios de trabajo como en su momento pasó también con *Violinista en el Tejado*.

En el elenco también se encontraban Carlos Rivera, quien interpretó nuevamente a Simba [lo hizo antes para la producción española entre 2011 y 2013], Flavio Medina en el papel de Scar, Fela Domínguez con Nala. Charlotte Hlahtse de Sudáfrica hacía a Rafiki y Sergio Carranza a Pumba. De la actuación, Mariana Mijares en *Cartelera de Teatro*, opina:

...la comedia de Alfonso Borbolla (Timón) y Sergio Carranza (Pumba) está adaptada a México –con referencias a Coyoacán y a los tacos incluidas- y resulta hilarante; Flavio Medina sigue demostrando sus grandes cualidades como villano; Fela Domínguez hace gala de la voz que utilizara en la Big Band Jazz de México, y en verdad, y recuerden mis palabras: Carlos Rivera es absolutamente sorprendente. Hay pocos actores mexicanos con la capacidad vocal de este cantante que logra lucirse en cada tema y que conmueve constante, y especialmente, en cada estrofa de *Noche sin Fin*.

César Muñoz de *Proceso*, cita a Julie Taymor:

Cada producción es adaptada de acuerdo al (sic) país y cada personaje tiene su humor especial... Asimismo, se tomó la figura femenina pues buscamos expandir los roles femeninos de las leonas. Es una obra para todas edades que la puede entender un niño y un adulto, es muy asequible
(cursivas mías)

Además de la importancia en el desarrollo profesional de todos los creativos y artistas involucrados en superproducciones cada vez más exigentes con su talento, *El Rey León*, fue de los musicales en tener un despliegue tecnológico impresionante, al respecto, Giovanni Ortega en su reseña en *Crónica* sobre el estreno, escribe:

...una espectacular escenografía móvil...100 por ciento automatizada, más de 70 esculturas animadas⁴², 215 cambios de vestuario, cerca de un centenar de luces robóticas y convencionales...

Después de un año interpretando el protagónico, Carlos Rivera terminó su contrato con la producción. Durante su penúltima función sufrió un accidente que le dejó un esguince de

⁴² Gina Fierro designa otro número en su artículo sobre el segundo aniversario del musical: “se utilizaron alrededor de 170 puppets en cada función, siendo el más grande un elefante de 60 kg y el más pequeño, una larva”.

tercer grado. Lo suplió el argentino Agustín Argüello quien de formar parte del ensamble, pasó a llevar el protagónico por el resto de la temporada.

Esta producción musical se estrenó el 8 de mayo de 2015 y cerró temporada el 14 de enero de 2018. En 2 años y 8 meses, se realizaron poco más de 950 funciones y superó el millón de espectadores (Baños, “*El Rey...*”). De entre ellos, un cuarto aproximadamente, provenían del interior de la república mexicana:

Más de 250 mil⁴³ personas del interior de la república han presenciado la obra. Los Estados principales: Jalisco, Puebla, Nuevo León, Veracruz, Guanajuato, Querétaro, Morelos, Hidalgo, Colima y Michoacán.

El 30% de los asistentes a *El Rey León* no habían asistido antes a ningún musical.

(Gutiérrez, *El Rey...*)

Esto lo coloca como el segundo musical con mayor número de asistentes en un periodo menor a los 3 años.

OCESA, a través de su filial Seitrack (Fierro, *EL REY...*), grabó el álbum del musical con el elenco original bajo la co-producción de Clement Ishmael y John Shivers. Isaac Saúl fungió como asistente (NOTIMEX, *Elenco mexicano...*).

En el segundo aniversario del musical, se emitieron boletos especiales que fueron entregados a los espectadores durante mayo de 2017. Además, se produjeron billetes conmemorativos de la Lotería Nacional alusivos a la obra y se realizó una alianza con “City Banamex” (*sic*) para que sus tarjetahabientes participaran en el sorteo de un viaje a Nueva York todo pagado para ver la producción original del musical en Broadway (González, *El Rey...*).

Esta selección de producciones específicas se cierra con *La estética del Crimen* (*Scherenschnitt* | 2017) del alemán Paul Pörtner adaptada al inglés por Marilyn Abrams y Bruce Jordan con el título *Shear Madness*⁴⁴. Traducida y adaptada al español por Alberto

⁴³ De acuerdo con Sughey Baños de *El Universal*, Federico González Compeán comentó que el porcentaje era casi del 35%.

⁴⁴ Está listada en el Libro de los récord Guinness por ser “the longest running play in the history of the USA” [la obra más duradera en la historia de Estados Unidos actualmente aún en cartelera] de acuerdo con su página oficial: <http://www.shearmadness.com/about>.

Lomnitz⁴⁵ y Ricardo Esquerro. Una comedia policiaca y de misterio en la que el público participa activamente para resolver el asesinato de Isabel Pratt ocurrido en el apartamento arriba de la estética donde la acción tiene lugar.

En este juego interactivo, los asistentes podrán opinar sobre quién podría ser el culpable del asesinato, y ante una lista de varios sospechosos, podrá dar su veredicto final (*sic*). Con ello, cada función tomará un rumbo distinto.

(Fierro, *La estética...*)

Producción exclusiva de Morris Gilbert a través de *Mejor Teatro*, fue dirigida por Rina Rajlevsky y estrenada el 2 de marzo de 2017 en el Teatro Fernando Soler del Centro Cultural Manolo Fábregas. El vestuario y la escenografía fueron de Mauricio Ascencio mientras que la iluminación la diseñó Matías Gorlero.

En el elenco se encontraban Carlos Rangel, Montserrat Marañón, Miguel Conde, Ana González Bello, Omar Medina y Mario Alberto Monroy en el cast principal mientras que Fernando Villa (egresado de la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro) y Luz Aldán fueron los alternantes.

Para agosto de ese año, Michelle Rodríguez ya daba funciones y en 2018 se integraron Daniela Luján, Cecilia Ponce, Natalia Saltiel y Ángel Enciso. Dalilah Polanco fue una actriz invitada que se convirtió en alternante.

Sughey Baños en *El Universal* escribe algunas opiniones de los actores respecto del montaje. Cito dos (cursivas mías):

...se trata de una obra de ensamble, en la que es necesario que todos estén en la misma sintonía para poder improvisar cuando sea necesario, y aquí lo es.

— Ana González Bello

...no es una obra convencional, porque es totalmente interactiva y nada es definitivo, porque hay varias líneas de desarrollo que se pueden realizar al momento en escena y esto la convierte en un ejercicio interesante...

— Omar Medina

⁴⁵ En 2002 dirigió una versión de la obra en México en el Teatro Ofelia y posteriormente se mudó al Teatro Helénico. Hugo Hernández en *Milenio* menciona una versión anterior bajo el título *Corte de locura*.

Del trabajo actoral, Juan Carlos Araujo de *Entretenia* opina:

Resulta refrescante y motivo de enorme felicidad el ver que una de las productoras teatrales más poderosas del país por fin ha decidido apostar por las tablas y el talento en lugar de la fama para conformar sus elencos. Los participantes de “La Estética del Crimen” son una estupenda amalgama de comicidad, talento, experiencia escénica y capacidad para la improvisación. Ya sea escuchando a Monsterrat Marañón vociferando sobre sus derechos detrás de una puerta, viendo a Omar Medina tratando de sacarle la verdad a un impasible Miguel Conde, riendo con el siempre impecable timing de Mario Alberto Monroy mientras trata de atar los cabos que está tratando de resolver, disfrutando de la creciente capacidad para la comedia de Ana González Bello o doblándonos de la risa junto con el resto del elenco, mientras que Carlos Rangel se roba un beso de un pobre incauto, cada uno de los participantes en el montaje saca a relucir lo mejor de sus habilidades y lo pone al servicio de la obra. Si a eso le sumamos la delicia con que cada uno de ellos insulta al interrogante público, el resultado es de una hilaridad absoluta.

Inicialmente anunciaron una temporada de 12 semanas (Arellano, *La estética...*) pero se quedaron 1 año 10 meses, alcanzando las 600 funciones y más de 70 mil espectadores. Cerraron temporada el 9 de diciembre de 2018.

En la conferencia de prensa, Morris comentó que la corta temporada se debía a una estrategia de trabajo:

Nos gustaría ver teatros llenos, como producción esto no se trata sólo del dinero, sino de motivar a los actores, a quienes trabajan en los proyectos y un teatro lleno siempre es motivador (op. cit., cursivas mías).

Sin el público, este tipo de puesta en escena no podría funcionar pues la participación es indispensable para su desarrollo. La audiencia se vuelve parte de la historia. El actor Carlos Rangel comentó en entrevista:

Dentro del proceso de ensayos hemos tratado de cubrir todas las posibles situaciones que el público pueda presentar, pero nada está escrito, porque hay pequeños grandes detalles, que pueden o no notar, es parte de lo emocionante (ídem).

Estela Leñero en su columna en *Proceso*, sostiene:

Con una estructura dramática sólida, *La estética del crimen* es una comedia que hace reír a mares. La puesta en escena tiene un ritmo vertiginoso y ágil. Los actores manejan con brillantez la interacción con el público, la improvisación y el humor espontáneo o construido. La participación de Omar Medina, el jefe de la policía que guía la investigación, destaca por sobre todos los demás; evade las salidas fáciles del humor y recurre a sus herramientas teatrales para hacernos reír. Increpa al espectador, retoma sus sugerencias, organiza la información, y siempre lo hace de una manera cómica y en su justa medida ... Lo original de la obra radica en el giro con el que se abre la participación del público y crea varias posibilidades para encontrar un final.

La obra tuvo una corta temporada en Monterrey a mediados de 2019. Al montaje se sumaron Mario Bezares, Brenda Bezares, Zelenny Ibarra, Érvey Garza, Hugo Santos y Roberto Alanís.

Tanto *TOC TOC* (2010) como *La estética del crimen* (2017) fueron obras pensadas para temporadas cortas que finalmente se extendieron debido al sorpresivo éxito que ambas tuvieron con el público. Sus entradas significaron en varios momentos, la financiación o sostén económico de otras producciones más grandes o la posibilidad para la empresa creativa de Morris, *Mejor Teatro*, para asociarse en otros montajes con OCESA.

CONCLUSIONES

Los 45 años de carrera profesional ininterrumpida de Morris, constatan su firme creencia de que el país necesitaba un teatro de alto nivel internacional. De ese vasto recorrido profesional, 22 años ha colaborado con OCESA donde funge como el Director del departamento de teatro desde 1999.

Su primera etapa como productor y gestor independiente le dio las herramientas necesarias para emprender pequeñas empresas creativas con las que produjo algunas de sus obras. Algunas de estas razones sociales fueron *Operadora Teatral M.G.* o *Producciones Gilbert S.C.* Estas experiencias de emprendimiento, le proporcionaron a su vez, las bases para desarrollar un sistema, una metodología, que finalmente le ha ayudado en su labor como administrador, gestor y director del departamento de teatro dentro de una empresa comercial de iniciativa privada de gran formato como lo es OCESA. De igual forma, esto le ha ayudado al establecimiento de su propia productora *Mejor Teatro*.

A través de la selección de obras de cámara y musicales contemporáneos aquí mostrados, se puede apreciar a grandes rasgos la manera de trabajo de Morris Gilbert y el tipo de producciones en las que ha colaborado con OCESA. Estos montajes han impactado en el quehacer teatral de la Ciudad de México, principalmente el de corte comercial.

Las obras de cámara, como ya se vio, tuvieron una función mayormente de tipo capitalizadora tanto para *Mejor Teatro*, empresa creativa de Morris como para OCESA. En muchos casos estas producciones significaron el rescate económico de otras puestas en escena con menor venta de boletos y/o entrada de público o incluso como inversión para otros montajes. Como sucedió con *TOC TOC* que en su remontaje de 2019 reportó entradas mayores al resto de producciones de OCESA incluido *Mentiras*: un promedio de 1.5 millones por fin de semana.

Un objetivo largamente acariciado por nuestro productor, pero aún no concretado, es hacer de México un país exportador de musicales. Morris comenzó con ese sueño mientras producía *¡Qué Plantón!* (1989) y aunque efectivamente fue el primer musical mexicano comprado para ser producido en Broadway, nunca fue representado. Después, en su sociedad con OCESA, ha habido varios intentos con las producciones originales como *Bésame mucho* que lamentablemente no se lograron. *Si nos dejan* tuvo buena recepción en Bogotá. Pero fue hasta *Mentiras* (2009) que un musical mexicano verdaderamente se internacionalizó: se produjo en Panamá, Colombia y Perú. Este es el musical con la temporada más extensa en la carrera de Morris — y OCESA — con 11 años ininterrumpidos hasta marzo 2020; con 4,000 representaciones y una asistencia conjunta que rebasa el millón de espectadores. Pero con este solo ejemplo, aún no podemos colocar a México en el lugar que Morris visualiza para el futuro.

Cada una de las obras que componen esta muestra, desde las de pequeño formato hasta superproducciones musicales que se convirtieron en marcas registradas y que funcionan como franquicias como el caso de *El Rey León* (2015) o *Les Misérables* (2002 | 2018), contribuyeron a establecer un nuevo récord, una experiencia sin precedentes, una creación original, una nueva perspectiva sobre el trabajo del productor o sobre las necesidades que los nuevos profesionistas deben desarrollar para insertarse exitosamente en el ámbito laboral de este tipo de producciones; desde el actor hasta el operador de consolas y luces robotizadas.

La labor de Morris Gilbert en la captación de recursos para empresas multinacionales de iniciativa — o gestión — privada como OCESA ha influenciado positivamente en la percepción de la cultura y el arte como una posibilidad de negocio⁴⁶. Es importante resaltar que esta percepción está más orientada hacia su función de entretenimiento⁴⁷, de industria cultural y/o creativa, y que es precisamente su modelo de producción privado lo que le dio la posibilidad de desarrollo y rentabilidad económica. En palabras de Piedras (25), la industria del entretenimiento logró constituirse como:

...un sector dinámico, líder en producción y económicamente superior, en numerosos casos, a otros sectores de la economía mexicana, dotado de numerosas ventajas para su competencia a nivel internacional por lo que requiere de reglas claras y conducentes para obtener un desarrollo pleno y, a su vez, la mejor explotación de sus características económicas.

Finalmente, recalco que el conocimiento y entrenamiento que se requiere cada vez es más específico y las actividades del productor teatral han sido — en nuestros tiempos — las que más han impulsado la diversificación y profesionalización de roles dentro del teatro provocando la apertura de carreras y especializaciones a nivel académico en diversas instituciones.

Sin embargo, disciplinas como actuación, dirección y dramaturgia enfocadas específicamente en el teatro musical contemporáneo están aún lejos de ser desarrolladas y apoyadas por los centros educativos de tradición teatral en México donde aún no se han implementado materias enfocadas al teatro musical ni en actuación ni en dirección ni en dramaturgia ni en teatrología. En comparación, las escuelas privadas han tenido mayor visión y una mejor respuesta a las necesidades de profesionalización en estas disciplinas.

⁴⁶ En 1998, el economista Ernesto Piedras condujo un estudio a través de la firma *The Competitive Intelligence Unit* en el que se analiza el impacto de las Industrias Creativas en México. En este análisis, se determinó que el sector aportaba el 6.7% del PIB Nacional. Lo cual se tradujo en un valor agregado bruto de \$257,514 millones de pesos. Además de resaltar la influencia directa que tiene en otros sectores económicos como el turismo. En una actualización de los cálculos para 2003 publicados por la revista *Este País*, el economista precisó que el PIB para las Industrias Culturales alcanzaba el 7.3% (26). Actualmente *las industrias culturales y creativas (ICC) han demostrado ser un motor para el crecimiento y desarrollo, ubicándose entre los primeros cuatro sectores de la economía mundial y nacional con mayor contribución económica* (Cabrera Martínez).

⁴⁷ Lo cual, en este trabajo, no se toma en demérito de su calidad artística.

CONCLUSIONES

...la transformación del público debe comenzar por la profesionalización de los hacedores de teatro porque la condición teatral es radical y su exigencia, total.

— Luis de Tavira, *prólogo a Rodolfo Usigli*

A través de esta investigación, he llegado a las siguientes conclusiones:

1. A partir del cambio de siglo, la intensificación en la circulación de productos culturales fue más evidente, en gran medida, debido al progreso tecnológico que facilitó el acceso y reproducción de los mismos. Se comienza a ver la influencia de áreas como la gestión cultural y la producción escénica en la economía social.
2. El trabajo de Morris Gilbert ha ayudado en la captación de recursos para las organizaciones con sistema de producción empresarial. Ya sea con un nivel de gestión privado como OCESA o con una gestión de tipo PyME como *Mejor Teatro*.
3. Este trabajo se ha realizado — mayoritariamente — a través de la fórmula de coproducción.
4. Dicha captación de recursos influyó positivamente en la percepción de la cultura y el arte como una posibilidad de negocio.
5. Es importante resaltar que esta percepción está más orientada hacia su función de entretenimiento, de industria cultural y/o creativa. La cual, reafirmo, no debe tomarse en demérito de su calidad artística pues es precisamente su modelo de producción comercial lo que le ha dado la posibilidad de desarrollo y rentabilidad económica.
6. El quehacer de Morris Gilbert como productor independiente, lo llevó a realizar actividades, muchas veces de manera individual, que hoy en día están diversificadas en múltiples roles (algunos de ellos son productor general, productor ejecutivo, gerente de producción y/o coordinador de producción mencionados en la página 9 de este trabajo).

7. Esta experiencia conjunta, adquirida a lo largo de sus primeros 23 años de carrera profesional, lo ayudó a configurar su perfil como gestor, administrador de recursos y equipos de trabajo. Situación que OCESA supo identificar y aprovechar al proponerle la dirección del departamento de teatro.
8. La diversificación y especificidad en las actividades dentro de la producción fue generando la misma necesidad de profesionalizarla.
9. La importación de talento de las producciones originales fue cada vez más evidente. Esto también hace urgente y notoria la necesidad de equipo nacional debidamente capacitado y preparado.
10. Este fenómeno creció con la incorporación de musicales de mega formato estilo franquicia donde grandes equipos de trabajo son requeridos. En este esquema de producción globalizado, concretado por Cameron Mackintosh, se importa la mayor parte del espectáculo en una especie de gran paquete, pues con la venta millonaria de los derechos, se adquieren también el concepto, los diseños, la producción de los montajes originales e inclusive el diseño de la campaña mediática y el *merchandising* oficial.
11. En una entrevista con Cristina Pacheco en 2010, Morris respondía a los cambios que él observaba en la producción teatral durante sus años de experiencia: *lo que nos propusimos desde el primer día fue profesionalizar el medio. En México se hacía el teatro muy improvisado. A veces con manufacturas muy cuestionables, por decir lo mínimo y urgía profesionalizarlo.* En este mismo sentido, con la introducción de musicales originales de manufactura nacional, Morris intentaba desarrollar una escuela de teatro musical contemporáneo mexicano. Pero esta profesionalización y esta escuela mexicana no serían a través de la academia sino a través de la constante creación, montaje y producción de musicales. Es decir, con la generación real de fuentes de trabajo donde los aspirantes a profesionistas puedan pulir las habilidades previamente adquiridas y así contar con la experiencia necesaria en este tipo de producciones.
12. La colaboración entre Morris Gilbert y OCESA ha dejado en la escena nacional grandes superproducciones musicales que han ayudado a colocar a México como una capital cultural y a ser considerado dentro de las giras internacionales de varios espectáculos.

13. Morris Gilbert creó su propia empresa productora, *Mejor Teatro*, con la intención de coproducir espectáculos en sociedad con OCESA. Algunos de estos espectáculos, especialmente las obras de cámara, han tenido una función capitalizadora.
14. La sociedad Gilbert-OCESA, ha transformado los modos de producción, la forma de asimilar las historias y la creación de estrategias para sacar los proyectos adelante; desde la organización y ejecución hasta la promoción de las funciones.
15. Así mismo, ha contribuido también a percibir las artes escénicas como una industria culturales y a diversificar las labores de producción dentro del equipo de trabajo.
16. Esto, a su vez, ha llevado a tener una mayor demanda de profesionales calificados con habilidades específicas en administración, gestión y organización; conocimientos en economía, marketing y en aspectos técnicos teatrales como escenografía, vestuario, iluminación, audiovisuales, etc. además del saber en arte y cultura en general.
17. Todo esto ha influido, indirectamente, a estimular la profesionalización de roles en el plano colegial pues hubo una intensificación en la demanda de profesionales especializados en áreas como la producción que coincide con el periodo en que la sociedad Gilbert-OCESA importa, crea, produce y reproduce superproducciones en la Ciudad de México.
18. Como consecuencia, se reajustaron o incrementaron las ofertas académicas. Desde la reestructuración de planes de estudio como en el caso de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, que a partir de 2009 ofrece la especialización en Producción (aunque no contempla espectáculos de teatro musical específicamente). Hasta la creación de nuevas carreras como la Licenciatura en Producción de Espectáculos ofrecida desde hace 10 años en el Claustro de Sor Juana. Otros esfuerzos han sido incorporar materias de teatro musical en licenciaturas de actuación como en la Universidad Anáhuac o la apertura de nuevas carreras como la Licenciatura en Actuación y Teatro Musical impartida desde 2017 por el Instituto de Artes Escénicas y Productora de teatro *Re-Crea Teatro* que tiene una certificación internacional avalada por Inglaterra al igual que la carrera en Teatro Musical de la Universidad de la Música G. Martell.

19. La labor de Morris a través de su propia productora, *Mejor Teatro*, ha ayudado a la profesionalización directa de algunos alumnos egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro en la especialización de producción. Irónicamente, en dicho Colegio, el teatro musical contemporáneo aún no es materia de estudio formal.
20. El interés primordial del teatro musical contemporáneo, en su función como industria creativa, es la generación de ganancias económicas y muchas veces emplean actores de renombre pero sin formación sólida para lograrlo. Este es — probablemente — uno de los motivos más importantes de rechazo por parte de la Academia Mexicana a este tipo de espectáculos.
21. En relación a esto, en las escuelas y centros educativos de tradición teatral en la Ciudad de México, como son el ya mencionado Colegio de Literatura Dramática y Teatro, el Centro Universitario de Teatro y la Escuela Nacional de Arte Teatral, no han implementado aún materias enfocadas al teatro musical contemporáneo en ninguna de sus áreas ni especializaciones. No se estudian ejemplos de este tipo de representaciones en Historia del Teatro. Al menos no de manera oficial. Dentro de las muestras y temporadas abiertas al público en sus recintos, son contadísimos los espectáculos de este corte. Por lo que concluyo que tampoco hay una propuesta sólida y rigurosa para contrarrestar esta falta de formación.
22. En comparación, las escuelas privadas han tenido mayor visión y una mejor respuesta a las necesidades de profesionalización en estas disciplinas. Lo que significa una situación preocupante y en clara desventaja para los egresados de las antes nombradas instituciones de tradición.
23. Finalmente, el trabajo entre Morris Gilbert y OCESA ha contribuido en ser una fuente de trabajo para una cantidad considerable de personas en cada montaje. Lo que a su vez ha impactado directamente en su profesionalización por experiencia laboral. En palabras de Federico González Compeán durante una entrevista con Ciro Gómez Leyva:
- Hay mucha gente, mexicanos que están estudiando la carrera que tiene que ver con el Teatro, no solo actores y músicos, muchos técnicos que están estudiando en México y en el extranjero que hoy somos para ellos una fuente real y oportuna de trabajo, de vida, de lo que quieren hacer (*sic*).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

“31 Aniversario ¡Qué Plantón! | Grabado En Vivo.” *Facebook*, Mejor Teatro, 23 julio 2020, 18:07, www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=1607515596085125. Visitado: 31 julio 2020.

Aguilar Serrano, Mayra. “Alessandra Rosaldo candidata para Selena.” *La Crónica*, 30 noviembre 2005, www.cronica.com.mx/notas/2005/214496.html. Visitado: 13 agosto 2020

“About.” *Shear Madness*, The Kennedy Center in Washington, DC. Cranberry Productions, Inc., www.shearmadness.com/about. Visitado: 16 agosto 2020.

Aboites, Luis, y Engracia Loyo. “La construcción del Nuevo Estado, 1920-1945.” *Nueva Historia General de México*, de Velázquez García Erik *et al*, El Colegio de México, 2010, pp. 196–259. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctv47wf77.6. Visitado: 27 abril 2020.

Ainger, Michael. *Gilbert and Sullivan: A dual biography*. Oxford University Press, 2002.

Alier, Roger. *Historia De La Ópera*. Ma Non Troppo, Robinbook, 2002.

Araujo, Juan Carlos. “La Estética del Crimen.” *ENTRETENIA*, Entretenia, 9 marzo 2017, entretenia.com/la-estetica-del-crimen-teatro-cartelera/. Visitado: 16 agosto 2020.

Arellano, Arturo. “La Estética del Crimen, lista para sorprender en México.” *Diario Imagen*, 20 febrero 2017, www.diarioimagen.net/?p=312933. Visitado: 16 agosto 2020.

Aristóteles . *La poética*. Ed. Juan David García Bacca, 2da ed., Editores Mexicanos Unidos, 1989.

Baker, Richard Anthony. *British Music Hall: An Illustrated History*. Pen & Sword History, 2014.

Baños, Sughey. “El público buscará un culpable en el escenario.” *El Universal*, 8 febrero 2017, www.eluniversal.com.mx/articulo/espectaculos/teatro/2017/02/8/el-publico-buscara-un-culpable-en-el-escenario. Visitado: 16 agosto 2020.

Baños, Sughey. “El Rey León’ llega al millón de espectadores.” *El Universal*, 10 Jan. 2018, www.eluniversal.com.mx/espectaculos/teatro/el-rey-leon-llega-al-millon-de-espectadores.

Baños, Sughey. “La Estética Del Crimen’ Se Prepara Para Cerrar Las Puertas.” *El Universal*, 8 dic. 2018, www.eluniversal.com.mx/espectaculos/teatro/la-estetica-del-crimen-se-prepara-para-cerrar-las-puertas. Visitado: 15 agosto 2020.

Barce, Ramón. “La revista: aproximación a una definición formal.” *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2-3, 1996-1997, pp. 119–148., revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61276. Visitado: 26 junio 2020.

Bean, Annemarie, et al., editors. *Inside the Minstrel Mask: Readings in Nineteenth-Century Blackface Minstrelsy*. Wesleyan University Press, University Press of New England, 1996.

Belluccia, Elise. "Trapped (But Happy) Why Broadway Today Can't Innovate Like Broadway Yesterday And Why It Matters." *DePaul University Academic Resources at DePaul*, DePaul University, 2017, academics.depaul.edu/honors/curriculum/archives/Documents/2016-2017%20Senior%20Theses/Belluccia.%20Why%20Broadway%20Today%20Can%E2%80%99t%20Innovate%20Like%20Broadway%20Yesterday%20And%20Why%20It%20Matters.pdf. Descargado: 20 julio 2020.

Bermúdez, Sari, et al. "Entrevista a Angélica María, Angélica Vale y su familia 1988." *Youtube*, Canal 34 KMEX (al aire en 1988), Canal Fans De Angélica María, 19 abril 2018, www.youtube.com/watch?v=HRfl_WiDsgY. Visitado: 2 junio 2020.

Bert, Bruno. "Apología de la mediocridad." *Tiempo Libre*, 31 enero 2002, p. 24. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 11 agosto 2020.

Bert, Bruno. "Ella: tan temida y tan deseada." *Tiempo Libre*, 23 noviembre 2000, p. 25. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 5 agosto 2020.

Bert, Bruno. "Hechizo visual." *Tiempo Libre*, 1 junio 2000, p. 22. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 5 agosto 2020.

Bert, Bruno. "Llamado de alerta contra el burocratismo *Mi vida es mi vida*." *Tiempo Libre*, 3 marzo 1988, p. 41. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 27 julio 2020.

Bert, Bruno. "Loa al 'bienamado macho.'" *Tiempo Libre*, 10 abril 1996, p. 17. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 5 agosto 2020

Bert, Bruno. "Magnolias de acero." *Tiempo Libre*, 15 septiembre 1988, p. 43. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 28 julio 2020.

Bert, Bruno. "Mentiras una excusa amable para... cantar." *Tiempo Libre*, 21 julio 2011, p. 19. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 14 agosto 2020.

Bert, Bruno. "Sola en la obscuridad." *Tiempo Libre*, 18 agosto 1988, p. 37. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 28 julio 2020.

Bert, Bruno. "Superproducción, aunque... no la merecemos." *Tiempo Libre*, 26 junio 1997, p. 17. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 28 julio 2020.

Bert, Bruno. "Un fuerte sentido de la realidad." *Tiempo Libre*, 14 enero 1999, p. 16. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 5 agosto 2020.

Blasco, Eusebio, et al. *Teatro Frívolo*. Ed. Pedro Manuel Villora, Fundamentos, 2007.

Booth, Michael R. *Prefaces to English Nineteenth-Century Theatre*. Manchester University Press, 1985.

Borroff, Edith. "Origin of Species: Conflicting Views of American Musical Theater History." *American Music*, vol. 2, no. 4, 1984, p. 101. *JSTOR*, doi:10.2307/3051566. Visitado: 17 septiembre 2020.

Bottoms, Stephen J. *Playing Underground: A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*. University of Michigan Press, 2009.

Bryan, Susan E. "Teatro popular y sociedad durante el porfiriato." *Historia Mexicana. La sociedad capitalina en el Porfiriato*, vol. 33, no. 1, jul-sep., 1983, pp. 130–169. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25135851. Visitado: 10 febrero 2020.

BuroHappold Cities. "All New York's a Stage. New York City Small City Theatre Industry Cultural and Economic Impact Study" The Mayor's Office of Media and Entertainment, 2019. Comisionado por Anne del Castillo, <https://www1.nyc.gov/assets/mome/pdf/mome-small-theater-study-2019.pdf>. Descargado: 24 julio 2020.

Caballero, Jorge. "Con estela de elogios y premios detrás, estrena *Wicked* en México." *La Jornada*, 19 octubre 2013, p. 7, www.jornada.com.mx/2013/10/19/espectaculos/a07n1esp. Visitado: 15 agosto 2020.

Cabrera Martínez, Daniel. "Consumo De Música En Streaming En 2020." *The CIU*, The Competitive Intelligence Unit, 25 enero 2021, www.theciu.com/publicaciones-2/2021/1/25/consumo-de-msica-en-streaming-en-2020?rq=industrias+creativas. Visitado: 30 abril 2020.

Canet Vallés, José Luis. "La interlocución en los pasos de Lope de Rueda." *Criticón*, no. 81-82, 2001, pp. 59–70. *RODERIC, Repositori de Contingut Lliure*, 62 - Ciències de les Arts i Lletres, roderic.uv.es/handle/10550/25954. Universitat de València. Visitado: 21 junio 2020.

Cano, Natalia. "Monsiváis, padrino de 'El Método Grönholm' ." *El Universal*, 30 julio 2005, archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/63574.html. Visitado: 12 agosto 2020.

- Cantú, María José. “Musicales evitan la cuesta de enero.” *Milenio*, 4 enero 2015, www.milenio.com/espectaculos/musicales-evitan-la-cuesta-de-enero. Visitado: 15 agosto 2020.
- Carpio, Gloria. “Diez años después de ‘Mentiras’, la historia no termina, apenas comienza: Morris Gilbert.” *Diario Imagen*, 8 febrero 2019, www.diarioimagen.net/?p=414317. Visitado: 12 marzo 2020.
- Carpio, Gloria. “En México, cada función de teatro es un milagro: Morris Gilbert (Parte I).” *Diario Imagen Quintana Roo*, 4 ago. 2017, diarioimagenqroo.mx/noticias/?p=123874. Visitado: 18 marzo 2020.
- Carpio, Gloria. “‘Hace falta que el gobierno se dé cuenta de la importancia del teatro en México’ (Parte II).” *Diario Imagen Quintana Roo*, 7 ago. 2017, diarioimagenqroo.mx/noticias/?p=123945.
- Casanova, Pedro, y Guillermo Romero. “Besame Mucho.” *Recorri2*, 12 mayo 2006, www.recorri2.com/teatro/besame-mucho. Visitado: 13 agosto 2020.
- Castañeda, Iván. “Llega ‘Wicked’ a México.” *Canal 6*, Multimedios, 7 sep. 2013, 05:36 pm, www.multimedios.com/historico/llega-wicked-mexico.html. Visitado: 15 agosto 2020.
- Castillo, Arantxa. “‘Mi única política es el teatro’: Entrevista con Morris Gilbert.” *Cartelera de Teatro*, EIDOS Teatro, 26 marzo 2020, 9:32 am, carteleradeteatro.mx/2019/mi-unica-politica-es-el-teatro-entrevista-con-morris-gilbert/. Visitado: 12 marzo 2020.
- “Celebramos 200 Mentiras.” *Ocesa Teatro*, OCESA, septiembre 2009, ocesateatro.blogspot.com/2009/09/celebramos-200-mentiras.html. Visitado: 14 agosto 2020.
- Cordeira, Pamela y Morris Gilbert. “Historia de vida; Morris Gilbert: A todo terreno.” *MVS Noticias*, MVS Radio, 20 diciembre 2018, mvsnoticias.com/podcasts/a-todo-terreno/historia-de-vida-morris-gilbert. Visitado: 12 marzo 2020.
- Cifuentes, Juan Claudio. *El gran Jazz: la era del Swing y los grandes solistas clásicos*. II, Ediciones Del Prado, 1995.
- “CIE Consolidates its Theatrical Circuit in Latin America and Spain, through the Staging of the most famous Broadway shows.” *CIE*, Grupo CIE, 19 julio 1999, cie-ri.com.mx/pdf/comunicados/190799ing.pdf. Descargado: 3 agosto 2020.
- Cooper, John Michael y Randy Kinnett. *Historical Dictionary of Romantic Music*, The Scarecrow Press, Inc, 2014, pp. 197–198.
- Cruz Bárcenas, Arturo. “Si Nos Dejan, musical chabacano y bufo sobre un México que no existió.” *La Jornada*, 26 agosto 2011, www.jornada.com.mx/2011/08/26/espectaculos/a10n1esp. Visitado: 13 agosto 2020.

Cruz Bárcenas, Arturo. "El Método Grönholm, anécdota ácida de sobrevivencia, llega a 600 funciones." *La Jornada*, 13 enero 2007, jornada.com.mx/2007/01/13/index.php?section=espectaculos&article=a10n1esp. Visitado: 12 agosto 2020.

Cruz Bárcenas, Arturo. "El Rey León, fusión de música occidental popular con sonidos y ritmos africanos." *La Jornada*, 7 enero 2008, www.jornada.com.mx/2008/01/07/index.php?section=espectaculos&article=a13n1esp. Visitado: 13 agosto 2020.

Cruz Bárcenas, Arturo. "En el musical *Si Nos Dejan* queremos mostrar el México de la época de Oro del Cine Nacional." *La Jornada*, 1 agosto 2011, www.jornada.com.mx/2011/08/01/espectaculos/a16n1esp. Visitado: 13 agosto 2020.

Cruz Bárcenas, Arturo. "Inició temporada el musical *Mary Poppins*, en el Auditorio Nacional." *La Jornada*, 21 enero 2012, www.jornada.com.mx/2012/01/21/espectaculos/a08n1esp. Visitado: 14 agosto 2020.

Cruz Bárcenas, Arturo. "La temporada de teatro en México: del éxito al fracaso; de la calidad al simple entretenimiento." *La Jornada*, 30 diciembre 2008, www.jornada.com.mx/2008/12/30/index.php?section=espectaculos&article=a07n1esp. Visitado: 17 junio 2020

Cullen, Frank, et al. *Vaudeville Old & New: an Encyclopedia of Variety Performances in America*. Vol. 1, Routledge Taylor & Francis Group, 2007.

D'Artigues, Katia y Morris Gilbert. "La trayectoria del productor teatral Morris Gilbert." *Youtube*, Canal de Katia 360, Azteca Opinión, 22 julio 2016, www.youtube.com/watch?v=yUQ47BlYsuQ. Visitado: 12 marzo 2020.

Dávalos, Patricia E. "Selena, objeto de culto a diez años de su muerte." *La Crónica*, 31 marzo 2005, www.cronica.com.mx/notas/2005/174200.html. Visitado: 13 agosto 2020.

De Frutos Dachs, María Isabel. "Dos autos del ciclo litúrgico de la pasión: Gómez Marique y Alonso del Campo." *Anales Toledanos*, no. 31, 1994, pp. 123–135. *Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, realacademiatoledo.es/category/publicaciones/anales-toledanos/anales-toledanos-numero-31/. Visitado: 2 octubre 2019.

De la Cruz Polanco, Fabián. *Magia Pura y Total: Historia Del Teatro Musical En La Ciudad De México (1952-2011)*. Samsara, 2012.

De León Marisa. *Espectáculos escénicos: producción y difusión*, CONACULTA, Dirección General de Vinculación Cultural, FONCA, Produce Arte PROSIMAX, S.C., 2015, pp. 19–69.

De María y Campos, Armando. "El teatro entre dos siglos." *Artes de México*, 1969, pp. 30–46. JSTOR, www.jstor.org/stable/24315847. Visitado: 14 febrero 2020.

De María y Campos, Armando. "Estreno del Teatro del Músico con el estreno de la revista *Los Novios*." *Novedades*, 9 octubre 1956, en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 13 junio 2020.

De María y Campos, Armando. "Estreno en México de *Gigi* de Anita Loos, adaptación de una novela de Colette." *Novedades*, 6 noviembre 1954. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 6 junio 2020.

De María y Campos, Armando. "Estreno en México de *Mi Bella Dama*, por la compañía de Manolo Fábregas." *Novedades*, 4 abril 1959, en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 8 mayo 2020.

De María y Campos, Armando. "*Gigi* de Colette, fiesta en inglés por Anita Loos, interpretada por Players, Inc." *Novedades*, 24 enero 1953, en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 5 junio 2020.

De María y Campos, Armando. "*La casa de té de la luna de Agosto* en el Teatro de los Insurgentes, por Rosa Díaz Gimeno y Tei Ko." *Novedades*, 15 junio 1955, en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 14 junio 2020.

De María y Campos, Armando. *Las Tandas del Principal*. Diana, 1989.

De María y Campos, Armando. "Los concursos teatrales o no hay nada nuevo en la escena." *Novedades*, abril 1950, en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 30 junio 2020.

De María y Campos, Armando. "Se estrena con éxito la revista *Ring... Ring... llama el Amor*, por la Cía de Silvia Pinal." *Novedades*, 20 octubre 1957, en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 6 mayo 2020.

De María y Campos, Armando. "Una zarzuela mexicana clásica *Chin Chun Chan* de Medina, Elizondo y Jordá, se represento 6 mil veces." *Novedades*, 6 mayo 1952, en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 30 junio 2020.

"Defendiendo al Cavernícola reabre temporada en Monterrey." *Ocesa Teatro*, OCESA, febrero 2010, ocesateatro.blogspot.com/2010/02/defendiendo-al-cavernicola-reabre.html. Visitado: 12 agosto 2020.

Del Río, Marcela (bajo el seudónimo de Mara Reyes). “¡Hello Dolly!” *Excélsior*, 28 julio 1968, p. 6. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 8 mayo 2020.

Díaz, Héctor. “Las dos caras del musical ¡Si Nos Dejan!” *Butaca México*, 3 octubre 2011, butacamexico.wordpress.com/2011/10/03/las-dos-caras-del-musical-%c2%a1si-nos-dejan/. Visitado: 13 agosto 2020.

Díaz Sandoval, Arturo, y Gabriel Yépez. “De los productores privados a la organización corporativa.” *Cambios Paradigmáticos del Teatro Mexicano*, s. XX y XXI, vol. 3, INBAL-CITRU, 2013. *Publicaciones Electrónicas CITRU*, citrु.inba.gob.mx/publicaciones/libros/electronicos/ebook3/2.html. Visitado: 28 julio 2020.

Dietz, Dan. *The Complete Book of 1970s Broadway Musicals*. Rowman & Littlefield, 2015.

División de Expresiones Culturales e Industrias Creativas. “Sobre definiciones: ¿Qué se entiende por Industrias Culturales y Creativas?: Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura.” *UNESCO, Expresiones Culturales*, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España, 2010, www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-%09cultural-expressions/tools/policy-guide/como-usar-esta-guia/sobre-definiciones-%09que-se-entiende-por-industrias-culturales-y-creativas/. Visitado: 5 enero 2021.

“Enfrentados en lucha sindical.” *El Universal*, 19 febrero 2007, archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/74708.html. Visitado: 1 junio 2020.

Espín Templado, María del Pilar. “El público del teatro musical: del liceo a la zarzuela.”, *Ensayos de teatro musical español - Música*, Fundación Juan March, www2.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?l=1&p0=8. Visitado: 24 junio 2020.

Espín Templado, María del Pilar. “El sainete del último tercio del Siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español.” *Epos : Revista De Filología*, no. 3, 29 agosto 1987, pp. 97–122., doi:10.5944/epos.3.1987.9486. Visitado: 24 junio 2020.

Espín Templado, María del Pilar. *El Teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Instituto De Estudios Madrileños, 1995.

Espín Templado, María del Pilar. video: “El Teatro por horas en Madrid (1870-1910).” *Canal UNED*, Fundación UNED, 23 octubre 1996, canal.uned.es/video/5a6f5f4ab1111f930c8b46cf. Visitado: 25 junio 2020.

“Estrena TOC TOC con su elenco original.” *La Capital Mar del Plata*, 6 diciembre 2011, www.lacapitalmdp.com/noticias/Espectaculos/2011/12/07/202988.htm. Visitado: 14 agosto 2020.

Ewen, David. *Panorama of American Popular Music the Story of Our National Ballads and Folk Songs ; the Songs of Tin Pan Alley, Broadway and Hollywood ; New Orleans Jazz, Swing and Symphonic Jazz*. Digitalized in 2010, Prentice-Hall, 1957. *Internet Archive*, archive.org/details/panoramaofameric00ewen/page/n7/mode/2up. Visitado 13 julio 2020.

“Fela Fábregas, la mujer entregada al teatro.” *El Universal*, 10 mayo 2018, www.eluniversal.com.mx/espectaculos/teatro/fela-fabregas-la-mujer-entregada-al-teatro. Visitado: 11 mayo 2020.

Fernández Fernández, Miguel Anxo. *Las imágenes de Carlos Velo*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Ferrer Valls, Teresa. “‘El Golfo de las Sirenas’ de Calderón: Égloga y Mojiganga.” Flaccovio Editore, 2003. Edición digital a partir de Enrica Cancelliere (ed.) *Giornate Calderoniane*, Calderón 2000. *Atti del Convegno Internazionale* (Palermo, 14-17 diciembre 2000), pp. 293-308. Descargable en: <https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/golfo-sirenas.pdf>. Descargado: 13 febrero 2020.

“Festejamos el inicio del año 13 en la vida de nuestra División Teatro.” *Ocesa Teatro*, OCESA, febrero 2010, ocesateatro.blogspot.com/2010/02/festejamos-el-inicio-del-ano-13-en-la_17.html. Visitado: 12 agosto 2020.

Fierro, Gina. “El Rey León festeja su segundo aniversario en la cartelera de la ciudad.” *Cartelera de Teatro*, EIDOS Teatro, 12 mayo 2017, 12:27 pm, carteleradeteatro.mx/2017/rey-leon-festeja-segundo-aniversario-la-cartelera-la-ciudad/. Visitado: 15 agosto 2020.

Fierro, Gina. “La Estética del Crimen, una obra interactiva donde el público dará su veredicto final.” *Cartelera de Teatro*, EIDOS Teatro, 13 febrero 2017, carteleradeteatro.mx/2017/la-estetica-del-crimen-una-obra-interactiva-donde-publico-dara-veredicto-final/. Visitado: 16 agosto 2020.

Fierro, Gina. “La música original de El Rey León México, ahora en disco.” *Cartelera de Teatro*, EIDOS Teatro, 9 septiembre 2015, carteleradeteatro.mx/2015/la-musica-original-de-el-rey-leon-mexico-ahora-en-disco/. Visitado: 15 agosto 2020.

Frischmann, Donald. “El nuevo teatro popular en México: posturas ideológicas y estéticas.” *Latin American Theatre Review*, vol. 18, no. 2, 1985, pp. 29–37. *Journals KU Libraries*, journals.ku.edu/latr/article/view/591/566. Visitado: 2 julio 2020.

Gilbert Morris y Jaime Matarredona “‘El mundo del espectáculo teatral en México’. Charla impartida por el productor Morris Gilbert y Jaime Matarredona— Supervisor de producción Del EL REY LEÓN.” *Facebook*, Universidad Latinoamericana, 14 noviembre 2017, www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=1690228121039272.

Parte 2 en: <https://www.facebook.com/ULA.Oficial/videos/1690288614366556/> Revisados: 20 marzo 2020.

Gilbert, Morris y Mónica Garza. "Secretos de un productor." Mejor Teatro, *Zoom.us*, 15 mayo 2020, <https://www.mejorcreativitate.com/secretos-de-un-productor>.

Gollás, Manuel. "México, crecimiento con desigualdad y pobreza (de la sustitución de importaciones a los tratados de Libre Comercio con quien se deje)", no III. Centro de Estudios Económicos de El Colegio de México, A.C., febrero 2003.

Gómez Leyva, Ciro, y Federico González Compeán.

"FEDERICO GONZALEZ COMPEAN PARTE 1." *Youtube*, Canal de Ciro Gómez Leyva por la mañana, 7 mayo 2015, www.youtube.com/watch?v=n1Fny_Jro3w.

"FEDERICO GONZALEZ COMPEAN PARTE 2." *YouTube*, Ciro Gómez Leyva por la mañana, 7 mayo 2015, www.youtube.com/watch?v=KFSI8XuQLB8. Visitados: 18 marzo 2020.

Goodson, Steve. *Highbrows, Hillbillies, and Hellfire: Public Entertainment in Atlanta, 1880-1930*. University of Georgia Press, 2007.

Grupo CIE, 2018, [411000-AR] *Datos Generales - Reporte Anual*, cie-ri.com.mx/pdf/anual/XBRLREPORTEANUAL2018.pdf. Descargado: 10 septiembre 2019

Gutiérrez Arriola Angelina. *Las relaciones de producción en los medios masivos de comunicación*. Ediciones Armella, S.A. De C.V, 1988.

Gutiérrez Segura, Eduardo. "México es el escenario ideal para 'El Rey León.'" *Milenio*, 7 agosto 2014, www.milenio.com/espectaculos/mexico-es-el-escenario-ideal-para-el-rey-leon. Visitado: 24 abril 2020.

Gutiérrez Segura, Eduardo. "Vuela Mary Poppins a México en 2012." *La Crónica*, 29 septiembre 2011, www.cronica.com.mx/notas/2011/608246.html. Visitado: 14 agosto 2020.

Gutiérrez, Vicente. "El Rey León superará 1 millón de espectadores." *El Economista*, 8 noviembre 2017, www.eleconomista.com.mx/arteseideas/El-Rey-Leon-superara-1-millon-de-espectadores-20171108-0153.html. Visitado: 15 agosto 2020.

Gutiérrez, Vicente. "Ocesa Teatro cambia de escenario." *El Economista*, 18 agosto 2013, www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Ocesa-Teatro-cambia-de-escenario-20130818-0074.html. Visitado: 4 agosto 2020.

Guerrero Viguri, Raquel. "De la telenovela a la webnovela. la fase experimental del formato en el modelo mexicano. Análisis histórico-estructural." *Universidad Veracruzana*, Universidad Veracruzana. Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación. Región Xalapa., 2013, pp. 72–79, cdigital.uv.mx/handle/123456789/34338. Visitado: 7 mayo 2020.

Hernández, Alejandro y Fela Fábregas “Fela Fábregas en ‘Forjadores’”, *YouTube*, Canal de El Financiero Bloomberg, 5 enero 2015, www.youtube.com/watch?v=qGEVkoVICVA. Visitado: 7 mayo 2020.

Hernández Ángeles, Rafael. “85° ANIVERSARIO DE LA FUNDACIÓN DEL PARTIDO NACIONAL REVOLUCIONARIO (PNR).” *Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México (INEHRM)*, Gobierno de México, 20 enero 2015, inehrm.gob.mx/es/inehrm/Articulo_85_aniversario_de_la_Fundacion_del_Partido_Nacional_Revolucionario_PNR. Visitado 10 junio 2020.

Hischak, Thomas S. *Off-Broadway Musicals since 1919 from Greenwich Village Follies to the Toxic Avenger*. Scarecrow Press, 2011.

“Historias Engarzadas - Manolo Fábregas.” conducido por Mónica Garza, *YouTube*, Azteca Trece, www.youtube.com/watch?v=0WARydbtPxE. Visitado: 6 mayo 2020.

“History of the West End of London.” *WestEnd.com*, West End London, 11 noviembre 2019, www.westend.com/history-of-the-west-end-of-london/. Visitado: 7 febrero 2020.

“Home.” *The Fantasticks official website*, www.thefantasticks.com/. Visitado: 13 junio 2020.

Huertas, Eduardo. “El teatro frívolo: las variedades y la revista.” *Ensayos de teatro musical español - Música*, Fundación Juan March, www2.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=15. Visitado: 23 junio 2020

Infante, Gustavo Adolfo, y Julissa. “Programa completo | El Minuto que cambió mi destino: Julissa.” *Youtube*, Canal de Imagen Entretenimiento. Grupo Imagen Medios de Comunicación S.A. De C.V., 24 noviembre 2018, www.youtube.com/watch?v=B8kaHu1aq94. Visitado: 19 mayo 2020.

Irwin, Robert McKee, y Szurmuk Mónica. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Siglo XXI, 2009.

Johnston, David Cay, “Rene Anselmo, 69, the Founder of a Satellite Network, Is Dead,” *New York Times*, 21 septiembre 1995, p. B12

Jones, John Bush. *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press, 2003.

Kenrick, John. *Musical Theatre: A History*. Continuum, 2008.

Larios, Anne. “TEATRO: Los Miserables.” *Mi Escaparate*, 17 abril 2018, miescaparate.com.mx/teatro-los-miserables/. Visitado: 11 agosto 2020.

Lasser, Michael. “SHOW BUSINESS: The glorifier: Florenz Ziegfeld and the creation of the American showgirl.” *The American Scholar*, vol. 63, no. 3, 1994, pp. 441–448. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41212271. Visitado: 16 julio 2020.

Leal, Juan Felipe. "1901: Primera parte. los teatros-salones." *Voyeur*, 2010.

Leal, Juan Felipe, et al. "Jacalones y Permisos. La instalación de cinematógrafos entre 1898-1904." *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 40, no. 161, 1995, pp. 183–198. 161, doi:10.22201/fcpys.2448492xe.1995.161.49751.

Lee, Charles Richard Stuart. "Cameron Mackintosh and the Mcdonaldization of Musical Theatre Marketing." *Research Online, Thesis Goldsmiths College*, University of London, 29 mayo 2020, research.gold.ac.uk/id/eprint/28566/. Visitado: 29 julio 2020.

Leñero Franco, Estela. "Teatro: 'Mary Poppins' en México." *Proceso*, 11 enero 2013, data.proceso.com.mx/?p=330360. Visitado: 14 agosto 2020.

Leñero Franco, Estela. "La Estética del Crimen." *Proceso*, 9 febrero 2018, www.proceso.com.mx/teatro/2018/2/9/la-estetica-del-crimen-199696.html. Visitado: 14 agosto 2020.

Levy, Andrew. *Huck Finn's America: Mark Twain and the era that shaped his masterpiece*. Simon & Schuster Paperbacks, 2016.

Loaeza, Soledad, "Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968." *Historia General de México Ilustrada*, de Erik Velásquez García, et al, vol. II, El Colegio de México, 2010, pp. 332–385. JSTOR, www.jstor.org/stable/j.ctv47wf77.8. Visitado: 28 abril 2020.

Lomelí Vanegas, Leonardo. "Interpretaciones sobre el desarrollo económico de México en el siglo XX." *Economía UNAM*, vol. 9, no. 27, sep-dic., 2012, pp. 91–108. *Scielo*, www.scielo.org.mx/pdf/eunam/v9n27/v9n27a5.pdf. Descargado: 9 abril 2020.

López, Adolfo. "El musical Los Miserables inicia temporada en México." *El Sol de México*, 22 marzo 2018, www.elsoldemexico.com.mx/gossip/el-musical-los-miserables-inicia-temporada-en-mexico-1402960.html. Visitado: 11 agosto 2020.

Lozano, Elisa. "Silvia Pinal: una estrella, dos puestas en escena". *Alquimia*, vol. 64, n.º 21, septiembre-diciembre 2018, pp. 38-57, biblat.unam.mx/es/revista/alquimia/articulo/silvia-pinal-una-estrella-dos-puestas-en-escena. Visitado: 11 de junio 2023.

"Luego de su gran triunfo, regresa Defendiendo al Cavernícola por único día al Teatro Tepeyac." *Ocesa Teatro*, OCESA, septiembre 2009, ocesateatro.blogspot.com/2009/09/luego-de-su-gran-triunfo-regresa.html. Visitado: 12 agosto 2020.

Macedo, Rita. *Mujer en papel. Memorias inconclusas de Rita Macedo*. Ed. Cecilia Fuentes, Trilce Ediciones, 2020.

Maillard, Tatiana. "Morris Gilbert, el productor de teatro que lidia con la incertidumbre." *Máspormás*, Más Información Con Más Beneficios S.A. De C.V., 24 julio 2017, www.maspormas.com/especiales/morris-gilbert-productor-teatro/. Visitado: 12 marzo 2020.

Márquez, Graciela y Lorenzo Meyer. "Del autoritarismo agotado a la democracia frágil, 1985-2009." *Nueva Historia General de México Ilustrada*, de García Velázquez, Erik et al. edición conmemorativa, vol. II, El Colegio de México, 2010, pp. 448–511. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctv47wf77.10. Visitado: 28 abril 2020.

Marquina, Alva. "Lista del elenco de «El Rey León» Para México Mayo 2015." *artes9*, 27 noviembre 2014, artes9.com/lista-del-elenco-de-el-rey-leon-para-mexico-mayo-2015/. Visitado: 15 agosto 2020.

Martín Bermúdez, Santiago. "El género chico como modelo del pequeño formato." *Cuadernos del Ateneo*, no. 21, 2006, pp. 13–16. *Dialnet*, dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2360563. Visitado: 7 enero 2020.

"Mary Poppins, magia en el escenario." *Sound:Check*, 1 marzo 2013, soundcheck.com.mx/mary-poppins-magia-en-el-escenario/. Visitado: 5 septiembre 2019.

"Mary Poppins... supercalifragilística y maravillosa." *Interescena | El escenario en el ciberespacio*, 22 enero 2012, interescena.com/infantil/mary-poppins-supercalifragilistica-y-maravillosa/. Visitado: 14 agosto 2020.

McGee, Timothy J. "The role of the 'Quem Quaeritis' Dialogue in the History of Western Drama." *Renaissance Drama*, vol. 7, 1976, pp. 177–191. *JSTOR*, doi:10.1086/rd.7.41917126. Publicado por The University of Chicago Press, Northwestern University.

Mejía Barquera, Fernando. "Historia mínima de la televisión mexicana (1928-1996)." *EyC Revista de Comunicación y Cultura*, marzo - mayo, 2007, pp. 1–26. *Academia*, www.academia.edu/download/59612661/Historia_de_la_television_en_Mexico20190608-42541-1qj6g53.pdf. Descargado: 17 abril 2020.

Mejías García, Enrique. "Cuestión de géneros: la zarzuela española frente al desafío historiográfico." *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*, ed. Tobias Brandenberger, vol. 5, LIT Ibéricas, LIT Verlag, 2014, pp. 21–44. *Academia*, www.academia.edu/9411558/_Cuesti%C3%B3n_de_g%C3%A9neros_la_zarzuela_espa%C3%B1ola_frente_al_desaf%C3%ADo_historiogr%C3%A1fico_en_Tobias_Brandenberger_ed._Dimensiones_y_desaf%C3%ADos_de_la_zarzuela_M%C3%BCnster_Lit_Verlag_2014_pp._21-44_col._Lit_Ib%C3%A9ricas_vol._5. Visitado: 24 junio 2020.

Mejías García, Enrique. "Las raíces isabelinas del teatro por horas y su primer repertorio: en torno a los orígenes del género chico." *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 30, 12 enero 2018, pp. 87–109. *Revistas Científicas Complutenses*, doi:https://doi.org/10.5209/CMIB.58564. Visitado: 7 enero 2020.

“Mejor Teatro closes Orgasmos la Comedia julio 31.” *BroadwayWorld.com*, Wisdom Digital Media, 31 julio 2010, www.broadwayworld.com/mexico/article/Mejor-Teatro-Presents-Orgasmos-La-Comedia-July-1531-20100730. Visitado: 12 agosto 2020.

Méndez C., Nancy. “Manolo Fábregas, El Señor Teatro.” *Excélsior*, 10 julio 2011, www.excelsior.com.mx/2011/07/10/funcion/751750. Visitado: 7 mayo 2020.

Méndez Castañeda, Nancy. “Nada Miserables.” *Excélsior*, 22 marzo 2018, www.excelsior.com.mx/funcion/2018/03/22/1227864. Visitado: 11 agosto 2020.

Méndez Ríos, Emilio Alberto. “De Broadway a la Ciudad de México: medio siglo de musicales, cambios en su producción y exhibición.” *Universidad Nacional Autónoma de México*, Facultad de Filosofía y Letras, 2006. *TESIUNAM*, tesiunam.dgb.unam.mx/. Descargado: 20 abril 2020.

Mérida, Janet. “Rent une experiencia y juventud.” *El Universal*, 12 octubre 2016, www.eluniversal.com.mx/articulo/espectaculos/musica/2016/10/12/rent-une-experiencia-y-juventud. Visitado: 17 agosto 2020.

Merino Quijano, Gaspar. “Los bailes dramáticos del siglo XVII.” *Thesis / Dissertation ETD*, Universidad Complutense De Madrid, 1981, pp. 1–748. *Dialnet*, dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=193551. Visitado: 6 febrero 2020.

Meyer, Lorenzo. “Cambio político y dependencia: México en el Siglo XX .” *Foro Internacional “La política exterior de México: Realidad y perspectivas”*, publicado por el Colegio de México, oct-dic., 1972, pp. 101–138. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23006589. Visitado: 13 abril 2020.

Meyer, Lorenzo. “La Encrucijada.” en *Historia General de México*, de Berta Ulloa et al., vol. 4, El Colegio de México, 1977, pp. 201–284. *JSTOR*, doi.org/10.2307/j.ctvt1shx5.5. Visitado: 9 abril 2020.

Mijares, Mariana. “El Rey León, impecable y sorprendente.” *Cartelera de Teatro*, EIDOS Teatro, mayo 2015, carteleradeteatro.mx/2015/el-rey-leon-impecable-y-sorprendente/. Visitado: 15 agosto 2020.

Millán, Jovita. *El Centro de Experimentación Teatral del INBA y sus propuestas escénicas*. INBAL, 2014. *INBA Digital*, citra.inba.gob.mx/publicaciones.html?id=230. Visitado 24 mayo 2020.

Mintz, Lawrence E. “Humor and Ethnic Stereotypes in Vaudeville and Burlesque.” *MELUS*, vol. 21, no. 4, diciembre 1996, pp. 19–28. *Academia*, doi:10.2307/467640.

Monroy, Erika. “Wicked, una inversión millonaria para el teatro.” *El Universal*, 18 julio 2013, archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/2013/wicked-una-inversion-millonaria-para-el-teatro-936819.html. Visitado: 15 agosto 2020.

Montesinos, Mauricio. “‘Verdad o Reto. El musical’: ‘Barbas a remojar.’” *El Semanario sin límites*, Prensa de Negocios S. de R.L. de C.V., 25 mayo 2016, elsemanario.com/opinion/verdad-reto-musical-barbas-remojar/. Visitado: 15 agosto 2020.

Montijano Ruiz, Juan José. “Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009).” *hera.ugr.es*, Universidad de Granada, Universidad de Granada, 2009, hera.ugr.es/tesisugr/18510413.pdf. Descargado: 30 junio 2020.

Montoya Arias, Luis Omar. “El diseño gráfico en la música norteña mexicana.” *AV Investigación, Revista Académica del CINAV-ESAY*, vol. 6, no. 7, junio 2017, pp. 91–101. 7, avinvestigacion.files.wordpress.com/2017/06/avi-07-montoyaarias.pdf. Descargado: 20 mayo 2020.

Morales, Alfonso, coord. *El país de las tandas: Teatro de Revista, 1900-1940*. CONACULTA, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, 2005.

Mordden, Ethan. *Ziegfeld: The Man Who Invented Show Business*. St. Martin's Press, 2008.

Moreno, Concepción. “¡Si Nos Dejan!: Sí, mejor ahí los dejamos.” *El Economista*, 25 agosto 2011, www.economista.com.mx/arteseideas/Si-nos-dejan-si-mejor-ahi-los-dejamos-20110825-0127.html. Visitado: 13 agosto 2020.

Muñoz Valdez, César. “El Rey León: 100 mdp, 215 cambios de vestuario, 51 actores...” *Proceso*, 8 mayo 2015, www.proceso.com.mx/reportajes/2015/5/8/el-rey-leon-100-mdp-215-cambios-de-vestuario-51-actores-146757.html. Visitado: 15 agosto 2020.

Muñoz Valdez, César. “‘La Estética del Crimen’ recibe a Daniela Luján.” *Paco Zea*, Francisco Zea, 19 enero 2018, www.pacozea.com/la-estetica-del-crimen-recibe-daniela-lujan/. Visitado: 16 agosto 2020.

Muñoz, Omar. “Análisis: Wicked, desafiando límites.” *Wisdom Digital Media*, BroadwayWorld.com, 24 noviembre 2013, www.broadwayworld.com/mexico/article/Crtica-Wicked-desafiando-lmites-20131124. Visitado: 15 agosto 2020.

Nájar, Salvador. *El Doblaje de Voz. Orígenes, personajes y empresas en México*. salvadornajar.com, *Academia*, www.academia.edu/6841741/El_Doblaje_de_Voz_Or%C3%ADgenes_personajes_y_empresas_en_M%C3%A9xico. Descargado: 4 mayo 2020.

Návar, José Xavier. “El Zig Zag perdido.” *El Universal*, 15 febrero 2019, www.eluniversal.com.mx/columna/jose-xavier-navar/espectaculos/el-zig-zag-perdido. Visitado: 18 junio 2020.

New-York Historical Society Museum & Library. *Why Are the Streets in Lower Manhattan Not on the Grid Pattern?* YouTube, Canal De NYC Media, 12 enero 2012, www.youtube.com/watch?v=UjE3BNBZaWI. Visitado: 13 julio 2020.

Norandi, Mariana. "El musical *Bésame Mucho* hermana a México y Cuba mediante el bolero." *La Jornada*, 25 junio 2005, www.jornada.com.mx/2005/06/25/index.php?section=espectaculos&article=a08n1esp. Visitado: 13 agosto 2020.

"Nosotros. Un anhelo, hecho realidad." *Mejor Teatro*, mejorteatro.com/nosotros/. Visitado: 28 julio 2020.

NOTIMEX. "Adelantado el proyecto de *Selena* el musical" *El Universal*, 11 febrero 2005, archivo.eluniversal.com.mx/notas/267896.html. Visitado: 13 agosto 2020.

NOTIMEX. "Claudia Pelayo niega intento de suicidio." *El Siglo de Torreón*, 6 julio 2006, www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/223520.claudia-pelayo-niega-intento-de-suicidio.html. Visitado: 13 agosto 2020.

NOTIMEX. *Conmueve el musical "Si Nos Dejan"*, 26 agosto 2011, www.informador.mx/Entretenimiento/Conmueve-el-musical-Si-nos-dejan-20110826-0213.html Visitado: 13 agosto 2020.

NOTIMEX. "Durante 300 funciones han dado orgasmos." *La Crónica*, 22 octubre 2005, www.cronica.com.mx/notas/2005/208457.html. Visitado: 12 agosto 2020.

NOTIMEX. "Elenco mexicano graba disco del musical 'El Rey León.'" *NTR Zacatecas*, 14 mayo 2015, ntrzacatecas.com/2015/05/14/elenco-mexicano-graba-disco-del-musical-el-rey-leon/. Visitado: 15 agosto 2020

NOTIMEX. "Espectacular e impecable estreno de 'Wicked' en México." *W Radio México*, WRadio MX, 18 octubre 2013, 14:42 CDT, wradio.com.mx/radio/2013/10/18/sociedad/1382121540_997448.html. Visitado: 15 agosto 2020.

NOTIMEX. "Hace 18 años había escasez de talento en México: Morris Gilbert." *Plano Informativo*, 19 septiembre 2019, planoinformativo.com/686005/hace-18-anos-habia-escasez-de-talento-en-mexico-morris-gilbert. Visitado: 12 marzo 2020.

NOTIMEX, "Presentan escenas del musical mexicano 'Bésame Mucho', que rinde homenaje al bolero." *Azteca 21*, Azteca21 Media Group, LLC, 22 junio 2005, www.azteca21.com/2005/06/22/presentan-escenas-del-musical-mexicano-besame-mucho-que-rinde-homenaje-al-bolero/. Visitado: 13 agosto 2020.

NOTIMEX. "Se estrenará en México 'Los Miserables'". *El Universal*, 19 agosto 2002, archivo.eluniversal.com.mx/notas/84147.html. Visitado: 11 agosto 2020.

NOTIMEX. "Wicked establece record de ventas." *El Universal*, 16 noviembre 2013, archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/2013/wicked-record-ventas-966108.html. Visitado: 15 agosto 2020.

Oenslager, Donald. "Theatre Horizons of South America." *The Record*, Ed. Division of Publications, VI, no. 5, 1950, pp. 12–21.

Olivares, Juan José. "Defendiendo Al Cavernícola busca replantear el papel del varón: Gilbert." *La Jornada*, 5 octubre 2001, www.jornada.com.mx/2001/10/05/19an1esp.html. Visitado: 11 agosto 2020.

Ortega, Giovanni. "El Rey León inicia su aventura en México." *La Crónica*, 8 mayo 2015, www.cronica.com.mx/notas/2015/897552.html. Visitado: 15 agosto 2020.

Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro. "José F. Elizondo y el estreno de la zarzuela Chin Chun Chan (conflicto chino en un acto) en 1904." *Tema y Variaciones de Literatura*, no. 29, 2007, jul-dic. 2007, pp. 47–57. *Repositorio Institucional Zaloamati UAM Azcapotzalco*, zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2724/Jose_elizondo_y_el_estreno.pdf?sequence=1. Descargado: 30 junio 2020.

Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro. "Orígenes y desarrollo del teatro de revista en México (1869-1953)." *Siglo de Teatro en México*, David Olguín coord., Fondo De Cultura Económica, 2017.

"Our History." *Our History | The American Theatre Wing's Tony Awards®*, Tony Award Productions, www.tonyawards.com/history/our-history/. Visitado: 24 julio 2020.

Pacheco, Cristina, y Federico González Compeán. "Conversando con Cristina Pacheco - Federico González Compeán (23/12/2016)." *Youtube*, Canal Once IPN, 26 diciembre 2016, www.youtube.com/watch?v=7znhapILYUs. Visitado: 21 marzo 2020.

Pacheco, Cristina, y Morris Gilbert. "Conversando con Cristina Pacheco - Morris Gilbert (30/03/2018)." *YouTube*, Canal De Canal Once, 2 abril 2018, www.youtube.com/watch?v=3jtfBSziq60. Visitado: 20 marzo. 2020.

Pacheco, Cristina, y Morris Gilbert. "Conversando con Cristina Pacheco - Morris Gilbert." *Youtube*, Once TV México, 8 noviembre 2010, www.youtube.com/watch?v=u6T_ZkM1ip0&list=PLW8gs1YWV1Pw-OfbHYWRYiGlcWWLRMBhc&index=54&app=desktop. Visitado: 20 marzo 2020.

Palacios, Javier. "La Estética del Crimen. Atrévete a ser cómplice." *Broadway World*, Wisdom Digital Media, 13 abril 2017, www.broadwayworld.com/mexico/article/La-esttica-del-crimen-Atrvete-a-ser-cmplice-20170413. Visitado: 16 agosto 2020.

“Panel Productores Teatrales - Morris Gilbert y Federico Gozález Compeán.” *YouTube*, Canal de FCO Group, Ferráez Conecta, Eliot New Media, Content Capital, 27 febrero 2017, www.youtube.com/watch?v=ams9Y7vzIKw. Visitado: 20 marzo 2020.

Pérez Montfort, Ricardo. “Circo, Teatro y Variedades. Diversiones en la Ciudad de México fines del Porfiriato.” *Alteridades*, vol. 13, no. 26, jul-dic. 2003, pp. 57–66. 26. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74702606>. Visitado: 30 junio 2020.

Piedras Fera, Ernesto, y Gonzalo Rojón González. *¿Cuánto Vale La Cultura?: Contribución económica de las Industrias protegidas por el derecho de autor en México*. SACM, SOGEM, CONACULTA, CANAIEM, 2004.

Piedras, Ernesto. “Industrias Culturales en México: una actualización de los cálculos al 2003.” *Este País | Cultura*, 23 enero 2008, archivo.estepais.com/inicio/historicos/203/21_cultura_indicadores_ernesto.pdf. Descargado: 30 abril 2020.

Pinal, Silvia. *Esta soy yo*. Editorial Porrúa, 2016, *Internet Archive*, <https://archive.org/details/estasoyyo0000pina/page/n3/mode/2up>. Visitado: 11 junio 2023.

“Producción.” *Diccionario de la Lengua Española: Edición del Tricentenario*, Espasa Calpe, 2014, dle.rae.es/. Visitado: 23 septiembre 2020.

“Producción millonaria para Wicked México.” *Cartelera de Teatro*, EDIOS Teatro, 18 julio 2013, 6:32 pm, carteleradeteatro.mx/2013/produccion-millonaria-para-wicked-mexico/. Visitado: 15 agosto 2020.

“Producer.” *Merriam-Webster Dictionary*, Merriam-Webster, Incorporated, www.merriam-webster.com/. Visitado: 23 septiembre 2020.

“Productor.” *Diccionario de la Lengua Española: Edición del Tricentenario*, 23 ed., Espasa Calpe, 2014, dle.rae.es/. Visitado: 23 septiembre 2020.

Quijano, Julio Alejandro. “Claudia Pelayo vive con la música de Selena.” *El Universal*, 16 enero 2005, archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/58702.html. Visitado: 13 agosto 2020.

Rabell, Malkah. “Adorables Enemigas, con Carmen Montejo y Magda López.” *El Día*, 15 septiembre 1992, p. 20. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 28 julio 2020.

Rabell, Malkah. “Anita la cenicienta de Nueva York.” *El Día*, 21 Jan. 1980, p. 21. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 18 mayo 2020.

Rabell, Malkah. "El Diluvio que viene." *El Día*, 7 marzo 1978, p. 21. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 16 junio 2020.

Rabell, Malkah. "Los conjuntos teatrales en México En Este 1975." *El Día*, 19 diciembre 1975, p. 24. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 24 mayo 2020.

Rabell, Malkah. "Los Hijos de Kennedy." *El Día*, 18 Jan. 1977, p. 22. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 27 julio 2020.

Rabell, Malkah. "Nube Nueve ¿comedia o tragedia?" *El Día*, 4 marzo 1985, p. 24. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 27 julio 2020.

Rabell, Malkah. "Panorama del teatro en México En 1978 (II). Espectáculos y directores." *El Día*, 30 diciembre 1978, p. 21, en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 27 julio 2020.

Rabell, Malkah. "Sola en la oscuridad Un Drama Policiaco." *El Día*, 7 septiembre 1988, p. 19. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 28 julio 2020.

Rabell, Malkah. "Un hermoso espectáculo para niños ¡Qué Plantón!" *El Día*, 2 agosto 1989, p. 21. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 28 julio 2020.

Rabell, Malkah. "Un proyecto para vivir." *El Día*, 30 enero 1976, p. 22. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 27 julio 2020.

Rabell, Malkah. "Una década zigzagueante de teatro en México." *El Día*, 31 diciembre 1979, p. 21. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 28 julio 2020.

"Rómulo O'Farrill Jr., un legado que no se olvida." *Novedades Quintana Roo*, Grupo SIPSE, 18 mayo 2016, sipse.com/novedades/romulo-ofarrill-jr-un-legado-que-no-se-olvida-205392.html. Visitado: 10 junio 2020.

Regueiro, José M. "Rito y popularismo en el teatro antiguo español." *Romanische Forschungen, Vittorio Klostermann GmbH*, vol. 89, no. 1, 1977, pp. 1–17. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/27938431. Visitado: 27 septiembre 2019.

Reyes, Rosario. “No sé si he sido audaz o inconsciente’: Gilbert.” *El Financiero en alianza Con Bloomberg*, 28 diciembre 2015, www.elfinanciero.com.mx/after-office/no-se-si-he-sido-audaz-o-inconsciente-gilbert/. Visitado: 18 marzo 2020.

Rogers, James Bradley. “Integration and the American Musical: from Musical Theatre to Performance Studies.” *University of California, Berkeley*, UC Berkeley, 2010. *EScholarship*, escholarship.org/uc/item/3gq2q6dr. Visitado: 23 septiembre 2020.

Roldán, Itzel. “Los Miserables’ bajan el telón.” *Vanguardia|MX*, 28 abril 2019, vanguardia.com.mx/show/artes/los-miserables-bajan-el-telon-KRVG3455681. Visitado: 11 agosto 2020.

Romero Ferrer, Alberto. *El Género Chico: introducción al estudio del teatro corto de fin de siglo: (de su incidencia gaditana)*. Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, 1993.

Rosand, Ellen. *Opera in Seventeenth-Century Venice: the creation of a genre*. University of California Press, 2007.

Ruiz, Fran. “Sin hablar, Violinista en el Tejado emocionó ya a 400 mil espectadores y se ganó el Premio Luna 2005.” *La Crónica*, 21 octubre 2005, www.cronica.com.mx/notas/2004/134431.html. Visitado: 12 agosto 2020.

Saltiel, Natalia. “Historia del Teatro Musical.” 1-12 junio 2020, México, Zoom.us.

Sánchez, Clemente. “Recuerdos BWW México 2011: ¡Si Nos Dejan! el Musical.” *Broadway World*, Wisdom Digital Media, 27 diciembre 2011, www.broadwayworld.com/mexico/article/Recuerdos-BWW-Mexico-2011-Si-nos-dejan-El-Musical-20111227. Visitado: 13 agosto 2020.

Santacruz, Fernando. “Verdad o Reto.” *Súbale al teatro*, Compañía ¡Súbale hay lugares!, 23 agosto 2016, subalehaylugares.wixsite.com/subalealteatro/post/2016/08/23/Verdad-o-Reto. Visitado: 13 agosto 2020.

Santillán, Luis. “Verdad o Reto: un musical que se crea para despertar la melancolía del público.” *Cartelera de Teatro*, EIDOS Teatros, 24 junio 2017, carteleradeteatro.mx/2017/verdad-reto-musical-se-crea-despertar-la-melancolia-del-publico/. Visitado: 13 agosto 2020.

Schraier, Gustavo. *Laboratorio de producción teatral I*. Atuel, 2011.

Smith, Cecil Michener y Glenn Litton. *Musical Comedy in America*. 4th ed., Routledge/Theatre Arts Books, 1996.

Smith, Michael. "The good scene: Off Off-Broadway." *The Tulane Drama Review*, vol. 10, no. 4, 1966, pp. 159–176., doi:10.2307/1125218. Visitado: 21 julio 2020

Sola, Bertha. "El musical de Disney El Rey León, regresa en el 2015." *La Crónica*, 27 noviembre 2014, www.cronicajalisco.com/notas/2014/31132.html. Visitado: 15 agosto 2020.

Solana, Rafael. "Actuación de Julissa en Jesucristo Superestrella de Andrew Lloyd." *Siempre!*, 2 julio 1975. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de Información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 24 mayo 2020.

Solana, Rafael. "Estupenda actuación de Silvia Pinal en Ring Ring, llama el Amor." *Siempre!*, 6 noviembre 1957. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de Información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 6 mayo 2020.

Solana, Rafael. "La casa de té de la luna de Agosto, traducción de Rodolfo Usigli." *Siempre!*, 22 junio 1955. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de Información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 14 junio 2020.

Solana, Rafael. "Los Hijos de Kennedy de Robert Patrick , dirige José Luis Ibáñez." *Siempre!*, 2 febrero 1977. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de Información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 27 julio 2020.

Solana, Rafael. "Mi vida es mi vida de Brian Clark, dirige Héctor Bonilla." *Siempre!*, 23 marzo 1988. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de Información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 27 julio 2020.

Solana, Rafael. "Un proyecto para vivir de Noel Coward, dirige José Luis Ibáñez." *Siempre!*, 18 febrero 1976. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de Información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 27 julio 2020.

Solana, Rafael. "Violinista en el tejado de Stein, dirige Manolo Fábregas." *Siempre!*, 11 marzo 1970. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de Información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 8 mayo 2020.

Solana, Rafael. "¡Qué Plantón! de Guillermo Méndez y Marina del Campo." *Siempre!*, 16 agosto 1989. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de Información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 28 julio 2020.

Solana, Rafael. "Éxito de El Fantasma de la Ópera de Raúl Astor." *Siempre!*, 1 septiembre 1976. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de Información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 4 agosto 2020.

Sotres, Cecilia. "La carpa, la otra forma de festejar en el México de hace un siglo." *La Jornada del Campo. Suplemento Informativo de La Jornada*, no. 124, 20 enero 2018, www.jornada.com.mx/2018/01/20/cam-carpa.html. Visitado: 2 julio 2020.

Talavera , Juan Carlos. “Sobre la historia del teatro musical español: la zarzuela y sus alrededores.” Universidad de Mayores de experiencia recíproca, 2012. (Conferencia pronunciada por el autor en la Universidad de Mayores Experiencia Recíproca el día 6 de junio de 2011) <https://umer.es/wp-content/uploads/2015/05/n75.pdf>. Descargado: 25 junio 2020.

“Teatros y teatralidades en México en el siglo XX, un acercamiento desde la complejidad .” *Más allá de la gesticulación. Ensayos sobre teatro y cultura en México*, de Domingo Adame, Argus-a, Artes & Humanidades, 2017, pp. 139–151.

Tierno, Ro y Lía Jelín. “‘El teatro es tracción a sangre’: Entrevista con Lía Jelín sobre Toc Toc.” *Cartelera de Teatro*, EIDOS Teatro, 21 junio 2019, carteleradeteatro.mx/2019/el-teatro-es-traccion-a-sangre-entrevista-con-lia-jelin-sobre-toc-toc/. Visitado: 14 agosto 2020.

“«TOC TOC» y sus 900 funciones de éxito.” *CIO Noticias*, CIO Noticias, 8 diciembre 2012, cionoticias.tv/2012/12/08/toc-toc-y-sus-900-funciones-de-exito/. Visitado: 14 agosto 2020.

Topping, Seymour. “History of the Pulitzer Prizes.” Ed. Sig Gissler, *The Pulitzer Prizes*, The Pulitzer Prizes, www.pulitzer.org/page/history-pulitzer-prizes. Visitado: 24 julio 2020.

Torrente Álvaro, “La Música En El Teatro Medieval y Renacentista.” *Historia Del Teatro Español*, vol. 1, Gredos, Madrid, 2003, pp. 269–302. *Academia*, https://www.academia.edu/12446767/La_m%C3%BAsica_en_el_teatro_medieval_y_renacentista. Visitado: 7 febrero 2020.

Toulet Abasolo, Lucina M. *El mágico mundo de los hermanos Rosete Aranda*. Gobierno del Estado de Tlaxcala, Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, 2002.

Ulanovsky, Carlos y Hugo Paredero. *Siete personajes en busca de un Toc Toc: la historia de la comedia más vista en la Argentina de los últimos 25 años*. Ediciones B, 2018.

Uribe, Adriana R. “La obra teatral Bésame Mucho, resalta los valores del amor.” *La Crónica*, 30 julio 2005, www.cronica.com.mx/notas/2005/194390.html. Visitado: 13 agosto 2020.

Usigli, Rodolfo, y Luis de Tavira. *Teatro completo V: escritos sobre la historia del teatro en México*, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Valdés Medellín, Gonzalo. “El show business en el teatro mexicano.” *Un siglo de teatro en México*, David Olguín coord., FCE, 2011, pp. 185–209.

Valdés Medellín, Gonzalo. “Toc Toc.” *Siempre!*, 16 junio 2012, www.siempre.mx/2012/06/toc-toc/. Visitado: 14 agosto 2020.

Warnier, Jean-Pierre. *La mundialización de la cultura*. Ediciones Abya-Yala, 2001. *Digital Repository*, digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1406&context=abya_yala. Visitado: 28 noviembre 2020.

“West End Theatre | FAQ Section.” *West End Theatre*, West End London, www.westend.com/theatre/. Visitado: 8 febrero 2020.

Woodfall Ebsworth, Joseph. “Samuel Cowell Houghton.” *Dictionary of National Biography, 1885-1900, Vol. 12*, Wikisource, en.wikisource.org/wiki/Dictionary_of_National_Biography_1885-1900/Cowell,_Samuel_Houghton. Visitado: 7 julio 2020.

Yúdice, George. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Trad. Gabriela Ventureira y Desiderio Navarro, Gedisa, 2002.

Zárate R., Ma. de la Luz. “Rugirá El Rey León por última vez en México.” *El Universal*, 25 enero 2008, archivo.eluniversal.com.mx/notas/477141.html. Visitado: 15 agosto 2020.

BIBLIOGRAFÍA

“2018 – 2019 Broadway End-of-Season Statistics.” *The Official Website of the Broadway Theatre Industry*, The Broadway League, 28 mayo 2019,

www.broadwayleague.com/press/press-releases/2018-2019-broadway-end-of-season-statistics.

Visitado: 24 julio 2020.

“Acerca de CIE. Nuestra Historia.” *CIE*, Wayback Machine Internet Archive, 6 septiembre 2004,

web.archive.org/web/20081025071308/www.cie-mexico.com.mx/index.php?fuseaction=home.seccion&id=50. Visitado: 10 septiembre 2019.

“Semblanza y biografía de la productora Angélica Ortiz.” *EspectaculosMX*, 3 julio 2014,

lasnoticiasmexico.com/blog/2014/07/03/se-cumplen-11-anos-del-deceso-de-la-productora-angelica-ortiz/. Visitado: 2 junio 2020.

Agráz Luna, Mario. “Las Caravanas de otros tiempos.” *La Crónica Jalisco*, 7 agosto 2019,

shorturl.at/jzLPY. Visitado: 20 mayo 2020.

Aguilar Loya, Sandra. “El teatro musical, el género favorito entre los mexicanos.” *El Financiero Bloomberg*, 2 enero 2015,

www.elfinanciero.com.mx/after-office/el-teatro-musical-el-genero-favorito-entre-los-mexicanos/.

Visitado: 12 marzo 2020

Aguilar Serrano, Mayra. “Lidia Avila interpretará a Selena en el musical.” *La Crónica*, 20 Jan. 2006,

www.cronica.com.mx/notas/2006/221853.html. Visitado: 13 agosto 2020.

“Al límite de la fama de Manolo Fábregas | Sale El Sol.” *YouTube*, Imagen Televisión, 28 febrero

2020, www.youtube.com/watch?v=7Z6zKcRdOx4. Visitado: 6 mayo e 2020.

“Angélica Ortiz.” *IMDb*, IMDb.com, Inc., www.imdb.com/name/nm0651069/. Visitado el 2 junio 2020.

“Angélica Vale En Verdad y Fama Pt 1-6.” *YouTube*, Exa TV. Visitados: 2 junio 2020.

Los enlaces en orden del 1 al 6: www.youtube.com/watch?v=pXrOy7edLKA.

www.youtube.com/watch?v=JW-vy83pfNs.

www.youtube.com/watch?v=SGKTJyZU-C8.

www.youtube.com/watch?v=X5Dj_tVu_kE.

www.youtube.com/watch?v=Nx0dRe2KYAk.

www.youtube.com/watch?v=as5k9A3WxbY&t=6s.

Anzures, Denise, y Morris Gilbert. “Los desafíos en la difusión de espectáculos. Entrevista a Morris

Gilbert.” *Desinformemonos.org. Periodismo De Abajo*, Desinformémonos, 29 agosto 2017,

desinformemonos.org/los-desafios-la-difusion-espectaculos/. Visitado: 10 diciembre 2019.

Ardan, Michel. “El Rey León triunfa en México.” *NUEVO GRÁFICO*, Ago. 2015,

www.nuevografico.com/2015/08/el-rey-leon-triunfa-en-mexico.html. Visitado: 24 abril 2021.

Bellinghasen , Hermann. "Visita al país de las tandas." *Nexos*, 1 Jan. 1985, www.nexos.com.mx/?p=4437. Visitado: 6 julio 2020.

Berumen Barbosa, Miguel E. "La Banca en México." *Observatorio de la economía latinoamericana*, marzo 2004. *Servicios Académicos Intercontinentales S.L. Eumed.net*, Sección "Economía de México", www.eumed.net/cursecon/ecolat/mx/mebb-banca.htm. Visitado: 28 julio 2020.

Brambila, Marcia. "Las parejas siempre sisparejas: *Defendiendo al Cavernícola*." *Excélsior*, 4 septiembre 2019, www.excelsior.com.mx/funcion/las-parejas-siempre-disparejas-defendiendo-al-cavernicola/1334427. Visitado: 11 agosto 2020.

Breznick, Alan. "The little Satellite Company that could." *Next TV*, Broadcasting+Cable, Future US Inc, 27 septiembre 2004, www.nexttv.com/news/little-satellite-company-could-74059. Visitado: 3 mayo 2020.

"Brígida Alexander, primera productora y directora de la televisión mexicana." *Diario Judío*, 25 junio 2014, diariojudio.com/comunidad-judia-mexico/brigida-alexander-primer-productora-y-directora-de-la-tele-vision-mexicana/40879/. Visitado: 8 mayo 2020.

Brun, Josefina. "Resumen anual de las actividades teatrales en México durante 1984 ." *Latin American Theatre Review*, vol. 18, no. 2, 1985, pp. 107–111. 2, journals.ku.edu/latr/article/view/606. Visitado: 30 mayo 2020.

"Carlos Rivera protagonizará *El Rey León* en México." *Milenio*, 27 noviembre 2014, www.milenio.com/espectaculos/carlos-rivera-protagonizara-rey-leon-mexico. Visitado: 15 agosto 2020.

Castillo Pesado, Enrique y Fela Fábregas. "Entrevista con Fela Fábregas (1ra Parte) / Chez Castillo." *Youtube*, Canal De Excélsior TV, 10 marzo 2014, www.youtube.com/watch?v=rhJrVf4k6Q4. Visitado: 7 mayo 2020.

Carmona Dávila, Doralicia. "Emilio Azcárraga Milmo." *Memoria Política De México*, 30 marzo 2010, www.memoriapoliticademexico.org/Biografias/AMR30.html. Visitado: 7 mayo 2020.

Castillo Pesado, Enrique. "Entrevista con Fela Fábregas (2da Parte) / Chez Castillo." *Youtube*, Canal De Excélsior TV, 10 marzo 2014, www.youtube.com/watch?v=1x9tzJroTFg. Visitado: 7 mayo 2020.

"Celebran 70 Mil Espectadores en La Estética del Crimen." *Cartelera De Teatro* , EIDOS Teatro, 8 octubre 2018, carteleradeteatro.mx/2018/celebran-70-mil-espectadores-en-la-estetica-del-crimen/. Visitado: 16 agosto 2020.

Chapa, Martha, y Fela Fábregas. "Fela Fabregas en 'El Sabor del Saber' ." *Youtube*, Sistema Mexiquense de Medios Públicos. Canal de Martha Chapa, 3 marzo 2016, www.youtube.com/watch?v=z408vMJWQDo. Visitado: 7 mayo 2020.

"CIE segundo acto." *Expansión*, 20 septiembre 2011, expansion.mx/expansion/2011/09/14/cie-segundo-acto. Visitado: 10 septiembre 2019

"¿Cuántos pesos valía el dólar el año en que naciste?" *El Debate*, El Debate, 21 marzo 2018, 02:34, www.debate.com.mx/economia/tipo-cambio-historico-peso-mexicano-dolar-presidentes-devaluacion-20180320-0158.html. Visitado: 30 mayo 2020.

Cuevas, Maritza. "La Estética del Crimen." *El Sol de Cuautla*, 6 agosto 2018, www.elsoldecuautla.com.mx/cultura/la-estetica-del-crimen-1895425.html. Visitado: 16 agosto 2020.

Danna Paola y Morris Gilbert. "Danna Paola entrevista a su jefe Morris Gilbert." *Youtube*, Canal de Quién, www.youtube.com/watch?v=bG-59ZdCoVU. Visitado: 20 marzo 2020.

D'Artigues, Katia y Fela Fábregas. "Fela, la principal productora de teatro en México." *Youtube*, Azteca Opinión. Canal ADN Opinión, 6 agosto 2015, www.youtube.com/watch?v=YSVHYxshuQs. Visitado: 7 mayo 2020.

De Florez, Ramón, conductor. *Don Luis De Llano*. *Youtube*, OVACIONESTELE, 9 marzo 2009, www.youtube.com/watch?v=qYl8cnKcAx4.

"Defendiendo al Cavernícola." *Time Out*, 7 octubre 2012, www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/arte-cultura/defendiendo-al-cavernicola-teatro-renacimiento-7-de-octubre-de-2012. Visitado: 11 agosto 2020.

Dilella, Frank. "Understanding Broadway: The Swing." *Playbill*, 1 agosto 2010, www.playbill.com/article/understanding-broadway-the-swing-com-170521. Visitado: 14 agosto 2020.

Doménech Rico, Fernando. "La edad de oro del género chico." *Ensayos de teatro musical español - Música*, Fundación Juan March, www2.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?l=1&p0=3. Visitado: 23 junio 2020

"Don Luis de Llano Palmer; una celebración a su vida y a su legado." *El Herald de México*, 2018. *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=ldbggwi6x_c. Visitado: 24 abril 2020.

"El ente antimonopolios de México impone compromisos a CIE y OCESA." *Expansión*, 24 octubre 2018, expansion.mx/economia/2018/10/24/el-ente-antimonopolios-de-mexico-impone-compromisos-a-cie-y-ocesa. Visitado: 18 abril 2020

"El legado de Luis de Llano Palmer." *Quién*, 23 octubre 2012, www.quien.com/espectaculos/2012/10/23/luis-de-llano-palmer-el-legado. Visitado: 24 abril 2020.

“El musical *Mentiras* llega a ¡1 millón de espectadores!” *Cartelera de Teatro*, EIDOS Teatro, 28 junio 2018, 4:42 pm, carteleradeteatro.mx/2018/el-musical-mentiras-llega-a-1-millon-de-espectadores/. Visitado: 14 agosto 2020.

“Espectacularidad.” *Gran Diccionario de la lengua española*, Larousse, 2016. *The Free Dictionary*, es.thefreedictionary.com/espectacularidad.

“Fela Fabregas evoca su vida de triunfos e infortunios con Manolo: ‘Nos arrastro y nos sacrifico en su pasión por el teatro (*sic*).’” *FIDTEATROS - Teatro de la Nación*, Fideicomiso de administración de teatros y salas de espectáculos del IMSS, 16 noviembre 2016, 13:35:42, www.teatrodelanacion.com.mx/nota.php?id_noticia=622#.YUqTu4hKiUJ. Fuente: Proceso. Visitado: 11 mayo 2020.

Franklin, Stephen y Juliet Rice. *The Story of Musicals*. YouTube, BBC Four, www.youtube.com/playlist?list=PL295D58F11AB4DB65. 3 episodios divididos en 9 partes. Revisados: 17 septiembre 2019.

Gallardo, Jafet. “Morris Gilbert: una dosis para la neurosis”. *Playboy México*, 6 junio 2018, www.playboy.com.mx/guia-playboy/en-playboy/morris-gilbert-una-dosis-la-neurosis/. Visitado el 12 de marzo de 2020

Galván, Tania. “Carlos Rivera y su ‘accidentada’ despedida del musical ‘El Rey León’.” *Hola*, 9 mayo 2016, mx.hola.com/cine/2016050913905/carlos-rivera-caida-funcion-rey-leon/. Visitado: 15 agosto 2020.

García, Christian. “La Estética del Crimen se muda a Monterrey.” *Publímetro México*, 19 mayo 2019, www.publimetro.com.mx/mx/entretenimiento/2019/05/19/la-estetica-del-crimen-se-muda-a-monterrey.html. Visitado: 16 agosto 2020.

García, Solange. “‘El Violinista en el tejado’ con elenco de primera.” *El Universal*, 14 julio 2004, archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/54245.html. Visitado: 16 junio 2020.

Gilbert, Salvador *Shie* y Díaz Lourdes. *73670: Testimonio de un sobreviviente de los campos de exterminio nazis*. Consejo Nacional para prevenir la discriminación, 2007, CONAPRED, www.conapred.org.mx/userfiles/files/T0001.pdf. Descargado: 20 marzo 2020.

“Glee.” *Oxford Dictionary of English*, 3rd ed., Oxford University Press, 2010, p. 743.

González, Elizabeth. “El público será testigo de un asesinato en ‘La Estética del Crimen.’” *Publímetro México*, 3 marzo 2017, www.publimetro.com.mx/mx/entretenimiento/2017/03/03/publico-sera-testigo-asesinato-estetica-crimen.html. Visitado: 16 agosto 2020.

González, Elizabeth. "El Rey León se corona con dos años de gran éxito." *Publímetro México*, 12 mayo 2017, www.publimetro.com.mx/mx/entretenimiento/2017/05/12/rey-leon-se-corona-anos-gran-exito.html. Visitado: 15 agosto 2020.

González Marín, Luis Antonio. "El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración." *Anuario Musical: Revista de Musicología del CSIC*, no. 48, 1993, pp. 63–102. *Academia*, [www.academia.edu/22172308/El teatro musical espa%C3%B1ol del siglo XVII y sus posibilidades de restauraci%C3%B3n](http://www.academia.edu/22172308/El_teatro_musical_espa%C3%B1ol_del_siglo_XVII_y_sus_posibilidades_de_restauraci%C3%B3n). Visitado: 20 septiembre 2019.

Grande, Asael. "'Los Monólogos de la Vagina' festeja 7,400 Representaciones." *Diario Imagen*, 15 mayo 2019, www.diarioimagen.net/?p=427390. Visitado: 6 agosto 2020.

Hernández, Griselda. "'En México se hace el mejor teatro del mundo': Morris Gilbert." *Quadratin Hidalgo*, Quadratin, 4 junio 2015, 12:51, hidalgo.quadratin.com.mx/entretenimiento/cultura/En-Mexico-se-hace-el-mejor-teatro-del-mundo-Morris-Gilbert/. Visitado: 18 marzo 2020.

Hernández, Hugo. "Entre piernas y telones. Morris Gilbert: 45 Años." *El Sol de México*, 11 enero 2020, www.elsoldemexico.com.mx/analisis/entre-piernas-y-telones-4685311.html. Visitado: 12 marzo 2020.

Hernández, Hugo. "Morris Gilbert: 45 Años." *Milenio*, 24 enero 2020, www.milenio.com/opinion/hugo-hernandez/tras-bambalinas/morris-gilbert-45-anos. Visitado: 12 marzo 2020.

Hernández, Hugo. "'La Estética del Crimen.'" *Milenio*, 24 marzo 2017, www.milenio.com/opinion/hugo-hernandez/tras-bambalinas/la-estetica-del-crimen. Visitado: 16 agosto 2020.

"Historia: el inicio de una gran empresa." *Televisa*, TELEVISA S.A De C.V., 19 septiembre 2019, 16:16, www.televisa.com/corporativo/historia. Visitado: 10 septiembre 2019.

Huerta Calvo, Javier, et al. *Historia Del Teatro Español*, vol. I: de la Edad Media a los Siglos de Oro, Gredos, 2003, pp. 269–302. *Academia*, [www.academia.edu/12446767/La m%C3%BAsica en el teatro medieval y renacentista](http://www.academia.edu/12446767/La_m%C3%BAsica_en_el_teatro_medieval_y_renacentista). Visitado: 5 febrero 2020.

Hurwitz, Nathaniel. *A History of the American Musical Theatre: No Business like It*. Routledge, 2014.

IMCINE, "Angélica Ortiz." *Sistema de Información Cultural*, Secretaría de Cultura, 13 febrero 2011, 16:57, sic.gob.mx/ficha.php?table=cineasta&table_id=1024. Visitado: 2 junio 2020

“Información Financiera.” CIE, Grupo CIE, cie-ri.com.mx/mx/home.php. Visitado: 10 septiembre 2019.

“Jesus Christ Superstar.” *IBDB*, The Broadway League, www.ibdb.com/broadway-production/jesus-christ-superstar-3614. Visitado: 24 mayo 2020.

“Julieta Egurrola, actriz de número de la Compañía Nacional de Teatro, recibirá el premio a una vida de dedicación a las artes escénicas 2017.” *INBAL*, Gobierno De México, 6 julio 2017, inba.gob.mx/prensa/6143/julieta-egurrola-actriz-de-n-uacutemero-de-la-compa-ntilde-iacutea-nacion-al-de-teatro-recibir-aacute-el-premio-a-una-vida-de-dedicaci-oacuten-a-las-artes-esc-eacutenicas-2017. Visitado: 27 julio 2020.

“Julissa en el teatro.” *julissa.com.mx*, Wayback Machine Internet Archive, web.archive.org/web/20131005213836/julissa.com.mx/Teatro_Esp/index.html. Visitado: 2 junio 2020.

“Julissa recuerda sus mejores obras.” *El Siglo de Torreón*, 16 Abril 2004. <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/83659.julissa-recuerda-sus-mejores-obras.html>. Visitado: 2 junio 2020.

“Julissa.” *IMDb*, IMDb.com, Inc., www.imdb.com/name/nm0215612/otherworks. Kennedy, Maev. “Curtains for Cats.” *The Guardian*, Wayback Machine Internet Archive, 22 mayo 2002, 21:47 EDT, web.archive.org/web/20190524081830/www.theguardian.com/uk/2002/may/11/arts.artsnews. Visitado: 2 junio 2020.

Kantor, Michael, *et al.* *Broadway: The American Musical*. Performance by Julie Andrews, *YouTube*, Thirteen/WNET New York, Ghost Light Films, NHK, BBC y Carlton International, 2004, www.youtube.com/playlist?list=PLDolR_yYiQsKuPBiM7H29GOFoXo7G-ogG. 6 episodios divididos en 17 partes. Visitados: 11 diciembre 2019

“La historia oculta de Julissa en el cine | Sale El Sol.” *YouTube*, Canal de Imagen Entretenimiento, 25 septiembre 2019, www.youtube.com/watch?v=E6eQAuXc4lw. Visitado: 18 mayo 2020.

“La historia oculta de Julissa y La Onda Vaselina | Sale El Sol.” *YouTube*, Canal de Imagen Entretenimiento, 26 septiembre 2019, www.youtube.com/watch?v=2ZSqTE89Bek. Visitado: 18 mayo 2020.

“La historia oculta de la infancia de Julissa | Sale El Sol.” *YouTube*, Canal De Imagen Entretenimiento, 23 septiembre 2019, www.youtube.com/watch?v=ArudKRV5qSY. Visitado: 18 mayo 2020.

“La historia oculta del debut de Julissa En El Rock | Sale El Sol.” *YouTube*, Canal de Imagen Entretenimiento, 24 septiembre 2019, www.youtube.com/watch?v=Or0y5Os8RD4. Visitado: 18 mayo 2020.

“La versión de ‘Wicked’ en México, más emotiva y pasional.” *Quién*, 16 octubre 2013. <https://www.quien.com/espectaculos/2013/10/16/wicked-mexico-broadway-danna-paola-estreno>. Visitado: 15 agosto 2020.

Lejtman, Román, y Mariana Iturriza. *Biografías - Carlos Fuentes - México Bajo La Piel - Canal a*. Conducido por Ricardo Martínez Puente, *YouTube*, Canal á, 2005, www.youtube.com/watch?v=G8DvqQ8fzk8. Visitado: 3 mayo 2020.

“Lo que no vemos del 'Show' de CIE.” *Expansión*, 21 octubre 2016, expansion.mx/empresas/2016/10/21/lo-que-no-vemos-del-show-de-cie. Visitado: 18 abril 2020.

“Los 300: Espectáculos. 123 Federico González Compeán.” *Líderes Mexicanos*, 2016, lideresmexicanos.com/300/federico-gonzalez-compean/. Visitado: 31 julio 2020.

“Manolo Fábregas, El Señor Teatro || Crónicas de Paco Macías.” conducido por Paco Macías, *YouTube*, Canal Crónicas de Paco Macías, 22 marzo 2020, www.youtube.com/watch?v=MFi_lfXHbVvk. Visitado: 6 mayo 2020.

Mares, Marco A. “CIE, El Show debe continuar.” *El Economista*, 23 octubre 2018, www.eleconomista.com.mx/opinion/CIE-el-show-debe-continuar-20181023-0038.html. Visitado: 18 abril 2020.

Marquina, Alva. “Adrián Uribe devela la placa de las 1100 representaciones de «Toc Toc».” *artes9*, 18 agosto 2013, artes9.com/adrian-uribe-debela-la-placa-de-las-1100-representaciones-de-toc-toc/. Visitado: 14 agosto 2020.

Martínez, Alegría. “El círculo de vida.” *Laberinto*, 9 diciembre 2017, p. 11. en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de Información de la crítica teatral*, criticateatral2021.org. Visitado: 15 agosto 2020.

McHugh, Dominic, editor. *Alan Jay Lerner: A Lyricist's Letters*. Oxford University Press, 2014.

Méndez C., Nancy. “El Rey León, 20 años de reinado.” *Excelsior*, 4 noviembre 2017, www.excelsior.com.mx/funcion/2017/11/04/1199103. Visitado: 15 agosto 2020.

Méndez C., Nancy. “Morris Gilbert, 40 Años De Producir Teatro.” *Excelsior*, 24 enero 2015, www.excelsior.com.mx/funcion/2015/01/24/1004405. Visitado: 10 diciembre 2019

Méndez Castañeda, Nancy. “Vuelo a La Fantasía Con Mary Poppins.” *Excelsior*, 14 noviembre 2012, www.excelsior.com.mx/2012/11/14/funcion/869644. Visitado: 14 agosto 2020.

Merlín, Socorro. "La censura en las carpas en México." *Documenta CITRU. Carpeta Especial: Teatro y Censura*, no. 1, noviembre 1995. *INBA Digital. Repositorio de Investigación y Educación Artísticas Del Instituto Nacional De Bellas Artes*, inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/708. Visitado: 1 julio 2020.

Merlín, Socorro. "Vida y milagros de las carpas: La carpa en México 1930-1950, 2010. CONCACULTA / CITRU *INBA Digital. Repositorio de Investigación y Educación Artísticas Del Instituto Nacional De Bellas Artes*, (Biblioteca digital, 3) <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/504>. Visitado: 1 julio 2020.

"México a la búsqueda de la conquista de Nueva York con Mentiras". *Cartelera de Teatro*, EIDOS Teatro, 4 junio 2014, 10:23 am, carteleradeteatro.mx/2014/mexico-a-la-busqueda-de-la-conquista-de-nueva-york-con-mentiras/. Visitado: 14 agosto 2020.

Morris Gilbert 1. *YouTube*, Canal de Al Belego, 24 febrero 2011, www.youtube.com/watch?v=gQ5kS9cKBtQ. Visitado: 20 marzo 2020.

"Morris Gilbert, El Hombre Del Teatro." *El Informador*, 11 junio 2013, www.informador.mx/Entretenimiento/Morris-Gilbert-el-hombre-del-teatro-20130611-0250.html. Visitado: 12 marzo 2020.

"Morris Gilbert, sinónimo de teatro en México." *Diario Judío*, 14 mayo 2014, diariojudio.com/comunidad-judia-mexico/morris-gilbert-sinonimo-de-teatro-en-mexico/7167/. Visitado: 12 marzo 2020.

"Musical comedy." *American Heritage Dictionary - Search*, Houghton Mifflin Harcourt Publishing, 2020, www.ahdictionary.com/. Visitado: 9 julio 2020.

Muñoz Blanca. *Theodor W. Adorno: teoría crítica y cultura de masas*. Fundamentos, 2000. Visitado: 30 julio 2020.

NOTIMEX. "Angélica María recuerda a su madre en "¡Si Nos Dejan!". *El Informador*, 1 febrero 2013, www.informador.mx/Entretenimiento/Angelica-Maria-recuerda-a-su-madre-en-Si-nos-dejan-20130201-0061.html. Visitado: 4 junio 2020.

NOTIMEX. "Broadway traerá 'El Rey León' a México." *El Financiero Bloomberg*, 5 junio 2014, www.elfinanciero.com.mx/after-office/broadway-traera-el-rey-leon-a-mexico/. Visitado: 15 agosto 2020.

NOTIMEX. "El Trastorno Obsesivo Compulsivo mata... pero de risa." *Eco Diario Zacatecas*, 18 enero 2020, www.ecodiario.com.mx/el-trastorno-obsesivo-compulsivo-mata-pero-de-risa/ Visitado: 14 agosto 2020.

NOTIMEX. "Elenco da 'probadita' de 'Verdad o Reto', musical con temas de los 90." *20 Minutos*, 19 febrero 2016, www.20minutos.com.mx/noticia/65061/0/elenco-da-probadita-de-verdad-o-reto-musical-con-temas-de-los-90/. Visitado: 13 agosto 2020.

NOTIMEX. "Fernanda Tapia y Sandarti participarán en Wicked." *El Universal*, 9 septiembre 2014, archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/2014/fernanda-tapia-hector-sandarti-wicked-1036913.html. Visitado: 15 agosto 2020.

NOTIMEX. "La meta es llevar "¡Si Nos Dejan!" a Broadway: Morris Gilbert." *Excelsior*, 6 junio 2014, www.excelsior.com.mx/funcion/2014/06/06/963671. Visitado: 18 marzo 2020.

NOTIMEX. "Mary Poppins se despide del público." *El Economista*, 12 agosto 2013, www.economista.com.mx/arteseideas/Mary-Poppins-se-despide-del-publico-20130812-0059.html. Visitado: 14 agosto 2020.

NOTIMEX. "Natalia Saltiel se somete a interrogatorio en 'La Estética del Crimen.'" *20 Minutos*, 22 enero 2018, www.20minutos.com.mx/noticia/322769/0/natalia-saltiel-se-somete-a-interrogatorio-en-la-estetica-del-crimen/. Visitado: 16 agosto 2020.

NOTIMEX. "Recuerda Salvador Gilbert cómo cobrevivió al Holocausto." *La Crónica*, 12 junio 2007, www.cronica.com.mx/notas/2007/306318.html. Visitado: 12 marzo 2020.

NOTIMEX. "Sergio Mayer regresa a los escenarios con 'Defendiendo Al Cavernícola.'" *La Razón de México*, 2 julio 2019, www.razon.com.mx/entretenimiento/sergio-mayer-escenarios-defendiendo-al-cavernicola-actor-obra-de-teatro-diputado-exintegrante-garibaldi-teatro-ignacio-lopez-tarso-centro-cultural-san-angel-cesar-bono/. Visitado: 11 agosto 2020.

NOTIMEX. "'Mentiras' y 'Si Nos Dejan' llegarán a Broadway." *El Financiero Bloomberg*, 3 junio 2014, www.elfinanciero.com.mx/after-office/musicales-mexicanos-llegaran-a-broadway/. Visitado: 15 agosto 2020.

Oliva César, and Francisco Torres Monreal. *Historia básica Del Arte escénico*. Ediciones Cátedra, 2002.

Ortiz, Héctor, y ECB. "Entrevista a Héctor Ortiz: 'Fue increíble, los fans de los Beatles quedaron muy satisfechos y agradecidos.'" *El Círculo Beatle*, ECB Corporativo, 24 mayo 2018, elcirculobeatle.com/entrevista-a-hector-ortiz-fue-increible-los-fans-de-los-beatles-que-dieron-muy-satisfechos-y-agradecidos. Visitado: 1 junio 2020.

"Panamsat Corporation." *FundingUniverse*, www.fundinguniverse.com/company-histories/panamsat-corporation-history/. Visitado: 30 abril 2020.

Paulson, Michael. "What Small Theater Does for New York? A Lot, Study Finds." *The New York Times*, 20 noviembre 2019, www.nytimes.com/2019/11/20/theater/small-theaters-economic-impact-study.html. Visitado: 24 julio 2020.

Piedrahíta B., Juan Carlos. "La Época de Oro desde el espectáculo." *El Espectador*, 3 julio 2013, www.elespectador.com/entretenimiento/gente/la-epoca-de-oro-desde-el-espectaculo-431537/. Visitado: 18 de marzo 2020.

"Quienes somos." *Showtime De México - Eventos*, 12 enero 2007, showtimedemexico.wordpress.com/quienes-somos/. Visitado: 20 mayo 2020.

Quijano, Alejandro. "'Orgasmos, la comedia': placer que da risa." *El Universal*, 9 abril 2005, archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/60902.html. Visitado: 12 agosto 2020.

Quijano, Julio Alejandro. "A punto de morir musical acerca de la cantante Selena." *La Nación*, 11 julio 2005, Fuente: El Universal www.nacion.com/archivo/a-punto-de-morir-musical-acerca-de-la-cantante-selena/PYDO6F3PAFFITGZAVZP5R5MT3Q/story/. Visitado: 13 agosto 2020.

"Reestrena Confesiones de Mujeres de 30." *Facebook*, Página De Mejor Teatro, 28 junio 2011, www.facebook.com/notes/361850131826713/. Visitado: 9 abril 2020.

"Regresa la puesta en escena 'Violinista en el Tejado'". *La Crónica*, 14 julio 2004, www.cronica.com.mx/notas/2004/134431.html. Visitado: 17 agosto 2020.

Reyes de la Maza, Aurelio. "Del Blanquita, del público y del Género Chico mexicano." *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, vol. 16, 1980, Publicado por El Colegio de México pp. 29–32. JSTOR, www.jstor.org/stable/27934375 Visitado: 2 julio 2020.

Reyes de la Maza, Luis. *Cien años de teatro en México*. Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, 1999.

Reyes, Rosario. "Musicales dominan la cartelera nacional en 2016." *El Financiero Bloomberg*, 23 diciembre 2015, www.elfinanciero.com.mx/after-office/musicales-dominan-la-cartelera-nacional-en-2016/. Visitado: 15 agosto 2020.

Reyna, Uriel. "'Wicked' se despide de México." *El Horizonte*, 18 enero 2015, d.elhorizonte.mx/escena/wicked-se-despide-de-mexico/1598377. Visitado: 15 agosto 2020.

"Rita Macedo, belleza y elegancia." conducido por Paco Macías, *Youtube*, Canal Crónicas de Paco Macías, 29 marzo 2020, www.youtube.com/watch?v=1L3PV2NL0FE. Visitado: 3 mayo 2020.

“Robert Stigwood Biography (1934-).” *Film Reference*, Advameg, Inc., www.filmreference.com/film/16/Robert-Stigwood.html. Visitado: 30 mayo 2020.

“Romney Brent.” *IMDb*, IMDb.com, Inc., www.imdb.com/name/nm0107599/. Visitado: 14 junio 2020.

“Rugió El Rey León en el Auditorio.” *La Crónica*, 5 enero 2008, www.cronica.com.mx/notas/2008/340745.html. Visitado: 15 agosto 2020.

Salgado, Ivett. “Nací para ser productor: Morris Gilbert.” *Milenio*, 1 diciembre 2015, www.pressreader.com/mexico/milenio/20151201/282303909058556. Visitado: 18 marzo 2020.

Sánchez, Clemente. “Noche oficial de estreno: Wicked México.” *Broadway World*, Wisdom Digital Media, 20 octubre 2013, www.broadwayworld.com/mexico/article/Noche-oficial-de-estreno-Wicked-Mxico-20131020. Visitado: 15 agosto 2020.

Sánchez, Clemente. “¡Si nos dejan! el musical estrena CD con la banda sonora de la obra.” *Broadway World*, Wisdom Digital Media, 24 octubre 2011, www.broadwayworld.com/mexico/article/Si-nos-Dejan-El-Musical-estrena-CD-con-la-banda-sonora-d-e-la-obra-20111024. Visitado: 13 agosto 2020.

Sánchez, José Juan. “Ortiz Sandoval, Angélica de Jesús.” *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana*, UNAM PAPIIT, escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/O/ORTIZ_sandoval_angelica_de_jesus/biografia.html. Visitado: 2 junio 2020.

“Se despide después de año y medio el musical Si nos dejan.” *Cartelera de Teatro*, EIDOS Teatro, 8 febrero 2013, 1:41 pm, carteleradeteatro.mx/2013/se-despide-despues-de-ano-y-medio-el-musical-si-nos-dejan/. Visitado: 17 agosto 2020.

Serdio, Andrea. “Gregorio Walerstein, el zar del cine mexicano.” *Milenio*, 2 noviembre 2019, www.milenio.com/cultura/laberinto/gregorio-walerstein-zar-cine-mexicano. Visitado: 18 junio 2020.

Shields, David S. “Romney Brent.” Ed. Abigail L. Smith, *Broadway Photographs*, University of South Carolina, Houghton Library of Harvard University, www.broadway.cas.sc.edu/content/romney-brent. Visitado: 14 junio 2020.

“Si nos dejan | Página oficial del musical.” *Facebook*, Mejor Teatro, 2011-2021 www.facebook.com/sinosdejanelmusical/#!/pages/Si-nos-dejan/108315159191373. Visitado: 13 agosto 2020.

“Sicalipsis.” *Interclassica*, Fundación Séneca, Universidad de Murcia y Campus Mare Nostrum, [interclassica.um.es/didactica/etimoclassica/palabras/s/sicalipsis/\(a\)/\(o\)/12/\(l\)](http://interclassica.um.es/didactica/etimoclassica/palabras/s/sicalipsis/(a)/(o)/12/(l)). Visitado: 17 junio 2020.

“Spanish International Network.” *Spanish International Network Television*, Smithsonian, League of United Latin American Citizens, TSHA, San Antonio Radio Hall of Fame, 2017, www.sintv.org/. Visitado: 29 abril 2020.

Stewart, John. *Broadway Musicals, 1943-2004*. McFarland & Co. Inc., 2014.

Suárez Ojeda, Gustavo. “Las Angélicas Ortiz, Hatman, Vale... abuela, hija y nieta.” *Impacto Latino*, 20 junio 2014, impactolatino.com/las-angelicas-ortiz-hatman-vale-abuela-hija-y-nieta/. Visitado: 30 junio 2020.

Tamayo, Zacarías Ramírez. “¿Por qué en México despreciamos el poder de las Industrias Creativas?” *Forbes México*, Forbes, 5 mayo 2017, 06:40, www.forbes.com.mx/la-cultura-riqueza-mal-vista/. Visitado: 30 abril 2020.

“TEATRO: Lo nuevo y los éxitos de siempre que habrán durante el 2020.” *La Verdad*, 11 enero 2020, laverdadnoticias.com/espectaculos/exitos-y-estrenos-que-habra-en-2020-20200111-0076.html. Visitado: 12 marzo 2020.

“‘Tu pasaje al teatro’ Recorrerá las calles de la Alcaldía Cuauhtémoc.” *Voces del Periodista*, 28 febrero 2020, vocesdelperiodista.mx/metropolitana/tu-pasaje-al-teatro-recorrera-las-calles-de-la-alcaldia-cuauhtemoc/. Visitado: 13 marzo 2020.

“Un mexicano es la estrella de Broadway.” *Expansión*, 1 marzo 2012, expansion.mx/mi-carrera/2012/02/28/un-mexicano-que-debuto-en-broadway. Visitado: 14 agosto 2020.

Valcárcel Carroll, Aurelio. *Angélica María en...El minuto que cambió mi destino*. Conducido por Gustavo Adolfo Infante, *YouTube*, Grupo Imagen, www.youtube.com/watch?v=iZwDPerfido. Visitado: 2 junio 2020.

Van der Merwe , Ann Ommen. *The Ziegfeld Follies: A History in Song*. Scarecrow Press, 2009.

Velasco, Karina. “Defendiendo al cavernícola.” *La Crónica*, 6 diciembre 2010, www.cronica.com.mx/notas/2010/512232.html. Visitado: 11 agosto 2020.

Versteeg, Margot. *De fusiladores y morcilleros: el discurso cómico del género chico (1870-1910)*. Rodopi, 2000.

Vértiz de la Fuente, Columba. “El musical Wicked en México.” *Proceso*, 29 octubre 2013, data.proceso.com.mx/?p=356690. Visitado: 15 agosto 2020.

Whaley, Jaime. “La obra TOC TOC explora de manera divertida las obsesiones compulsivas.” *La Jornada*, 27 junio 2019, www.jornada.com.mx/2019/06/27/espectaculos/a06n2esp. Visitado: 14 agosto 2020.

“Wicked' dará sus últimas funciones este fin de semana.” *Eje Central*, Eje Central, 16 enero 2015, www.ejecentral.com.mx/526817/. Visitado: 15 agosto 2020.

“Wicked: el hechizo del teatro musical.” *Sound:Check*, 2 marzo 2014, soundcheck.com.mx/wicked-el-hechizo-del-teatro-musical/. Visitado: 15 agosto 2020.

Wilensky, Harold L. “The Professionalization of Everyone?” *American Journal of Sociology*, The University of Chicago Press vol. 70, no. 2, 1964, pp. 137–158. *JSTOR*, doi:10.1086/223790. Visitado: 15 septiembre 2020.

“Worldwide ticket sales Top 100 Promoters.” Pollstar, 2019. https://www.pollstar.com/Chart/2019/12/Top100Promoters_796.pdf. Descargado: 31 julio 2020.

ANEXO

Recordemos que el inicio del teatro — al menos el occidental y hasta donde las pruebas históricas nos dejan ver— se sitúa en los rituales en honor a Dionisos, dios del vino y la fertilidad. Estos rituales se llevaban a cabo dentro de las fiestas dionisiacas donde el coro cantaba los ditirambos, poemas que narraban hazañas mitológicas. Fue Tespis, de acuerdo con Aristóteles en su *Poética*, quien derivó estos poemas en lo que posteriormente sería la tragedia.

La estructura dramática evolucionó con el tiempo pero la música y los cantos siguieron presentes. En el siglo X, Tutilo de St. Gall (Young 205 *ctd* Regueiro 3) compone un tropo que es considerado la pieza que origina el teatro medieval europeo: el *Quem quaeritis* también llamado *Visitatio Sepulchrii*. Un diálogo que sucede entre las tres Marías y los ángeles cuando las primeras van al sepulcro buscando a Jesús de Nazareth. Estos versos iban en medio de antífonas [cantos] de procesión (McGee 178).

La participación que tuvieron tanto la música como la danza en las representaciones medievales — a diferencia de la que tuvieron con el teatro clásico griego y romano — fue que el primero no delimitó necesariamente a un personaje específico [coro] los cantos y bailes como sí lo hicieron los segundos. Además, las piezas podían estar cantadas en su totalidad favoreciendo la narración descriptiva más que la acción representativa¹.

Conforme los siglos pasaron, las obras se fueron haciendo más complejas y además del contenido religioso, también hubo obras “profanas” donde el amor y la muerte fueron el tema primordial. Durante el Renacimiento, el dramaturgo portugués Gil Vicente, modificó la estructura de los dramas litúrgicos.

Albin Beau, estudioso citado por el musicólogo Álvaro Torrente en su escrito sobre música renacentista, hace un análisis de la obra de Vicente y afirma que la música en sus obras no se limita a una función accesoria sino que tiene una atribución escénica y dramática en sí: la de expresar situaciones sentimentales y psíquicas. Aplicación muy parecida a la que actualmente tienen las canciones dentro del teatro musical contemporáneo, las cuales,

¹ En las *Lamentaciones fechas para la Semana Santa* de Gómez Manrique dos de los personajes — Santa María y San Juan — entonan llantos ante Magdalena que versan sobre la muerte de Cristo. Torrente sugiere que toda la obra debió “interpretarse cantada en su integridad, hecha excepción quizás de las dos últimas estrofas” (274). Muchos de los dramas litúrgicos de los primeros siglos del medioevo no tenían una acción dramática que los lleve a alcanzar una meta ni un obstáculo que superar ni una historia que se desarrolle al tiempo de la representación. Son más bien narraciones de sucesos bíblicos ya pasados que servían para adoctrinar y educar al vulgo. Este tipo de estructura se observará sobre todo durante el medioevo temprano.

además de formar parte del desarrollo de la acción, son la representación de emociones, pensamientos o situaciones de cualquier personaje dentro de la obra.

Con Gil Vicente, la música y el canto adquirieron facultades dramáticas más avanzadas que con los clásicos o el medioevo. Si bien la estructura dramática no estaba completamente definida, podemos observar que se tienen avances significativos que tendrán mayor desarrollo en los siguientes siglos: el canto adquiere una función dramática específica, puede servir de puente entre dos escenas o interrumpir la acción natural de una escena, además mezclarse con partes habladas.

No está limitado a un personaje específico [coro], cualquiera puede hacerlo y además, la obra puede ser cantada en su totalidad. Sin embargo, es hasta 1866 con *The Black Crook* donde la mayoría de académicos y la costumbre histórica ubican a la primera obra más o menos apegada a la estructura del musical contemporáneo y hasta 1927 con *The Show Boat* que se considera el primer *musical integrado*.

Durante el renacimiento tardío comenzó a escribirse más teatro hablado que musical. Aunque en realidad la musicalidad la conservaban en los versos. Es en esta etapa que el Siglo de Oro Español tiene lugar. Sobre la función de la música en el teatro de esta época, González Marín señala:

Siempre con el propósito de garantizar la verosimilitud, la música desempeña en el desarrollo dramático de la obra un papel proporcionalmente más importante cuanto más alejado se encuentre el asunto de la realidad cotidiana. Así, en una comedia de capa y espada podremos encontrar alguna pieza cantada impuesta por la acción (por ejemplo, un personaje canta un romance) y alguna música incidental (por ejemplo, suenan clarines para acompañar una batalla, o se desarrolla un baile en escena); en cambio, un argumento mitológico o arcádico podrá convertirse en una ópera - enteramente cantada - o en una representación donde abundan los diálogos puestos en música, alternando con partes habladas (66 67).

Con esta referencia, el investigador nos recuerda que aún había algo sustancial que no se había modificado: la temática. La verosimilitud de la representación aun limitaba la combinación de partes cantadas y habladas a asuntos religiosos o mitológicos. Esta es la mayor diferencia que se tiene con el teatro musical contemporáneo pues este puede tener cualquier temática y ser abordada desde cualquier perspectiva. Se establece una convención que da pie a la representación sin necesidad de limitarse a esos argumentos.

Esta limitación se irá desvaneciendo con la influencia del teatro breve, especialmente la de la mojiganga, la jácara, los bailes dramáticos y las follas —en su expresión más simple— o en los pasos, el entremés y el sainete, formas mucho más desarrolladas que inclusive devinieron en obras independientes, en su mayoría de un acto.

Todas estas expresiones tenían cantos y bailes en diferentes proporciones y servían como piezas introductorias, intermedios, enlaces entre escenas o epílogos como en el caso de los pasos (Canet 61). Algunos contaban con mayor línea argumental que otros, incluso algunos como las mojigangas, podían carecer de ellas (Merino, 119). Todos tenían en común una intención festiva, carnavalesca o una acción cómica. Las temáticas y el lenguaje eran de tipo popular así como los personajes².

Otra gran influencia en el cambio de temática fue Italia con los madrigales: una forma musical arraigada hacia finales del siglo XVI. Consistía de un poema cantado a varias voces por integrantes de la corte. Dicho poema fue evolucionando hasta adquirir una clara forma teatral.

Estos poemas teatralizados dieron pie a las *comedias armónicas*: “una serie de madrigales y episodios narrativos a varias voces [que] explicaban una acción teatral ... a la vista de los espectadores, apoyándose sobre todo en ... la antigua “Commedia dell’arte”...” (Alier 25). Curiosamente, será Inglaterra, y no Italia, el gran exponente de los madrigales.

Los italianos ven nacer otra de las más grandes influencias del teatro musical contemporáneo: la ópera, que en palabras de Ellen Rosand, es “a combination of drama, music, and scenic spectacle, and the balance of those constituent elements has always been a source of its vitality” (9)³.

Desde sus comienzos, fue un espectáculo de gran formato en el que los vastos decorados y la creación de maquinaria teatral que realizaba cambios escénicos de una manera casi mágica y a la vista del espectador, debían atestiguar el lujo y poderío de quienes las

² Cuando contaban con ellos como en el caso de las formas más desarrolladas que además incluían juegos verbales.

³ *Una combinación entre drama, música y espectáculo escénico cuyo balance siempre ha sido la fuente de su vitalidad.* Traducción propia.

encomendaban. La espectacularidad forzó la creación de espacios dedicados exclusivamente para su representación.

De este género, se derivarían otras formas de espectáculo con temáticas mucho más populares⁴ como la *opereta*, la *ópera comique* u *ópera bufa* y los *comédie-ballets* u *ópera-ballets*.

La actriz Natalia Saltiel en su reciente taller *Historia del teatro musical*, remarcaba las diferencias actuales entre la ópera y el teatro musical contemporáneo. La más importante es que en la ópera, la música es la protagonista mientras que para los musicales, lo más relevante será la historia, el *book* [libreto]. De la ópera, los musicales conservarán la espectacularidad. Sobre todo durante la *Golden Age*.

Es a partir del siglo XVIII, donde los historiadores e investigadores relacionan con mayor frecuencia el inicio de lo que comúnmente se ubica como teatro musical. Walker McSpadden, Curt Sachs, Juian Mates, Deane L. Root, Martin Gottfried, Jack Burton, Andrew Lamb, Abe Laufe, Edward Hipsher, Reginald Norcorm Laurence, Gerald Bordman, Roy Fuller, Nathan Hurwitz y John Bush Jones son ejemplos de estos académicos⁵.

Las óperas fueron auspiciadas y comisionadas por la aristocracia para celebrar eventos políticos y sociales con la intención de enmarcar su propia gloria y suntuosidad. En contraposición a estos espectáculos — aristocráticos en principio y posteriormente burgueses — a partir del siglo XIX empiezan a ganar terreno en España, las obras cortas, de pequeño formato “muy a menudo costumbrista, aunque no siempre, y que a partir de determinado momento será con música, de manera que unas veces será zarzuela chica, otras opereta, otras revista” (Martín Bermúdez, 13).

⁴ La musicóloga y compositora Edith Borroff define *Comic opera*, *opera buffa*, *opera-bouffe*, *light opera*, *ballad opera*, *operetta*:

dramatic presentations in which the action is carried forth in speech, with an interspersion of musical numbers (as distinct from grand opera in which the entire libretto is sung). Subjects tend to be humorous or light, but this is by no means always the case. The modern forms were defined in the eighteenth and nineteenth centuries (109).

[*Representaciones dramáticas en las que la acción es llevada a cabo de manera oral, intercalando números musicales (a diferencia de la ópera en la que todo el libreto es cantado). Los temas tienden a ser divertidos o ligeros, pero este no es siempre el caso. Las formas modernas de estas representaciones fueron definidas en los siglos XVIII y XIX. Traducción propia.*]

⁵ A excepción de los últimos dos, el resto de catedráticos fueron citados por Borroff en *Origin of Species: Conflicting Views of American Musical Theater History*.

Con este desarrollo en el teatro breve, surgen varias clasificaciones dentro del mismo: algunos prefieren llamarlo *teatro frívolo*; otros creen más acertado usar el término *teatro por horas*; hay quienes se fijaron más en la estructura y le denominaron *género chico* [que es como lo identificamos en México] y otros más decidieron llamarlo género ínfimo no sólo por su brevedad sino por su “ínfima calidad artística”: “... *algunas obras suelen ser clasificadas dentro de los géneros mayores, otras pertenecen a los menores e incluso pueden ser desterradas a ese mundo ínfimo literariamente en el que figura el Género Chico*” (Romero Ferrer, 9, cursivas mías).

Hubo tantas denominaciones y variantes que los límites entre cada una son tan sutiles que llegan a confundirse. Incluso muchas de estas clasificaciones se toman como sinónimos entre sí. Me parece importante mencionar algunos de estos conceptos pues tendrán relevancia no sólo en la forma de producir espectáculos teatrales sino también en el contexto en el que posteriormente se inscribe el teatro musical contemporáneo en México.

Por *Teatro Frívolo*, se entienden aquellos espectáculos teatrales breves con música y danza llenos de comicidad, de temática ligera con tintes picarescos sexualizados que fueron sumamente populares a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. El dramaturgo español Pedro Manuel Villora, en su libro *Teatro Frívolo*, considera dentro de esta modalidad al género bufo, la revista y la opereta.

Por su parte, el crítico Eduardo Huerta, adscribe al teatro de variedades y a la revista. Finalmente, el investigador Juan José Montijano detalla que dentro de esta categoría se encuentran la revista, el cabaret, la opereta y el género sicalíptico⁶.

⁶ Obras breves de alto contenido sexual y erótico. El término fue acuñado por Félix Limendoux como parte de una estrategia publicitaria para anunciar un compendio de grabados de desnudos femeninos en tres volúmenes bajo el título *Las mujeres galantes* publicados entre abril y julio de 1902 (Montijano 119). El término fue popularizado por el teatro: “con un significado medio entre la relativa inocencia de lo picaresco y la descarada desfachatez de lo pornográfico” (Ruiz Morcuende 394 *ctd.* por Montijano 119).

Entre los conceptos de teatro frívolo y género ínfimo hay bastante similitud lo que sugiere que puedan ser sinónimo o que por lo menos se refieran a las mismas subcategorías. Es importante mencionar que la revista a la que estos investigadores hacen alusión es a la “revista *populachera*” dentro de la etapa moderna. Para más información revisar la tesis doctoral de Juan José Montijano páginas 80 a 152 y la conferencia de Juan Carlos Talavera *Sobre la historia del teatro musical español: la zarzuela y sus alrededores*.

El *teatro por horas* fue principalmente un modo de producción. Una iniciativa de Antonio Riquelme, José Vallés y Juan José Luján⁷ que surge de la necesidad de abaratar los elevados costos de manutención de los grandes teatros de la época. Los empresarios [que también eran actores] se ven en la necesidad de crear y montar espectáculos pequeños para disminuir los costos de entrada y así mejorar la afluencia de público. Pues, a pesar de tener sus inicios en los ritos populares, el teatro se había convertido en una forma de entretenimiento para una clase cada vez más restringida, elitista y burguesa.

Las obras montadas bajo esta forma de representación tenían máximo una hora de duración, su temática era sencilla y se representaban varias veces durante el día en una sesión continua que abarcaba cuatro horas, las cuales podían ser de 19:00 a 23:00 hrs o de 20:00 a 00:00 hrs. En cada una de estas horas se representaba una obra distinta y el espectador podía elegir aquella que más le interesara. La más famosa de las representaciones era la última, conocida como *la cuarta de Apolo*⁸. En México, se les bautizó como *tandas*.

Con el éxito de estas obras, se lograba acumular el capital necesario para que sus producciones continuaran, volviéndose un negocio rentable. Comienza entonces una fase de explotación comercial del teatro breve. Con esto, se da un cambio en la manera de producir teatro que se manifestó en su masificación. Su popularidad fue tal que incluso las clases de las cuales se había revelado (media alta, la burguesía y hasta la aristocracia) sucumbieron ante los encantos y la novedad que estas obras representaron. Como respuesta a esta popularización hubo una proliferación de los espacios de representación.

⁷ Pilar Espín (*Teatro por...* 87) menciona a otro actor, Ramón Mariscal, “como artífice de la idea original de establecer las funciones por horas”. Estos actores venían de los *café-teatros*, lugares en los que por precios muy bajos te ofrecían *un café con media tostada* a la vez que podías ver pequeñas escenas representadas. Estos lugares fueron influencia de los *café-concerts* parisinos donde en vez de fragmentos de obras veías *a bellas bailarinas de can-can* (Montijano, 61).

⁸ Se le llamó así por ser representada en el Teatro Apolo, que fue considerado como la catedral del género chico en la capital española. Espín Templado en su ensayo *El público del teatro musical: del Liceo a la Zarzuela* describe:

La "cuarta" de Apolo suponía el puesto de honor en la cartelera para trasnochadores, aristócratas y burgueses, y en la tercera sección se ofrecían los estrenos. En las funciones de tarde, especialmente en las infantiles de los días de Pascua o los festivos, se representaban zarzuelas de espectáculo como *Los sobrinos del capitán Grant*, o comedias de magia como *Los polvos de la madre Celestina*.

Las formas de representación en el género chico fueron diversas y algunas de ellas ya existían como tal dos siglos atrás, sin embargo, tuvieron un resurgimiento durante este siglo. Espín (*Teatro por...* 223)⁹ ha establecido siete subcategorías por ser las más constantes y de mayor representatividad: sainete-pasillo, juguete cómico, parodia, comedia, opereta, revista y zarzuela.

De éstas, el sainete, la zarzuela y la revista fueron las predominantes en la escena mexicana. Así como la carpa y las tandas que tuvieron amplia aceptación en las diferentes esferas sociales y que son identificadas como el antecedente más inmediato del teatro musical en nuestro país.

La zarzuela es una composición dramática con partes habladas y cantadas. Debe su nombre al lugar donde comenzaron a montarse estas obras en España: el *Palacio de la Zarzuela*, construido en la década de 1630 por lo que desde el siglo XV ya existía esta forma de representación. El propio Calderón fue uno de sus exponentes en los inicios de la misma¹⁰.

Con la llegada de la ópera a la corte española, las zarzuelas se ven desplazadas y es el pueblo quien las acoge posteriormente como una de sus formas predilectas de esparcimiento. Lo cual, paradójicamente, les devuelve su lugar en la corte.

Enrique Mejías García en su artículo *Cuestión de géneros: la zarzuela española frente al desafío historiográfico*, habla de la intención de los creadores activos entre 1849 y 1868 de establecer a la zarzuela como la versión española de la ópera cómica francesa y por ende como una antesala a la gran ópera nacional¹¹.

⁹ Esta clasificación la hace del teatro por horas. La diferencia para esta catedrática radica en la musicalidad de las obras pero no en el tipo de las mismas. En cambio, Margot Versteeg introduce su clasificación dentro de la subcategoría de género chico como tal y solo enumera cuatro: parodia, sainete, zarzuela y revista.

¹⁰ Aunque él mismo no las llamó *zarzuelas* sino *églogas*. *El golfo de las sirenas* por ejemplo, llevó el nombre de égloga piscatoria quizá *recordando otro experimento teatral, esta vez de Lope de Vega*, “que en *La selva sin amor*, representada en 1627 ante Felipe IV, ya había tratado de adaptar el espectáculo musical italiano a la escena española, y había denominado a su obra “égloga”” (Ferrer Valls 1, cursivas mías).

¹¹ A este respecto, Espín en *El público...*, apunta: “Dejando aparte la polémica que ocupó en el siglo XIX a los teóricos de la música y a sus creadores acerca de si la ópera española partiría de la zarzuela grande para emprender el camino hacia la ansiada ópera nacional.”

Sobre la revista, Ramón Barce (119) escribe:

Procede de las "revistas del año" y de los Bufos; pero incluye también rasgos del sainete. De las revistas del año toma la yuxtaposición de escenas y la sátira política de actualidad; de los Bufos, la espectacularidad y el atractivo erótico de las bailarinas; del sainete, sobre todo la materia musical misma: ritmos de los bailes de moda y folklore urbano y regional.

No hay una sola definición de revista que pueda englobar las diferentes fases por las que pasó este tipo de espectáculo pues su evolución fue muy variada desde sus inicios a finales del siglo XIX y hasta sus últimas manifestaciones en los 1980's en España. Lo que definitivamente tienen todas sus variantes en común es su carácter altamente popular, costumbrista, festivo, cómico-satírico y el uso de la música:

La música es el elemento imprescindible en este género del Teatro por Horas, y no como factor que resalte o acompañe los momentos más líricos de la acción y del texto, como sucederá en el género zarzuela o el sainete-pasillo, sino como ingrediente festivo, animador, burlesco y presentador de los personajes. Sin embargo, tampoco el elemento musical ahogará al texto, pues de una media de 16 escenas por revista, tan sólo una media de 6 son líricas. Es importante destacar que no hay ninguna revista que carezca de música, siendo pues éste (*sic*), elemento esencial.

(Espín ctd en Montijano 204)

El compositor y ensayista Ramón Barce analiza la diferencia en el uso de la música entre el sainete y la revista. Concluye que mientras en el primero hay cuadros completos sin música y con extensos argumentos; en la segunda era una condición más bien extraordinaria:

La revista no se inclina del lado argumental, sino del lado espectacular. El argumento exige texto; el espectáculo exige, en cambio, música y visualidad escénica, lo cual, evidentemente, resta tiempo y protagonismo al texto, y con él al argumento (123).

La revista comenzó como un espectáculo breve con tintes políticos que revelaba las contradicciones sociales denunciando el contexto histórico que se vivía. "Pasaba revista" a los diferentes temas de interés de la sociedad de ese entonces. Una especie de noticiero cómico-musical en vivo. Este formato de crítica sociopolítica o de actualidades, es la

primera etapa de desarrollo conocido como “la revista blanca”¹². Profundizaré en esta forma de representación cuando hable del contexto mexicano.

La configuración del teatro musical como espectáculo contemporáneo va ligado a la tradición angloamericana de los divertimentos musicales.

El primero de ellos, el *music hall*, se remonta a principios del siglo XIX en los pubs donde los asistentes escenificaban su propio entretenimiento en una parte del bar que fue bautizada como *Free and Easies*¹³: libres [*free*] por los efectos del alcohol y fáciles [*easies*] porque tenías acceso a ellos sin importar la clase social, apariencia o carácter.

También eran famosos los *song-and-supper room* que eran lugares como café-bares o pequeños restaurantes donde se cantaba como parte del espectáculo de la cena. Muchas de estas canciones — además de cómicas — eran obscenas y un tanto cuanto sicalípticas hasta que fueron sustituidas por madrigales y *glees*¹⁴ cantados por coros de niños (Baker, 1). Las canciones fueron convirtiéndose en pequeñas escenas satíricas montadas a manera de juicio sobre casos reales que se veían en la época. Un pariente de la revista española o mexicana y del teatro de variedades francés.

Estas escenificaciones se presentaban en *Cyder [Cider] Cellars*, un lugar situado a espaldas del Adelphi Theatre en Covent Garden, Londres. La fama llegó a ser tal que se convirtió en un espectáculo por sí solo al que se bautizó como *music hall* en 1847 cuando “a singing room attached to the Grapes Tavern at Southwark in south London was re-named a *music hall*” (*op. cit.* 5, cursivas mías)¹⁵.

¹² La segunda etapa sería la llamada “revista moderna” que tiene influencia tanto de los musicales americanos, el cabaret, el *music-hall* inglés, la opereta europea, los *follies* de Ziegfeld, los *scandals* de George White como del teatro de variedades, el teatro frívolo y la sicalipsis. En esta etapa la revista desarrolla una identidad propia y se expande hacia otros estilos.

¹³ “... free as air they are for the advancement of drunkenness and profligacy and easy enough of access to all classes of society with little regard to appearances or character” (*The Town* ctd por Baker, 1).

¹⁴ A song for men's voices in three or more parts, usually unaccompanied, of a type popular especially c. 1750–1830 (Oxford Languages). [Una canción para voces masculinas divididas en tres o más partes, usualmente sin acompañamiento, es de tipo popular especialmente cantada entre los años 1750-1830. Traducción propia.]

¹⁵ *Un cuarto para cantar adjunto a la taverna Grapes en el sur de Londres que fue renombrada como “music hall” [pasillo musical]. Traducción propia.*

La primera gran figura fue el actor inglés Samuel Cowell quien en 1860 realizó una exitosa gira durante dos años por Estados Unidos (Woodfall). Muy probablemente este viaje signifique la llegada del *music hall* a América.

Indudablemente, el mayor legado de este movimiento al teatro musical contemporáneo fueron los avances en la aplicación de leyes para la protección de la propiedad intelectual que se dio a partir de los reclamos de los autores por mayores sueldos. El mismo fenómeno que en Estados Unidos surge con el *Tin Pan Alley*.

La segunda gran contribución a la estructura del teatro musical como espectáculo contemporáneo fue gracias al trabajo de los londinenses Gilbert & Sullivan. El abogado y dramaturgo William Schwenk Gilbert y el compositor Arthur Seymour Sullivan fueron “the most famous theatrical partnership of the Victorian period” (Ainger 3)¹⁶. Se conocen en 1871 cuando John Hollingshead convence a ambos de colaborar en una extravaganza para la Navidad de ese año: *Thespis*. Este par de colaboradores crearon catorce obras musicales entre las que destacan *H.M.S. Pinafore* (1878), *The Pirates of Penzance* (1879) y *Mikado* (1885).

David Ewen (7 8) detalla el fenómeno que empezó a darse a partir de *H.M.S. Pinafore* pues esta opereta inaugura la era del merchandising:

Just as modern Americans can purchase posters of favorite movie stars, models, and rockidols, once *Pinafore* came to Manhattan fans could buy photographs of performers (in costume) from nearly any of the competing productions. Not long after, products expanded from souvenirs to include items of leisuretime or practical utility. A *Pinafore* card game spotted color drawings of the characters ... Girls owned *Little Buttercup* dolls, and their mothers wore dresses depicting scenes from the show. Housewives could accessorize their dining tables with handsome cut-glass “celery glasses” and other tableware featuring the musical’s characters in relief. And in the world of commerce, Pinafore’s catchphrases as well as characters graced newspaper ads and fullcolor trade cards (like baseball cards but advertising a product). In short, *H. M. S. Pinafore* launched the first media blitz in the

¹⁶ *La sociedad teatral más famosa de la época victoriana*. Traducción propia.

United States, long before radio, television, and the Internet ¹⁷ (cursivas mías).

Se representó durante 700 funciones y vendió en un solo día 10,000 copias de sus partituras de piano. En Estados Unidos se volvió un éxito sin precedentes el mismo año de su estreno antes siquiera de que el montaje oficial llegara en 1879 pues, para ese entonces, ya había cerca de 150 montajes diferentes de la obra.

La dupla no sólo impactó en la comercialización del espectáculo y en los derechos de autor. También en el contenido y la forma de los musicales norteamericanos del siglo XX. Gilbert desarrolló la fórmula "*boy meets girl, boy loses girl, boy gets girl back*" en la mayoría de sus obras (Jones 10, cursivas mías). Esta fórmula se volvió un recurso recurrente en la trama de los *book musicals*.

No matter how late in coming, there is little doubt that the pioneers of the American integrated musical had in mind (even if at the back of it) Gilbert and Sullivan's methods for making script, score, and production elements form an integrated whole¹⁸.

(*op. cit.* 10 11)

Kenrick señala que, además, Gilbert reinventó la dirección escénica para el teatro musical (84). Sullivan, por su parte, estableció un nuevo estándar para las ejecuciones musicales. "He knew the value of exact adherence to tempo, orchestration, and harmony ... Sullivan

¹⁷ Así como actualmente los estadounidenses pueden comprar carteles de estrellas de cine, modelos e ídolos favoritos, una vez que "Pinafore" llegó a Manhattan, los fanáticos pudieron comprar fotografías de artistas (en vestuario) de casi cualquiera de las producciones de la competencia. No mucho después, la variedad de productos se expandió de ser sólo souvenirs hasta volverse artículos de ocio o utilidad práctica. Un juego de cartas de Pinafore lucía dibujos a color de los personajes ... Las niñas tenían muñecas "Little Buttercup" y sus madres usaban vestidos que representaban escenas del espectáculo. Las amas de casa podían adornar sus mesas con elegantes vasos de vidrio tallado y otros accesorios decorativos que tenían a los personajes del musical en relieve. Y en el mundo del comercio, frases célebres de "Pinafore", así como los personajes, adornaban los anuncios de los periódicos y las tarjetas intercambiables a todo color (como las tarjetas coleccionables de béisbol pero publicitando un producto). En resumen, "H. M. S. Pinafore" lanzó el primer bombardeo mediático en Estados Unidos, mucho antes que la radio, la televisión y el internet. Traducción propia, comillas y cursivas mías.

¹⁸ No importa cuán tarde haya llegado, hay pocas dudas de que los pioneros del musical integrado estadounidense tenían en mente (incluso si no eran conscientes de ello) los métodos de Gilbert y Sullivan para hacer que el guión, la partitura y los elementos de producción formen un todo integrado. Traducción propia.

was the first person in England to take light music seriously, and he demanded the same of everyone playing or singing in productions of his works”¹⁹ (85).

Así, llegamos a Estados Unidos, regularmente considerado como la cuna del teatro musical contemporáneo. Durante este mismo siglo en este país, las formas de entretenimiento también eran preponderantemente europeas tanto en su origen como en su producción y reproducción.

Espectáculos como la ópera (en diferentes versiones: la italiana, la inglesa *ballad opera*, la francesa *opéra-comique* o las operetas), el burlesque, la revista o el teatro de variedades, el cual tuvo diversas manifestaciones pues el *music hall*, el *vodevil*, la *extravaganza* y los *follies* podrían ser considerados como variedades. Quizá muchas de ellas empezaron como una forma publicitaria, una buena palabra que resaltase en el programa y vendiera más entradas al público que la competencia.

Era muy socorrido el uso del *ethnic humor*, escenas que buscaban la risa del público a través de caracterizaciones estereotipadas de diferentes razas:

In America, playing with race was a well-established tradition, with many contradictory political uses, from droll to subversive to exploitative and deathly²⁰.

(Levy, 24)

Este tipo de humor floreció por la gran ola de inmigración que hubo a finales del siglo XIX y principios del XX (Mintz). Irlandeses, alemanes, italianos, judíos, chinos. Todos querían una oportunidad para vivir el *American way of life*. Nace el sueño americano.

De estas variantes teatrales, saldrá la tercera contribución a la conformación del negocio del espectáculo musical contemporáneo: la figura del productor.

El *vodevil* estadounidense era una serie de actos sin relación alguna entre sí, ni en tema ni en estructura. En ellos había actos de cantantes, bailarines, músicos, magos, ventrílocuos,

¹⁹ Conocía el valor del exacto apego al tempo, la orquestación y la armonía ... Sullivan fue la primera persona en Inglaterra en tomarse en serio la música ligera, y exigió lo mismo de todos los que tocaban o cantaban en las producciones de sus obras. Traducción propia.

²⁰ En Estados Unidos, usar la raza para escenificaciones era una tradición bien establecida, con muchos usos políticos contradictorios que iban desde lo gracioso y subversivo hasta lo explotador y mortal. Traducción propia.

shows de animales, imitadores, acróbatas, pequeños sketches e incluso linternas mágicas y proyecciones cinematográficas entrado el siglo XX. Comenzaron en las cantinas (también llamados *concert-saloons*) pero se fueron transformando en espectáculos más “refinados, educados” y pensados para toda la familia: “the goal was to provide a respectable place and decent entertainment that families could patronize without damage to their reputation”²¹ (Cullen *et al*, xviii).

Al crecer la demanda, los lugares de representación fueron insuficientes y surgen la figuras del *booker* — quien lleva la venta, comercialización y agenda de los espectáculos en los teatros — y el *manager* — quien coordina a los artistas —. Así inicia un próspero circuito de teatros, giras, la creación de agencias y el nacimiento de promotores:

Vaudeville put the four pillars of showbusiness in place: product (the performers), distributions (a booking system to get performers to the right places at the right time), marketplaces (the theatres) and communications (electric telegraphic (*sic*) and telephone and the litographic and printing operations that manufactured handbills, posters and programmes efficiently and inexpensively and produced the new daily and weekly and newspapers more timely and affordably to a wide readership)²².

(*op cit.*, xxiii xxiv)

La *extravaganza*, también conocida como *burlettas* (Booth, 159), es un divertimento con estructura y estilo libre de gran espectacularidad —*extravagante*— desde el vestuario hasta la escenografía. John M. Cooper en su *Historical Dictionary of Romantic Music* afirma que es un subgénero del burlesque.

El dramaturgo James Robinson Planché describió estos espectáculos como “the whimsical treatment of a poetical subject”²³ (Cooper y Kinnett 198). Los temas generalmente estaban basados en mitos o cuentos de hadas que eran potenciados por la espectacularidad de las producciones.

²¹ *La meta era ofrecer un lugar de entretenimiento respetable y decente que las familias pudieran patrocinar sin ningún daño a su reputación.* Traducción propia.

²² *El vaudeville puso los cuatro pilares del negocio del espectáculo en su lugar: el producto (los artistas), la distribución (un sistema de reserva para llevar a los intérpretes a los lugares correctos en el momento adecuado), los lugares de intercambio (los teatros) y las comunicaciones (telegráfico eléctrico (*sic*), teléfono y las operaciones litográficas y de impresión que fabricaron folletos, carteles y programas de mano de manera eficiente y económica produciendo tanto diarios como periódicos semanales de manera más oportuna y asequible para un amplio público).* Traducción propia.

²³ *El tratamiento fantástico de un tema poético.* Traducción propia.

Investigadores como Stanley Appelbaum, Cecil Smith y Miles Kreuger opinan que la primer obra apegada a la estructura del musical contemporáneo fue la extravaganza *The Black Crook (El ladrón negro)* de Charles M. Barras con selección musical de Thomas Baker, estrenada en Nueva York el 12 de septiembre de 1866 y producida por Henry C. Jarrett, Harry Palmer y William Wheatley.

The play was a cornucopia of hokum. Its complicated plot involved magic, spells, transformations and enchantments. Veteran showman as he was, Wheatley knew the full value of novelty , and he realizes that a combination of Barras' drama with the scenery and french dancers of Jarrett and Palmer might create an attraction that "will certainly arouse curiosity"²⁴

(Ewen, 79 80).

Los empresarios no escatimaron en gastos al hacer una inversión de \$55,000 USD que para ese entonces era una verdadera fortuna. La *extravaganza* fue todo un éxito que logró mantenerse 16 meses seguidos en temporada con 474 funciones. Fue la obra con mayor representaciones a pesar de durar 5 horas y media (*idem*).

Sobre la consideración de esta extravaganza como la primera muestra de teatro musical, Cecil Smith escribe:

Not that *The Black Crook* was, as frequently been claimed, the "first musical comedy"; a far cry from George and Ira Gershwin or Richard Rodgers and Lorenz Hart, it was a splashy combination of French Romantic ballet and German Romantic melodrama... But on the evening of its première a genuinely metropolitan audience attended and applauded a costly musical spectacle produced at home, presented in the English language, and designed to appeal to sophisticated tastes. *The Black Crook* was the first major triumph of Broadway over the monopoly of Europe ...

²⁴ *La obra fue una cornucopia de tonterías. su complicada trama involucraba magia, hechizos, trnsformaciones y encantamientos. Siendo un organizador de espectáculos veterano, Wheatley conocía el valor de la novedad y se dio cuenta que la combinación entre el drama de Barras con la escenografía y bailarines frances de Jarret y Palmer podrían crear una atracción "que ciertamente despertará la curiosidad". Traducción propia.*

It attracted the carriage-trade audience that customarily supported Italian opera, French opéra-bouffe, and the serious spoken drama (2, cursivas mías).²⁵

El *minstrel* fue el primer espectáculo netamente estadounidense y presentaba a hombres caucásicos personificando a afroamericanos para divertimento de otros caucásicos.

In February 1843, four white men in blackface, wearing ill-fitting, ragtag clothing, took the stage in New York City to perform, for the first time, and entire evening of the oddities, peculiarities, eccentricities, and comicalities of that Sable Genus of Humanity²⁶

(Bean *et al.* xii)

Este espectáculo se volvió bastante popular en la segunda mitad del siglo XIX y configuró la manera en la que el estadounidense promedio se relacionaría — desde entonces — con la raza, la clase social y el género; teniendo así un gran impacto en la significación socio-política al presentar “distorted images of black cultural expression and negative stereotypes established and perpetuated by blackface depictions of African Americans”²⁷ (*op. cit.* ix).

Los *follies*, son otro espectáculo con influencia europea que llega después del minstrel. Se asimilan en nombre a las follas españolas que se referían a esos divertimentos que eran “junta y mezcla de muchas cosas diversas” (*Diccionario de Autoridades* ctd Merino 110). Muchos investigadores aceptan que los *follies* tienen su origen en la *revue* francesa, entre

²⁵ No es que *The Black Crook* sea, como frecuentemente se dice, la “primera comedia musical”; un lejano argumento de George e Ira Gershwin o Richard Rodgers y Lorenz Hart, fue en realidad una sorprendente combinación de ballet francés romántico y melodrama romántico alemán ... Pero en la noche de su estreno, una audiencia genuinamente metropolitana asistió y aplaudió un costoso espectáculo musical producido en casa (de manufactura nacional), presentado en inglés y diseñado para atraer gustos sofisticados. *The Black Crook* fue el primer gran triunfo de Broadway sobre el monopolio europeo ... Atrajo al público que solía apoyar la ópera italiana, la opéra-bouffe francesa y el drama serio hablado. Traducción propia

²⁶ En febrero de 1843, cuatro hombres blancos con la cara pintada de negro, vestidos con ropa raída y mal ajustada, subieron a un escenario en la ciudad de Nueva York para presentar, por primera vez, todas las rarezas, peculiaridades, excentricidades y “comicidades” de ese género negro de la humanidad. Traducción propia.

²⁷ ...imágenes distorsionadas de las expresiones culturales afroamericanas y estereotipos negativos establecidos y perpetuados de las representaciones de los mismos afroamericanos a través de los “caras negras” [haciendo referencia al maquillaje]. Traducción propia

ellos Ethan Mordden y Ann Ommen²⁸. El creador de los *follies* en Estados Unidos fue el empresario Florenz Ziegfeld Jr, también conocido como Flo.

En 1895, Oscar Hammerstein abre las puertas del *Olympia*, un proyecto muy ambicioso que incluía dos teatros, una sala de conciertos, una terraza y atracciones como billares y boliche, entre otras más. Sin embargo, el proyecto llevó a la bancarrota a Hammerstein y el *Olympia* fue adquirido por el *Theatrical Trust*²⁹. Para la temporada de 1907, A.L. Erlanger, uno de los formadores de esta organización buscaba un buen espectáculo para darle vida a la terraza del *Olympia*, ahora bautizado como el *New York Theatre*.

Ziegfeld fue el encargado de ese nuevo espacio y por sugerencia de su esposa — Anna Held³⁰ — redecoró el espacio para que se asemejara al *Folies-Bèrgere*, un teatro-cabaret en París muy popular en el último tercio del siglo XIX que se dedicaba a ofrecer espectáculos musicales de revista y music hall. Lo renombró como el *Jardin de Paris* y abrió sus puertas con el espectáculo *Follies of 1907*:

Perhaps Ziegfeld had in mind the *French* format played in the *American* style. That is a host and hostess guiding the public through a retrospective of some of the more colorful names and events of the preceding year, in the

²⁸ Sin embargo, la revista como forma de espectáculo y entretenimiento es más una creación hispánica que francesa. El término *revue*, efectivamente proviene del francés pero fue utilizado en Estados Unidos como una medida publicitaria más que como una derivación genérica de algún espectáculo de revista netamente francés.

²⁹ Igualmente llamado *Theatrical Syndicate* o simplemente *Syndicate*. Fue una organización formada en 1896 por seis de los empresarios teatrales más influyentes del momento: Charles Frohman, Al Hayman, Samuel F. Nirdlinger, Frederick Zimmerman y la dupla Abraham Lincoln Erlanger & Marc Klaw. (Mordden 33) A través de ella, se centralizó la actividad teatral de Estados Unidos y se estandarizaron los procesos para la reservación de los teatros. Funció como un monopolio pues cada uno de los integrantes era dueño de varios teatros a lo largo y ancho del país con los cuales formaron una gran cadena. Desaparece hacia 1910 con la formación del *National Theatre Owners Association* (Goodson 49-51).

³⁰ “Held sugirió que su esposo abriera una “revista inteligente” basada en los espectáculos de cabaret satíricos que entonces eran populares en Francia. Ziegfeld lo llamó *The Follies* para evocar *The Folies Bèrgere*, porque entendió que necesitaba establecer un tono continental sofisticado para atraer a un público adinerado que buscaba algo que hacer durante el largo y perezoso verano”. (Lasser, 443, traducción propia, comillas mías).

songs and jokes that Americans would respond to³¹.

(Mordden, 92)

Desde ese año y hasta 1932, año de su muerte, los *Ziegfeld follies* fueron una gran influencia en la escena teatral musical, llegando inclusive a dominarla. En estos espectáculos se forman artistas como Fanny Brice o compositores como Irving Berlin (Saltiel).

Cuando hablaba del vodevil, mencioné el surgimiento de dos figuras importantes, el *booker* [vendedor] y el *manager* [agente]. Mordden afirma que el precursor del *producer* fue justamente la figura del *manager* que se asentó definitivamente con los *follies*:

... the manager in fact did more than simply commission a piece, raise the capital, assemble the creative team, hire the performers, and book a theatre. That is the activity sheet of the Golden age producer — a Michael Todd, David Merrick, or Hal Prince. But the manager as such rose to utmost power in a different time ... (they) owned the entertainment industry in the 1980's³² (1).

Aunque a final de cuentas el público mandaba, era “at the manager's pleasure that theatre cultivated its public. The manager decreed when, where in what genre, and to what end”³³ (*idem*).

Mordden diferencía 5 tipos de *managers* durante ese periodo. El de tipo creativo como David Belasco; el de tipo clásico con un equipo de trabajo estable como Charles Frohman; el que se especializa en un género como Joe Weber & Lew Fields [que además eran actores y comediantes] o por el contrario, el que veía todo espectáculo como una posibilidad y cambiaba de un género a otro sin mayor problema como Oscar Hammerstein.

³¹ Quizás Ziegfeld tenía en mente un formato francés montado a la americana. Esto es, un anfitrión y una anfitriona que guían retrospectivamente al público a través de algunos de los eventos más representativos del año anterior, escenificados con canciones y chistes a los que los estadounidenses responderían. Traducción propia.

³² De hecho, el gerente — también llamado representante, promotor o administrador — hizo más que simplemente encargar una obra, conseguir el capital, reunir al equipo creativo, contratar a los artistas y reservar el teatro. Esas son actividades del productor de la edad de oro como Michael Todd, David Merrick o Hal Prince. Como tal, el manager alcanzó el máximo poder en un momento diferente ... [ellos] eran dueños de la industria del entretenimiento en la década de 1980. Traducción propia.

³³ ... al gusto del manager que el teatro cultivaba a su público. El manager decidía cuándo, en qué género y con qué fin [se hacían las temporadas]. Traducción propia.

Ziegfeld pertenece al quinto grupo: el productor inmobiliario, dueño de teatros “so many that he came to control the American stage by controlling what appeared on it”³⁴ (3 4). Y no sólo controlaba lo que se veía en los escenarios sino cómo se veía. Él fue el creador del concepto de belleza americana a través de las *Follies Girls* o *Ziegfeld Girls*³⁵.

Otro movimiento importante fue el *Tin Pan Alley*. Mientras en Reino Unido el *music hall* fue el encargado de sentar las bases para los derechos de autor, en Estados Unidos fue el *Tin Pan Alley*, una fábrica productora de canciones (Ewen 91). George K. Harris fue el primer compositor en vender 5 millones de copias de una misma canción.

Para mediados de los 1890's, Union Square concentraba lo mejor de los escritores y editores de canciones del país quienes desarrollaron una metodología que permitía crear canciones de manera rápida. Esta fórmula fue tan eficaz que muchos creadores podían componer canciones sin la necesidad de saber escribir una sola nota de música (*op. cit.* 93).

También encontraron la manera de colocar sus creaciones y venderlas al gran público mediante diversas tácticas mercadotécnicas. Pero para finales del siglo XIX, Union Square estaba prácticamente quebrado y abandonado pues la actividad teatral había encontrado una nueva locación: Broadway. Cada uno de los editores y publicistas cambió su residencia

³⁴ ... tantos que él llegó a controlar el escenario estadounidense a través de controlar lo que se presentaba en los teatros. Traducción propia.

³⁵ Para mayor información visitar: Lasser, Michael. “SHOW BUSINESS: The Glorifier: Florenz Ziegfeld and the Creation of the American Showgirl.” De donde extraigo la siguiente cita:

Right from the start, Ziegfeld had the most beautiful chorus line on Broadway and he dressed the girls in it in style. And he knew how to dramatize them: show a little, suggest a lot, and don't let them stay on the stage too long. After all, most of them couldn't do anything but walk. Yet despite The Follies' immediate success, it took time for Ziegfeld to develop and define what he meant by a Follies Girl ...For example, he would not hair dyes. “Nature”, he said, “is the best wigmaker and she knows what colors to mix”. He would permit any color eyes except gray because “they're too intellectual and belong only on (*sic*) a college girl”. As for her figure, “Correct proportions count , of course, but I've had girls who weighed 145 pounds and look like Venus” (444).

Desde el principio, Ziegfeld tenía la más hermosa línea de coro de Broadway y vistió a las chicas participantes con estilo. Y supo cómo dramatizarlas: muestra un poco, sugiere mucho y no dejes que se queden demasiado tiempo en el escenario. Después de todo, la mayoría de ellas no podía hacer nada más que caminar. Sin embargo, a pesar del éxito inmediato de los follies, a Ziegfeld le llevó tiempo desarrollar y definir lo que quería decir con una chica follie ... Por ejemplo, no quería tintes para el cabello. “La naturaleza”, dijo, “es la mejor fabricante de pelucas y sabe qué colores mezclar”. Permitiría ojos de cualquier color excepto el gris porque “son demasiado intelectuales y pertenecen solo en (*sic*) una universitaria”. En cuanto a su figura, “las proporciones correctas cuentan, por supuesto, pero he tenido chicas que pesaban 145 libras y se veían como una Venus. Traducción propia

laboral. La venta de millones de copias que antiguamente era un fenómeno ahora se volvía el pan de cada día.

In the second decade of the 1900s, three composers helped to emancipate the popular song in Tin Pan Alley from its bondage to clichés and formulas. All three started their professional careers by working in the Alley; all three profited immeasurably from their experiences there. They were as formidable a trio of composers as our popular music has thus far produced: Jerome Kern, Irving Berlin, and George Gershwin³⁶.

(*op. cit.* 170)

En los 20's llega a escena el Jazz y con ello los trabajos de los hermanos George and Ira Gershwin que en 1924 estrenaron *Lady Be Good*. Esta dupla compone y escribe 14 musicales juntos y sus creaciones forman gran parte del *Great American Songbook*³⁷, al igual que canciones de Jerome Kern e Irving Berlin.

El año de 1927 es decisivo para el teatro musical contemporáneo con la llegada de *Show Boat*, adaptación y letras de Oscar Hammerstein a la novela homónima de Edna Ferber con música de Jerome Kern.

Esta obra fue un parteaguas por varias razones. Producido por Florenz Ziegfeld, es considerado el *primer musical integrado* que dará pie a las grandes producciones de la *Broadway Golden Age*. Combinaba en perfecta armonía la historia con las canciones y la música, resultando en una acción escénica más fluida. Este concepto de integración:

ostensibly refers to an artful melding of the various components of the musical, such that the dances, songs, and dialogue appear fluid and continuous, of a whole. Most histories of the musical claim that the Kern-Hammerstein musical *Show Boat* was the first piece to adumbrate integration, and that the 1943 Rodgers & Hammerstein musical *Oklahoma!*

³⁶ *En la segunda década de los 1900s, tres compositores ayudaron a emancipar la canción popular del Tin Pan Alley de la esclavitud de sus clichés y fórmulas. Los tres comenzaron su carrera profesional trabajando en el Alley [callejón]; los tres se beneficiaron enormemente de sus experiencias allí. Fueron un trío de compositores tan formidable como nuestra música popular hasta ahora ha producido: Jerome Kern, Irving Berlin y George Gershwin.* Traducción propia.

³⁷ Un compilado de las canciones más populares escritas por artistas del Tin Pan Alley entre 1920 y 1960; abarcando la época dorada del musical de Broadway comprendida entre 1940 y 1960. De este cancionero surgen los *Popular Standards*, canciones que no importando el tiempo permanecen en los repertorios de sucesivas generaciones de músicos (Cifuentes).

fully realized this promise of integration³⁸.

(Rogers, cursivas mías)

La temática de los musicales ya no es ligera, sus tramas se vuelven más humanas. Se habla de matrimonios fallidos, de misoginia, de abandono, alcoholismo, del status de los afroamericanos en esos tiempos y las vicisitudes de sus vidas. Por primera vez un musical racial con canciones que venían de los *spirituals*, de la música afroamericana, se volvió mainstream.

Oscar Hammerstein and Jerome Kern challenged white audiences by writing a mixed-cast musical in which African American performers played three-dimensional, sympathetic characters. This “breaking of the rules,” along with its other singular features of form and themes, made *Show Boat* the one musical of the 1920s that qualifies as serious entertainment —entertainment with a mission³⁹.

(Jones 73)

Show Boat fue un rotundo éxito. Recaudó un promedio de \$50,000 USD semanales por casi dos años consecutivos antes de irse de gira. Donde se presentaba, siempre agotaba las entradas (Ewen 313).

Debieron pasar otros 16 años con la llegada de *Oklahoma!* de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein para que los historiadores y catedráticos opinaran que el *book musical* se había asentado completamente como la manera de escribir y producir musicales en Estados Unidos. Con este musical comienzan los años dorados de Broadway. *Oklahoma!* se vuelve el epítome del *book musical* y va un poco más allá: gracias al trabajo de la coreógrafa

³⁸ ...aparentemente se refiere a una combinación ingeniosa de los diversos componentes del musical, de modo que las coreografías, las canciones y los diálogos parecen partes fluidas y continuas de un todo. La mayoría de las historias del musical afirman que el musical *Show Boat* de Kern-Hammerstein fue la primera pieza que presagió la integración, y que el musical de Rodgers & Hammerstein de 1943 *Oklahoma!* cumplió plenamente esta promesa de integración. Traducción propia.

En su tesis doctoral, Bradley Rogers refuta el discurso sobre la integración y opina que es más un fenómeno cinematográfico derivado de los filmes musicales como *The Jazz Singer* y que a medida que el cine comenzó a presionar por un mayor sentido de la realidad, en sus intentos cada vez más exitosos de sincronizar la vista y el sonido, fue entonces que el teatro comenzó a tematizar su propio sentido de unidad (35).

³⁹ Oscar Hammerstein y Jerome Kern desafiaron al público caucásico escribiendo un musical de reparto mixto en el que artistas afroamericanos interpretaron simpáticos personajes tridimensionales. Esta “ruptura de las reglas”, junto con sus otras características singulares en la forma y los temas, hicieron de *Show Boat* el único musical de la década de 1920 que califica como entretenimiento serio: entretenimiento con una misión. Traducción propia

Agnes de Mille, el baile se vuelve parte de la trama, es decir la danza mueve la acción de la obra⁴⁰. Esto se aprecia con la escena *Dream Ballet* (Saltiel).

Este musical logró una temporada de 5 años y 9 meses. Además, a partir de esta producción, se introducen los OBC, *Original Broadway Cast Recording*: discos grabados por el elenco original que se ponen a la venta para que el público asistente pueda adquirirlos.

Actualmente se consideran cuatro tipos de musicales:

- Book musical: generalmente una narrativa lineal donde se prepondera la historia. *Oklahoma!*, *Wicked* y *Fiddler on the Roof* son modelos de este tipo.
- Concept musical: está estructurado sobre un tema central o moraleja y se rodea de distintos cuadros relacionados al tema pero no necesariamente hilados entre sí. *Company*, *Hair* o *Chicago* son tres ejemplos.
- Jukebox musical: también llamado musical de rocola. Son canciones ya existentes metidas en una historia con la que no necesariamente hay una relación. *Mentiras*, *Si nos dejan* o *Beautiful* son algunos casos.
- Song-through musical: todo o casi todo el musical está cantado. No hay textos como tal. A lo sumo, hay recitativos que se intercalan en las canciones pero que no son propiamente hablados. Los ejemplos los encontramos en *Les Misérables*, *Cats*, *Evita*, *Jesus Christ Superstar* o *Hamilton*.

Así mismo, dentro de las variantes de las canciones en los musicales contemporáneos sobresalen tres:

⁴⁰ A este respecto, Rogers opina:

... scholars were unable to take dance seriously--or to claim that it was "integrated"--until the subject matter of dance became serious itself. Only when *Oklahoma!* choreographer Agnes de Mille began to imbue choreography with dark, somber themes did critics conclude that the interludes of dance were integrated (cursivas mías).

... los eruditos no pudieron tomarse la danza en serio, o afirmar que estaba "integrada", hasta que la temática de la misma se volvió seria. Solo cuando la coreógrafa del musical *Oklahoma!* —Agnes de Mille— comenzó a imbuir la coreografía con temas oscuros y sombríos, fue que los críticos llegaron a la conclusión de que los interludios de la danza estaban integrados. Traducción propia.

I am song: canción del “yo soy”. Son canciones en las que los personajes se presentan. Como en el caso de la *Jet song* en *West Side Story*⁴¹.

I want song: la canción del “yo quiero”. Casi siempre es un solo personaje presentando su deseo u objetivo, a través de la canción. En *Pippin* sería *Corner of the sky*.

The moment before: la canción del “momento antes”. Con ella se responde un cuestionamiento que surge momentos antes de la canción.

Eleven o'clock song: la canción de las once en punto. Los primeros musicales contemporáneos empezaban función alrededor de las 9pm por lo que a las 11pm generalmente se presentaba la escena principal, de allí el nombre. Esta canción representa un cambio radical en la historia, hay una revelación. Es el parteaguas del musical. *Rose's turn* del musical *Gypsy*, *Electricity* en *Billy Elliot* o *What I did for love* en *A Chorus Line* son algunos ejemplos.

Actualmente Broadway y el West End son los principales productores y exportadores de teatro musical contemporáneo a nivel mundial.

El West End es la parte oeste de Londres central situada al norte del Támesis y que se divide entre las ciudades de Westminster y Camden. Es un centro político, comercial, artístico, intelectual y turístico de Inglaterra donde se encuentra lo que muchos llaman *Theatreland* [Tierra del Teatro] que es un conjunto de teatros donde actores y directores se han agrupado desde el siglo XVII para crear uno de los centros de artes escénicas más famosos del mundo (*westend.com*).

Broadway, por su parte, es la zona de entretenimiento de Nueva York con un circuito teatral compuesto por 40 teatros determinados por un criterio geográfico: por una parte aquellos comprendidos entre las calles 34th - 56th y la Quinta y Novena avenidas. Por otra, aquellos entre la 56 y 72 y la Quinta Avenida y el Río Hudson. La butaquería es mayor a los 500 asientos y los espectáculos deben durar entre 90 minutos y poco menos de tres horas como máximo. Cada año Broadway atrae a más de 13 millones de espectadores (NYC Data). Las obras presentadas en este circuito son superproducciones — en su mayoría musicales —

⁴¹ La canción de los *Jets* en *Amor sin barreras*

cuyo objetivo es claramente comercial. Además del circuito de Broadway existen otros dos, el *Off Broadway* y el *Off-Off Broadway*⁴².

En cuanto al impacto económico, *The Broadway League* publicó sus estadísticas para el circuito principal de Broadway durante la temporada 2018-2019 que corrió por 52 semanas del 28 de mayo 2018 al 26 de mayo 2019. Tuvo una asistencia de 14,768,254 espectadores y ganancias brutas de \$1,829,312,140 USD.

Mientras que la *small venue industry* — industria fuera del circuito principal — es responsable directamente de producir \$584 millones de dólares, 3017 empleos y \$165 millones USD en salarios. De forma indirecta⁴³, genera \$513 millones de dólares, 4195 empleos y \$264 millones USD en sueldos. Por último, el impacto inducido⁴⁴ genera \$208 millones de dólares, 1197 empleos y \$82 millones USD de salarios.

⁴² El primero hace referencia a las producciones de presupuesto moderado que se presentan en teatros de Manhattan con butaquería para menos de 500 espectadores y que no pertenecen a los teatros principales del circuito de Broadway. Surgió por el movimiento *Little Theatre* que pugnaba por una alternativa al teatro con fines comerciales por lo que se vuelve un circuito que proporcionó dramas radicales o musicales con temas exigentes (Hischak 13). La visión sin fines de lucro eliminó la preocupación sobre los riesgos comerciales. Además no eran inversionistas sino donadores los que financiaron los proyectos absorbiendo los costos de operación. De esta forma se podían correr mayores riesgos artísticos y de experimentación. Pero los productores comenzaron a ver este circuito como un espacio de prueba para sus shows, los famosos *try-outs* donde si el show tenía suficiente éxito comercial y de crítica, podía ganar su entrada en Broadway. “Desde entonces se ha convertido en un pozo económico donde los presupuestos, los precios de las entradas y los ingresos brutos semanales se han disparado para alcanzar el punto de equilibrio, lo que solo hace uno de cada diez espectáculos” (Belluccia 50).

Con la “pérdida” del objetivo del circuito *Off-Broadway*, nace en los 60s — dentro de los *café bar* — un movimiento que da pie a un nuevo espacio de representación: el *Off-Off Broadway*. Actualmente engloba a los teatros de menos de 100 espectadores y a las obras que allí se presentan las cuales deben durar por lo menos una semana en cartelera. El término fue acuñado por el crítico teatral Jerry Tallmer en 1960 (Smith, M.). Para el académico Arthur Sainer (*ctd.* Bottoms 1) fueron cuatro los espacios que ayudaron a consolidar el movimiento Off-Off: *Caffe Cino*, *Judson Poets’ Theatre*, *La MaMa* y *Theatre Genesis*.

⁴³ “Indirect economic impact is a result of business-to-business activity between the small venue theater industry and other industries in New York City” (NYC Media & Entertainment 8). [*El impacto económico es el resultado de la actividad B2B [empresa a empresa] entre la industria teatral “pequeña” y otras industrias de la ciudad de Nueva York.* Traducción propia.]

⁴⁴ “Induced economic impact is created when employees of the small venue theater industry, and those supported indirectly by this industry, spend their wages within New York City (*idem*)”. [*El impacto económico inducido se crea cuando los empleados directos de la industria y aquellos apoyados indirectamente por esta misma industria, gastan sus salarios en la ciudad de Nueva York.* Traducción propia.]

Estos números se traducen en un crecimiento constante del 5% anual entre 2014 y 2017. Un crecimiento mayor al de toda la ciudad que solo alcanzó el 4%. La cantidad de empleos y los salarios también aumentaron aproximadamente 5% en el mismo periodo en comparación al crecimiento en este rubro del resto de la ciudad que fue solo del 2.2% y 2.5% respectivamente⁴⁵.

Esto habla de la importancia que el teatro musical como espectáculo contemporáneo tiene para la ciudad de Nueva York no solo de manera cultural y de entretenimiento sino como una poderosa herramienta de economía naranja.

En resumen, la estructura dramática del teatro musical es una aportación de muchos espectáculos y formas teatrales que se fueron desarrollando y refinando a lo largo de la historia. Hubo fuertes aportaciones durante el medioevo y el renacimiento con Gil Vicente, el teatro breve, la *Commedia dell'arte* y los madrigales.

En cuanto a la aportación histórica en la constitución de los musicales como espectáculo contemporáneo y negocio:

- De la *ópera* y la *extravaganza* hereda la fastuosidad en las producciones de gran formato: las impresionantes escenografías, los innumerables cambios de vestuario, peluca y maquillaje o la detallada utilería.
- Con la opereta, especialmente de Gilbert & Sullivan, se inicia el merchandising lo que configura una manera distinta de comercializar y publicitar las producciones. Además, aportan cambios en la dirección musical y en la profesionalización de un “espectáculo ligero”. Por si fuera poco, también colaboran en la estructura dramática al proponer una de las fórmulas básicas y más socorridas del *book musical* a través de la pluma de Gilbert.
- El *music hall* y el *Tin Pan Alley* contribuyen con la legislación sobre los derechos de autor, además de la comercialización y producción de la música a escala masiva.
- Con el vodevil y los follies, se crean nuevos roles en la red de operación, distribución y producción de los musicales contemporáneos. Surgen el booker, el manager y el productor.

⁴⁵ La *Office of Media and Entertainment* de la alcaldía de Nueva York [MOME] contrató a dos consultores externos — *BuroHappold Cities* y *3x3 Design* — para realizar un estudio con el objetivo de entender mejor el impacto económico y cultural que tienen las artes fuera del circuito principal de Broadway. De esta forma pueden crear iniciativas que ayuden al desarrollo de la ciudad, la comunidad y la industria de la cultura y el entretenimiento, dentro de la cual, el teatro ocupa un lugar sumamente importante. La información para este estudio es de 2017-2018 y fue publicado en 2019.

Otros aportes importantes dentro de la historia del teatro musical contemporáneo son los musicales ganadores del *Pulitzer*⁴⁶, hazaña lograda sólo por 9, el primero de ellos *Of Thee I Sing* en 1932 y el más reciente *Hamilton* en 2016. La constitución de los *Tony Awards*⁴⁷.

La institución del baile como elemento que puede desarrollar la trama gracias a Agnes de Mille en *Oklahoma!*. Con este mismo musical surge la posibilidad de adquirir la grabación del soundtrack con los elencos originales.

Figuras importantes que han revolucionado la manera de concebir la danza dentro de los musicales fue el coreógrafo Bob Fosse y con Jerome Robbins surge el concepto del director-coreógrafo.

Otras grandes figuras que han marcado la manera de dirigir, escribir, componer o producir teatro musical contemporáneo han sido Rodgers & Hammerstein, Harold Prince, Lerner & Loewe, Cole Proter, Stephen Sondheim, Andrew Lloyd Webber, Tim Rice y Cameron Mackintosh, por mencionar algunos.

Durante la década de los 80's los productores se volvieron más empresarios: el showbusiness en todo su apogeo. Los avances tecnológicos son mayores, las producciones empiezan a tener un gran despliegue de aparatos lumínicos, efectos especiales y posteriormente, la robotización de los cambios escénicos.

Se crean esquemas para la venta de boletos como los precios dinámicos conocido como *revenue management* el cual hace que los precios de los boletos no sean fijos sino que se muevan a través de la oferta y la demanda lo cual puede llegar a encarecer sobremedida el costo de la entrada.

⁴⁶ Premios otorgados a lo mejor en periodismo y las artes [literatura, drama y composiciones musicales]. Fueron instaurados en 1917 basándose en el testamento del editor húngaro Joseph Pulitzer, *la encarnación misma del periodismo americano* (Topping). Actualmente son administrados por la Universidad de Columbia

⁴⁷ Los Premios Tony son galardones otorgados por la American Theatre Wing [AMT] y la Broadway League. Fueron fundados en 1947 para distinguir la excelencia en teatro. Fueron nombrados Tony en honor a Antoinette Perry, actriz, directora, productora y líder de la AMT que había fallecido en 1946. Es el máximo galardón que una obra teatral puede ganar en el ámbito estadounidense. (Información tomada de la página oficial de los premios: <https://www.tonyawards.com/history/our-history/>)

Durante los 90's, llega a escena Disney con la adaptación de sus películas a teatro: nace el musical corporativo y el formato de franquicia se instala en Broadway. Formato que posteriormente sería exportado a todo el mundo y que se convertiría en la manera más socorrida de producir musicales a gran escala. Esta es la forma más habitual en la que actualmente los grandes musicales contemporáneos llegan a México importados por OCESA y de los cuales Morris Gilbert encabeza la producción.

Mencionando justamente a México, es momento de adentrarnos un poco más en el contexto de su teatro musical.

Gran parte del siglo XIX y en los primeros años del siglo XX, "la ciudad de México fue sucursal de Madrid, y estación de tránsito de las grandes compañías líricas y dramáticas" (De María y Campos, 38). Habían pasado tan solo unas décadas desde la Independencia y la influencia española aún era muy fuerte. Se trataba — sobre todo — del teatro para la clase media, burguesa y aristocrática: óperas, operetas, zarzuelas españolas, obras de autores europeos — en su mayoría —, clubes sociales y casinos.

El recién formado país carecía de estructura y dirección. El principal descontento se daba por la sobreexplotación laboral, el aumento a las contribuciones y la desigualdad social. México se encontraba en la antesala de la Revolución Mexicana. Durante este periodo surgen los primeros esbozos de identidad nacional.

En su momento, el teatro ayudó a delinear este primer intento con los espectáculos generados principalmente dentro del género chico⁴⁸ que junto con el muralismo "fueron una de las expresiones más destacadas del nacionalismo cultural" (Bryan, 130).

⁴⁸ Dentro de las que destaca de sobremanera la revista.

El teatro para las clases privilegiadas se encontró de pronto con el entretenimiento de la clase popular: fiestas de pueblo [religiosas], espectáculos de títeres⁴⁹, teatro obrero⁵⁰, peleas de gallos, espectáculos de variedades y pulquerías. Había formas de entretenimiento como el circo [ya fuera permanente o provisional], las casas de juego, el hipódromo o las corridas de toros en las que convivió la sociedad en general. Sin embargo, la estratificación estaba muy marcada desde el costo de las entradas hasta la localización de los asientos.

Así como en España, los espectáculos musicales se posicionaron rápidamente en el gusto del público mexicano. Lo que allá se dio por llamar *teatro por horas* acá fueron las *Tandas* en las que se ofrecían shows de variedades. Daban funciones empezando a las 4:00 de la tarde y presentando la última a las 11:00-11:30 de la noche que era la función estelar⁵¹.

El Teatro Principal en la capital mexicana hizo las veces del Teatro Apolo español convirtiéndose en la *Catedral de las Tandas*. Los sábados eran los días de estreno (De María y Campos, *Las tandas...*) La mezcla entre el género chico español y el teatro popular tuvo en nuestro país como resultado un género chico de estilo y temática propia.

Intelectuales y escritores como Amado Nervo, Alberto Michel, Marcelino Dávalos —posterior propietario del Teatro Insurgentes—, Pancho Cardona, el tandófilo Pepe Elizondo entre otros, escribían, producían, montaban y/o actuaban obras del género chico. Pero no sólo los hombres participaron en la hechura y apogeo de este género: las mujeres tuvieron bastante influencia desde su profesión como actrices hasta convertirse en grandes empresarias del entretenimiento nacional.

⁴⁹ De los pocos espectáculos para público infantil. Una de las compañías más sobresalientes inició en 1835 con los hermanos Aranda [Julián, Hermenegildo, Buenaventura y María de la Luz] en Huamantla Tlaxcala (Toulet, 20). María de la Luz se casa con Antonio Rosete y continúan la tradición familiar titiritera formando la compañía Rosete Aranda con actividades desde 1842 tomando “anécdotas familiares y pueblerinas para sus representaciones” (De los Reyes, 31).

⁵⁰ Susan E. Bryan menciona que *el teatro fue utilizado por las diferentes organizaciones obreras como un instrumento de difusión, apoyo y movilización*. La mayoría eran de autores nacionales pero también se dio cabida a ideologías europeas respecto a los derechos laborales. El teatro se volvió uno de los principales vehículos de acción política influenciado por el socialismo utópico cuyo objetivo era *reeducar a la gente a través del ejemplo*. La obra con mayor repercusión en este tipo de teatro fue *Martirios del Pueblo* de Alberto G. Bianchi. Fuera de este ejemplo *el teatro obrero no tuvo mayor trascendencia, y después de 1880 perdió por completo su función política al mismo tiempo que las asociaciones mutualistas perdieron su fuerza y se transformaron en sociedades benéficas patrocinadas por el régimen de Porfirio Díaz* (135-39).

⁵¹ En España la cuarta de Apolo; en México, “la tanda de confianza” (De la Maza, L. 97).

Pérez Montfort nos ilustra a este respecto:

Las señoras [Virginia] Fábregas e [y Esperanza] Iris junto con las hermanas Blanch, las también legendarias hermanas Moriones, Mimí Derba, María Conesa, y varias artistas más demostrarían al mundo masculino que en el mercado de la escena, el crédito femenino tenía bastante más que decir y decidir a la hora del reparto general del público y de las ganancias. Ahí estarían para demostrarlo cientos de divas, coristas y partiquinas que desde fines (*sic*) del siglo XIX hasta entrados los años treinta de la presente centuria poblaron las pasarelas y los corrillos de la farándula capitalina (61).

Las obras que se representaban variaron desde la revista, la carpa y la zarzuela a la comedia dramática revolucionaria, el melodrama y el drama social⁵².

A finales del siglo XIX el espectáculo preferido era la zarzuela que había llegado a México un siglo antes. Estas obras se representaban en la capital generalmente en el mismo año de su estreno en España.

No obstante la popularidad, no todo el público podía pagar el costo de las entradas de espacios como los teatros Principal, Arbeu, Colón, Hidalgo, Mignón, Nacional, Nava, Orrín, Renacimiento o Riva Palacio donde se representaban zarzuelas grandes — de más de un acto —. Por esta razón, surgen espacios alternativos llamados *jacalones* que eran construcciones de madera y lona (Leal *et al* 185) también llamados teatro-salón de barrio. Estos espacios serían posteriormente las famosas *carpas*.

Ejemplos de estos lugares fueron *La Zarzuela* y el *Tívoli de Hidalgo* — que fueron de los más famosos— y otros como el “María Guerrero, el Guillermo Prieto, el Apolo, el Cervantes, el Manuel Briseño, el Olimpia, el Manuel Carpio, De las Flores o el Borrás [que eran] los encargados de divertir al bullicioso público obrero con versiones baratas de dicho género, que acostumbraban combinar con exhibiciones de cinematógrafo” (Leal 9).

Estos espacios se convirtieron en importantes lugares de desfogue y desahogo para todas las clases sociales y desempeñarán un papel fundamental en el desarrollo cultural de México, incluso “aunque es difícil corroborarlo, es probable que dentro de los teatros *jacalones* se iniciara el uso del albur” (Bryan 141).

⁵² Para ahondar en el tema, los autores y los títulos, revisar a De María y Campos, *El teatro mexicano entre dos siglos*.

Tal como pasó en España con el teatro por horas, las tandas significaron un cambio en la forma de representación y producción de espectáculos en la capital mexicana a la vez que “transformaron el ambiente social del teatro, [y] generaron cambios significativos en la forma, la estructura y el contenido de las obras” (*op cit* 142).

Fueron los hermanos Juan y Felipe Lelo de Larrea quienes convirtieron su teatro en el “primer centro de producción de zarzuelas y revistas mexicanas, políticas, sicalípticas o de simple diversión”⁵³ con la ayuda de un concurso publicado el 15 de abril de 1907. A partir de entonces, la creación de obras nacionales incrementó significativamente dando prioridad — en primer lugar — a las de tipo frívolo o sicalíptico y — en segundo lugar — a las de tipo costumbrista.

José F. Elizondo fue el letrista de la zarzuela mexicana más famosa: *Chin Chun Chan*. La creó en conjunción con Rafael Medina y con música de Luis G. Jordá. Esta obra ya tenía claras influencias de la revista [pudiera llamarse zarzuela arrevistada] y está basada en la masiva inmigración proveniente de China, que buscando mejores oportunidades laborales y calidad de vida, llegó a México a principios del siglo XX. Sobre esta obra, el Dr. Alejandro Ortiz Bullé Goyri (48) refiere:

... no se plantea específicamente una denuncia social o política en contra de la emigración (*sic*) en México; sino que sus autores aprovechan con gran sentido del humor las resonancias en la cultura y la sociedad mexicana del porfiriato, de la presencia china, a través de un juego de suplantación de personajes entre un hombre común y corriente y la presencia de un embajador chino que llega de visita a la capital del país.

En la reposición de la obra con la Compañía Nacional de Teatro dirigida por Enrique Alonso *Cachirulo* en 1991, se lee en el programa de mano:

Chin Chun Chan tuvo un éxito que nunca había logrado una obra nacional ... y si comparamos la cantidad de habitantes de nuestra ciudad en aquella época con la actual, nos atreveríamos a afirmar que el éxito de la obra de Elizondo es el más grande del teatro nacional. Por años llenó los teatros en que se representaba, y marcó la desespañolización (*sic*) del género chico mexicano rompiendo definitivamente con la influencia del que fue su padre: el género chico español, que era entonces el más representado.

(Alonso ctd por Ortiz 53, cursivas mías)

⁵³ Llamado *Teatro Lelo de Larrea* que antiguamente fue el jacalón María Guerrero y que antes fue el Teatro Coliseo [De María y Campos en su reseña *Los concursos teatrales o no hay nada nuevo en la escena* del Novedades].

Esta obra fue tan exitosa que Armando de María y Campos contabilizaba, al 1ro de mayo de 1952, *más de 6 mil*⁵⁴ representaciones aunque en *El país de las Tandas* coordinado por Alfonso Morales en 1984, se detalla:

El telón subiría y bajaría durante varios años, en más de diez mil ocasiones. El éxito del *Chin-Chun-Chan* no encontraría paralelo ni en el género grande ni en el género chico, ni en ninguna otra obra u obrilla. Por años llenó las salas donde se presentó, agotó boletajes, entró a la memoria de los públicos de la Capital y la Provincia quienes se encargaron de popularizar los cuplés del Charamusquero y del Polichinela y el baile del “Cake Walk” e hicieron correr más allá de los muros de los coliseos teatrales, los diálogos y las caracterizaciones de una escritura humorística que se convertiría en modelo para el género revisteril mexicano (17 18).

El estallido de la Revolución Mexicana en 1910, daría libre entrada a la revista política — muy vetada durante el Porfiriato — y al apogeo de la carpa.

En la revista política, como ya mencioné, se mostraban conflictos sociales o situaciones políticas que acontecían en la cotidianeidad. En general su estructura estaba compuesta por cuadros de alto contenido cómico, satírico y picaresco en los que se mezclaban música, cantables y baile. Armando de María y Campos los llamó *periódicos escénicos* pues ciertamente escenificaban las noticias más relevantes del momento.

Al término de la Revolución, todos los esfuerzos se concentraban en establecer un régimen político y una estructura social que permitiera gobernar al país y llevarlo a una era de prosperidad. El propósito era colocar al Estado como epicentro en la promoción de este desarrollo. Esta era la visión de progreso, *a más Estado, más democracia* (Loaeza, 334).

La carpa, muchas veces tomada erróneamente por sinónimo de revista, fue el tipo de foro itinerante derivado de los jacalones. Tenía una estructura de madera fácilmente desmontable y un toldo de lona parecido a las carpas circenses. De ahí su nombre. Se montaba de pueblo en pueblo o en terrenos baldíos (Frischmann 29) a las afueras de las ciudades.

⁵⁴ De María y Campos, Armando, “Una zarzuela mexicana clásica *Chin Chun Chan* de Medina, Elizondo y Jordá, se representó (sic) 6 mil veces”, en *Novedades*, 6 mayo 1952.

Cecilia Sotres, actriz, dramaturga, cabaretera y reina chula escribe en un artículo para un suplemento de *la Jornada*:

La carpa, además de un espacio de entretenimiento y diversión, fungía como medio de información, pues llevaban las noticias de lo que estaba pasando a todas las ciudades y pueblos. Como no había medios masivos de comunicación y la gente en su mayoría no sabía leer, la carpa era la mejor manera de enterarse de lo que ocurría ...

Actores y cómicos que se volvieron grandes estrellas cómicas del cine de oro nacional como Mario Moreno *Cantinflas*, Fernando Soto *Mantequilla*, Germán Valdés *Tin Tan*, Fanny Kauffman *Vitola*, Jesús Martínez *Palillo* ["El Rey de las Carpas"], Roberto *El Panzón* Soto, Amelia Wilhelmy y Delia Magaña que personificaban a *La Guayaba* y *La Tostada* y hasta Joaquín Pardavé, nacieron o se desarrollaron en las tablas de las carpas.

Con la revista política convivió la revista costumbrista que se encargó "de levantar uno de los primeros inventarios de tradiciones que habrán de nutrir al gusto popular urbano de este siglo" [Morales coord. 113]. Aunque se mencionan hechos políticos, no gira en torno a esa temática. Como ejemplos están: *Aires Nacionales*, *La Tierra de los Volcanes*, *La Verbena de Guadalupe*, *Las Musas del País* o *La Gran Avenida* (adaptación de la española *La Gran Vía*). La búsqueda del nacionalismo que comenzó con la Independencia, se fortaleció al término de la Revolución en la década de los 20's por lo que el movimiento costumbrista que se desarrollaba en el teatro fue impulsado también en otros medios como la radio y el cine. La ranchera se identificó como la canción mexicana por excelencia:

La industria cinematográfica fue la que impulsó con mayor ímpetu la canción ranchera y la imagen de sus intérpretes "mexicanistas" durante la segunda mitad de los años treinta y sobre todo en los años cuarenta y cincuenta ... el cine se encargó de proveer de satisfacciones sentimentales a la gran masa de provincianos recién avecindados en los centros urbanos.

(Pérez Montfort 106)

Esta temática es rescatada por José Manuel López Velarde en *Si nos Dejan*, cuarto musical original de manufactura completamente nacional, producción de Morris Gilbert y OCESA en 2011.

El bolero — llegado desde Cuba a principios del siglo XX— se fue arraigando a partir de los años 20's, especialmente por programas como *La Hora Íntima* de Agustín Lara. Estos factores junto con la llegada de la televisión, marcaron:

el ocaso de la Revista porque (estos medios) funcionan con un público sumiso y una industria del espectáculo centralizada y todopoderosa. El teatro derrotado ante los medios, con una autonomía reducida, plegada a la repetición de clichés y con una que otra sorpresa sicalíptica — aquella energía que solicitaba la participación del público queda en los cómicos y en las carpas, los únicos capaces de recordarle y devolverle su potestad sobre el escenario —.

(Morales coord. *op cit*).

Los boleros fueron el primer tema para hacer musicales originales de gran formato que produjeron Morris y OCESA. *Bésame mucho*, al igual que *Si nos dejan*, son musicales contemporáneos de tipo Jukebox. Ambos musicales se desarrollan dentro de la tesina.

En 1929, Plutarco Elías Calles — quien acababa de dejar la presidencia — funda el primer partido político en México, el Partido Nacional Revolucionario [PNR], iniciando así un proceso de institucionalización del régimen revolucionario sentando las bases del sistema político electoral actual (Hernández Ángeles). Este partido fue reestructurado en 1938 por el entonces presidente Lázaro Cárdenas del Río quien lo refundó bajo el nombre de Partido de la Revolución Mexicana [PRM]. Estuvo activo hasta 1946 cuando Manuel Ávila Camacho durante su mandato presidencial, le cambia el nombre a Partido Revolucionario Institucional [PRI].

Desde 1929 y hasta las elecciones de 2000, el poder hegemónico fue acaparado por esta institución. No solo encabezaron la presidencia, sino que influyeron visiblemente en diferentes esferas desde donde ejercieron su control social. La educación y la cultura fueron dos vías que el Estado utilizó para implantar una visión ortodoxa y nacionalista.

Los casi 30 años que estuvo suspendido el pago de la deuda externa desde 1914 hasta su reactivación en 1942, ayudaron a renegociar los montos capitales, los intereses e incluso contribuyeron a la estabilidad económica de México pues lo que se generaba se invertía nuevamente en el país.