



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*LA BELLA Y LA BESTIA*, EL MUSICAL DE BROADWAY: COORDINACIÓN  
DE PRODUCCIÓN

INFORME ACADÉMICO QUE PARA OBTENER  
EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LITERATURA  
DRAMÁTICA Y TEATRO  
P R E S E N T A:

PAMELA VIDAL ROJO

ASESOR: LIC. EMILIO MÉNDEZ RÍOS

SINODALES: LIC. DANIELA ESQUIVEL ORTEGA

MTRA. YOALLI MALPICA LÓPEZ

LIC. ARACELI REBOLLO HERNÁNDEZ

MTRA. IONA WEISSBERG GLAZMAN



Facultad de Filosofía  
y Letras

MEXICO, D.F.

LUNES 28 JUNIO, 2010



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

	Págs.
Introducción.....	3
CAPÍTULO I. <i>La Bella y la Bestia</i> .....	10
I.1. El cuento.....	10
I.2 Versión Disney – La evolución al musical.....	12
a) Antecedentes.....	14
b) Historia de la producción en Broadway.....	20
c) Crítica.....	22
I.3. Disney Theatrical Productions.....	24
CAPÍTULO II. <i>La Bella y la Bestia</i> como musical.....	27
CAPÍTULO III. <i>La Bella y la Bestia</i> como producción teatral.....	44
III.1 Pre Producción.....	44
III.2 El Montaje.....	51
III.3. Mantenimiento de la temporada de <i>La Bella y la Bestia</i> .....	72
Conclusiones.....	79
Fuentes consultadas.....	84
Apéndice 1: Créditos de producción.....	85
Apéndice 2: Nominaciones al Tony.....	86
Apéndice 3: Plano de iluminación.....	88
Apéndice 4: Imágenes de vestuario.....	89
Apéndice 5: Programa de mano.....	90
Apéndice 6: Ruta crítica de producción.....	91
Apéndice 7: Checklist.....	92

## INTRODUCCIÓN

“... conviene tener presente que el punto de partida de toda producción artística es una idea, un sueño del cual deviene su posterior proceso de cristalización...”  
Marisa de León, *Espectáculos escénicos, producción y difusión*

En este informe académico, abordaremos el método de trabajo que siguió OCESA Teatros para la producción del musical *La Bella y la Bestia*, desde la decisión de presentar esa obra, hasta el mantenimiento de su temporada.

En una obra teatral, **el productor** es el responsable de la organización de todos y cada uno de los engranes, para que la máquina pueda avanzar.

“...Cameron Mackintosh, un productor Inglés (...) ha descrito el trabajo del productor como la cuchara de madera en medio de los ingredientes que mantiene todo revuelto...”<sup>1</sup>.

En primer lugar, como lo menciona Novak en su libro *Staging Musical Theatre*, el productor tiene la función de organizar los elementos financieros de una empresa. Como la persona que controla el dinero, tiene una gran influencia en la totalidad de la producción<sup>2</sup>. En segundo lugar, su labor también es la de 1) corroborar y supervisar que las distintas partes de la producción (estas siendo la presupuestal, la creativa, la técnica, la operativa, la de imagen y prensa, la de venta) funcionen sin contratiempos como un solo equipo, 2) asegurar que se tienen los derechos de la obra, 3) contratar a las personas necesarias para llevar a cabo la producción (desde los creativos hasta el elenco), 4) rentar el teatro y 5) conseguir financiamiento para la obra<sup>3</sup>. Sumado a esto, el productor tiene gran injerencia en las decisiones referentes a la imagen, la publicidad, el material que se necesita para crear la obra, la venta de boletos, los descuentos que se aceptarán, los procedimientos que se manejarán para los ingresos y la liquidez de los gastos.

---

<sup>1</sup> Novak, Elaine A. & Deborah, *Staging Musical Theatre, A complete guide for directors, choreographers and producers*, 1<sup>st</sup> Edition, Cincinnati, Betterway Books, Traducción Pamela Vidal, pg. 6

<sup>2</sup> Novak, Elaine A. & Deborah, *Staging Musical Theatre, A complete guide for directors, choreographers and producers*, 1<sup>st</sup> Edition, Cincinnati, Betterway Books, Traducción Pamela Vidal, pg. 4

<sup>3</sup> Gillette, Michael J., *Theatrical Design and Production*, 2a. edición, University of Arizona, Mayfield Publishing Company, 1992, Traducción Pamela Vidal p. 7.

Es habitual que la persona que funge como productor, también se desempeñe director escénico y coreógrafo<sup>4</sup>, cada compañía teatral trabaja a su manera y depende de su infraestructura y tamaño. Sin embargo, en el caso que estamos estudiando que es la coordinación de producción de *La Bella y la Bestia*, el productor por sí sólo no se puede encargar de todos los asuntos mencionados, dado que se sobrepasaría cualquier capacidad individual. Por lo tanto, como Marisa de León lo menciona en su libro, la persona encargada de la producción se apoya en distintas figuras que lo ayudan a sacar la obra adelante, por ende designa a distintas personas para que ocupen los siguientes cargos: <sup>5</sup>

- **Coordinador de producción:** Su labor es crear un plan de trabajo; se concentra en la organización humana, técnica y administrativa. Ejemplificando, es quien decide cuántos actores habrá en cada camerino durante la temporada, cuántos técnicos se necesitarán para poder correr la función, y cuántas personas necesitan computadoras para realizar las cuentas, quién trabaja de la mano con quién, y qué actividad realizan.
- **Gerente de producción:** Tiene a su cargo la parte esencialmente administrativa, se encarga de las contrataciones, de administrar el dinero y de la publicidad y promoción de la obra. Trabaja de la mano con el responsable de difusión y de relaciones públicas.
- **Productor ejecutivo:** Es responsable de llevar a cabo la producción, es decir, se encarga de coordinar las actividades de trabajo, contribuye a resolver problemas administrativos, técnicos, de logística y de operación. También se le conoce como el asistente de producción, quien recibe ordenes del coordinador de producción y en ocasiones del mismo productor, y es un elemento esencial para que la puesta en escena se lleve a cabo.

“... Montar teatro musical requiere de la colaboración de un gran número de gente talentosa (...)Entre aquellos que participan en una producción profesional están el director

---

<sup>4</sup> Ibid, pg. 4

<sup>5</sup> De León, Marisa, Ídem, pp. 22-23.

de escena (...), el director musical (...), el coreógrafo(...), el stage manager, actores, cantantes y músicos, diseñadores (...), conductor de orquesta (...), gerente de producción y gerente de compañía...”<sup>6</sup>

A la par del productor, tenemos al director de escena<sup>7</sup>. Este supervisa los aspectos artísticos de una puesta en escena, por ejemplo, 1) Opinar en la selección del musical y el personal, 2) Investigar y analizar el musical, 3) Decidir el discurso que se usará para crear la producción, 4) Organizar y llevar a cabo las audiciones y decidir el reparto de la obra con la ayuda del coreógrafo y el director musical, 5) Coordinar el trabajo entre el coreógrafo, el director musical, los diseñadores y el elenco, 6) Planear los ensayos, 7) Aprobar los planos de escenografía, vestuario, luces, utilería, audio, maquillaje y peluquería / peinados, 8) Llevar a cabo los ensayos, que es el coordinar el trazo y las intenciones, menos en todo lo concerniente al baile, 9) Supervisar y criticar todo el trabajo artístico con la meta de obtener la unidad.

Así como el productor se auxilia con distintas personas, lo mismo pasa con el director de escena, quien se apoya en:

- **Director musical**, se encarga de todas y cada una de las notas de música en una producción. También es probable y común que dirija la orquesta, por ende, toda la responsabilidad de los músicos, sus ensayos, y la música de la obra recae sobre él.
- **Coreógrafo**, se encarga de opinar sobre qué tipo de bailarines funcionan para los diversos tipos de bailes que hay en la obra, en crear y enseñar las rutinas de baile, así como ensayar todas estas.

Para llevar un texto a la escena es necesario que exista un equipo bien estructurado y con objetivos claros. Como líder, el productor deberá tener presente la manera en la que planeará y dinamizará los elementos del equipo para la meta colectiva sea alcanzada óptimamente.

---

<sup>6</sup> Novak, Elaine A. & Deborah, Traducción Pamela Vidal, pg. 1

<sup>7</sup> Ibid, Traducción Pamela Vidal, pg. 6

Asimismo, el teatro, por ser un arte colectivo requiere que todas las partes del equipo que trabajan en él estén encaminadas a un fin común, y que a su vez se conjuguen en una organización prácticamente inquebrantable. En este sentido, se puede mencionar como ejemplo a OCESA (Operadora de Centros de Espectáculos, S.A), que aun cuando tiene un equipo humano integrado por un centenar de miembros, cuenta con una organización y una economía de los recursos que nos hacen suponer que es una de las empresas líderes en el entretenimiento en México, debido a la cantidad de producciones que realizan año con año.

OCESA es una empresa de Grupo CIE. A lo largo de los años, se ha encargado de la organización, operación y logística de eventos tales como conciertos, eventos automovilísticos, y obras de teatro. En su mayoría, han tenido lugar en: Palacio de los Deportes, Salón 21, Autódromo Hermanos Rodríguez, Foro Sol, Centro Cultural Telmex y Teatro Metropolitan, entre otros.

Dentro de OCESA existe una división que se conoce como OCESA Teatros. Es la que se encarga de las puestas en escena. Ha producido, entre otras: *Los monólogos de la vagina*, *Confesiones de mujeres de 30*, *Emociones encontradas*, *Defendiendo al cavernícola*, *Duda*, *Orgasmos*, *la comedia*, *Adorables Enemigas*.

Asimismo, OCESA ha producido en México grandes obras musicales de gran éxito comercial tales como: *Chicago*, *Rent*, *Los Miserables*, *Jesucristo Superestrella*, *Violinista en el Tejado*, *Fantasma de la Ópera*, *Full Monty*, *Man of la Mancha*, *Hoy no me puedo levantar*, *Los productores*, *Bésame mucho*, entre otros, y recientemente *La Bella y la Bestia*<sup>8</sup>. ¿Cómo funciona este sector de CIE? El procedimiento que siguen el Productor (Morris Gilbert) y la Coordinadora General de Producción (Laura Rode), quienes junto con su equipo creativo viajan a Nueva York, España, Londres, o

---

<sup>8</sup> En el periódico mexicano El Universal, publicaron una nota titulada: *Resurgen los musicales*, publicada el día 15 Diciembre, 2006 por Julio Alejandro Quijano. En esta, dice: "...asegura que *Bella y Bestia* significó el resurgimiento del musical en México: "Uno de sus méritos es haber resucitado la comedia musical, género que antes de *La Bella y la Bestia* navegaba a la deriva". Con esto nos damos una idea mucho más clara de lo que OCESA ha significado para el teatro musical en nuestro país.

algún otro lugar para hacer un *scouting*<sup>9</sup> de las obras musicales que en un momento determinado se presentan en esos lugares. De esta manera, pueden llevar a cabo un análisis crítico, económico y artístico de las obras y así decidir qué obras consideran viables para el público mexicano que cumpla con distintas características que ellos mismos determinan con base en los resultados obtenidos al momento de montar cada obra en México<sup>10</sup>.

Cuando tenía 18 años, la maestra, Johanna Blanco, también Gerente Comercial de OCESA, me contactó a través de Óscar Vázquez, en ese entonces Gerente General del Centro Cultural Telmex, para incorporarme a su grupo de anfitriones. Oscar Vázquez se encargaba principalmente del acceso al público en distintos inmuebles de OCESA, tales como el Palacio de los Deportes, el Foro Sol, el Autódromo Hermanos Rodríguez y posteriormente el Salón 21.

En aquella oportunidad desempeñé el puesto de Supervisora de Anfitriones, esto es del equipo encargado de acomodar a la gente en la zona VIP de los inmuebles, así como los accesos de público a suites y gradas en el caso del Autódromo.

Después de tres años me canalizó con Adriana Beatty, la Directora Técnica de OCESA Teatros, y tras un mes de entrevistas y llamadas, comencé a trabajar como Asistente de Iluminación para la puesta en escena de *Hoy no me puedo levantar*, el musical de Nacho Cano.

Al término de la temporada, comenzó el desmontaje de dicha obra, para empezar con el montaje de la obra musical *La Bella y la Bestia*, de Disney. El montaje duró aproximadamente dos meses. Mi trabajo primordialmente consistió en servir como intérprete entre el Diseñador de Iluminación<sup>11</sup> y el personal de iluminación del Centro Cultural Telmex. De la misma manera tuve la oportunidad de asistirlo en el afoque de

---

<sup>9</sup> Scouting, cuya traducción literal es búsqueda.

<sup>10</sup> Los créditos de producción para la producción de *La Bella y la Bestia*, México 2007, se encuentran en el apéndice 1

<sup>11</sup> El diseñador era Michael Odam. Diseñador Asociado de *La Bella y la bestia* originario de Inglaterra.

las lámparas, la traducción de todos los pendientes que surgían día a día, la traducción y cambios del guión de los seguidores.

Asimismo, fui nombrada Jefa de Seguidores, por lo que mi labor también consistía en dar los *cues* (entradas) de los otros tres seguidores, así como aprender las entradas de mi propio seguidor y corregir en caso de que hubiera algún error durante la representación que me fuera indicado por el diseñador.

El trabajo con Michael Odam me permitió un contacto cercano con lo que sucedía alrededor de este montaje y me sorprendió la planeación que existía para tener lista la puesta en escena el día prescrito para el estreno. Todas las áreas técnicas trabajaban jornadas de 12 horas, simultáneamente. Este tipo de montaje comprende desde la instalación del piso, a la construcción total del castillo y la ambientación de toda la obra, que ha hecho que esta producción se considerara única.

Al cumplirse las primeras 100 representaciones de la obra recibí un ascenso como Asistente de la Coordinadora General de Producción y del Productor. Mis labores entonces consistían en realizar todas las compras que la producción de *La Bella y la Bestia* necesitaba semana a semana (tema tratado detalladamente en el segundo capítulo); además, debía ocuparme del mantenimiento mensual de todo el equipo y la reparación de cada equipo que permitía que la obra se viera como se esperaba.

Este informe académico dará a conocer el plan de trabajo que se siguió en el montaje de *La Bella y la Bestia* con la finalidad de mostrar cómo una buena organización es primordial para lograr que la producción de una obra de teatro de gran formato estrene a tiempo y de la mejor manera posible. Asimismo, considero que será útil para el estudiante de teatro conocer el método que se sigue en esta empresa productora para mantener una temporada en promedio de un año de duración.

Abordaremos la calendarización que se llevó a cabo desde el primer día en que se armó la estructura del piso; veremos cómo una obra va tomando forma, avanzando

durante dos meses para dar lugar a los previos que se consideran como una especie de ensayos generales con público invitado, además de las actividades que se realizan a partir del estreno de la obra.<sup>12</sup>

Hasta el momento, y según la búsqueda bibliográfica realizada, me resultaron escasas las fuentes sobre el tema de este informe. El primer capítulo parte de la investigación bibliográfica, teórica y práctica de las producciones musicales y de la obra *La Bella y la Bestia*; y la mayor parte de la investigación del segundo capítulo se basa en mi propia experiencia durante el montaje de la producción de *La Bella y la Bestia* en la Ciudad de México en el año 2007, así como de los meses siguientes a la fecha de estreno.

Finalmente, a manera de reconocimiento cabe mencionar que *The Walt Disney Company* publicó un libro en el que se relata la historia de esta empresa, por lo que la información del musical y de la caricatura provienen directamente de este libro.

\*\*\*

---

<sup>12</sup> Cabe mencionar que los aspectos del presupuesto de la obra a cargo de José Luis Rodas, se omiten en este informe.

## **I. LA BELLA Y LA BESTIA**

*La Bella y la Bestia*, el musical, está basado en un cuento de hadas popular que data del siglo XVIII. A partir de esa narración, Disney Company crea su propia versión musical en dibujo animado que le da cierto renombre entre los seguidores de las películas de Walt Disney. El cuento culmina su trayectoria en el escenario.

### **I.1 El cuento**

La versión más conocida de esta historia fue publicada en 1756 por Madame Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont.<sup>13</sup> El resumen de la publicación es el siguiente:

Un mercader rico vive en la ciudad con sus tres hijas. La más joven y más hermosa de las tres, Bella, tiene un corazón puro. De pronto, el mercader pierde toda su riqueza en una violeta tormenta en alta mar y él y sus hijas deben ir a vivir al campo y vivir de él.

Un día, él escucha que uno de sus barcos ha llegado, por lo que tiene que regresar a la ciudad. Les pregunta a sus hijas si quieren que les lleve algún regalo de su viaje. Las hermanas mayores piden joyas y vestidos, mientras que Bella pide solamente una rosa.

Al llegar a la ciudad el mercader descubre que su barco no llegó, por lo que sin dinero debe regresar a su casa, sintiéndose muy mal por no poder llevar a sus hijas los regalos que le pidieron. Durante su regreso se pierde en el bosque por lo que se refugia en un castillo. Dentro del castillo, se encuentra una mesa repleta de comida con un letrero que dice: “come”, y vinos de todo tipo con un letrero que dice: “bebe”. El mercader, aprovechando la oportunidad, come y bebe hasta quedar satisfecho.

Al salir del castillo encuentra un jardín de rosas y recordando la petición de Bella decide detenerse por la flor para llevarla a su hija.

---

<sup>13</sup> Frantz, Donald, *Disney's Beauty and the Beast: A Celebration of the Broadway Musical*, First Edition, New York, Round Table Press, 1995, Pg. 137

Tras escoger y cortar la rosa más bella del jardín, una espantosa bestia aparece y le dice que por haber abusado de su confianza después de aprovecharse de la hospitalidad que se le ofreció tendrá que convertirse en su prisionero para siempre.

El hombre ruega por su libertad y explica que la rosa sería un regalo para su hija menor. Bestia accede a dejarlo ir con la condición de que a cambio le lleve a su hija menor para que sea su prisionera. Con tristeza, el mercader acepta el trato.

A su regreso al campo intenta esconder este suceso a Bella, quien, sin embargo, inquisitivamente lo descubre y decide ir al castillo de la bestia para cumplir su condena y salvar a su padre de ser prisionero. Una vez ahí, la bestia no la trata como a una prisionera, sino como a una huésped. Le regala ropa lujosa, le ofrece alimentos abundantemente y sostiene con ella largas conversaciones a la hora de la cena. Al finalizar cada día, la bestia le pide a Bella que se case con él, pero ella siempre se niega diciéndole que lo prefiere como amigo.

Un día Bella extraña su casa, y le pide a la bestia que la deje ir a ver a su familia. Él accede, pero le impone como condición que tendrá solamente una semana para hacer su viaje, y que deberá regresar al final exactamente de ese periodo, ni un día más tarde. Bella accede y comienza su viaje.

A su regreso al campo, sus hermanas mayores se sorprenden de verla tan bien vestida y bien alimentada. Se encelan inexplicablemente y tras saber que Bella tiene que regresar en un día específico, en venganza le piden que se quede un día más. Para convencerla la engañan poniéndose cebolla en los ojos para dar la impresión de que han estado llorando. Las hermanas convencen a Bella, quien decide quedarse. Cuando Bella al fin regresa ya tarde al castillo, encuentra a la bestia tirado en su jardín de rosas, muriendo a causa de su corazón roto. Bella llora sobre él, diciéndole que lo ama. Una lágrima cae de la mejilla de Bella y al tocar a la bestia lo convierte en un atractivo príncipe. El príncipe le dice a Bella que había sido hechizado por una hada, quien lo convirtió en la

bestia que había conocido. Solamente el amor de ella hacia él, a pesar de lo feo que era podía romper el hechizo.

Esta historia sigue siendo relatada generación tras generación, con las posibles modificaciones que la misma tradición oral permite. Fue adaptada en libros infantiles, poemas, obras de teatro y películas. Sólo por mencionar algunas, Jean Cocteau filmó este argumento en 1946<sup>14</sup>. Philip Glass produjo una versión operística ligada a esta película, e incluso se realizó una serie de televisión protagonizada por Linda Hamilton siguiendo la línea de la historia.

## **I.2 Versión Disney- La evolución al musical**

En 1991 *Walt Disney Feature Animation* produjo una película musical de dibujos animados con su propia versión de *La Bella y la Bestia*. Dirigida por Kirk Wise y Gary Trousdale, con el guión de Linda Woolverton y canciones de Alan Menken y Howard Ashman. *La Bella y la Bestia* ganó premios de la Academia por Mejor Canción y Mejor Disco Original y ha sido la única película animada nominada como Mejor Película.

La versión de Disney crea a un pretendiente atractivo para Bella con el nombre de Gastón, quien a su vez trama matar a la Bestia. Este personaje sería el equivalente a las hermanas de Bella en el cuento de Beaumont, pues tanto él como ellas atentan contra la felicidad de Bella. Gastón, además, es la antítesis de la Bestia. Es buen mozo y atractivo y todas las mujeres lo desean. Sin embargo, por dentro es un ser ególatra y pretencioso. Por otro lado, la Bestia es repugnante físicamente y vive acompañado solamente por sus sirvientes, pero demuestra que en su interior es una buena “persona”, lo que gana el corazón de Bella.

Ambas historias coinciden en el lugar de la acción, que ocurre en Francia; sin embargo, en la película de Walt Disney cambian otros aspectos de la narración, por ejemplo<sup>15</sup>:

---

<sup>14</sup> Se puede consultar en la Colección Criterion de DVD's

<sup>15</sup> NOTA: Todo aquello que aparezca (*entre paréntesis y en cursiva*) se refiere a los nombres de las canciones dentro del musical *La Bella y la Bestia*.

El padre de Bella (llamado Maurice) es un inventor, no un mercader y Bella es hija única. Se aventura en el bosque porque va a una feria de ciencias a mostrar sus inventos (*No importa qué, reprise*) y ahí se pierde. Al escapar de los lobos que amenazan con comerlo en el bosque, llega al castillo y pide refugio. La Bestia, al verlo ahí, lo hace su prisionero.

Por otro lado, Bella, es acosada por Gastón quien trata de seducirla (*En mí*), pero al tiempo que ignora su propuesta de matrimonio, se percata de que algo le ha ocurrido a su padre cuando nota que el sirviente de Gastón, Lefou, trae puesta la bufanda que ella misma le había tejido a su padre para que la llevara en su viaje. Así, decide ir a buscarlo al bosque y encuentra el castillo.

En el interior encuentra a su padre encerrado en un calabozo y le pide a la bestia que lo deje libre a cambio de que ella tome su lugar. La bestia accede, pero sólo bajo la promesa de que se quedará con él para siempre. El reloj Din Dón y el candelabro Lumière (objetos encantados) intervienen y la Bestia convencido por su sirviente Lumière, le muestra la habitación en donde vivirá a partir de ese día, en vez de encerrarla en el calabozo.

Bella se hace amiga de los sirvientes del castillo, quienes han sido transformados en objetos caseros vivientes como parte de un hechizo, de acuerdo con la labor que llevan a cabo. La tratan como a una huésped (*Nuestro huésped*) y a su vez, intentan convencer a la bestia de que cambie su actitud hacia ella, ya que probablemente será ella quien rompa el hechizo (*Bella y Bestia son*).

La Bestia busca a Bella en el ala oeste del castillo, en donde ella encuentra una rosa encantada. Tras la advertencia de que se trata de una habitación prohibida, la Bestia se disgusta y grita espantándola, y Bella huye. En el bosque, los lobos atacan a Bella y la Bestia aparece para rescatarla. (*Entreacto*)

De regreso en el castillo, Bella cura las heridas de la Bestia y accede a cenar con él, Después de la cena con la Bestia, Bella se percata de lo mucho que extraña a su padre. La Bestia le muestra un espejo mágico que le fue entregado para ver el mundo exterior. Bella se da cuenta de que su padre se encuentra

herido en el bosque. Al ver a Bella tan preocupada, la Bestia la deja ir a buscarlo y descubre que está enamorado de ella (*Si no puedo amarla*).

Al regresar a su pueblo, tras rescatar a su padre del bosque, Bella se entera de que quieren encerrarlo en un manicomio. Se da cuenta de que Gastón está detrás del plan macabro y que intenta chantajearla y obligarla a casarse con él. Bella utiliza el espejo mágico que muestra a la Bestia salvando a su padre. En ese preciso momento, Gastón decide que su nueva misión es matar a la Bestia porque representa un peligro para el pueblo, y celoso quiere destruirlo.

Los aldeanos y Lefou, liderados por Gastón, atacan el castillo, en donde son derrotados por todos los objetos caseros. Eventualmente, Gastón muere en una confrontación con la Bestia. En el final, la Bestia, lastimada, muere junto a la rosa encantada, que fue dada por una hechicera que le pide a la bestia (En ese entonces, un príncipe) refugio. El príncipe, al ignorarla es convertido en Bestia (*Prólogo*). Para romper el hechizo, la Bestia deberá aprender a amar antes de que caiga el último pétalo de la rosa; de otro modo seguirá siendo una Bestia para siempre. Esta introducción a la razón por la que la Bestia es bestia, se presenta en el prólogo, tanto en la película como en el musical.

De esta manera, tras la confrontación con Gastón, Bella abraza a Bestia quien está muriendo y le dice “Te amo” en el instante en que cae el último pétalo de la rosa. El hechizo se rompe y Bestia se convierte en un atractivo príncipe.

*La Bella y la Bestia* se considera hoy en día como un clásico animado de Walt Disney Company.

### **a) Antecedentes**

La idea de producir el musical evoluciona a partir de un tipo de espectáculo popular de 25 minutos de duración, muy al estilo Broadway<sup>16</sup>. *La Bella y la Bestia* se presenta en

---

<sup>16</sup> Estilo Broadway: Este término se conoce y utiliza ya que en la calle de Broadway en NY se hacen este tipo de musicales que se caracterizan por tener alta calidad técnica, elenco numeroso, y números musicales vistosos.

Disneylandia en 1992<sup>17</sup>.. Asimismo, un show similar se presenta en el parque de diversiones Disney-MGM Studios que se inaugura en 1991, el mismo año en que se realiza la película.

Ron Logan, antiguo Presidente de Disney Theatricals<sup>18</sup> y Disney Entertainment al nivel mundial, le menciona a Jeffrey Katzenberg (actual Presidente de Walt Disney Company) que *La Bella y la Bestia* debería ser un musical de Broadway. Al principio, la idea no le interesa a Katzenberg hasta que aparece un artículo en el New York Times de Frank Rich (conocido como el “carnicero de Broadway”<sup>19</sup>), señalando que *La Bella y la Bestia* hubiera ganado un Tony<sup>20</sup> si se hubiera presentado en Broadway. Entonces, Ron Logan contacta a Michael Eisner, quien en ese momento es el Presidente de Disney Theatricals, y le presenta su proyecto. Pero Eisner está un poco desmotivado tras la propuesta del libreto escénico que le entrega el director Robert Jess Roth y, sin embargo, le parece una buena idea ya que la película *La Bella y la Bestia* había probado ser un éxito taquillero.

Disney tiene contribuciones previas al musical norteamericano, como es el caso de la película *Blancanieves y los siete enanos* (1934), en la que las canciones se integran a la narración de una manera tan fluida que anticipa el brinco revolucionario que toman Rodgers y Hammerstein, según Kislán<sup>21</sup>. Sin embargo, dicha contribución consiste solamente en las películas<sup>22</sup> y al tener esto en cuenta se considera que están en un buen momento para lanzarse a la acción en los escenarios de Broadway.

Eisner decide arrancar el proyecto, debido a que la película se presta para la creación de un buen producto: con las buenas canciones de Menken y Ashman se gana muy buenas críticas

---

<sup>17</sup> Disneylandia: Parque temático de diversión familiar ubicado en Anaheim, Ca., EUA. Inaugurado en 1955, famoso por los juegos mecánicos y por estar dedicado al personaje de Mickey Mouse principalmente.

<sup>18</sup> También conocido como Walt Disney Theatrical Productions.

<sup>19</sup> Se le conoce así, porque destruía con su crítica toda obra que veía

<sup>20</sup> Tony Awards: Los premios Antoinette Perry, mejor conocidos como los premios Tony, premian la excelencia en el teatro y reconocen el éxito en el musical norteamericano. Son presentados por el American Theatre Wing y The Broadway League anualmente.

<sup>21</sup> Kislán, Richard, *The Musical. A Look at the American Musical Theater*, Applause Books, 1995

<sup>22</sup> Finch, Christopher, *The Art of Walt Disney, from Mickey Mouse to the Magic Kingdoms*, Revised and expanded Edition, NY, Harry N. Abrams, Inc., 2004, Pg.419

y se presta para el uso de efectos especiales elaborados que el público contemporáneo de Broadway demanda en las producciones.

Por esta razón, la obra es adaptada para la escena por Linda Woolverton y Alan Menken, quienes habían participado en la película. Por otro lado, Roth analiza escena por escena, para convertir la película de 85 minutos, en un musical de dos horas y media. El paso más lógico es introducir más canciones en los momentos pertinentes, lo que evitaría cambiar el hilo conductor de la historia. Sin embargo, Howard Ashman, el letrista original, había muerto por lo que las letras adicionales fueron escritas por Tim Rice<sup>23</sup>. Sumado a esto, se incluyen ocho nuevas canciones “No importa qué”, “En mí”, “Es hogar”, “No puedo yo creer”, “Cambio en mí”, “Loca Maison”, “Humano otra vez”, y “Si no puedo amarla” con aquéllas que ya salían en el disco de la película.

El siguiente paso es recrear las locaciones que se ven en la película. Roth y West, al estudiarla concluyen que se necesitarían 50 locaciones distintas. Esto resulta escénicamente imposible, además, querían hacer la versión escénica, no la copia exacta de la película.

La magia de una película es que se puede ir de un lugar a otro con un simple cambio de cuadro. En el teatro, la escenografía debe moverse físicamente para dar lugar al siguiente espacio. Concentrándose en esta premisa, Roth (director) y West (coreógrafo) consiguieron los espacios, cambiando ciertos elementos del espacio principal, que en este caso es el interior del castillo. Por ejemplo, al principio tenemos la entrada de Maurice al castillo, en donde apreciamos la magnitud del castillo. Después, cuando Bella entra buscando a su padre, con el uso de una gasa del lado derecha actor, se ilustra otro lugar del castillo: el calabozo. Después, esta gasa se mueve, para dar lugar al cuarto de Bella. que se apoya con una cama, un ropero (que después cobra vida) y un perchero. Y así sucesivamente, se mueve todo para apoyar la ilusión de distintos espacios dentro del mismo.

De la misma manera, Roth y Meyer (escenógrafo) trabajan mucho para lograr la unión escena por escena. Algunas de éstas se unen a la siguiente por medio de un baile. Otras, con

---

<sup>23</sup> Tim Rice es escritor y libretista y trabaja actualmente para Disney.

el uso de cambio de iluminación y movimientos de la escenografía o de telar. No se utilizan oscuros, ni se baja el telón, a menos que existiera una razón dramática suficientemente buena<sup>24</sup> como para justificar ese tipo de recurso.

En la puesta en escena, se pone un gran énfasis en la pirotecnia, vestuario y efectos especiales que producen y dan vida a la imagen del castillo encantado, que es una creación y diseño enteramente de Disney Theatrical Productions.

Los personajes de la obra son los siguientes:

**-Bella-** La hija única de un inventor, la doncella más bella del pueblo y con un corazón puro.

**-Maurice-** Un inventor, padre de Bella

**-Gastón-** El pretendiente de Bella, altamente ególatra y el joven más deseado del pueblo.

**-Lefou-** El torpe lacayo de Gastón.

**-Bestia-** El príncipe que ha sido transformado por la hechicera, debido a su arrogancia.

**-Lumière -** El encargado de prender y apagar todas las velas del castillo, quien fue convertido en vela.

**-Din Don-** El encargado del castillo, quien ha sido convertido en un reloj.

**-Sra. Potts-** La encargada de la cocina, quien ha sido convertida en una tetera.

**-Babette-** La encargada de la limpieza del castillo, quien ha sido convertida en un plumero.

**-Madame de la Grande Bouche-** La encargada de vestir al príncipe, quien ha sido convertida en un ropero.

**-Chip-** Hijo de la Sra. Potts, encargado de lustrar zapatos, quien ha sido convertido en taza.

**-Monsieur D'Arque-** El avaro encargado del manicomio del pueblo.

**-Hechicera-** Una hechicera disfrazada de anciana, quien al ver que el príncipe insulta a la rosa que ella le regala, y que no le da refugio en su castillo, lo convierte en Bestia.

**-Pueblo y objetos encantados.**

---

<sup>24</sup> Frantz, Donald, *Disney's Beauty and the Beast: A Celebration of the Broadway Musical*, Pg. 150.

Los espacios donde se desarrolla la historia son los siguientes:

- **El Pueblo:** Donde viven Bella, Maurice, Gastón, Lefou, Monsier D'Arque y los habitantes del pueblo. Conocemos distintos lugares: la plaza del pueblo y la casa de Bella.
- **El Bosque:** Donde Maurice se pierde y los lobos lo atacan. Al igual que le sucede a Bella en el Acto II
- **La puerta del castillo.**
- **El interior del castillo:** Donde vive la Bestia, sus sirvientes y todos los objetos encantados. Cabe mencionar que durante la obra podemos observar distintos lugares dentro del castillo mismo, como lo son el calabozo, el comedor, una sala de estar, la chimenea y la biblioteca.
- **La Taberna:** El bar local, donde Gastón, Lefou y sus seguidores se divierten con regularidad.
- **El Ala Oeste:** Donde está guardada la rosa encantada.
- **El balcón del Ala Oeste:** Donde la Bestia canta finalizando el primer acto.
- **Una taberna oscura:** Donde Gastón, Lefou y Monsieur D'Arque traman encerrar a Maurice para manipular a Bella.
- **El techo del castillo:** Donde Gastón y la Bestia luchan por Bella.
- **El jardín del castillo:** Donde Bella y la Bestia bailan al final del segundo acto.

Para crear los personajes del castillo encantado, y para hacerlos creíbles en el escenario, se les cambia un poco su línea de transformación. Uno de los factores que se utiliza es que en lugar de que se hayan transformado automáticamente en objetos una vez realizado el hechizo, ellos van perdiendo su humanidad lentamente. Es decir, en el primer acto, todos ellos aparecen aún con su cabello; sin embargo, al inicio del segundo acto, el cabello de Lumière se ha convertido en otra vela. Asimismo, el cabello de Din Don se ha transformado en una pieza de madera como la que se encontraría en un reloj. Las manos de Babbette, han sido cambiadas por plumeros, y finalmente, Madame de la Grand Bouche ha desarrollado un enorme arreglo sobre su cabeza, en vez de su cabello.

Éste es el verdadero reto para la diseñadora de Vestuario: Ann Hould-Ward. Los diseños originales consisten en prótesis utilizadas en todos y cada uno de los actores, para que su

transformación a objetos sea aún más sorprendente. Sin embargo, esta idea que parece tan buena en teoría, en la práctica no lo es tanto. Por ejemplo, en el caso de Lumière, se había pensado que su nariz se convirtiera en una gota de cera. Al paso de los ensayos, se dan cuenta de que este detalle limita mucho al actor, lo que no le permite hacer bien su trabajo y visualmente no es tan necesario.

A los pocos días del estreno, se cambia toda esta idea, llegando al diseño final que consiste en que durante el primer acto los personajes todavía tienen su pelo “humano”, y durante el segundo, éste se convierte en la parte del objeto en el que se transforman. Esto resulta ser menos incómodo para los actores, y les permite ser más libres en el escenario. Además, se logra el mensaje que quieren transmitir y resulta una decisión que abarata los costos.

La coreografía se piensa partiendo de los vestuarios. Por ejemplo, para un número musical como lo es “Nuestro huésped”, que trata sobre los objetos encantados cantándole a Bella lo feliz que están de que ella esté en el castillo, Matt West, según se narra en el libro *Disney’s Beauty and the Beast: A Celebration of the Broadway Musical*, tuvo que analizar el tipo de objetos que aparecen bailando, para que entonces pudiera crear su trazo coreográfico, así como la calidad de movimiento de cada objeto. Se ponía a pensar por ejemplo, cuáles serían sus movimientos y cómo se movería si él fuera una espátula.

Con respecto a la iluminación, se deciden a utilizar colores muy saturados, como son los azules y rojos muy oscuros, para dar a la escena una calidad de cuento de hadas. Esto se debe a que Katz quería capturar la magia que se puede sentir en la película y que el espectador se lleve la impresión de haber presenciado un cuento de hadas hecho realidad.

Para el toque final, se utilizan muchos efectos y pirotecnia, para cumplir con la magia del cuento de hadas. Al principio, una vieja se convierte en una hermosa hechicera; un príncipe se convierte en una espantosa Bestia después de que le lanzan una bola de fuego. La rosa encantada va perdiendo sus pétalos, y Chip es solamente la cabeza de un actor a lo largo de cuatro mecanismos distintos que dan la ilusión de que la tacita vive dentro del castillo.

Jim Stenmeyer y John Gaughan trabajaron para que los efectos especiales no brincaran de la obra en sí, sino que se sintieran como parte de la misma. Al final, la transformación de la Bestia al príncipe es uno de los momentos más grandes y mágicos de la obra. El príncipe se eleva en el ala oeste, da vueltas sobre su propio eje para ir perdiendo sus cualidades de Bestia. Esto, apoyado con efectos lumínicos y humo, dan la ilusión de que se ha presenciado un acto de magia.

### **b) Historia de la producción en Broadway**

La premier mundial se lleva a cabo en Houston, Texas, en el TUTS (*Theatre Under the Stars: Teatro bajo las estrellas*) en noviembre de 1993. Dirigida por Robert Jess Roth, coreografiada por Matt West, asistida por Dan Mojica. El elenco original de Broadway está conformado por

Susan Egan como Bella, Terrence Mann como la Bestia y Burke Moses como Gastón<sup>25</sup>.

Previo a su estreno en Broadway, en la ciudad de Nueva York se acostumbra presentar la obra en teatros pequeños (es decir, no tan renombrados como los teatros que se encuentran sobre la calle de Broadway) y teatros de provincia para probar la obra con distintos públicos con el fin de asegurar un producto viable y aceptado por el público. Esto es muy importante ya que están regidos por el método de la prueba y el error. Una obra que no es aceptada fuera de Broadway, difícilmente se estrenará en Broadway.

Sumado a esto, estas presentaciones sirven como una especie de ensayos generales, donde aún se está a tiempo para cambiar aspectos de la obra que no funcionan, o que pueden funcionar mejor. Además, les da a los actores la seguridad dentro de un espacio complicado y automatizado como lo es la escenografía de *La Bella y la Bestia*.

---

<sup>25</sup>Susan Egan, actriz y cantante nacida en 1970, aunque desconocida gana el codiciado papel de Bella en el elenco original de Broadway de *Beauty and the Beast*, con la que fue nominado para un premio Tony; Terrence Mann, actor nacido en 1951, durante los últimos 10 años ha protagonizado a la Bestia en Broadway; Burke Moses, actor de cine y TV nacido en 1959, inició el papel de Gastón en *La Bella y la Bestia* de Disney en Broadway en 1994, así como en las producciones presentadas en Los Angeles y en el West End en Londres.

El show finalmente se estrena en Broadway en el Palace Theatre el 18 de abril de 1994 y tiene una temporada hasta el 5 de septiembre de 1999. La producción se transporta al Teatro Lunt-Fontanne el 11 de noviembre de 1999, con fecha oficial de estreno el 16 noviembre de 1999. Tiene una larga temporada hasta su cierre el 29 de julio de 2007.

La temporada comprende un total de 46 representaciones previas y 5,464 representaciones regulares, sumando un total de 5,510 representaciones. Esta producción cerró debido a que la siguiente producción en puerta, *La Sirenita* (también de Disney) estrenaría también en el Teatro Lunt-Fontanne. La decisión de cerrar la temporada se debe a que se quería evitar una división del público al tener que decidir entre 2 heroínas de Disney (Bella y Ariel); por lo tanto, se decide que *La Bella y la Bestia* tenía que llegar a su fin para darle oportunidad a *La Sirenita*. Además, tras la larga temporada que *La Bella y la Bestia* ya había cumplido es el momento de dar paso a nuevas producciones.

Paralelamente al montaje en Nueva York, esta producción se estrena en Londres en el Teatro Dominion, el 29 de abril de 1997 y termina el 11 de diciembre de 1999. Con un elenco formado por Julie Alanah Brighton como Bella, Alasdair Harvey como la Bestia y Burke Moses como Gastón (mismo actor que estrena en Broadway). Este show ganó el premio Olivier Award<sup>26</sup> por Mejor Musical de 1998.

Este musical se ha presentado en Helsinki, Finlandia; Madrid, España; Berlin, Alemania; y la Ciudad de México siendo, además, el primer *revival*<sup>27</sup> de OCESA. La primera vez que se estrena en México se presenta en el Teatro Orfeón en 1998. También se ha presentado en otras ciudades como Melbourne, Sydney, Wellington, Tokio, Buenos Aires, Madrid, Amberes, Seúl, Puerto España, Milán, París, São Paulo, Beijing, Budapest, Copenhague, Manila, Tel Aviv (en donde la modelo israelí Yael Bar Zohar hizo su debut en escena como Bella), Toronto, Stuttgart, Berlín y Viena, entre otras.

---

<sup>26</sup> *Olivier Award*: Este premio, en honor al gran actor Laurence Olivier, premia a la obra teatral más prestigiosa en Inglaterra y es considerado el más alto reconocimiento en el teatro londinense.

<sup>27</sup> La definición de revival se explica más adelante en este informe.

El espectáculo actualmente está de gira en el Reino Unido, España (Madrid) y Holanda. En los años recientes, Disney ha empezado a vender los derechos de representación a compañías teatrales, por lo que el *show* se ha representado a lo largo de Norteamérica y Europa.

### c) Crítica

En Nueva York, la crítica tiende a decidir el futuro de una obra porque es la publicidad no pagada más fuerte que se tiene. La difusión de una obra por medio de la crítica se toma muy en serio. Por el contrario, en México la publicidad no pagada más fuerte es la que pasa de boca en boca. La crítica que aparece en periódicos (como Reforma, El Universal, La jornada, etc.), aunque sí se toma en cuenta, no es tan contundente como en Nueva York.

No obstante, existen excepciones notables, ya que hay musicales que sobreviven a la crítica negativa y logran tener una temporada larga a pesar de las adversidades. El ejemplo más concreto actualmente es la obra musical “*Wicked*”<sup>28</sup>, ya que tuvo pésimas críticas en un inicio y al día de hoy es el musical más taquillero en Nueva York<sup>29</sup>.

Nos damos cuenta entonces de que el musical *La Bella y la Bestia* es un caso similar. En su primera semana la crítica no le favorece del todo, sin embargo, no todo es una mala noticia:

- Steve Winn, en *The San Francisco Chronicle* el 22 de abril de 1994, escribió:

“... En los primeros dos días después de que aparecen las malas críticas de este musical que ha resultado ser el más costoso en la historia de Broadway ha logrado más de un millón de dólares de negocio. La venta del martes de \$603,494 estableció un nuevo récord en un día...” En este artículo, el mismo Winn comenta que esta producción se cotizó en 12 millones de dólares. Su comentario sobre el show es: “...Lo que le hace falta al musical de *Bella y Bestia* es, evidentemente, una imaginación divinamente teatral...”

---

<sup>28</sup> Obra musical que cuenta la historia de Elphaba, la bruja del Oeste, de la famosa historia de *El Mago de Oz* de L. Frank Baum

<sup>29</sup> The New York Times, 11 enero 2010, Arts/Theatre, *Top Grossing Broadway Shows*

En contraste con este musical, *Wicked* estrena en Broadway en el 2008, y tiene una entrada de taquilla bruta de \$2,086,135USD por una semana de 8 representaciones<sup>30</sup>. Nos percatamos de que aunque su producción fue muy costosa generó una buena cantidad de entradas. Por otro lado, Winn menciona que a *La Bella y la Bestia* le hacía falta una imaginación divinamente teatral y, sin embargo, el turismo mostró lo contrario, ya que fue éste mismo el que mantuvo este musical a flote, lo que permitió que este espectáculo saliera de gira internacionalmente.

- Franck Scheck, de *The New York Times*, escribe el 19 de abril de 1994:

“... [*La Bella y la Bestia*] será un gran éxito... Han hecho un trabajo espectacular al recrear la experiencia cinematográfica en el escenario. Lo que no han hecho, y probablemente sea imposible lograr, es recrear la magia...”

- David Richards, también escribiendo para el *The New York Times*, el mismo día que Scheck, escribe:

“... Es difícilmente un triunfo de arte, pero probablemente será una ballena para la atracción turística... La escenografía... casi siempre está en movimiento... No hay espacio para soñar... la producción... se rehúsa dejar que una canción sea una canción en su propia manera y tiempo. Dos tipos de entrega son reconocidos: la venta difícil y la venta más difícil. El libro de Linda Woolverton expande la versión cinematográfica sin realmente profundizar en ella. El milagro de la actuación de [Terrence] Mann, no trata de su épica monstruosidad, ni la furia de sus amplificadas rugidos. Es milagrosa de alguna manera, sin considerar las masas de pelo... porque logra la convicción de la delicadeza de despertar el amor...”

Este estudio incluye este comentario por un motivo en particular. El contrapunto de esta crítica sirve para demostrar que en ocasiones, la crítica se equivoca, como se mencionaba al principio de este apartado. Richards menciona claramente que la obra sería una atracción turística importante, y ya se ha mencionado que es justamente el turismo lo que la mantuvo

---

<sup>30</sup> The New York Times, 30 Noviembre, 2009, Arts Beat, *Box Office records for “Wicked”, “Billy Elliot” and “Lion King”*

en temporada. Por lo tanto, la crítica que destroza la producción considerablemente, en realidad da en el clavo para mantener el musical en Broadway. De esta manera nos damos cuenta de que ninguna publicidad es mala, y por más que esta crítica desmotivara al público potencial para asistir, a fin de cuentas, logró atraer un gran porcentaje del mismo, convirtiendo el musical en un clásico.

Este musical estuvo en cartelera por cinco años (en los dos teatros, Palace y Lunt-Fontanne), con 5,510 representaciones y no solamente tuvo una larga temporada, sino que hasta la fecha ha logrado mantenerse de gira alrededor de todo el mundo.

Ha sido nominado en prácticamente todas las categorías para los premios Tony y para los *Drama Desk Awards*<sup>31</sup>. Recibió el Tony por Mejor Vestuario<sup>32</sup> en 1994.

### ***I.3 Disney Theatrical Productions***

*Walt Disney Company* se funda en 1923. Todo comienza con Walt y Roy Disney cuando se mudan a California con una pequeña película que habían hecho con el título *Alice's Wonderland*. En 1923, un distribuidor de Nueva York, M.J. Winkler compra su película iniciando formalmente a *Walt Disney Company*. A partir de ahí, empiezan con la producción de más series animadas, para posteriormente fundar el *Walt Disney Studio*.

Las series animadas comienzan a ganar gran popularidad, por lo que deciden hacer el primer largometraje animado en la historia titulado: *Blancanieves y los siete enanos* que marca el comienzo de muchos largometrajes posteriores.

Walt Disney está siempre ansioso por iniciar nuevos proyectos y así nace la idea de crear un parque de diversiones. Walt argumenta que siempre lo habían llevado a zoológicos, carnavales y parques y que nunca le parecían lo suficientemente buenos. De aquí que, al crear Disneylandia, este lugar se convierte en un parque de diversiones completamente

---

<sup>31</sup> *Drama Desk Awards*: Similares a los Tony, pero reconocen todo tipo de teatro, no solamente el que se presenta en Broadway, sino que incluyen off-Broadway y off-off-Broadway.

<sup>32</sup> Ver Apéndice 2 para las nominaciones al Tony que tuvo este musical.

distinto a lo que se había acostumbrado, ya que ofrece la oportunidad de volar con Peter Pan, explorar el Oeste con Davy Crockett y tener una fiesta de té con el sombrero loco.

Antes de la muerte de Walt, la Compañía compra un terreno en Florida para crear su mayor proyecto, que consiste en mover y mejorar el parque de diversiones de un terreno de 1,618.8 m a uno de 113,316 m. Lo logran llamándolo *Walt Disney World* en honor a Walt que ya había fallecido. Posteriormente terminan la segunda fase de su plan: *EPCOT (Experimental Prototype Community of Tomorrow)* encabezado por Card Walker, Donn Tatum y Ron Miller, quienes fueron entrenados por los hermanos Disney para que tomaran las riendas de la Compañía cuando ya ambos hubieran fallecido.

La empresa sigue en crecimiento; se crean canales de televisión como el *Disney Channel* (1983). Asimismo, crean la compañía *Touchstone Pictures* para producir programas de televisión. A continuación, Disney incursiona en el teatro con la puesta en escena de *La Bella y la Bestia*, así dando origen a *Disney Theatrical Group*.

Pasan así los años de éxito y crecimiento de la empresa como ya se ha visto; actualmente Disney se divide en cuatro segmentos empresariales mayores: *Studio Entertainment, Parks and Resorts, Consumer Products* y *Media Networks*.

*Walt Disney Theatrical Productions*, informalmente conocido como *Walt Disney Theatrical*, o *Disney Theatricals* es la casa productora de teatro y musicales de Walt Disney Company. Su publicidad se encuentra en *Disney on Broadway* en la ciudad de Nueva York, y *Disney on Stage*, en Londres y Melbourne, siendo esta última una de las casas productoras más grandes que se localizan en Broadway en la actualidad.

La Compañía ha ganado una reputación de prestigio dentro de la industria por crear representaciones profesionales y populares (tanto financiera como críticamente), en una etapa que tuvo su inicio con la aclamada obra musical de *La Bella y la Bestia* en 1994.

*Disney Theatrical Group* opera bajo la dirección de Thomas Schumacher y se encuentra entre las empresas más exitosas de teatro comercial en el mundo. Esta empresa produce eventos de entretenimiento en vivo que alcanzan una audiencia anual de más de 20 millones de personas en más de 40 países.

Entre sus producciones encontramos:

**PRODUCCIONES**

*La Sirenita*

*Mary Poppins*

*Tarzán*

*Aída*

*El rey León*

*La Bella y la Bestia*

**ESTRENO/PRE-ESTRENO**

06 diciembre 2007 – 30 Agosto 2009

16 noviembre 2006 – Aún en temporada\*

10 mayo 2006 - 08 julio 2007

23 marzo 2000 – 05 septiembre 2004

13 noviembre 1997 – Aún en temporada\*

18 abril 1994 – 29 julio 2007

---

\* Al finalizar este informe académico, estas obras siguen en temporada en Broadway.

## II. *La Bella y la Bestia* como Musical

Además de ser una producción de *Disney Theatrical Productions* de la versión fílmica de *La Bella y la Bestia*, este espectáculo está estructurado de acuerdo con las convenciones del teatro musical norteamericano, de acuerdo con Richard Kislán en su libro *The Musical*<sup>33</sup> como se expondrá a continuación

En primer término, se debe tener en consideración que el musical suele considerarse como teatro popular, ya que está hecho para el agrado de la mayoría de las personas. El canto, la danza, la actuación y la música recuerdan a las personas la teatralidad del evento, de acuerdo a Kislán. Disney adopta este concepto para crear una obra musical dirigida principalmente a niños, pero con elementos que pueden resultar de interés para todo público, por ejemplo, objetos encantados, personajes cómicos, una gran producción y pirotecnia.

Disney toma su película animada, con vínculos evidentes de la estructura tradicional del teatro musical norteamericano, para llevarlo a escena tal y como lo sugiere Kislán haciendo referencia al *minstrel*<sup>34</sup>, que evoca la tarea del juglar y que evoluciona en una forma de representación que surge desde que América deja de depender de las tendencias europeas del teatro musical. Este estilo es más importante por lo que hace que por lo que es. Consiste en la personificación de la vida de los “negros” y su manera de vivir, representada por los “blancos”. Esta forma de representación, lejos de levantar cuestiones raciales, enaltece la comedia, particularmente el personaje cómico, es decir, que siempre existe un personaje de quien todos se burlan la mayor parte del tiempo y que se convierte en un elemento esencial para el espectáculo. *La Bella y la Bestia* retoma este concepto y lo caracteriza en Lefou, el personaje cómico de la obra, de quien se burlan constantemente, y así recurren a bromas de agresión física que siempre provocan la risa del espectador.

---

<sup>33</sup> Kislán, Richard, *The Musical. A Look at the American Musical Theater*, Applause Books, 1995.

<sup>34</sup> Kislán, Richard, *Ídem*, pg. 19

Por otra parte, esta noción de agresión física que provoca risa se retoma del burlesque que también es un elemento del minstrel. El burlesque norteamericano evoluciona de la parodia de un sólo acto, en donde el diálogo se convierte en rimas y albures fáciles. La siguiente cita lo caracteriza:

“...Una escena en un juicio. Los actores se ven cansados y curiosamente desbalanceados. El juicio comienza. Estupidez por todos lados. De pronto, el juez comienza a lanzarle chícharos al jurado con la ayuda de un popote. Confusión. El juez reacciona extravagantemente: ‘Orden en la corte, orden en la corte.’ ¿Acaso hay orden? No. El juez se ha golpeado la cabeza con el martillo. Se recupera. El juicio continúa. Una testigo. Mujer. Voluptuosa. Una situación cuidadosamente efectuada se realiza. El diálogo llena el escenario de albures. De pronto, gira la tuerca. Peleas. Cachetadas. Finalmente, pandemonio. La escena termina. El público enloquece. Eso es burlesco...”<sup>35</sup>

Podemos observar que nada pasa como uno esperaría que ocurriera en una corte. Fuera de ser un juicio, esto se vuelve un mercado en quincena. Las situaciones se llevan al absurdo. Hay gritos, palabras altisonantes, mujeres voluptuosas. Todo esto busca la risa del espectador por medio de la burla de la condición humana.

La mayor contribución al musical del burlesque son los comediantes. Basta con entrar a un teatro en donde se esté representando una escena cómica y darse cuenta de la forma en que el público reacciona ante un comediante virtuoso que crea conmoción en todo espectador. Esta figura funciona de acuerdo con una fórmula exitosa, por ejemplo cuando logran identificar actos a los que el público responde y los utilizan con frecuencia:

- 1) Cuando una persona le pica el ojo a otra persona con un dedo.
- 2) Cuando una persona le pica el ojo a otra con dos dedos.
- 3) Cuando una persona ahorca a otra persona y le mueve la cabeza de un lado a otro.
- 4) Cuando una persona patear a otra persona.

---

<sup>35</sup> Kislán, Richard, *The Musical. A look at the American Musical theater*, Applause Books, 1995, pg. 60. Traducción: Pamela Vidal.

- 5) Cuando una persona accidentalmente choca con otra y la tira al suelo.
- 6) Cuando una persona pisa a otra persona.

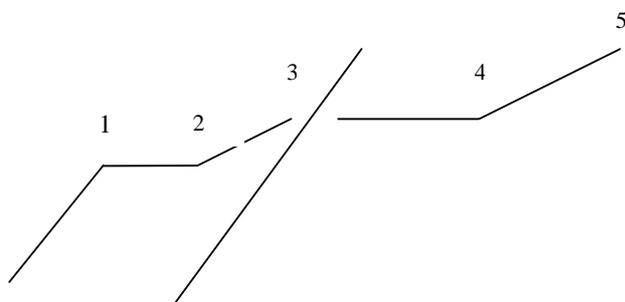
Con estos ejemplos nos damos una idea del papel que Lefou está representando en escena, ya que es el lacayo de Gastón, el galán de la obra, y constantemente recibe zapes, golpes en la cara, le pisan la mano, le muerden un pie, lo golpean en la cara con un tarro, etc. Todas estas acciones provocan, en su mayoría y casi sin excepción, la risa de casi todos los niños y una sonrisa en la mayoría de los adultos. Un concepto que nace en el *minstrel* y se fortalece con el género burlesco, es que no cualquier persona puede interpretar a estos personajes; se requiere de alguien que físicamente sea apto y esté preparado para las exigencias que el personaje requiere.

Otro elemento importante que Disney retoma del *minstrel* es que la mayoría de las canciones que surgen de este estilo de representación se vuelven las más sonadas de América del Norte. De la misma manera, Disney logra de una manera única, que las canciones (de varias de sus películas) sean cantadas en gran parte del mundo, por el porcentaje poblacional que acostumbra ver películas de Walt Disney. Un ejemplo muy claro es la canción “*Beauty and the Beast / Bella y Bestia son*”, que es la pieza base en el musical, ya que al cantarla es cuando los personajes se enamoran, además de que lleva el mismo título de la película y de la obra.

En el *minstrel*, la danza también es un elemento importante. Aquí encontramos una innovación en *La Bella y la Bestia*, ya que el minstrel comenzaba con un baile de un sólo personaje, y después toda la compañía bailaba alrededor del escenario. En la obra en análisis, se presenta un ejemplo de esta transformación con el número: *Tavern / Taberna*, que tiene esa misma estructura. Lefou canta sobre lo maravilloso que es Gastón, baila a la par, y en el puente musical, la compañía se empieza a unir a Lefou para cantarle a Gastón, que es admirado por el pueblo por ser el más guapo y fuerte de todos.

*La Bella y la Bestia* tiene una estructura de carácter efectista. Es decir, el acomodo de los números musicales o escenas está pensado de manera tal que se despierte y avive el interés

en el público, y que éste vaya creciendo paulatinamente a lo largo del espectáculo. Esta idea proviene del *vaudeville*<sup>36</sup> (comedia ligera, frívola y picante). Esta forma de representación consiste en una secuencia de números sin relación alguna, que incluye una variedad de magos, enanos, monos, perros y elefantes. Algunas veces se presenta un baile, un segmento con un animal o algún acto que no requiera de la palabra, pero que entretenga a las masas. Por lo tanto, los empresarios teatrales del momento elaboraban un programa de los números que se representarían en esa noche y seguían una estructura aproximadamente como la que se ilustra a continuación:



#### INTERMEDIO

Según este esquema, el momento 1 es equivalente al baile de los tarros (*Tavern / Taberna*) en *La Bella y la Bestia*, que gracias a su coordinada coreografía con la ayuda de los tarros se convierte en un número atractivo y entretenido. El número 2 equivale al número musical de *Be Our Guest / Nuestro huésped*, que es un número muy popular debido a que todos los objetos encantados del castillo salen al escenario a ofrecerle a Bella la cena. Es un número musical muy importante en el musical, ya que es el momento en que el vestuario se presume en su totalidad y se muestra la espectacularidad del evento. El número 3 claramente se refiere al final del primer acto, cuando la Bestia descubre que se ha enamorado y que ha dejado que Bella se vaya. Este número también se puede considerar espectacular, ya que vemos por primera vez el Ala Oeste del castillo girar, para dar la impresión de que se ve el castillo desde afuera, y que no estamos dentro de él como a lo largo del primer acto. Este movimiento, ligado a los efectos especiales y a la iluminación,

<sup>36</sup> Kislán, Richard, *The Musical. A Look at the American Musical Theater*, Applause Books, 1995, pg. 41

logra una escena inesperada y abrumadora, que consigue el objetivo de mantener a los espectadores esperando más. En esta escena, la Bestia canta *If I Can't Love Her / Si no puedo amarla*. El número 4 equivale a la batalla (*Mob Scene / La Batalla*), cuando Gastón convence al pueblo de atacar el castillo y promete matar a la Bestia. El final de esta escena es muy bueno, ya que el Ala Oeste gira nuevamente para mostrar el balcón, y al mismo tiempo entra un puente que da la ilusión de ser otra parte del castillo, de modo que, como en la versión de caricatura, pelean a lo largo del techo del castillo. El número 5, representa la transformación de Bestia a Príncipe, y a su vez, la transformación de todos los objetos en seres humanos otra vez. Éste es un efecto impresionante ya que se puede ver cómo la Bestia levita, gira en el aire y se convierte en ser humano antes de regresar al piso.

Los empresarios del *vaudeville* construyen este tipo de estructura, empezando con números que van elevando el nivel de interés en el público. Después se asienta un poco, de modo que justo antes del intermedio, se eleve aún más. Al finalizar el intermedio, los actos son sencillos y se mantienen. El acto final es el más espectacular, ya que eleva al público lo más alto posible, para dejarlos con una buena experiencia teatral.

Dentro del teatro musical moderno, que se explica posteriormente, existen tres momentos clave en la secuencia del show: la canción inicial, el final del primer acto y el *finale*. Esta división se debe a que, siendo el número inicial lo primero que el público ve, debe tener un impacto tal que mantenga la atención del espectador por unos treinta minutos más. Cuando se requiere un intermedio, el final del primer acto debe ser tan grande, que genere en el espectador un entusiasmo e interés por seguir viendo la obra. Asimismo, el *finale* debe ser espectacular para dejar al público con un buen sabor de boca. Una vez más vemos que esta estructura es semejante a la que proviene del *vaudeville* y funciona de la misma manera.

Por otro lado, en la historia del teatro musical norteamericano aparecen figuras que llevan toda esta evolución del musical a un formato moderno serio. Jerome Kern<sup>37</sup> propone que el teatro musical debe ser justamente eso: teatro; por lo tanto los libretistas deben utilizar los

---

<sup>37</sup> Kern, Jerome (1885-1945) - Uno de los más grandes compositores de los inicios del musical. Con Guy Bolton y P.G. Wodehouse escribe una serie de musicales que establecen la estructura a seguir del musical. Entre sus obras más conocidas: *The Girl from Utah*, *Sally* y *Annie Get Your Gun*.

elementos de la literatura dramática, en conjunción con las canciones, para revelar algunos aspectos de la vida humana.

También propone que la música y el libreto deben tener una perfecta e indiscutible armonía y trabajarse paralelamente y en conjunto. El libreto establece las condiciones para combinar los elementos, de manera que todas las canciones tengan un lugar adecuado dentro de la historia.

La primera obra con estas características fue *Show Boat* en 1927. La obra se presenta en escena como fuerte y fresca, así como triunfal<sup>38</sup>. Con ella surge el prototipo del musical moderno serio, que evoluciona y se transforma para producir los musicales posteriores, como *La Bella y la Bestia*.

Cuando Kern abandona Broadway, la evolución del formato musical queda en manos de Rodgers y Hammerstein<sup>39</sup> y de ellos pasa a Stephen Sondheim<sup>40</sup>. Todos ellos heredan de Kern las siguientes premisas:

- 1) El teatro musical se construye en primer término sobre el texto.
- 2) Se requiere una ambición y un compromiso para escribir buena música para crear buen teatro.
- 3) Se requiere también una determinación para componer música propia a pesar del libreto, el estilo o el espacio.
- 4) Debe adoptarse un método disciplinado de creación dedicado a una exploración exhaustiva y una meticulosa artesanía.
- 5) Se requiere de un espíritu creador flexible.

---

<sup>38</sup> Kislán, Richard, *The Musical: A Look at the American Musical Theater*, Applause Books, 1995, p. 120.

<sup>39</sup> Rodgers y Hammerstein: Duo de compositores norteamericanos. Richard Rodgers (1902-1979) - Una de las carreras más largas en Broadway, debutó como compositor en 1925 en *The Garrick Gaieties*. Entre sus mejores obras: *The King and I*, *South Pacific*, *Do I hear Waltz?* y *The Sound of Music*. Oscar Hammerstein II (1895-1960) - Una de las figuras teatrales más grandes del siglo XX, autor, letrista y productor. Entre sus mayores triunfos: *Show Boat* y *Oklahoma!*, *The Sound of Music*, *The King and I*.

<sup>40</sup> Sondheim, Stephen (1930-). Uno de los compositores/letristas que revolucionaron el teatro musical en sus 5 colaboraciones con Hal Prince (productor). Entre sus mejores obras: *West Side Story*, *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, *Do I Hear Waltz?* y *Sweeney Todd*.

Además, Rodgers y Hammerstein sostienen la convicción de que las canciones sirven a la obra, y sobre todo, durante su carrera juntos, se percatan de la sensible relación que debe existir entre el letrista y el compositor, lo que se convierte en el método de trabajo de sus colaboradores. Podemos inferir que sin una colaboración eficaz, no tendríamos musicales. Para algunos directores y productores, es ésta la experiencia más colaboradora del quehacer teatral.

Este aspecto está también presente en *La Bella y la Bestia*, ya que todo parte del cuento francés.

Al equipo se integra un nuevo colaborador dedicado a escribir nuevas canciones para la obra musical, pues no se considera suficiente tener solamente las canciones compuestas para la película infantil. Se puede observar cómo se le dedica un arduo proceso de creación al vestuario en esta obra, particularmente al de los objetos encantados, los lobos, etc. a fin de llegar a los diseños finales; de igual manera se trabaja con la escenografía, el maquillaje y los efectos especiales.

Richard Kislán, en su libro *The Musical: A Look at the American Musical Theatre*<sup>41</sup> menciona los tipos de libreto que se han clasificado para definir a los musicales. *La Bella y la Bestia* cae en la clasificación de obra musical (musical play), ya que como tal aspira a ser una obra artística con contenido ambicioso, tema universal, drama prominente, profundidad de personajes y producciones demandantes y, particularmente, por el diseño de producción de la misma obra, sobre el que se profundizará más adelante. El uso de letra, música y baile para provocar un drama es propio de una obra musical. Este aspecto se puede observar con *Mob scene / La Batalla*, ya que a lo largo de toda la canción se genera una tensión por lo que se advierte que ocurrirá. La obra también cumple con otras características del musical, como es el uso de la comedia como un respiro en un ambiente tenso, que se observa en las intervenciones cómicas de los objetos encantados y en la actuación de Lefou.

---

<sup>41</sup> Kislán, Richard, *Ídem*, p.174.

El libreto es un elemento muy importante en el musical moderno. Los cinco elementos fundamentales del libreto son: los personajes, la trama, la situación, el diálogo y el tema.

Los **personajes** son el alma del drama. Muchos elementos del teatro musical pueden estimular, excitar, identificar o estructurar, pero son los personajes representados a los que recordamos. Este aspecto se puede observar a través de la crítica que se le hace a Terrence Man con su interpretación de la Bestia.

De aquí deriva la importancia de los escritores, ya que desde el libreto tienen que lograr que los personajes simples se introduzcan inmediatamente para que el público los pueda identificar como los personajes principales, cuyos conflictos se desarrollarán a lo largo de la obra, y para que logren mover al espectador de cierta manera que se propicie el sentir una empatía con ellos, y anticipar una resolución satisfactoria. Precisamente esto es lo que ocurre en *La Bella y la Bestia*, ya que desde el primer número se identifica inmediatamente a Bella como la protagonista, y se conocen los deseos y expectativas que los espectadores suponen que se desarrollarán a lo largo de la obra. Aunque no se están introduciendo a todos los personajes principales, se identifica al personaje que lleva el hilo conductor de la obra. Desde que la obra comienza, se sabe que es a Bella a quien se deberá seguir durante todo el show.

Kislan hace las siguientes definiciones:

La **trama** establece una línea específica de eventos, un programa para la acción y los personajes bien definidos del teatro musical moderno que se sofocan en una inmovilidad no dramática. Los buenos escritores saben que la trama no debe revelar el drama, sino contar la historia. La trama de *La Bella y la Bestia* está muy bien definida, ya que ha sido creada principalmente para niños y si se torna muy complicada, entonces no la entenderían. Sin embargo, aunque se puede asumir el desenlace en el que va a terminar la historia, no se anticipan los modos en los que se resolverá. Todo ocurre como tiene que pasar, para pintar un panorama enriquecido de la trama y a la vez evitar hacerlo aburrido.

La subtrama presenta el contraste. Es una trama completa y secundaria que va en contra de la trama principal y que enriquece la misma trama principal. En el caso de *La Bella y la Bestia*, la subtrama se refiere a Gastón, el pretendiente de Bella, quien es el obstáculo principal para lograr la unión de Bella y Bestia que todos esperan desde un inicio. Aquí podemos ver cómo se cumple la premisa: A quiere C y B se lo impide.

Paralelamente con la trama, se encuentra la **situación**, que opera conjuntamente con la trama como cualquier momento que genera drama, mantiene la atención del espectador y ruega por una resolución.

El **diálogo** es imprescindible, ya que los personajes hablan entre ellos de una manera apropiada para la convención que se crea en un teatro musical. En el teatro musical, la canción debe ser la base de toda escena, y sólo así se mantiene el propósito de la escena misma. Dicho esto, si la canción funciona, el diálogo debe estar sujeto a la economía de la expresión y en algunas ocasiones, reforzar la canción. Es el caso de la pequeña escena que se desarrolla antes de la canción *Maison de Lunes / Loca Maison*, donde Gastón, Lefou y Monsieur D'Arque discuten sobre cómo manipular a Bella para que se case con Gastón. Por lo tanto, se explica así la razón por la que en las obras musicales existen números musicales y escenas sin canto ni baile.

El **tema** es la idea central de la obra en cuestión. Por otro lado, el concepto de la producción musical es la manera en la que el equipo creativo y los realizadores interpretan y desarrollan la idea. Se puede decir que el tema es a la creación, lo que el concepto es a la interpretación.

El **libreto** del teatro musical tiene una estructura definida. El escritor debe introducir a los personajes principales y demás elementos esenciales en la primera canción. En el caso de *La Bella y la Bestia* en la primera canción se presenta al personaje de Bella. De la misma manera, la primera canción debe presentar el conflicto que genera la tensión dramática (el hecho de que Bella busca más de lo que tiene y quiere enamorarse, y que Gastón, el galán del pueblo, está convencido de querer casarse con ella aunque sea en contra de su

voluntad); finalmente, el libreto debe inculcar en el público un deseo sincero para la resolución del problema (que Bella consiga lo que desea en la primera canción y que la historia romántica que se sugiere concluya satisfactoriamente).

Algunos escritores utilizan la repetición de canciones del primer acto en el segundo, porque éstas no necesitan mayor desarrollo y no presentan ningún obstáculo para la resolución del problema hacia la esperada conclusión, sin embargo, sirven para reforzar partes cruciales de la obra. Esta repetición, conocida como *reprise* es muy común en los musicales; está presente en *La Bella y la Bestia*, como es el caso de las canciones *No importa qué Reprise / No Matter What Reprise*, *Bella Reprise / Belle Reprise*, *Es hogar? Reprise / Home Reprise*, *Gastón Reprise / Gaston Reprise*, *La Bella y la Bestia reprise / Beauty and the Beast Reprise*, y *Si no puedo amarla Reprise / If I Can't Love Her Reprise*.

Otra elemento importante en el musical moderno es la **letra** de las canciones, que en el teatro consiste en un patrón compacto de palabras que deben ser acomodadas como la música lo dicte, y a su vez, deben comunicar información vital para la vida dramática del show.

La **letra** expresa el tema y está al servicio de la trama. Las palabras que se utilizan deben ser elegidas cuidadosamente para no contradecir ni complicar la idea inicial.

La letra determina el tono de un show, particularmente en lo que se refiere a dicción y a las frases que expresan el estilo. Por la misma razón, el número inicial de todo teatro musical debe decir al público en forma inmediata el tema que tratará la obra, de lo contrario no tendrá ningún uso teatral en la producción.

Como ocurre con toda escritura, la letra muestra la alianza que existe con la forma para caracterizar el diseño exterior e identificar la estructura interna. Por ejemplo, en *La Bella y la Bestia*, el número inicial (*Belle / Bella*) cumple con estas características, ya que se plasma el pueblo en el que vive Bella, y es este lugar el que la impulsa a ella a querer conocer otros sitios, a buscar otras cosas y a enredarse en lo que la trama propone. Es decir,

con este número se marca el ritmo de la obra, el que presenta una idea general de la atmósfera central y nos introduce al personaje principal: Bella.

Existe un reto en la letra de canciones teatrales, que consiste en hacer más con menos y lograr que toda palabra cuente. De aquí surge una enorme problemática para traducir las letras de las canciones, dentro de un proceso al que *La Bella y la Bestia* fue sometido para analizar su posible representación en distintos países del mundo, incluido México.

Así como la forma está ligada a la función, y la función varía con cada show musical, las formas de la letra se adaptan a los atributos externos del libreto en una manera natural y espontánea, que engloba lo que el libreto requiere.

En la misma línea, existen distintos tipos de canciones a los que la letra se tiene que adecuar:

**-Baladas:** La mayoría de las baladas son canciones de amor, y el amor es indispensable en la comodidad del teatro musical. Por lo tanto, todos los letristas deben saber estructurar una canción de amor, sin caer en el cliché. Deben aprender a decir: “Te amo”, sin siquiera decir esas palabras, pero lograr transmitir el mensaje.

En *La Bella y la Bestia*, la balada se encuentra en: *Beauty and the Beast / Bella y Bestia son*, y en ella se relata la evolución del romance entre *La Bella y la bestia*, que detona el clímax de la obra. Además, se presenta la canción *Si no puedo amarla / If I Can't Love Her*, en la que la bestia se lamenta por su amor hacia Bella.

**-Canciones de comedia:** Pensadas para provocar risa, por medio de la burla, la calamidad, o el dolor de otra persona. Usualmente, se pone a un personaje querido por el público en una situación difícil, creando un incidente que provoque una queja y propiciando que después lo desquite todo con ritmo y rima.

El número *Tavern / Taberna* sigue este patrón, ya que comienza con Gastón quejándose amargamente acerca del poco interés de Bella hacia él, mientras que Lefou lleva la escena, cantando lo maravilloso que es Gastón, de una manera entretenida y divertida.

**-Escena musical:** Es mucho más ambiciosa que la canción de comedia. En este caso, el letrista debe diseñar una canción que permita que toda la acción dramática se encapsule en la música.

Un ejemplo muy claro es la canción *Mob Scene / Batalla*, en la que Gastón convoca al pueblo para hablar de las monstruosidades que representa la Bestia e insistiendo en que es necesario matarla.

Por otra parte, las funciones de la música en el teatro musical son:

- 1) Reforzar la emoción que se maneja en el drama, de manera que no pueda ser duplicada por la simple palabra hablada. Cuando se lee la letra de una canción, carece de sentido, en cambio, cuando se canta, tiene mucho más peso.
- 2) El drama necesita acción, la música también, por lo tanto, refuerza la acción dramática. La música en el teatro puede iniciar, exacerbar y reforzar el movimiento.
- 3) La música puede establecer y mantener un tono apropiado para la atmósfera que se está creando.
- 4) La música puede personificar, prefigurar y predecir, especialmente cuando se utiliza en recursos musicales como el *leit motif*. Un elemento que presenta a un personaje, un evento o una emoción.
- 5) La música puede establecer y mantener un humor dramático. El libro favorece a los personajes, las situaciones y los temas que el público siente. Cuando un humor es un estado emocional particular, la música puede inducir, mantener, dirigir, disolver, cambiar o terminar la atmósfera emocional creada por los elementos del teatro musical.
- 6) La música puede ser utilizada como un elemento de transición aceptable entre las partes del show musical. En contraposición con hacer un oscuro, cerrar el telón o un cambio escenográfico, la música permite una fluidez del show y no rompe con el ritmo establecido.

7) La música genera baile y permite coreografías complicadas y atractivas, por lo tanto, abre la relación de director-coreógrafo.

En lo que respecta a las funciones de la música, Kislán clasifica las piezas más comunes en el musical de la siguiente manera:

**-Obertura:** Una composición musical donde varía la forma, longitud, contenido y método de presentación, que se utiliza para introducir el show musical. La función de la obertura es poner al público en el humor deseado y captar la atención de los espectadores en forma inmediata. La obertura puede sugerir atmósfera, época o estilo, todo lo cual se encuentra en *La Bella y la Bestia*, tanto al inicio de la obra, como al inicio del segundo acto. Al terminar la obertura y levantar el telón, nos sitúan en Francia en 1800, época donde transcurre la obra.

**-Número inicial:** Generalmente, el número musical inicial tiene como función presentar a los personajes principales, describir sus relaciones, establecer el tiempo y el lugar, expresar el tema, proyectar la situación y fijar el estilo de representación a lo largo de todo el show. Todo ello ha quedado ejemplificado con respecto a *La Bella y la Bestia*. Su primera canción: *Bella*, nos ilustra al personaje principal.

**-Número del coro:** Se encarga de crear contraste con los elementos de solo en la música. Para el letrista, este número permite expresar una reacción colectiva a una idea dramática, o a una situación. Por ejemplo, *Belle / Bella*, *Mob Scene / Batalla*, *Human Again / Humano otra vez*.

**-Escena musical:** Su función es posicionar una acción dramática entera en la música. Dramáticamente hablando, por ejemplo, esta secuencia lleva a los protagonistas desde un casual interés propio, al beso final que consagra su relación. Un ejemplo clarísimo se aprecia en *La Bella y la Bestia* justamente con la canción del mismo nombre, en la que, como ya se ha mencionado antes, se observa la evolución del romance de estos dos personajes. La escena comienza con una incómoda cena que se considera como la primera cita y termina en un baile elaborado que permite observar la forma en que la Bestia deja de ser animal y recupera sus costumbres humanas.

**-Cruce:** Se le conoce como un pasaje orquestal breve, cuya función es empujar el final de una escena hacia el inicio de otra. Es decir, funciona como una especie de puente musical

que permite la unión de las escenas y es una alternativa para no perder el ritmo de la obra, por ejemplo, en el momento de realizar un cambio escenográfico. En *La Bella y la Bestia*, se presenta esta situación durante la canción de *Mob Scene / Batalla*, que nos transporta del pueblo al bosque y, finalmente, al castillo. De la misma manera, en el primer acto se utiliza este recurso en dos ocasiones. Una, cuando el papá de Bella se despide en su casa, se introduce en el bosque, y finalmente queda prisionero en el castillo. De la misma manera, lo vemos cuando Bella va en busca de su padre y repite los mismos pasos, se introduce en el bosque y llega al castillo para encontrarlo.

**-Reprise (repetir):** Las características del reprise son: a) debe añadir algo, no solamente repetir; b) debe ser corto, no hay necesidad de extender algo que el público ya conoce; y, c) la letra puede o no cambiar. La razón primordial para utilizar este recurso es que la repetición permite recordar las cosas y situaciones. En particular en la obra en cuestión este recurso se utiliza principalmente en la actuación de Bestia. La primera vez que canta la canción de *If I Can't Love Her / Si no puedo amarla*, se presenta al final del primer acto como número final del mismo. El reprise aparece en el segundo acto, cuando permite que Bella regrese a su casa a visitar a su padre y vuelve a cantar esta canción con la misma melodía que la canción del principio, pero con algunas variaciones en la letra y con consecuencias dramáticas distintas.

De acuerdo con Bob Fosse<sup>42</sup>, las canciones del teatro musical se dividen en:

**- La canción “yo soy”:** Como el nombre lo implica, presenta datos esenciales acerca del personaje o la situación, para aclararlas al público, y responde a personajes y situaciones. Así ocurre con la canción *Me / En mí*, que permite ver con mayor claridad la arrogancia de Gastón y su genuino interés en Bella. Con esta canción le canta lo maravillosa que sería la vida con él, en un vano intento de convencerla para que acepte su propuesta de matrimonio.

---

<sup>42</sup> Fosse, Bob: (1927-1987) Creció deseando convertirse en el siguiente Fred Astaire; afortunadamente para el teatro musical se convirtió en un renombrado director y coreógrafo. En la obra *Damn Yankees*, encuentra a su musa Gwen Verdon. Entre sus mejores y más reconocidas obras: *Sweet Charity*, *Pippin*, *Cabaret* y *Chicago*. Muere en la gira de estreno de *Sweet Charity*.

- **La canción “yo quiero”:** De nuevo, el nombre indica la función. Esta canción puede insinuar, sugerir o subrayar la acción que seguirá cierto personaje. Responde a la trama. En este caso, se puede observar con las canciones de Bella. Al principio, ella canta repetidamente: “Yo quiero más que vida provincial”, ya que está un poco aburrida de vivir en un lugar tan pequeño, en donde todos los días pasa lo mismo. Así, cuando la hacen prisionera en el castillo, la canción que canta es de arrepentimiento (*Es hogar? / Home*), ya que en ese momento quiere regresar a la vida que había tenido con anterioridad. Otro ejemplo de este tipo de canción es *Human Again / Ser humano otra vez*, en la que todos los objetos encantados cantan para expresar la emoción que les provoca saber que el hechizo que los hizo prisioneros se puede romper y ellos pueden convertirse en humanos otra vez. Revelan así su deseo de que Bella se enamore de Bestia para ser libres.

“...La música comienza con un *beat*. La simple presencia de un pulso o una vibración ya está reforzando la acción y agudizando el interés. Después entran otros instrumentos para jugar más y más roles sofisticados – siempre en relación con la acción. Debo enfatizar este punto. La música en el teatro... sólo existe en relación a las energías de la representación...”<sup>43</sup>

Una vez que se ha establecido la importancia de la Letra y la Música, la acción se deriva hacia el baile.

Al respecto, cabe mencionar que las funciones dramáticas de la danza son las siguientes:

- a) Llevar la trama. El musical utiliza la danza para llevar la trama hacia otra etapa lógica de desarrollo, así como el teatro no musical utiliza el diálogo y la acción.
- b) Para establecer humor o atmósfera. El cuerpo humano registra en la tensión muscular y el movimiento, el impacto visual del pensamiento y la emoción en un personaje.
- c) Para plasmar el tema o la idea. Se pueden utilizar las técnicas de danza para proyectar ideas del libro sin perder la credibilidad dramática.

---

<sup>43</sup> Brook, Peter, *The Open Door. Thoughts on Acting and Theatre*, Anchor Books, 1993, p. 36. Traducción: Pamela Vidal.

- d) Para reemplazar el diálogo con imágenes de movimiento que se coordinan con la música. Una de las ventajas de esta técnica es que el movimiento acelera la acción de una manera más natural que con el lenguaje.
- e) Para generar comedia. Es mucho más complicado provocar la risa con el movimiento que con el lenguaje, sin embargo, no es imposible. Conviene tomar en cuenta que se debe dar un giro inesperado para generar la risa en el espectador.
- f) Para extender un momento dramático. Cuando un momento crucial en el libro musical está llegando a su límite, se utiliza la música para mantener al espectador en ese momento.
- g) Para abrumar con el espectáculo. No hay nada más fuerte que apoyar la danza con escenografía, vestuario e iluminación, pero se debe tener en consideración que se requiere un virtuosismo para lograrlo, ya que en esta época el público está acostumbrado a impresionarse con un programa deportivo al que se le puede poner pausa y repetir en cámara lenta. Por lo tanto, se debe ofrecer algo completamente distinto y apantallante, a fin de lograr abrumar al espectador.

Los tipos de baile que existen en el teatro musical<sup>44</sup>, que están presentes en *La Bella y la Bestia*, son:

**Número inicial.** Demuestra a la audiencia en términos físicos el quién, qué, cuándo y dónde de la obra y la manera en la que terminará el show.

**-Número de producción.** Todo el ensamble de baile contribuye para formar el espectáculo. Significa el esfuerzo más colaborativo del coreógrafo que tiene como finalidad unir letra, música, actores, escenografía, vestuario y orquesta. En el caso de *La Bella y la Bestia*, este número sería el tan famoso: *Be Our Guest / Nuestro huésped*. En este acto aparecen todos los objetos encantados y participa toda la compañía. Se advierte un uso de distintos telones y sets que no se había visto con anterioridad.

**-Solo.** El virtuosismo del mejor bailarín puede ayudar en una escena, para utilizar una combinación de patrones que el ensamble completo no puede realizar y que no lucirían de la misma manera. Un ejemplo muy claro de este tipo de baile es, justamente, *Be Our Guest*

---

<sup>44</sup> Kislán, Richard, *Ibidem*, p. 245.

/ *Nuestro huésped*, que consiste en un reducido número de bailarines que desarrollan un solo de baile en el que demuestran su virtuosismo.

Con la base histórica y teórica descrita en esta primera parte, pasaremos a la descripción de la experiencia práctica del montaje de una obra de la envergadura de *La Bella y la Bestia* para mostrar el trabajo cotidiano que conviene conocer como estudiantes y trabajadores de la empresa del Teatro.

### III. LA BELLA Y LA BESTIA COMO PRODUCCIÓN TEATRAL

*La Bella y la Bestia* es una producción complicada y de gran escala, ya que se requieren aproximadamente 200 personas para mantener la obra en temporada.

El director Roth ofrece una referencia de primera mano sobre la complejidad del proyecto:

“... Mientras el público observa el desarrollo del cuento de hadas en escena, otro drama, lleno de suspenso, está sucediendo en *backstage*. En cualquier momento, de 30 a 35 actores pueden estar cambiando de vestuario, mientras casi 70 miembros de la producción ayudan a vestirse a estos actores, preparan el escenario, checan los elementos técnicos, hacen reparaciones instantáneas, y operan las computadoras. ‘Me gustaría que le pudiéramos dar a la gente un vistazo de toda la actividad en *backstage*’, dice el director Roth, ‘porque es un ballet increíble, precisamente coreografiado, para que cada una de las cosas se haga rápida y eficientemente’...”<sup>45</sup>

El elemento humano está presente durante todo el tiempo de la representación. El equipo, agrupado en distintas áreas es responsable de que las cosas entren y salgan en el momento preciso, de coordinar el movimiento de un telón, simultáneamente con el desplazamiento del castillo, de los efectos de sonido, del humo que ambienta la escena, de los cambios de luces y los *blackouts* (oscuros) y de la entrada y salida de los actores. Se requiere de un arduo trabajo, coordinación y comunicación para lograr que la presentación resulte en todos aspectos como se planea originalmente.

#### III.1 Pre-Producción

Aproximadamente ocho meses antes de que los trabajadores del área de producción y administración se enteren de que la obra está en puerta, las negociaciones para revivir este musical habían comenzado. El productor negocia los derechos de la obra y acuerda las fechas en las que vendrán los creativos originales de la obra para reproducirla en México.

---

<sup>45</sup> Frantz, Donald, *Disney's Beauty and the Beast: A Celebration of the Broadway Musical*, First Edition, New York, Round Table Press, 1995, pp. 157-158. Traducción: Pamela Vidal.

*La Bella y la Bestia* se presenta en 1997 bajo la supervisión del Productor Federico González Campeán y su equipo. Esta obra la consideraron en las decisiones de proyecto como un producto viable para el pueblo mexicano. Había una producción física en Korea que fue la que se importó para las representaciones, así como el Vestuario, lo que hacía la realización de la misma en una meta posible. Para la celebración de los 10 años de la primera producción teatral musical de gran formato de OCESA, se trae otra vez *La Bella y la Bestia*, el musical de Broadway, a la Ciudad de México, convirtiéndolo en la primera reposición (*revival*<sup>46</sup>) de esta empresa.

A partir de lo ocurrido entonces toma alrededor de tres meses reunir al equipo creativo norteamericano (de Disney) que había participado en la puesta en escena de 10 años atrás, para seguir con el siguiente esquema de trabajo:

El equipo de producción mexicano (OCESA) decide y reparte tareas para la nueva producción. Dicho equipo está conformado por el Productor General, Morris Gilbert; la Coordinadora General de Producción, Laura Rode (con sus asistentes: José Luis Rodas y Pamela Vidal); el Director Musical, Isaac Saúl; la Directora Escénica Residente, Claudia Romero; el Gerente de Compañía, Diego Flores; la Directora Técnica, Adriana Beatty; el Supervisor de Producción, Jaime Matarredona; y la Coordinadora de Vestuario, Maquillaje y Pelucas, Violeta Rojas. Las tareas y las responsabilidades de cada uno se distribuyen de la siguiente manera:

## **1) Derechos**

Para representar la obra durante un determinado número de meses en la Ciudad de México se consiguen los derechos de parte de *Disney Theatrical Productions*. Conseguir los derechos es un proceso complicado que requiere de una gran suma de dinero para obtener el permiso para representar una obra registrada. Para este fin se elabora un contrato:

---

<sup>46</sup> *Revival* - Se utiliza comúnmente para referirse a un RE-ESTRENO teatral de la obra presentada por primera vez años atrás y que un empresario juzga deseable “revivir” en una producción idéntica a la original o revisada y modificada. En el caso de *La Bella y la bestia*, la producción conservó prácticamente el formato de la puesta en escena en México, en 1997.

“... éste especificará el monto de las regalías, la renta o el precio de la compra de materiales, depósitos reembolsables y materiales extra, además de estipulaciones como el crédito de los autores en el programa de mano, el licenciante y otros. También estipulará cuándo se deben pagar estas cantidades...”<sup>47</sup>

Las regalías se refieren a un monto mensual o total (dependiendo del licenciador), que la empresa debe cubrir para poder representar la obra de una manera legal. Dichas regalías, en el caso de *La Bella y la Bestia*, se entregan mensualmente a *Disney Theatrical Productions*, por ser la empresa que creó este musical. De la misma manera, a los creativos asociados (Keith Batten, director asociado; Kate Swan, coreógrafa asociada) se les hacen pagos por honorarios mensuales y reciben un porcentaje de las regalías (mediante una negociación que hace con Disney).

Se debe considerar la renta o el precio de la compra de materiales porque la empresa renta una parte, o la obra en su totalidad, es decir, que la renta incluye el texto, las canciones, las partituras, la escenografía, la utilería, el vestuario, las pelucas, el equipo de audio y el equipo de iluminación. Como en toda renta, se llega a una negociación con el licenciador para acordar los periodos de pago y la cifra correspondiente, según sea el caso. Por ejemplo para *La Bella y la Bestia*, la escenografía y el vestuario se compró lo que se convertía en un solo pago. El equipo de audio y de iluminación se rentaba, por lo que se consideraba tener una renta mensual fija de los proveedores correspondientes. Todo esto se fue estipulando mediante las negociaciones que se hicieron, y conociendo estos precios, es como reconocen la viabilidad económica del proyecto.

El crédito a los autores, creadores y diseñadores originales en el programa de mano, en los carteles, en sitio web y en todos los medios publicitarios que emplee la empresa es algo de suma importancia, ya que, en caso de omisión, se podría ocasionar que se culpara al responsable de plagio. Además, se debe distinguir el crédito del traductor, de los

---

<sup>47</sup> Novak, Elaine A. & Deborah, *Staging Musical Theatre, A complete guide for directors, choreographers and producers*, 1ª Edición, Cincinnati, Betterway Books, 1996, p. 11.

colaboradores residentes (director, productor, etc). En el teatro siempre se reconoce el trabajo de cada persona.

## **2) Juntas de producción**

Una vez que se llevan a cabo los acuerdos sobre los derechos, comienza el camino creativo. Paralelamente a la negociación del contrato final sobre los derechos, Laura Rode solicita la adaptación de los planos de la escenografía original que realiza el diseñador asociado del Centro Cultural Telmex, Teatro 1, a fin de que estén listos para el momento de contar con los derechos, y que de esta manera se puedan evitar pérdidas de tiempo.

Durante las juntas que se llevan a cabo, el equipo creativo de OCESA comienza a revisar los planos, previendo posibles problemas que pudieren aparecer a este respecto, y en relación con las medidas, las dimensiones de los objetos y la operación de los mismos. Ésta es una tarea completamente técnica, sin embargo, prevenir lo que podría salir mal requiere de mucho conocimiento y experiencia. De esta manera se espera reducir al mínimo los problemas que se tendrán que resolver en el momento del montaje. Además de estas necesidades, esta fase cubre también los posibles cambios y/o modificaciones que tendrán que hacerse con respecto a las medidas expuestas en los planos, decisiones que toma la coordinadora general de producción junto con el supervisor de producción.

Una vez que se han considerado la mayoría de los problemas posibles relacionados con la escenografía en el teatro, Laura Rode comienza a contactar al equipo creativo original (es decir, el que *Disney Theatrical Productions* reunió para su realización en NY), a fin de agendar viajes y juntas. Asimismo, se inician todos los trámites para importar y comprar el equipo y los materiales necesarios para el montaje y la temporada. Una vez en México, este equipo humano se dedica a tomar medidas, para adecuar el espacio del teatro a los requerimientos de *La Bella y la Bestia* de una manera más exacta y tomando en cuenta los cambios y/o adecuaciones que ya se han considerado. Todo este trabajo se lleva a cabo en las juntas que sean necesarias. Sin embargo, se procura definir todos los puntos a tratar en un plazo de dos juntas, aunque el número de juntas puede variar en cada caso.

Además, Adriana Beatty, la Directora Técnica, debe llevar un inventario del equipo disponible y compararlo contra el equipo que requiere la obra para comprar o rentar lo que haga falta. De la misma manera, es labor de la coordinadora general de producción determinar cuántas personas se necesitarán en total, considerando el elenco, los músicos, los técnicos, los operadores, los vestuaristas, etc., así como la nómina de todos ellos. Al mismo tiempo debe determinar las asignaciones de cada trabajo en particular y, de preferencia debe designar jefes de departamento.

Las tareas antes mencionadas requieren de muchísimo trabajo, logrado por un equipo bien formado y con una buena división de las actividades que se deben realizar. OCESA maneja jefes en cada departamento para facilitar el trabajo de la coordinadora de producción, a fin de que pueda concentrarse en distintos temas estéticos de la obra, así como supervisar a cada departamento.

Una vez que se conforma el equipo, se asigna a cada una de las personas involucradas en la puesta en escena un calendario específico con las fechas límite de la producción. Este calendario se conoce como calendario de producción o ruta crítica y define las fechas en que debe estar listo el escenario, el vestuario, el afoque de las luces, los días de ensayos y presentaciones, etc. El calendario de producción<sup>48</sup> debe elaborarse de la mano con el director. Una técnica recomendable para la creación de rutas críticas o calendarios de producción es empezar de atrás para adelante, es decir, se empieza con la fecha del día del estreno y se acomodan las actividades que deben realizarse hacia atrás en el tiempo, a saber:

- estreno
- previos
- ensayos generales
- ensayos técnicos
- ensayos con vestuario
- afoque de las lámparas

---

<sup>48</sup> Ver apéndice #6 para un ejemplo de ruta crítica.

- telar
- construcción
- ensayos
- audiciones, etc.

Esta técnica permite una mayor claridad en la planeación y gestión de un proyecto, así como el planteamiento de fechas más reales. Para ver un ejemplo de una ruta crítica, favor de ver el apéndice #6.

### 3) Audiciones

Con el propósito de reunir al mayor número de actores, cantantes y bailarines que integrarán el elenco de la obra *La Bella y la Bestia* se abre la convocatoria. A partir de ahí, se lleva a cabo la audición de canto y actuación y según los resultados, se hace una primera eliminatoria. Después se realiza la audición de baile, en la que de la misma manera, se hace un filtro. Enseguida se llama a todas las personas consideradas para ser parte de la compañía, mediante lo que se conoce como el *callback*<sup>49</sup>, que es una segunda audición. Una vez más se hace el filtro y se decide, dependiendo de las necesidades de la obra, quién será contratado para hacer algún papel en particular. Durante todo este proceso, los creativos norteamericanos de Disney están presentes. El director de escena tiene la última palabra. En *La Bella y la Bestia* (la producción original), el equipo creativo discutió la función de cada personaje en la historia. Por ejemplo, la Sra. Potts es una especie de madre para la Bestia; Lumière se convierte en el coach romántico de la Bestia. A partir de ahí, en las audiciones se buscaba a los actores que cumplieran con esas expectativas y que además con el “espíritu” que le crearon a cada personaje<sup>50</sup>.

Todo este proceso es supervisado y coordinado por un *stage manager*<sup>51</sup>. En el caso de *La Bella y la Bestia* se nombra un *production stage manager* (de más alta jerarquía) y tres

---

<sup>49</sup> Se les llama nuevamente porque el equipo de producción norteamericano considera necesario que vuelvan a audicionar para evaluarlos de nuevo.

<sup>50</sup> Frantz, Donald, *Disney's Beauty and the Beast: A Celebration of the Broadway Musical*, 1a. Edición, Nueva York, Round Table Press, 1995, p. 159. Traducción: Pamela Vidal.

<sup>51</sup> Un Stage Manager, según el libro “The back stage guide to Stage Management” (pg. 198) es el responsable de dar los llamados de audiciones y ensayos; lleva a la perfección el libreto maestro, trabaja en conjunto con

*stage managers*. Conjuntamente, el equipo de *stage managers*<sup>52</sup>, el director residente<sup>53</sup>, el director musical y los productores apoyan de manera imprescindible en todo el proceso de audiciones, a fin de conformar el elenco. Una vez que se ha decidido el elenco que representará la obra llega el momento de comenzar los ensayos.

#### 4) Ensayos

En términos estrictos, los ensayos comienzan una vez que se tiene al elenco conformado. Sin embargo, en OCESA los ensayos comienzan al mismo tiempo que el montaje<sup>54</sup>. Esta es una decisión conjunta entre director y productor y varía según el caso. Se hace de esta manera para no alargar el tiempo de preparación para el día del estreno. Teniendo a ambos equipos trabajando simultáneamente, el proceso se hace eficiente.

Durante los ensayos, generalmente se comienza con una lectura del texto, para que todos sepan lo que se está trabajando, además de permitir conocer al equipo con quienes trabajarán.

A partir de esta lectura, el director decide cuál será su método de trabajo para llegar a la fecha de los ensayos técnicos, en los que solamente se ocupa de los aspectos que conciernen a la producción y no a la actuación e interpretación. En *La Bella y la Bestia*, el tiempo que se da al director para tener todas las canciones, coreografías, *gags*, trucos escénicos, trazo, etc., es de cuatro semanas en los salones de ensayos, para, posteriormente, pasar al escenario a comenzar los ensayos técnicos. Se ensayaban jornadas de 8 horas aproximadamente, de lunes a sábado.

---

el director de escena y todos los departamentos durante los ensayos y durante la temporada, mantener las intenciones artísticas de los creativos, el productor y el director, mantener la disciplina entre el elenco, mantienen el registro de retardos, enfermedades y lesiones.

<sup>52</sup> Aunque la función del *stage manager* no es propiamente técnica debe conocer a fondo el funcionamiento de cada elemento de la producción y de absolutamente todos los detalles de la obra, a fin de ser la voz en el momento de resolver una crisis. De la misma manera se encarga de correr la obra, tanto durante los ensayos (regulares, técnicos y generales), como en cada una de las funciones que se dan a lo largo de la temporada.

<sup>53</sup> Quién es la figura que se encargará de los detalles de dirección de la obra, una vez que el director asociado norteamericano regrese a EEUU tras el estreno.

<sup>54</sup> Con montaje nos referimos al ingreso de la escenografía al teatro, y su construcción sobre el escenario. Así como el acondicionamiento del teatro con el equipo de iluminación, audio, vestuario y utilería.

Mientras el elenco se prepara para subir al escenario en sus ensayos dentro del salón de ensayos, durante esas 4 semanas comienza el montaje.

### **III.2 El Montaje**

El montaje de *La Bella y la Bestia* se realiza en un periodo de 10 semanas (dos meses y medio), considerando desde el desmontaje de la obra anterior hasta el día del estreno.

Durante las primeras semanas del montaje, se llevan a cabo tres acciones simultáneas para agilizar el proceso, a saber:

- ensayos con el elenco
- ensayos de la orquesta
- preparación y construcción del escenario.

En el salón de ensayos se marcan las divisiones del espacio, o los elementos que tendrá con gaffer delgado, preferiblemente gaffer de distintos colores. Por ejemplo, se marcan las escaleras, la utilería grande (sillones, fuentes, pozos, etc), puertas, tarimas, desniveles, etc. Esto sirve para que los actores se familiaricen con distancias y movimientos, y que de esta manera, se marque el trazo, para que una vez que lo llevan al escenario ya construido, no les sea del todo desconocido.

#### **1) Primera semana**

##### a) Desmontaje

El desmontaje de la obra *Hoy no me puedo levantar*<sup>55</sup> se realizó el 15 de julio, en los días posteriores al final de temporada de dicha obra (16 y 17 de julio); el equipo técnico (comprendidos los departamentos de Iluminación, Audio, Automatización, Telar, Tramoya, Utilería, Vestuario, Maquillaje, Pelucas y Zapatería) se dedicaron a recolectar y clasificar (por medio de un inventario) todo el equipo de la obra anterior a fin de:

---

<sup>55</sup> *Hoy no me puedo levantar* se estrenó en la Ciudad de México el 24 de mayo de 2006 y la temporada duró hasta el 15 de julio de 2007.

- a) llevarlo a bodega,
- b) desecharlo, o
- c) regresarlo al proveedor que lo rentó, una vez que su función ha terminado.

Por lo tanto, se cumplían jornadas de trabajo de aproximadamente 12 horas para evitar atrasos en la producción. En general, se tenían que trabajar horas extras para recoger todos los cables, objetos, equipo, herramientas, vestuario, pelucas, zapatos, conectores, consolas, cuerdas, cicloramas, telones, etc., que se requerían para la obra anterior, lo que es recomendable para tener un mayor control sobre la maquinaria y el equipo disponible. En el caso de *La Bella y la Bestia*, se utiliza este método para regresar el equipo rentado. De esta manera, el inventario que se levanta durante el desmontaje se compara contra el inventario que el proveedor entrega al rentar el equipo, para que no haya confusiones ni malos entendidos y todo el material sea regresado o embodegado, según sea el caso.

#### b) Adecuar el espacio

Del 18 al 21 de julio el equipo creativo se encargó de preparar el teatro, en lo que se refiere particularmente a la estructura del piso. Debido a que *La Bella y la Bestia* es una obra automatizada, el piso del escenario debe ser muy particular, ya que la “automatización” se refiere a que el mecanismo tiene un cable de acero que corre por el espacio hasta donde se desee mover el elemento escenográfico. La obra tiene un total de 59 cambios escenográficos que se logran gracias a este mecanismo, que incluye 19 motores de diversas capacidades y que van de 5 a 1.5 caballos de fuerza.

Para que esto funcione se adhiere al cable una especie de cuna llamada conejo en la que se atora el elemento escenográfico (que a su vez tiene una patita en la parte inferior que permite que el elemento embone con el conejo). Una vez que se encuentran juntas estas dos partes, el conejo se mueve hacia delante (puede ir hacia la parte de atrás también) moviendo la pared consigo, por ejemplo. La pared en movimiento llega hasta la marca que ha sido determinada por el director. Para que esto sea posible, el piso debe tener una elevación a fin

de que todos los cables (de automatización, iluminación y audio) puedan cruzar el escenario por debajo y llegar de un lado al otro.

La elevación se consigue gracias a que la construcción del piso se realiza por medio de asnillas de fierro con una pequeña elevación que permite el recorrido de los cables y que sostiene el peso de toda la escenografía y el elenco. Una vez que las asnillas están soldadas y en posición, se les colocan hojas de triplay de 19mm que las cubren y que a su vez van atornilladas a las asnillas, que terminan con la misma construcción del piso. Cada asnilla tiene un diseño distinto y el acomodo no es aleatorio, ya que llevan la ranura que se necesita para toda la automatización. Por ende, toda hoja está numerada de acuerdo con el plano y se debe contruir y accionar al pie de la letra, sin variación.

Mientras se construye el piso, los demás departamentos se dedican a distintas tareas. Basándose y siguiendo al pie de la letra los planos que les son entregados, cada departamento define sus tareas. Paralelamente, todo lo que concierne a escenografía (telones, *atrezzo*<sup>56</sup> y el castillo), así como el equipo de iluminación y audio se mueve de la bodega al teatro para comenzar con el proceso para la nueva obra.

### c) Iluminación

El trabajo del departamento de Iluminación es el más extenso y complicado, ya que implica más de 50 robóticas y cientos de luces convencionales. Todo este equipo debe ser revisado antes de ser colgado, ahorrando así tiempo en el proceso. El inicio del montaje de la obra es un momento ideal para comenzar con el inventario. Además, se debe confirmar el funcionamiento correcto y el buen estado de todos los aparatos, cables y lámparas que se van a utilizar, así como su limpieza. Al tiempo que se revisa la lámpara, se revisan también las cortadoras y otros accesorios. De la misma manera, se debe tener a mano algunos clamps (abrazaderas) y cinturones de seguridad, para asegurar todo el equipo y crear un ambiente de trabajo con el menor riesgo posible. En el caso de *La Bella y la Bestia* la tarea implicaba la limpieza del equipo, la preparación de cada uno de los elementos con su

---

<sup>56</sup> Son los instrumentos, herramientas, muebles y objetos utilizados para decorar una escena.

lámpara nueva, su cinturón de seguridad, su clamp, su limpieza por dentro y por fuera. En el caso de las luces robóticas, también con su dirección y sus gobos correspondientes. Este proceso involucra además insertar cada rollo de colores en su respectivo scroller y poner su dirección y cinturón de seguridad. Por ejemplo, en *La Bella y La Bestia*, se logran atmósferas como la oscuridad y penumbra dentro del castillo, y lo soleado y alegre que es el pueblo.

#### d) Audio

En el caso del departamento de Audio, su proceso es muy similar al de Iluminación. En primer término, se debe asegurar que se tiene todo el equipo y comenzar a colgar las bocinas y monitores en los sitios indicados en el diseño, con sus respectivos cinturones de seguridad.

#### e) Vestuario

En lo que se refiere al departamento de Vestuario, durante las primeras semanas tiene a su cargo la tarea de recibir todo el vestuario que se había mandado pedir de la producción de la obra que estaba en gira por Korea (la mayoría embodegada en el Teatro Orfeón<sup>57</sup>, donde por primera vez se realizó esta puesta en escena) y se empieza a hacer un inventario del vestuario existente para determinar en qué condición se encuentra. Para entonces, siempre se debe tener en consideración factores tales como el presupuesto, los realizadores y los costureros con sus habilidades, así como contar con un espacio apto para almacenar el vestuario dentro del teatro. El tipo de vestuario de *La Bella y la Bestia* es muy peculiar, ya que no solamente se trata de trajes y corbatas, vestidos y zapatos, sino de toda una gama de vestuario especial y fuera de lo ordinario, que le da vida a “las caricaturas” que abundan en *La Bella y la Bestia*.

---

<sup>57</sup> Cabe mencionar que éste es el mismo vestuario que se utilizó en la primera puesta en escena en la Ciudad de México. Por lo tanto, debido al paso de los años, se encuentra desgastado, por lo que fue necesario enmendar la mayoría de los artículos y, una vez arreglados, pasaron por las manos de un especialista que los pintaba a mano, tal y como se hizo en la producción mexicana original.

Esta producción utiliza dos tipos de vestuario: el humano y el encantado. El vestuario humano corresponde al periodo histórico de la obra (siglo XVIII) y debe reflejar la caracterización real de los personajes, como es el caso de toda la gente del pueblo, incluida la Bella y Gastón. El vestuario encantado involucra la exageración de elementos del objeto encantado sobre el personaje, estilizando la ropa y la forma humana para favorecer la atmósfera de la obra, como ocurre con todos los objetos del castillo encantado, incluidos la Bestia y los lobos que atacan a Bella al iniciar el segundo acto<sup>58</sup>.

## 2) Segunda semana

### a) Escenografía y Automatización

Para lograr la escenografía con la automatización requerida se instala el sistema de motores para telar, se construye y se posiciona el show portal / boca escena<sup>59</sup> y se consigue que todos los telones estén en sus respectivas varas de telar y en el orden que les corresponde; para tramoya, una vez que la estructura del piso está soldada y lista, se ponen encima unas tablas de triplay para conformar el piso como tal, así como lograr la construcción del castillo<sup>60</sup>

Los elementos de utilería y escenografía son tan numerosos que durante esta segunda semana se siguen recibiendo en el teatro, entre ellos la silla de Gastón, o la barra de la Taberna que se utilizan en el primer acto, durante la canción titulada *Taberna / Tavern*. También comienzan a llegar la casita de Bella, las casitas del pueblo, la fuente, el pozo, el carrito de Maurice (la invención); todos ellos se utilizan en las escenas del pueblo en

---

<sup>58</sup> Ver apéndice #4 para ejemplos de vestuario.

<sup>59</sup> La boca escena, es decir, la medida del escenario de *La Bella y la Bestia* es fuera de lo común. Para ser fiel a su origen animado, se manufacturó una boca escena peculiar que se distinguiera de la que tiene el teatro y que sirve para enmarcar la escena en forma de un dibujo animado. Se usan los mismos colores de la propuesta escenográfica y la majestuosidad que implica el castillo.

<sup>60</sup> El castillo cuenta con una maquinaria complicada que le permite cumplir con las funciones que se desean. Está dividido en dos partes, escaleras con una especie de jardinera al centro, que sirven para el calabozo, el cuarto de Bella y otros espacios dentro del castillo, no tan específicos. La otra parte constituye la más complicada: El “ala oeste”, que tiene un mecanismo que le permite girar en su propio eje y tener un espacio interior tanto como exterior como sets para distintas escenas, ayudando a mantener la atención del espectador con el elemento de sorpresa.

ambos, primer y segundo actos. Además el espejo, la cama de Bella, los candiles; que se utilizan en las escenas del castillo, es decir, todo el *atrezzo* que no es tan grande como el castillo y el “ala oeste” y que en realidad lo que necesita es limpieza y arreglos menores, a diferencia de lo que ocurre con la construcción del castillo.

Otra de las razones por las que el *atrezzo* llega durante la segunda semana es que una vez que el piso está construido y montado, éste deja de ocupar espacio en los desahogos del teatro, liberando lugar para almacenar y adecuar el *atrezzo*..

#### b) Audio, Iluminación y Vestuario

La producción llega a ser tan exigente que durante esta segunda semana continúan con el proceso de la semana anterior, es decir, que se debe continuar corroborando cables y equipo y comprobando con el plano su ubicación sobre el escenario, a fin de asegurar que no falte nada; en el caso del departamento de vestuario, se encarga de dividirlo por tallas, personajes y hacer los arreglos.

#### c) Audiciones de músicos

En esta segunda semana se convocan y realizan las audiciones para los músicos, que funcionan de la misma manera que para elegir al elenco, con una primera audición y una segunda sesión o callback. Para iniciar se les entrega la partitura y se les escucha tocar. Si lo hacen de manera satisfactoria conforme a los criterios que establecen la directora musical de Disney y el director musical de México, entonces se les contrata. Los instrumentos que conforman la orquesta de *La Bella y La Bestia* son: tres teclados, dos violines, dos violoncello, un contrabajo, un arpa, una flauta, un píccolo, un clarinete, un oboe, cuatro cornos ingleses, un trombón, una tuba, dos trompetas, una batería y una sección de percusiones.

### **3) Tercera semana**

#### a) Rigging<sup>61</sup> de iluminación y audio

El *rigging* consiste en colgar todas las bocinas y el equipo de iluminación como lo requieren los diseños adaptados para el teatro. La ubicación exacta a escala del posicionamiento de las luminarias, su ángulo y el circuito se encuentran en un plano de iluminación<sup>62</sup>. Además, en dicho plano se encuentra también información relevante, como el color de la mica que se utiliza, el gobo y demás accesorios (p. ej. *top hat*<sup>63</sup>, *scroller*<sup>64</sup>, cortadoras, etc.), lo que permite al diseñador tener una visión detallada de sus herramientas de trabajo que le permita decidir cómo se utilizarán a lo largo de todo este proceso.

Al comenzar a colocar el equipo y cablearlo es importante que todos los cables, tanto de señal (DMX) como de corriente, estén en orden, marcados con el número de circuito para evitar confusiones y permitir una mayor facilidad en el momento de conectar todo a los *dimmers*<sup>65</sup>.

El departamento de audio sigue los mismos procedimientos, coloca todas las bocinas y comienza a cablearlas para que todas lleguen a consola y se puedan probar.

#### b) Automatización

El departamento de automatización se encarga en la tercera semana de conectar todos los motores. Todos los cables deben pasar por debajo del piso y llegar hasta el motor que les corresponde, para que posteriormente se puedan realizar las pruebas correspondientes para corroborar que todos funcionan.

---

<sup>61</sup> *Rigging* - Implica colgar y posicionar las varas para colocar posteriormente el equipo, tanto de iluminación, como de audio o telar, según el plano. Las producciones musicales exigen que el foro y en ocasiones la sala, sean adaptadas a las necesidades de la producción, por lo que el posicionamiento de las varas y las calles puede variar entre producción y producción.

<sup>62</sup> Ver apéndice 3 para un ejemplo del plano de iluminación.

<sup>63</sup> *Top hat* - accesorio metálico que se utiliza en *leekos* (reflectores) y pares para concentrar el haz de luz en una área específica. A semejanza de sombreros de copa, de ahí su nombre.

<sup>64</sup> *Scrollers* - Cajita con un rodillo de micas de color que giran. Se controla desde consola y permiten utilizar una amplia gama de colores desde un solo reflector. Aumenta las oportunidades de crear atmósferas distintas, con menor número de reflectores.

<sup>65</sup> *Dimmers* - Centros de carga. Cada luz tiene un *dimmer* que funciona como interruptor de encendido / apagado para dar o quitar corriente al equipo.

#### 4) Cuarta semana

Los distintos departamentos continúan con las actividades de la tercera semana, ya que la labor es complicada y extensa, como se ha visto. Es muy común durante las semanas tres y cuatro que las horas extras empiecen a ser más y más comunes, ya que, en el caso de audio e iluminación, todo lo que se cuelga, debe ir cableado y se tiene que llevar un orden minucioso porque de otra manera la conexión a sus fuentes de poder es imposible.

Para esta cuarta semana todo el *rigging* está en posición y listo para poder elevar las varas y comenzar a colgar todo el equipo. Todas las líneas de automatización o el cableado están listos y se puede empezar su programación. Se comienza a tirar<sup>66</sup> los cables de audio, para que la consola empiece a recibir alimentación y señal.

##### a) Audio

En la cuarta semana comienza el verdadero reto para Audio. Balancear un teatro para la música es complicado, ya que en algunas ocasiones, el sonido es mejor cuando todos los instrumentos están juntos. La palabra hablada requiere de un tiempo de reverberación muy corto, mientras que la música se escucha mejor con una reverberación más larga. Se requiere de aproximadamente dos semanas de pruebas, para conseguir el diseño de audio que la obra requiere.

Primero se prueba la palabra hablada. Cuando se consigue una ecualización uniforme, se pide a los actores que canten para ecualizar la voz cantada. Una vez que se ha conseguido la ecualización de la palabra y la voz, se prueban los instrumentos, uno a uno, para lograr la ecualización adecuada. A continuación se pide a la orquesta que ejecute una pieza musical a fin de ecualizar todos los instrumentos a la vez. El último paso es integrar la voz cantada y ecualizar todos los elementos en conjunto. A esta última etapa se le conoce como el *sitz probe*. Durante este evento, los acentos que la música debe de tener se vuelven más claros.

---

<sup>66</sup> Tirar cable o tirar línea es el proceso de guiar el cable de un lugar a otro por el teatro. Se lleva de la bocina a la consola en el caso de Audio, o del motor a la consola en el caso de Automatización.

Es decir, en caso de que una canción tenga diálogo durante la misma, el volumen de la orquesta debe disminuir para dar lugar a la voz. Si la voz cantada tiene un acento para fines dramáticos, y la orquesta incrementa su volumen a la par, el resultado es exitoso. Todo este tipo de cambios y momentos durante la obra se vuelven mucho más evidentes durante el *sitz probe*. De ahí la importancia del mismo.

Para estas alturas del montaje, el foso de orquesta, que se ha ido adecuando desde el inicio de la preparación del teatro debe estar listo para que los técnicos de audio puedan comenzar a tirar líneas para la orquesta, es decir, colocar el cableado de todos los micrófonos y monitores, que en el mejor de los casos debe llegar a consola a través de la pared<sup>67</sup>. En OCESA, el foso de orquesta está debajo del piso del escenario, y el foso adquiere la forma que requiere el musical en cuestión. Para *La Bella y la Bestia*, el foso fue adecuado para los dieciséis músicos, que conformaban la orquesta.

#### b) Iluminación

Los cables se deben peinar, lo que significa que se llevan todos los cables lo más cerca que se pueda a los *dimmers*, a lo largo de la vara de iluminación (o *truss*). Es un proceso complejo, ya que se eleva todo el cableado hasta una altura que no impida los movimientos de entrada y salida del atrezzo. Una vez conseguida esa altura, se llevan los cables hacia los *dimmers* para conectarse y hacer funcionar el equipo.

#### c) Automatización

En esta cuarta semana comienza la programación, lo que significa que se ponen marcas a los cables que corren debajo del piso. Después, se asigna un número a cada motor, considerando que cada motor puede tener distintas posiciones. Por lo tanto, el siguiente paso es programar la posición “1” a cierta distancia, la posición “2” a otra y así

---

<sup>67</sup> Lo que es posible en el teatro ya que no tiene paredes de concreto o ladrillo, sino de trilosa, que permite reducir la vibración, mantener la estructura del teatro firme y ofrece la facilidad de pasar los cables por ahí.

consecutivamente hasta que cada motor tiene programadas todas las posiciones que le corresponden y que están marcadas en los planos de automatización.

#### d) Ensayos y publicidad

Los ensayos de orquesta y elenco siguen llevándose a cabo diariamente y por separado, mientras que, por otro lado, en el departamento de publicidad comienza la toma de fotografías de estudio para las revistas (anuncios publicitarios) y para el programa de mano<sup>68</sup>.

### **5) Quinta semana**

En la quinta semana todo se encuentra cableado, conectado, limpio y en su lugar. La programación de automatización ha terminado, se comprueba que todo funciona correctamente. El castillo y el ala oeste están contruidos y en su respectivo lugar sobre el escenario.

#### a) Iluminación

En la quinta semana llega el momento para que el departamento de Iluminación comience a afocar las lámparas, lo que usualmente toma dos días y funciona de la siguiente manera: los técnicos de iluminación toman la lámpara que el diseñador de iluminación pide por medio del programador de consolas, que se encuentra ahí mismo, “mandando” los canales que se pidan. Cabe aclarar que “mandar” quiere decir activar el canal que se pide desde consola. Éste es un trabajo conjunto de tres personas: el diseñador, el programador y el técnico.

Según las notas del trabajo que hizo con Natasha Katz, la Diseñadora Original, el Diseñador Asociado, Michael Odam, le pide al técnico de iluminación que sostiene la lámpara que corte la luz, que cambie la dirección, que afoque el haz, etc., todo ello para conseguir la iluminación que ya se había planeado desde la primera vez que se diseñó para

---

<sup>68</sup> Ver apéndice #5 para imágenes del programa de mano

*La Bella y la Bestia*. También es éste un buen momento para corroborar que todas las micas o filtros de color se hayan cortado y colocado como se requiere.

La manera más común de iluminar un escenario es dividir el espacio en una cuadrícula e iluminar cuadro por cuadro. *La Bella y la Bestia* rige su iluminación de esta manera, que la hace más uniforme y sencilla.

Una vez terminado el afoque, comienza la programación, que es un trabajo conjunto entre el diseñador y el programador en el que van armando los *cues*,<sup>69</sup> es decir, que van corriendo escena por escena (solamente las luces, sin elenco ni otros elementos), señalando lo que hace falta en cada una, y mediante este proceso van creando la atmósfera de cada escena (por medio de los *cues* que sean necesarios).

#### b) Vestuario

Una vez que toda prenda está clasificada, arreglada y lavada, se deben considerar los accesorios de cada uno de los elementos del vestuario, ya que ningún vestuario está completo sin los accesorios adecuados: sombreros, guantes, zapatos, collares, cadenas, etc. Éste es el momento ideal para dividir y catalogar cada una de las prendas, cada atuendo completo, por personaje y por escena. Por ejemplo:

Acto I, Escena I, “Bella”, Vestuario Bella: Vestido azul, delantal blanco, zapatos negros, calcetas blancas largas, listón blanco para pelo. Y así sucesivamente, con cada personaje de cada escena).

Antes de los ensayos con el equipo técnico, se deben programar las fechas para que los actores se prueben los vestuarios y se hagan los ajustes necesarios. En estas ocasiones se comunica al actor en qué momento de la obra debe usar el vestuario y qué accesorios debe llevar con cada uno de los atuendos que usará, lo que significa que se debe tener lista la

---

<sup>69</sup> *Cues*: Término en inglés para “pie”, que en teatro significa entrada o indicación.

toma de medidas una vez que se define lo que cada actor se va a poner, a fin de que se puedan hacer más modificaciones de tallas según se requiera.

Los encargados de pelucas y de maquillaje deben estar presentes durante la prueba de vestuarios, para estar preparados en caso de que alguna peluca pudiera dificultar el cambio de vestuarios entre escenas, o por si tuviera que haber un cambio de maquillaje con los distintos vestuarios. El actor tiene la obligación de conocer en su totalidad estos cambios. Este proceso es supervisado por la Coordinadora de Vestuario, Maquillaje y Pelucas.

## **6) Sexta semana**

### a) Ensayos técnicos

Los ensayos técnicos se realizan sin elenco ni orquesta. La duración de los ensayos técnicos puede variar, dependiendo de la complejidad de la obra. Sin embargo, una buena organización del equipo de producción ayuda a que estos ensayos puedan desempeñarse fluidamente.

### b) Iluminación

Un diseño exitoso tendrá un impacto en todos los elementos de la producción y es esencial mantener una discusión e intercambio de ideas constantes entre el director, el diseñador de iluminación, el diseñador de vestuario y los técnicos de iluminación. La persona que diseñe la iluminación<sup>70</sup> tiene la obligación de conocer el texto de la obra tan bien como cualquier otro miembro de la producción, ya que el primer paso es reconocer las necesidades y exigencias de la obra.

Teniendo esto en mente y durante esta sexta semana, los cambios son una actividad recurrente y existen días enteros en donde lo único que se corrige es la iluminación.

---

<sup>70</sup> En este caso Natasha Kotz y Michael Odam

### c) El libreto de producción

El *stage manager* crea un libreto de producción. Esta labor es fundamental para el montaje, ya que es sumamente detallado y completo en todas las áreas de la producción técnica. Cada libreto tiene su manera de abreviar las cosas y de darse a entender; por lo tanto, el equipo de *stage managers* debe mantenerse al tanto de la nomenclatura utilizada en el libreto, en el que se va recopilando información vital, como:

Durante los ensayos:

- Trazo;
- *Cues* exactos de cambios de escenografía;
- Movimiento del *atrezzo* por escena: todos los elementos (escenografía, utilería, telar, etc) que hay en cada escena y en qué momento salen, o qué actor los saca a escena;
- Cambios de vestuario: en qué momento un actor tiene cambios de vestuario y dónde se realizan (si existen en la obra);
- Ubicación de utilería (derecha, izquierda escenario).

Durante los ensayos técnicos:

- *Cues* de iluminación: definir en qué momento entra una luz y en cuánto tiempo, así como los prevenidos de cada uno.
- *Cues* de audio: un efecto de sonido, un micrófono de un bailarín que estaba fuera de escena, la orquesta, el coro,
- *Cues* de automatización: en qué momento se mueve el castillo, en qué posición debe terminar, qué motor se acciona,
- *Cues* de telar: qué telones deben bajar, subir, en qué momento.

Todos estos detalles se van cambiando y perfeccionando durante los ensayos técnicos. En estos libretos, se tiene toda la información para desempeñar la obra como se debe,

mencionado cada detalle de todos los departamentos. Por lo tanto, debe ser muy claro, muy organizado y muy preciso<sup>71</sup>.

#### d) Comunicación entre departamentos

Se requiere de un sistema de comunicación entre todo el equipo técnico. El *stage manager* es el encargado de coordinar a todos y asegurarse de que la obra suceda y se desarrolle adecuadamente. Debido a que el *stage manager* centraliza y organiza todas las notas y la información, él lleva el mando. Durante función, esto se logra con la ayuda de diademas (comunicación entre todo el equipo) y por medio del *call in*. Se trata de un mecanismo donde se dividen focos de colores por departamentos y cada vez que se tiene que realizar un movimiento a lo largo de la obra, se indica con la luz. Por ejemplo, el *stage manager* prende el foco rojo de telar para prevenir movimientos de telar y menciona por diadema algún movimiento que previene con el color de foco con el que debe poner sobre aviso a los demás, indicando según corresponda como puede ser: “telar 32 en rojo”. Cuando el foco rojo se apaga, el equipo de telar sabe qué debe hacer, ya sea subir, o bajar el telón que se pide, en este caso, el #32. Esto se aplica a todos los departamentos, exceptuando Luces que recibe los cues hablados en su totalidad.

#### e) Comunicación en Iluminación

El operador de consola, recibe el prevenido del *cue* hablado y en el momento en el que lo debe de soltar, se dice: “va”. Por lo que el operador de luces, suelta el *cue* oprimiendo en consola el botón de “go” cuando le dan la indicación.

En este caso de Luces no se hace con los focos del *call in* porque sería demasiado confuso, ya que hay momentos en que las luces se sueltan una tras otra y no alcanza el tiempo para prender y apagar focos, además de que existen segundos que se pierden en lo que el operador de luces se da cuenta de que se ha apagado el foco. En caso de que exista algún

---

<sup>71</sup> El equipo de producción y el equipo técnico debe conocer este libreto de producción como la Biblia, ya que sin él, el espectáculo no podría suceder, o de lo contrario, sucedería pero con accidentes e imprecisiones.

problema con la escenografía, con algún actor, con un telón, o cualquier otro movimiento durante la representación, el *stage manager* tiene la opción de no pedir ningún *cue* de luz, para no evidenciar el error. De esta manera se logra una acción mucho más segura, y esto combinado con el *call in* permite la precisión que un espectáculo de esta dimensión y complejidad requiere.

Un papel sumamente importante de todo *stage manager* es justamente prevenir los cues. Esta función permite que todas las cosas pasen en el momento justo en el que tienen que pasar. Una luz que entre tarde o antes del momento en que debe entrar, un efecto de sonido en el momento erróneo, o un actor que se tarde al entrar harán parecer el show descuidado, además de resultar peligroso y potencialmente provocar un retraso y un descuido en otras áreas. De esta manera, se debe tener en el libreto de producción del *stage manager*, justamente el “prevenido” de cada *cue*, y posteriormente, el “va”,<sup>72</sup> para seguir adelante.

Durante los ensayos técnicos se hacen muchos cambios a través de la coordinación entre los jefes de departamento, los diseñadores y el director. En la sexta semana es el director quien coordina y define la forma cómo se deben integrar todos los elementos. Asimismo, en estos ensayos se corrige la intensidad en la luz, los volúmenes en el audio y las distancias de la escenografía, todo con el fin de tener todos los aspectos técnicos lo más preparado posible para la llegada del elenco.

## 7) Séptima semana

El elenco llega al escenario y tiene la obligación de examinarlo y reconocerlo. La primera vez que los actores se encuentran en el escenario necesitan caminar a lo largo y ancho para orientarse en el mismo y familiarizarse con acciones como abrir y cerrar puertas, abrir y cerrar cajones, subir y bajar escaleras, medir las distancias que hay entre los elementos del espacio, etc. Justamente, los ensayos técnicos se llevan a cabo para que los actores conozcan y se familiaricen con el espacio, para que se pueda probar la iluminación, que se

---

<sup>72</sup> En Estados Unidos, las indicaciones son “stand by” y “go”. Éstas se han castellanizado para su uso y entendimiento en América Latina por “prevenido” y “va”, sus traducciones literales.

puedan correr los *cues* y que se puedan observar todos los detalles y corregir si es necesario, así como para permitir los ensayos con el elenco presente. Es muy distinto el efecto de las luces cuando las caras de los actores están por delante, o se debe ajustar el volumen que deben tener los micrófonos dependiendo de la voz del actor, o actriz durante los ensayos y las representaciones.

#### a) Audio

El procedimiento que debe seguir el departamento de audio es prácticamente el mismo que el que corresponde al departamento de iluminación. Desde los ensayos técnicos es necesario conocer y determinar el volumen que deberán tener los aparatos (preamplificadores, mezcladoras, ecualizadores, amplificadores) antes de cada *cue*. De esta manera, se evitará la variación de volumen, tanto en el siguiente ensayo como en las representaciones..En los ensayos técnicos se ponen a prueba todos los aspectos de audio y se evalúan los efectos que se consideran mejor para la obra, a fin de tomar la decisión de cambiarlos o pulirlos.

#### b) Corridas

En las corridas el elenco está en escena, pero la orquesta no; por lo tanto, el ensayo se lleva a cabo solamente con el acompañamiento del piano. La obra se corre con ropa de trabajo, para dar oportunidad a los actores de medir bien el trazo en el espacio real de representación, así como para que puedan medir sus tiempos (lo que se tardan en rodear el escenario, en ir por su utilería, etc). El *stage manager* controla los *cues* y los movimientos de absolutamente todo lo que pasa en escena y corrige también todos los aspectos relevantes al área técnica. El director escénico corrige en sus actores el trazo, las intenciones, el volumen de voz, los movimientos específicos, etc.

En una corrida por primera vez se juntan estas dos áreas: la técnica y la artística. En este tipo de ensayos es muy común que la obra se detenga porque no se haya dado un *cue* correctamente, o porque un actor no llegó de una salida a su siguiente entrada, o porque

haya ocurrido algún accidente. Para evitar estos problemas, se dedica a los ensayos técnicos el tiempo que requieran, a fin de que todo el equipo (técnico y artístico) domine las distintas situaciones y así se puedan evitar accidentes, errores y descuidos.

Es muy importante que en todos los departamentos se tomen notas de los errores cometidos y sus faltas. Si un telón no bajó, es preciso determinar cuál fue la razón. Si una luz no entra cuando debe, debe anotarse lo que pasó. Si un micrófono se vicia, se observa cómo está programada la consola. Todos los errores se anotan, para que posteriormente puedan corregirse y así se va puliendo el espectáculo.

La obra se corre tantas veces como sea posible. Aunque el reparto y el equipo de producción hayan trabajado y ensayado de manera simultánea, la integración de ambos esfuerzos es progresiva y toma tiempo. Se requiere de paciencia, ya que mientras más se corra una obra, mejor irá saliendo. Los actores requieren de concentración en lo que están haciendo, así como todos los técnicos y operadores también. El *stage manager* tiene la obligación de conocer la obra de abajo hacia arriba, porque si el *stage manager* no tiene clara la continuidad de los *cues*, los momentos claves de la producción y el desarrollo mecánico del espectáculo existen grandes posibilidades de que estos ensayos técnicos tomen el doble de tiempo.

Una producción de la magnitud de *La Bella y la bestia* es equiparable a una máquina. La misma importancia tiene quien limpia los engranes, que quien los coloca, o quien los hace funcionar. Si las cosas no funcionan en armonía y coordinación, la máquina no sirve.

## **8) Octava semana**

### **a) Vestuario**

La octava semana está repleta de ensayos con vestuario y pelucas. Tras cumplir una semana de ensayos con ropa de trabajo llega el momento de incorporar el vestuario y las pelucas. Los ensayos en esta semana dan una idea a los actores del tiempo que tienen entre cada

cambio de vestuario. *La Bella y la Bestia* tiene de 2 a 3 vestuarios por persona. Uno o dos más en el caso de los bailarines. Particularmente, los vestuarios de objetos encantados son muy complicados de poner. En todos los casos es importante que se acostumbren a ellos.

#### b) Maquillaje

Una vez que se ha conseguido cierta fluidez en los actores actuando con la orquesta en vivo y con sus vestuarios, entra el maquillaje. Es por ello que los actores deben medir tanto los cambios de vestuario (que deben tener controlados), como también los tiempos para el maquillaje. Muchos personajes tienen el mismo maquillaje durante toda la obra, pero otros no. *La Bella y la Bestia* utiliza dos tipos de maquillaje: 1) regular, y 2) fantástico. El maquillaje regular debe parecer natural en escena, resaltando algunos rasgos del rostro humano, para cuidar que tenga volumen y facciones; de otra manera, las caras se verían como manchas rosadas por el escenario. El maquillaje de fantasía sobrepasa al maquillaje natural y el diseñador debe tener control absoluto sobre él. Se utiliza para crear caras raras y maravillosas y puede no tener relación alguna con la estructura de la cara, como es el caso de la Bestia. Ambos tipos de maquillaje deben ser claramente visibles por el público y no aparentar sólo un montón de figuras y colores revueltos.

De la misma manera, el maquillaje debe estar en perfecta armonía con el diseño de vestuario, la escenografía y la iluminación, debido particularmente al tamaño del teatro para el que está pensada esta obra. El público queda bastante alejado del actor, por lo que, si se aplica un maquillaje casi imperceptible, se perderá la cara desde la distancia.

Por las razones anteriores resulta elaborado calcular el tiempo que requerirá hacer un cambio de maquillaje.

#### b) Audio

Sumado a lo anterior, la orquesta comienza a ensayar con el elenco también. A estas alturas de la producción se cuenta con todos los elementos que juntos conforman *La Bella y la*

*Bestia*. Es en esta octava semana cuando se incrementan las exigencias en audio, ya que se deben balancear tanto los micrófonos de los actores, como los de la orquesta, lo que consiste en una tarea muy complicada como ya se explicó con anterioridad. Por primera vez en escena se juntan el elenco con la orquesta, por lo que pueden producirse confusiones entre ambas partes. Por ejemplo, cuando Lefou recibe un golpe, el efecto de sonido debe de entrar justo en el momento en que la mano de Gastón llega a su cara; igual ocurre cuando un acorde específico de la orquesta es un *cue* para algún texto del actor, o para un efecto de iluminación. Este tipo de detalles requieren de una coordinación adecuada.

El procedimiento que se sigue es el mismo de los ensayos técnicos. La obra se ensaya y se ensaya lo más posible para disminuir el margen de error que existe en toda producción.

#### c) Libreto por departamento

En la octava semana es importante que el diseñador de luces prepare una sinopsis de todos los *cues* de luces. Para el departamento de Luces es imprescindible que en cada libreto quede anotado el número del *cue*, el tiempo que toma cargarlo y su lugar en el mismo libreto, así como una breve descripción del comportamiento de las luces. De esta manera, una vez que el diseñador deje de asistir a las representaciones, el operador de consola podrá seguir la función sin contratiempos y tendrá la oportunidad de percatarse cuando algo esté fallando, o fuera de foco.

Lo mismo sucede con los demás departamentos. Todos y cada uno de ellos requieren de un libreto en el que se apunten sus propias entradas y salidas, o movimientos. El departamento de Automatización tiene la obligación de marcar exactamente el momento en el que se debe mover el castillo y hasta qué punto y en qué momento sale; lo mismo ocurre con la silla de Gastón, la chimenea, el pozo y todos los elementos escenográficos que están automatizados.

El departamento de Audio debe regirse por un libreto también, para saber exactamente en qué momento entran y salen los micrófonos,<sup>73</sup> considerando que todos los actores, los bailarines y los cantantes llevan un micrófono, al igual que cada uno de los instrumentos (en algunas ocasiones, más de un micrófono). Usualmente, la intensidad de volumen queda guardada con anterioridad para cada micrófono, por lo tanto, se graban *cues* de audio que automáticamente mueven los canales al nivel en el que deben estar.

Los libretos se afinan en la octava semana, ya que constantemente se deben tomar notas para realizar todas las modificaciones que deban hacerse a petición del director. Al final de esta semana, no se aceptan más cambios y la obra se presentará como haya quedado establecido durante estos ensayos.

## **9) Novena semana**

El primer día de la novena semana se lleva a cabo el ensayo general con público. Se invita a amigos del elenco, de la orquesta y de producción para probar la obra con público y observar sus reacciones, escuchar sus comentarios, en suma probar la aceptación del público. Antes de que llegue el público invitado, se checa todo el equipo tal y como se hace antes de una función, se arreglan los últimos detalles y se da la entrada al público. La obra se corre como si fuera una presentación regular. Sin pausas ni errores. En caso de presentarse deberán ser resueltos por el *Production Stage Manager*, con el consejo de la Directora Técnica y con la autorización del Productor.

Después del ensayo general con público comienzan los ensayos previos<sup>74</sup>. Es muy común que durante estas representaciones se invite a patrocinadores, inversionistas y personalidades en altos puestos con sus familias, amigos y familia del elenco, orquesta y producción, etc.

---

<sup>73</sup> Cabe precisar que todos los miembros del elenco llevan un micrófono consigo todo el tiempo y sólo entran en acción cuando el actor tiene parte en la escena. Mientras tanto, el micrófono permanecerá “apagado”.

<sup>74</sup> Los ensayos previos son funciones anteriores al estreno. Por comodidad y costumbre, se les conoce dentro de esta empresa como “previos”, castellanización de “*previews*”.

## 10) Décima semana

Durante la décima semana se lleva a cabo una función especial para la prensa, en la que se les presentan algunos números del musical a fin de que tomen fotos y video, y así puedan imprimir o transmitir un reportaje con este material. Asimismo, esta función se aprovecha, en algunos casos, para que entrevisten a los actores, o al equipo creativo y de producción para que, de la misma manera, puedan imprimir o transmitir el material como noticia.

Después de estas sesiones de fotos, se corre por última vez la obra para asegurar la continuidad del espectáculo y para estar preparados para cumplir el estreno al día siguiente.

“...Buena organización, a través de la preparación y la atención con calma a detalles, son importantes en todas las etapas de la producción, pero son particularmente vitales antes del estreno...”<sup>75</sup>

Es absolutamente necesario que todos los departamentos efectúen un chequeo previo a cada función. Para ello se elabora un *checklist*<sup>76</sup> para verificar que todos los aspectos de la obra estén funcionando correctamente, que la utilería se encuentre en su lugar y que todas las lámparas y los micrófonos, así como las bocinas funcionen en orden.

## ESTRENO

Llega el tan esperado día del estreno. Se cita a todo el equipo artístico, musical, administrativo y técnico 2 horas antes de la función para preparar todo. El piso del escenario se trapea, con checklist en mano se verifica que todo esté listo, que la utilería esté completa, que todas las luces prendan, que los micrófonos funcionen, que el vestuario esté limpio y enmendado, que los telones suban y bajen. Los taquilleros deben estar simultáneamente listos para recibir al público, los actores, bailarines y cantantes se deben de estar preparando, calentando y maquillando.

Una hora antes de la función, con el elenco y el área técnica listos para comenzar, se da acceso al público a la sala. Las acomodadoras y anfitriones previamente verificaron si

---

<sup>75</sup> Griffiths, Trevor R., *Stagecraft*, New York, Knickerbocker Press, 1998, pp. 47-49

<sup>76</sup> Ver apéndice #7 para un ejemplo de checklist

tenían suficientes programas de mano para repartir, y si la sala estaba limpia y en buen estado.

Las llamadas en las producciones de OCESA Teatros se dan de la siguiente manera:

- Primera llamada: 15 minutos antes de comenzar.
- Segunda llamada: 7 minutos antes de comenzar.
- Tercera llamada en lobby: 2 minutos antes de comenzar.
- Tercera llamada: A la hora programada de inicio.

### **III.3 Mantenimiento durante la temporada de *La Bella y la Bestia***

Una producción con las características y exigencias técnicas de *La Bella y la Bestia* requiere un proceso de vigilancia y mantenimiento diario. Desde un inicio se consideran los arreglos y las medidas preventivas que se tomarán a lo largo de la temporada, especialmente para una temporada como la que terminó a principios de 2009 y que duró un año. Es necesario tener bien definidas las necesidades del espectáculo y su producción para plantear rutas críticas para el mantenimiento de la obra.

Semana tras semana, debido a los imprevistos que van surgiendo, el Asistente de la Coordinadora General de producción tiene la obligación de comprar el material que se solicita, según se ha explicado en los apartados anteriores. Se trata de una labor constante durante la temporada.

Para garantizar el menor número de errores y problemas durante la función, se realiza un chequeo previo al inicio.. Para éste se requiere un *checklist*, que enumere cada aspecto que se debe asegurar que funcione. Cuando son cosas menores las que fallan, se arreglan ese mismo día antes de comenzar la función, como por ejemplo: cambiar pilas, micas, una costura rápida a alguna prenda, etc. Cuando el arreglo requiere tiempo y material, se deja para el día de mantenimiento a fin de dedicarle el tiempo y la atención que requiere, sin que esta decisión afecte su uso durante la función.

Una vez que se corrobora que todo funciona adecuadamente, se deja el *pre-set*, que significa que todo está listo para comenzar la función.

El mantenimiento se divide en dos partes: el mantenimiento semanal, y el mantenimiento constante del equipo.

### 1) Mantenimiento semanal

#### a) Vestuario

El departamento de Vestuario se ocupa semana a semana de mandar a lavar los vestuarios, por lo que siempre habrá un cargo semanal de tintorería. La misma situación ocurre con los zapatos, que se maltratan, se desgastan y dejan de servir si no están bien cuidados. Por lo tanto, semanalmente también existe un cargo para el mantenimiento de zapatería.

Considerando que el vestuario es pintado a mano y en su mayoría tiene 10 años de antigüedad, muchos productos de limpieza están involucrados en su mantenimiento. Asimismo, el vestuario debe lavarse diariamente (además de la tintorería semanal); por lo tanto, el detergente y el suavizante son productos básicos para este departamento.

Además de la limpieza y el lavado, en el caso de que un pantalón por ejemplo, se rompa, se rasgue, se desgaste, etc., debe arreglarse antes de salir a escena. Cualquier detalle del vestuario que no esté perfectamente como el diseñador lo pidió deberá enmendarse a la brevedad, con la autorización de la Coordinadora de Vestuario, Maquillaje y Pelucas.

Lo mismo ocurre con el maquillaje. Diariamente, todos los artistas que suben al escenario deben usar maquillaje. El teatro donde se presenta esta obra es de gran dimensión y la cantidad de maquillaje que se utiliza es considerable. Por lo tanto, se debe solicitar maquillaje constantemente<sup>77</sup> para que nunca falte y asegurar que todos puedan ser maquillados como lo manda el diseño. En esta producción el maquillaje se pide a uno de

---

<sup>77</sup> Lo elemental para toda obra teatral: base, rubor, sombras, lápices, etc.

los patrocinadores que es el proveedor de este material. También se debe considerar la cantidad de pañuelos higiénicos (*kleenex*) y desmaquillante que se utilizarán función tras función. En una compañía muy grande, los requerimientos son de la misma magnitud.

#### b) Efectos especiales

Se utilizan tanques de CO<sub>2</sub> para todo tipo de efectos de humo (humo bajo, humo seco); por lo tanto, cada dos semanas se terminan los tanques y es necesario pedir más al proveedor para sustituirlos en las máquinas de humo y lograr mantener el efecto del humo, que refuerza las atmósferas y ambientes de la obra. De la misma manera, el líquido que va dentro de estas máquinas se termina, y es necesario pedir más.

#### c) Audio

Diariamente, cada uno de los artistas en el escenario (actores, bailarines, cantantes) utiliza micrófonos *lavalier*<sup>78</sup>, que operan con pilas AA. Debido a su constante uso, las pilas se terminan, de modo que se debe tener una buena cantidad de pilas como medida de prevención para cambiarlas cuando sea necesario. Con una pila baja, el micrófono tendrá vicios, interferencia, o simplemente no funcionará. Es importante corroborar que las pilas funcionen, así como cambiarlas con la frecuencia requerida. En cuestión de aprovisionamiento, para una obra como *La Bella y la bestia* se deben calcular aproximadamente 2,000 pilas al mes.

De la misma manera, el jefe del departamento de Audio delega a sus técnicos la tarea de checar que los cables no estén desgastados, ni rotos. Además, deben revisar la caja de cada micrófono, asegurar que no estén en malas condiciones (debido a que están expuestos a recibir golpes o al maltrato natural, ya que los bailarines los llevan pegados al cuerpo y en algún movimiento o maroma, estas cajas pueden recibir un golpe y dañarse).

---

<sup>78</sup> Estos micrófonos funcionan por medio de un *bodypack* que va pegado al cuerpo, o se ajusta a la cintura o pecho con un cinturón. Del *bodypack* sale un cable largo que recorre la espalda del actor, sube por detrás de la cabeza y se esconde por la peluca o el pelo de actor, pegado con micropore en el inicio de la frente. A distancia es prácticamente imperceptible.

Además de lo anterior, se revisan las bocinas y los cables para asegurar que estén en buen estado. Lo mismo sucede con la consola de audio. Para remover el polvo de estos aparatos que son muy caros y propensos a acumular polvo se utiliza aire comprimido, ya que nunca se mueven durante la temporada.

#### 4) Iluminación

Un aspecto muy importante en esta obra es el color de la iluminación, que se consigue con una amplia diversidad de micas de distintos colores. Es imprescindible revisar (y cambiar si es el caso) cada una de las micas que se utilicen, ya que una simple fuga de luz rompe con la atmósfera que se desea crear. Todo debe permanecer tal y como se diseñó originalmente. Además, las lámparas dentro del equipo tienen ciertas horas de uso (es decir, hasta que el “foco” se funde o pierde intensidad), por lo que deben de ser cambiados en caso de que estén fundidos, o en caso de que esté cerca de cumplir sus horas de uso para no perder intensidad de las escenas.

#### 5) Varios

Adicionalmente, es importante considerar el gasto por concepto de taxis para los técnicos y otros miembros de la producción que se ofrece como cortesía por parte de la empresa. Debido a los horarios de las funciones, en ocasiones, el trabajo termina demasiado tarde como para alcanzar el transporte público de la ciudad. Por lo tanto, la empresa ofrece un servicio de taxis los días sábado, cuando sería imposible regresar a casa si no se cuenta con automóvil particular. De esta manera, éste también es un gasto semanal

Junto con este gasto adicional, siempre se deben considerar los gastos imprevistos presentes en toda producción, para cosas como *gaffers*, clavos, madera, aerosol, copias, papelería, botiquín médico, herramientas, llamadas telefónicas, mantenimiento de computadoras, copiadoras, cartuchos de impresión, etc. Todos son artículos que permiten que se siga llevando a cabo la función, tanto en el escenario, como detrás de bambalinas (incluidas las oficinas).

## 2) MANTENIMIENTO DEL EQUIPO

### a) Iluminación

Al momento de verificar todo el equipo<sup>79</sup> antes de una función es muy común encontrarse con robóticas o con algún otro aparato que no prende..Una de las causas puede ser que la lámpara esté fundida, o que haya un cable defectuoso, o un error de señal o de programación con la consola. Lo mismo puede ocurrir en el departamento de Audio y el departamento de Automatización.

Todo el conjunto de luces necesita arreglo y mantenimiento con el fin de prevenir errores durante la función. Es recomendable tener siempre equipo de repuesto, para las eventualidades comunes que ocurren en el teatro. Por lo tanto, se deben calcular grandes cantidades de material eléctrico. Además, existen otros artículos que se utilizan para el mantenimiento de luces que se deben considerar, ya que en algunas ocasiones ocurren demasiadas fallas y muy frecuentes.

Periódicamente se deben cambiar las lámparas (o focos) del equipo, limpiarlas y reafocar las robóticas, ya que en ocasiones, por el uso de la robótica, la calibración del equipo falla y se pierde su posición según el diseño original. Si la falla es mayor que un ajuste de consola, las robóticas se mandan a arreglar. Esta tarea le corresponde al Asistente de la Coordinadora General de Producción, quien se encarga de contactar al proveedor para que recoja la robótica, la arregle y la regrese al teatro, procesando después, el pago correspondiente.

Igual se hace con las lámparas convencionales, ya que cualquier falla se debe reportar al Jefe de Iluminación informando la necesidad de cambiar la lámpara de algún equipo. Usualmente se tienen lámparas en bodega, para hacer el cambio. Es obligación del Jefe de Iluminación solicitar la compra de las lámparas cuando hagan falta en su bodega.

### b) Audio

---

<sup>79</sup> Se prenden todas las lámparas, una a una, para corroborar que enciendan y que no estén fuera de foco.

El departamento de Audio se encarga de hacer un chequeo constante del funcionamiento de los micrófonos, asegurando que las bocinas suenen sin ruidos intrusos, que se mande a arreglar cualquier equipo que esté fallando, que se corroboren las pilas de los eliminadores que permiten tener el equipo prendido en caso de que se vaya la luz y otras tareas relacionadas.

#### c) Automatización

El departamento de Automatización debe asegurar que todos los motores funcionen a la perfección y que no exista ninguna falla en los cables, ni en las computadoras, ya que esto puede significar un alto costo en escena. El castillo, fundamental para la trama, se debe mover adecuadamente, ya que de otra manera se podría arruinar la experiencia para el espectador, y dañar a los miembros de la producción y del elenco.

Además de corroborar el funcionamiento de cada motor, este departamento debe revisar la precisión de los motores, que siempre deben llegar a su posición justa. Si esto no sucede, la escenografía que mueven queda fuera de luz, puede causar algún daño a alguien, o bien, puede quedarse en el camino de un bailarín e irrumpir con el trazo, etc.

#### d) Método de reporte

Todos estos detalles y el material que se va requiriendo a lo largo de la temporada, se identifican más claramente gracias al siguiente proceso:

Una vez por semana (cada semana durante la temporada), se designa el día del mantenimiento. Todos los departamentos deben dar mantenimiento a su área de responsabilidad.

El equipo se debe arreglar constantemente de manera que, se reemplace o arregle lo antes posible durante la semana, si en alguna función un foco se apaga, las micas de las luces se queman, un micrófono o bocina truena, las pilas de algún micrófono se acaban, un

vestuario se rasgó o se ensució, o en el departamento de utilería, hay artículos que se despegaron o se rompieron, etc. Además se deben reemplazar los artículos que necesiten cambio, se enmiendan los que necesiten arreglo, y en general, se limpian y mantienen cada uno de los elementos de la producción. Sin el cuidado y atención a estos detalles, la obra pierde calidad. El profesionalismo en una obra se encuentra, precisamente, en esos pequeños detalles.

## CONCLUSIONES

A lo largo de este informe académico hemos visto que el proceso que siguió la producción de *La Bella y la Bestia* resultó arduo y exigente. Sin embargo, se implementó una coordinación que fuera congruente con estas exigencias.

En primer lugar, considero que se debe tomar en cuenta el sustento teórico y específico que el musical de *La Bella y la Bestia* ha tenido. Hemos visto que cuenta con estructuras definidas del musical y de su evolución. Se trata de un proyecto que se toma y se pone en escena, pero que además se considera parte de todo un proceso creativo armado para que la temporada de *La Bella y la Bestia* sea lo que es hoy en día.

Ligado a ello, considero muy importante reconocer que la Dirección de Teatro de OCESA tiene una experiencia comprobable de 10 años en este ramo y en la tarea de reproducir espectáculos grandes y presentarlos con el mismo rigor con la que están estructurados originalmente por sus creativos. Las exigencias de esta tarea se enfrentan con una cuidada organización y con los recursos necesarios.

Nos podemos dar cuenta de cómo dentro de la organización se encuentra la clave para mantener en temporada una obra de la magnitud de *La Bella y la Bestia*. Estamos hablando de muchos departamentos que trabajan a la par, en equipo y en sincronía. Nada se pospone, todo se maneja con razón fundamentada y cada acción se lleva a cabo en el momento previsto para ello. De esta manera se reducen riesgos, gastos y tiempo para lograr el resultado que se aprecia en escena.

Esta empresa me ha ofrecido la oportunidad de desenvolverme en la producción teatral, me ha permitido presentar el testimonio profesional que aquí expongo. Reconozco que existen otras organizaciones que desarrollan su quehacer teatral bajo sus propios procedimientos, y quiero tomar como referencia el trabajo en el que me desenvuelvo profesionalmente para presentar otro método de trabajo.

En mi sincera opinión, creo que hasta cierto punto podríamos aprender mucho de esta experiencia, ya que estamos acostumbrados a que la responsabilidad de una obra caiga sobre una persona a quien se designa como “el productor”, quien suele no delegar, no organizar y en ocasiones llevar a cabo un trabajo que sobrepasa su capacidad individual. Esto es completamente razonable, porque una vez que conocemos el medio, nos damos cuenta de que el trabajo nunca se detiene, siempre surgen pendientes y problemas por resolver, por lo que el trabajo en equipo es primordial.

La empresa ya mencionada parte de un organigrama definido, lo que permite claridad en la designación de labores y actividades y, en caso de existir algún problema resulta mucho más sencillo localizar de dónde procede para arreglarlo.

Creo que este informe académico puede servir como referencia sobre los procedimientos de producción teatral en México. Pretendo plasmar una estructura de trabajo que se va perfeccionando a través de cada proyecto trabajado, que puede ofrecer un panorama más amplio de un sistema de trabajo que ha demostrado ser un eficaz ejemplo a seguir para futuros proyectos teatrales.

Además de lo mencionado, considero que la producción teatral requiere de un entrenamiento constante. Por ejemplo, día a día contamos con nuevas tecnologías en cuestiones de audio, iluminación y automatización. Para desarrollar un teatro óptimo, debemos conocer estas tecnologías, así como su funcionamiento, para evitar trabajar con sistemas obsoletos. Paralelamente existen diversas tendencias actorales, distintos métodos de dirección que se experimentan y funcionan, nuevos dramaturgos y una sociedad que cambia constantemente, todo lo cual se debe tener en consideración para hacer teatro hoy por hoy.

El entrenamiento se enfoca tanto en el nivel técnico, como en el teórico, así como en el nivel práctico, que es de suma importancia. Adquirí este conocimiento al estudiar la carrera de Literatura Dramática y Teatro en la Universidad Nacional Autónoma de

México, que me ha permitido desenvolverme en este mundo teatral corporativo con una preparación y un conocimiento del área mucho más crítico que el del común denominador. Gracias a lo aprendido, me resultó más sencillo entender lo que el diseñador quería, buscaba y pretendía plasmar. Lo mismo aplica con los productores y asociados. Sin los conocimientos de la carrera hubiera sido como empezar de cero y no hubiera tenido la oportunidad de expandir dichos conocimientos y complementarlos con los que voy adquiriendo día a día en mi trabajo cotidiano.

La carrera, tanto en las asignaturas que cursé como en las actividades académicas en las que colaboré como apoyo técnico, me permitió reconocer que, para desenvolverme en esta profesión, además del juicio crítico que desarrolle en la licenciatura, requiero un impulso autogestivo para transitar de lo abstracto a lo concreto, de lo teórico a lo práctico, de la planeación a la ejecución y realización.

Con todo ello considero que se puede mejorar sustancialmente la enseñanza en el área de producción en el programa de la carrera. El conocimiento que se imparte resulta insuficiente para emprender el trabajo en el mundo del teatro buscando ofrecer resultados satisfactorios. En general, los conocimientos técnicos, de logística y de administración, se aprenden al trabajar fuera de la escuela en proyectos extracurriculares. No obstante, tomando en consideración la ventaja del currículo académico, y como estudiante recién egresada, a través de este informe pretendo proponer la inclusión de dichos aspectos para que sean aprendidos desde la escuela, al menos con carácter informativo, a fin de tener un punto de arranque más favorable. Parto de la premisa de que en la carrera se quieren formar profesionistas de teatro y considero que sin estos conocimientos, cada estudiante egresado no se encuentra preparado ya que debe aprender a organizarse como integrante de una compañía y a administrar proyectos para que rindan frutos. Dichas habilidades no son practicadas ni motivadas en la carrera.

Resulta muy buena la idea de abrir una rama de producción dentro de la carrera, considerando que los docentes de la misma estarán capacitados y actualizados con

respecto al equipo y las técnicas nuevas de producción. Por ello, será muy importante que sean personas activas en su profesión, y que impartan su clase con base en su propia práctica y experiencia, por supuesto con fundamentos sólidos a partir de la teoría que se encuentra en los libros.

Hoy en día, creo que con ambas experiencias, tanto la laboral como la académica, me estoy formando como una persona preparada adecuadamente, lo que me permitirá enfrentar las adversidades que el teatro representa, lo que sólo es posible juntando la experiencia de estos dos mundos tan distintos que se unen en lo básico: el teatro.

Durante esta práctica profesional, he tenido que aprender a manejar y conocer el significado de muchos términos técnicos que se utilizan. He requerido desarrollar una disciplina y una concentración absoluta para todo tipo de tareas, desde enviar un mail para informar una situación, hasta resolver y ejecutar el mantenimiento de todas las lámparas robóticas en el teatro. Ha sido desde que me adentré en este mundo corporativo que me he percatado de la diferencia entre ser profesional y amateur: la atención a los detalles y su planeación.

Al hablar del teatro como profesión, se debe ir más allá de conocer toda la literatura dramática, con su estructura y análisis y los acercamientos de dirección que se nos imparten en la carrera. Es preciso adquirir el conocimiento técnico y especialmente el práctico, así como desarrollar habilidades para la ejecución de órdenes a fin de conseguir lo que es mejor para el espectáculo; para mantener la cabeza fría durante las semanas más difíciles de montaje cuando todo parece derrumbarse y atrasarse; para adquirir la capacidad de trabajar por 12 horas seguidas; para desarrollar una obsesión positiva con respecto a los detalles, la organización y la calendarización de cada una de las actividades a realizar; y finalmente, posponer el descanso hasta que todos y cada uno de los aspectos de la producción estén impecables y funcionando.

El punto medular en este trabajo es la organización. Es necesario concentrarse absolutamente en lo que se hace para reducir el margen de error. Solamente cuando

los cinco sentidos de una persona se enfocan en la realización del calendario de actividades, se puede asegurar que no se pasará nada por alto, considerando además que cada una de estas actividades estarán a cargo de una o varias personas para su ejecución.

La planeación deberá englobar los recursos técnicos y materiales, tanto como los recursos humanos. Es necesario conocer a cada persona del equipo de producción para determinar quién es la persona adecuada para cada tarea, quién debe supervisar y quién actuar, cuántas personas se requieren para actividades específicas y así sucesivamente, a fin de embonar cada uno de los elementos de la producción armónicamente y asegurar en la medida posible el funcionamiento estable de una producción.

Un aspecto importante de consignar es que en el caso de OCESA se ha generado una industria teatral que da empleos a todo tipo de personas, para todo tipo de trabajos. Al manejar al menos 10 obras en temporada, el trabajo nunca cesa y la generación de empleos tampoco. La oportunidad de trabajar para una producción de una empresa como OCESA puede proporcionar una buena cantidad de experiencia que será útil para cualquier otro trabajo teatral que se quiera realizar.

En conclusión, tras vivir y aprender este esquema de trabajo, y gracias a la experiencia que me ha brindado, considero que este modelo se puede aplicar para una obra de cualquier formato. Por ello, si una persona desea estudiar cuidadosamente el funcionamiento y la organización de una gran producción podrá tomar este informe académico como punto de arranque para un proyecto propio.

\* \* \*

## FUENTES CONSULTADAS

- BLOOM, Ken y VLASTNIK Frank, *Broadway musicals, The 101 greatest shows of all time*, New York, Black Dog & Leventhal publishes, Inc., 2004
- BROOK, Peter, *The open door. Thoughts on acting and theatre*, Anchor Books, 1993
- BROWN, John Russell, *The Oxford illustrated history of the theatre*, New York, Oxford University Press Inc., 1995
- DE LEÓN, Marisa, *Espectáculos escénicos, producción y difusión*, Primera reimpresión, México, CONACULTA, 2005
- FINCH, Christopher, *The Art of Walt Disney, From Mickey Mouse to the Magic Kingdoms*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 2004
- FRANTZ, Donald, *Disney's Beauty and the Beast: A Celebration of the Broadway Musical*, First Edition, New York, Round Table Press, 1995
- GILLETTE, Michael J., *Theatrical design and production*, 2da edición, University of Arizona, Mayfield Publishing Company, 1992,
- GOTTFRIED, Martin, *Bob Fosse. Vida y Muerte*, España, Alba Editorial, s.l.u., 2006
- GRIFFITHS, Trevor R., *Stagecraft*, New York, Knickerbocker Press, 1998
- KELLY, Thomas A, *The back stage guide to Stage Management*, New York, Back Stage Books, Second Edition, 1999
- KISLAN, Richard, *The Musical. A look at the American Musical theater*, Applause Books
- LAWLER, Mike, *Careers in technical theater*, New York, Allworth Press, 2007
- NOVAK, Elaine A. & Deborah, *Staging Musical Theatre, A complete guide for directors, choreographers and producers*, 1<sup>st</sup> Edition, Cincinnati, Betterway Books
- SHELLEY, Steven Louis, *A practical guide to stage lighting*, Boston, Focal Press, 1999
- THORNE, Gary, *Stage design, A practical guide*, The Crowood Press, 2003

## **APÉNDICE 1**

### **CRÉDITOS DE PRODUCCIÓN, *LA BELLA Y LA BESTIA*, MÉXICO 2007**

Dentro de OCESA Teatros, los créditos de producción para *La Bella y la Bestia* fueron los siguiente:

Productores: Federico González Compeán y Morris Gilbert;

Coordinadora General de Producción: Laura Rode;

Supervisor de Producción: Jaime Matarredona;

Directora Técnica: Adriana Beatty;

Coordinadora General de Administración: Patricia Rodríguez;

Productores Asociados: Julieta González y Mark Rozzano;

Jefe de Foro y Regidor: Arturo Estrada;

Gerente de Producción: Andrés Naime;

Asistente de la Dirección General: Gabriela Iturbide;

Asistente de la Coordinación General de Producción: José Luis Rodas y Pamela Vidal;

Asistente de la Dirección Técnica: Hugo Cabrera y Luisa Corona.

Además, participaron la planta técnica, el elenco y los miembros de la orquesta.

## APÉNDICE 2

### NOMINACIONES AL TONY:

-Mejor Musical- Producido por Walt Disney Productions; Presidente de Walt Disney Theatrical Productions: Ron Logan. Vice presidente y productor, Walt Disney Theatrical Productions: Robert McTyre.

-Mejor Libreto de un musical: Libreto de Linda Woolverton

-Mejor Música Original: Música por Alan Menken; Letra por Howards Ashman y Tim Rice.

-Mejor Actor en un musical: Terrence Mann

-Mejor Actriz en un musical: Susan Egan

-Mejor actor de reparto en un musical: Gary Beach

-Mejor Diseño de iluminación: Natasha Kotz

-Mejor Director de un musical: Robert Jess Roth

Y para los mismos premios, ganó en la siguiente categoría:

-Mejor diseño de Vestuario: Ann Hould-Ward

Para los premios Drama Desk Awards:

Quedó nominado en las siguientes categorías:

-Mejor musical: Producido por Walt Disney Productions; Presidente de Walt Disney Theatrical Productions: Ron Logan; Vicepresidente y productor, Walt Disney Theatrical Productions: Robert McTyre

-Mejor actor en un musical: Terrence Mann

-Mejor actriz en un musical: Susan Egan

-Mejor actor de reparto en un musical: Burke Moses

-Mejor Coreografía: Matt West

-Mejor dirección de orquesta: Danny Troob

-Mejor letra: Howard Ashman, Tim Rice

-Mejor música: Alan Menken

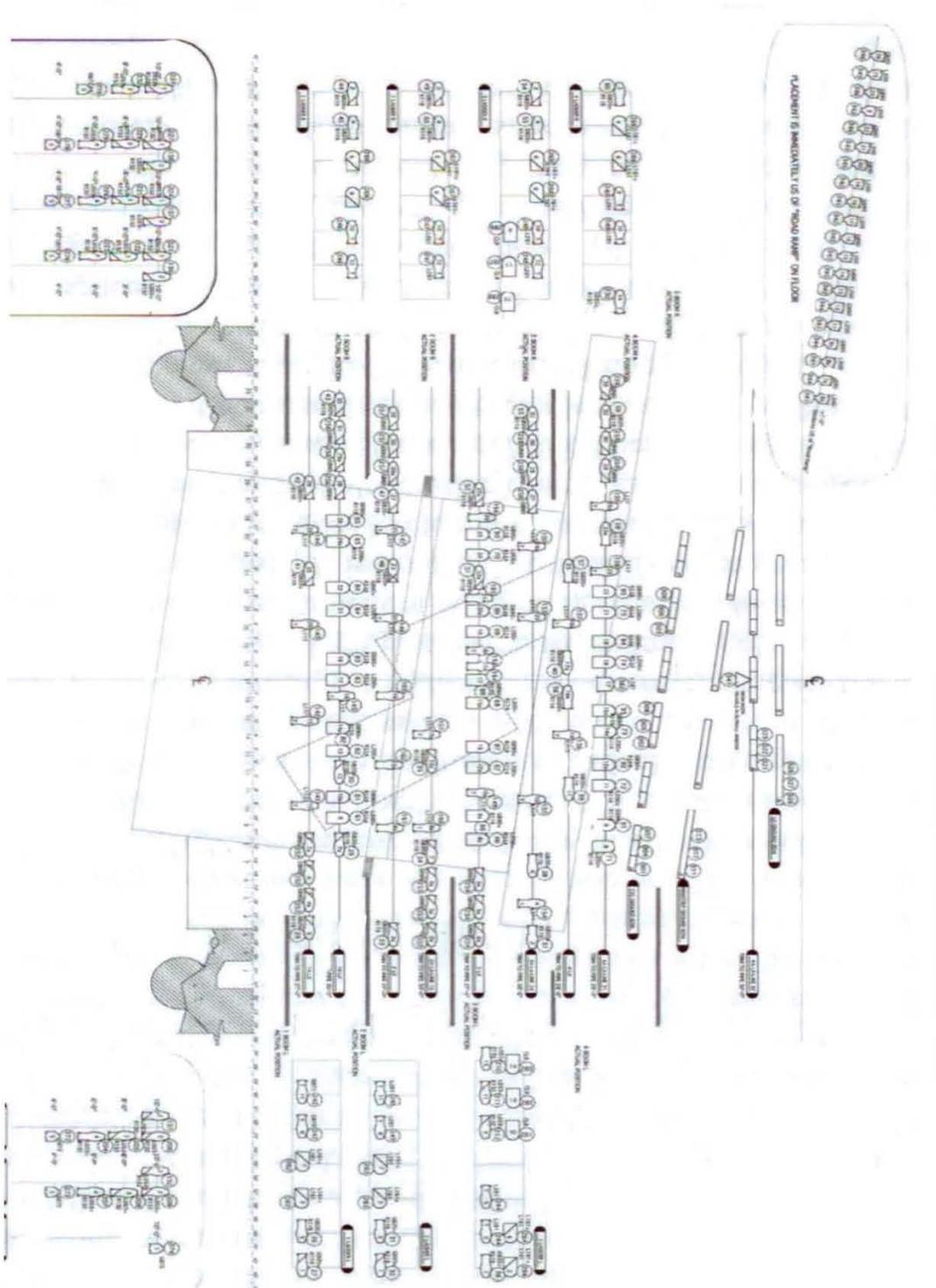
-Mejor diseño sonoro: T. Richard Fitzgerald

-Mejores efectos especiales: Jim Steinmeyer, John Gaughan

Sin embargo, Burke Moses gana el Theatre World Award (un premio que se da anualmente a actores y actrices en reconocimiento por su debut en escena de alguna producción en la ciudad de Nueva York.)

### APÉNDICE 3

Este es un ejemplo de un plano de iluminación, encontrado en el libro StageCraft de Trevor Griffiths.



## APÉNDICE 4

Estas son algunos ejemplos del vestuario que tiene el musical *La Bella y la Bestia*, como aparecen en el libro *Disney's Beauty and the Beast: A Celebration of the Broadway Musical*. de Donald Frantz.





## APÉNDICE 6

Este es un ejemplo de ruta crítica que podemos encontrar en el libro de Marisa de León, pg.260

### Ruta crítica de producción

ETAPA	PERIODO	ESCENOGRAFÍA UTILERÍA	VESTUARIO	ILUMINACIÓN	SONIDO	PRODUCCIÓN GESTIÓN	VARIOS
SEMANA 6	17 - 23 marzo	Reuniones definición del proyecto Elabora diseños y maqueta	Reuniones definición del proyecto Elabora diseños y muestras	Reuniones definición del proyecto y con escenografía Elabora diseños	Reuniones definición del proyecto Elabora diseños	Reuniones definición del proyecto Elabora formatos Procuración de fondos Permisos y registros	Buscar lugar de ensayos y acondicionar
SEMANA 5	24 - 31 marzo	Diseño preliminar Presentación Notas y ajustes Aprobación Presupuesto Contratación Presenta maqueta	Diseño preliminar Presentación Notas y ajustes Aprobación Presupuesto Contratación	Diseño preliminar Presentación Notas y ajustes Aprobación Presupuesto Contratación	Diseño preliminar Presentación Notas y ajustes Aprobación Presupuesto Contratación	Seguimiento de reuniones y fondos Elaborar presupuesto general Directorios	Inician ensayos Libretos Diseño de imagen Apoyo a la investigación \$10,000.00
SEMANA 4	1 - 6 abril	Cotización Ajuste de presupuesto Inicia realización	Medidas al elenco Cotización Ajuste de presupuesto Inicia realización	Reunión con vestuario	Preparación de efectos Grabación Sonido para ensayo	Reunión con Rel. públicas Recopilación de información Difusión Control administrativo	Seguimiento y necesidades de cada ensayo \$ 25,000.00
SEMANA 3	7 - 13 abril	Seguimiento talleres, realización, compras, gestión de rentas	Seguimiento talleres, realización, compras, gestión de rentas	Revisión del equipo del teatro	Revisión del equipo del teatro	Organizar estreno Sesión fotográfica Elaboración fichas técnica / foro	Preparar temporada Prevenir giras \$ 86,500.00
SEMANA 2	14 - 20 abril	Seguimiento talleres, realización, compras, gestión de rentas Planifica montaje	Seguimiento talleres, realización, compras, gestión de rentas	Diseño definitivo y libreto preliminar	Diseño definitivo y libreto preliminar	Planificación de montaje y equipos de trabajo Arreglos teatro Prevenir transporte	Elaboración ficha técnica para gira Solicitar ficha del foro a las sedes de gira \$ 27,000.00

## APÉNDICE 7

Este es un ejemplo de checklist. Se puede adaptar para las necesidades de cada obra.

Check  
List

<b>MESA UTILERÍA 1</b>	<b>MESA DE MALETAS</b>
COLLAR TORTUGA	BOLSA DE BÁRBARA
COPA DE WHISKY (SERVIDO 1/4)	BOLSA DE FLORES
MORRAL JUANA (PAPEL ARROZ - ENCENDEDOR	MALETA GDE. NORMA
CIGARRO CORTADO "CHURRO" - PAQUETE MOTA)	MALETA GDE. PACO
CIGARROS O. DAVID	MALETA GDE. BÁRBARA
CINTURON O. DAVID	BOLSA PLASTICO (VINO)
ENCENDEDOR O. DAVID	BOLSA PLASTICO (VINO)
PISTOLA	COLCHON PREPARADO
PAÑUELO CARLOS	(SABANAS - ALMOHADAS CON FUNDAS)
PEINE CARLOS	
CIGARRO CARLITOS	
KLEENEX CARLITOS	<b>TÉCNICO</b>
CANASTA DE CANELONES	
VASO WHISKY	LUZ DE TRABAJO (APAGADA)
CREMA MANOS	CHECAR PIERNA DERECHA ACTOR
CELULAR MARCO	CHECAR BAMBALINA
BOLSA DE ABY (LLAVES)	PRENDER MONITORES
	PRENDER MONITORES CAMERINOS
	TENSAR AFORE DERECHA ACTOR
	TENSAR AFORE IZQUIERDA ACTOR
	CHECAR PIERNA IZQUIERDA ACTOR Y TUNEL
	LIMPIEZA DE PISO
<b>ESCENARIO</b>	
<b>ESTUDIO</b>	<b>SALA</b>
BOTELLA WHISKY sin tapa- (ESCRITORIO)	CONTROL DE TV. (SOBRE LA MESA)
LIBRO T.S ELIOT - (ARRIBA LIBRERO)	REVISTAS ( SOBRE LA MESA)
PAÑUELO 1 - (CAJÓN 1)	
PAÑUELO 2 - (CAJÓN 1)	
PAÑUELO 3 - (CAJÓN 1)	
SILLA JUANA - (MARCA 1)	
SILLA RAFA - (MARCA 1)	<b>TAPANCO</b>
SOLICITUD DE TRABAJO - (SOBRE ESCRITORIO)	CABLE DE SEGURIDAD (QUITAR)
BOTE DE BASURA - ( CON PAPELES DENTRO)	
BONCHE LIBROS - (FRENTE AL MICROFONO)	<b>PORCHE</b>
PAPELES (DENTRO DE CAJONES DE ESCRITORIO)	LIBRO (MESEDORA)