



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**De Broadway a la ciudad de México:  
medio siglo de musicales,  
cambios en su producción y exhibición**

T e s i s  
que para obtener el título de  
Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

presenta:  
Emilio Alberto Méndez Ríos

Asesor:  
Profesor José Luis González Ibáñez

Sinodales:  
Maestra Aimée Wagner Mesa  
Doctor Óscar Armando García Gutiérrez  
Licenciada María del Carmen Galindo Ledesma  
Maestra Esperanza Yoalli Malpica López



México, D.F.

Noviembre de 2006



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.



CELO

¿Pues no ves la impropiedad  
de que en Méjico se escriba  
y en Madrid se represente?

RELIGIÓN

¿Pues es cosa nunca vista  
que se haga una cosa en una  
parte, porque en otra sirva?...

Sor Juana Inés de la Cruz,  
*Loa para el Auto Sacramental del Divino Narciso*

When you know your wish,  
If you want your wish,  
You can have your wish,  
But you can't just wish –  
No, to get your wish  
You go into the woods,  
Where nothing's clear,  
Where witches, ghosts  
And wolves appear.  
Into the woods  
And through the fear,  
You have to take the journey.

.....  
Into the woods –  
You have to grope,  
But that's the way  
You learn to cope.  
Into the woods  
To find there's hope  
Of getting through the journey.

Into the woods –  
Each time you go,  
There's more to learn  
Of what you know.

Stephen Sondheim, *Into the Woods*



Gracias siempre:

A la Universidad Nacional Autónoma de México

A Susana y Emmanuel, mis queridos padres

A José Luis Ibáñez, generosísimo y admirado Maestro, estos versos de Calderón:

*¡Oh si a alcanzar llegase  
que aqueste hombre la magia me enseñase!*

A Aimée Wagner, Óscar Armando García, Carmen Galindo y Yoalli Malpica

A la Hemeroteca Nacional

A Berta Maldonado, Marcial Dávila, Alegría Martínez, Greg y Karin Kayne,  
por las conversaciones que fueron hilos de Ariadna en este laberinto

A Vanessa, por leerme y ayudarme a leer

A Gustavo Ríos Szalay

A Marianne König y Athos Campillo

A Estela Franco y Vicente Leñero

A Emiliano, Anelvi y Sandra

A Ximena

A Sol

A La Güera, Italia y Oceanía, entusiastas compañeras espectadoras

A Margarita, Evangelina, Enrique, Sara y Atzaed,  
compañeros en un aventurado e ibseniano “eso sí se hace”

A Ricardo, Araceli, Miguel Ángel, Silvia y don Jesús,  
compañeros en el orgullo del quehacer universitario cotidiano

A Raúl Fuentes, el primer maestro que me hizo escuchar

A Laura y Gustavo

A Salvador Núñez, Marco Anthonio y Alberto Torres, por los proyectos teatrales compartidos

A todos aquellos que fueron, son y serán parte de esta historia,  
a todos aquellos que hacen y desean hacer teatro

## Índice

<b>Introducción</b>	7
<b>Capítulo I: Medio siglo de teatro musical en la ciudad de México</b>	10
<b>I.1 Los cincuenta: os primeros experimentos a la mitad de una década</b>	10
<b>I.2 Los sesenta: interrupción de media década</b>	19
<b>I.3 Los setenta: por primera vez cada año algo distinto</b>	43
<b>I.4 Los ochenta: antes y después del temblor del 85</b>	146
<b>I.5 Los noventa: fin de siglo</b>	216
<b>I.6 Empieza un milenio</b>	317
<b>Capítulo II: Cambios en la producción y exhibición</b>	338
<b>II.1 Cambios en la producción</b>	338
<b>II.2 Cambios en la dirección</b>	348
<b>II.3 Cambios en la interpretación</b>	354
<b>II.4 Cambios en la exhibición</b>	356
<b>II.5 Cambios en las salas de exhibición para musicales</b>	359
<b>II.6 Cambios en la crítica teatral de las producciones musicales</b>	363
<b>Conclusiones</b>	364
<b>Catálogo de producciones musicales presentadas en México (1956-2002)</b>	369
<b>Bibliografía</b>	398
<b>Hemerografía</b>	400
<b>II.1 Los cincuenta</b>	400
<b>II.2 Los sesenta</b>	400
<b>II.3 Los setenta</b>	402
<b>II.4 Los ochenta</b>	411
<b>II.5 Los noventa</b>	416
<b>II.6 Empieza un milenio</b>	425
<b>Discografía</b>	427
<b>Programas de mano</b>	429
<b>Videografía</b>	430
<b>Sitios de Internet</b>	430

## **Introducción**

Broadway es el nombre de la avenida que atraviesa el distrito teatral de Nueva York, y también puede leerse como el término con el que se reconoce a la tradición del teatro musical norteamericano. Esta investigación presenta algunas de las modificaciones en el procedimiento de importar obras musicales, principalmente de habla inglesa, para su producción y exhibición profesional en México y en español. Desde mediados del siglo veinte diversos empresarios han insistido en montar en nuestro país piezas que pertenecen al género musical. Los esfuerzos para emprender dichos montajes han evolucionado por diversas causas, entre ellas podríamos considerar los costos de producción, la construcción de salas para exhibirlos, su complejidad vocal y dancística, además del crecimiento de la ciudad de México y las variaciones en el tipo de cambio. La intención de este trabajo es configurar un panorama de esas diversificaciones y evoluciones, así como exponer una reflexión personal acerca de esa historia del teatro musical de manufactura extranjera presentado en México, a lo largo de medio siglo. Aunque también incluyo obras originadas en Londres, asociaré la palabra Broadway con el tipo de piezas que podemos identificar como musicales. Además, la mayoría de las producciones inglesas se han presentado en Nueva York antes de llegar a la ciudad de México. Por ello me parece, en todos los sentidos, una escala obligada.

“Musicales” es el término con el que me referiré a las producciones de que se ocupa esta investigación. En inglés *musical* es el término que se usa profesionalmente para reconocer los espectáculos que combinan un libreto con canciones y segmentos de baile, en puestas que, generalmente, requieren elencos numerosos y un despliegue de diversos recursos escénicos: el adjetivo se convirtió sustantivo<sup>1</sup>.

La columna vertebral de la tesis es una revisión historiográfica, dado que las fuentes básicas para este trabajo son los testimonios escritos de algunas puestas en los últimos cincuenta años, acompañada de un catálogo de musicales presentados en México. La investigación es fundamentalmente hemerográfica. Consulté en la Hemeroteca Nacional cerca de seiscientas críticas teatrales, crónicas y reseñas de los estrenos. Entre las fuentes también se incluyen textos

---

<sup>1</sup> En 1959, Julio Casares, en su *Diccionario ideológico de la lengua española*, define “musical” como un adjetivo, “perteneciente o relativo a la música” (576). María Moliner, en la segunda edición de su *Diccionario de uso del español* de 1998, reconoce una segunda acepción para el término, como adjetivo y sustantivo “se aplica a la película o espectáculo con diversas escenas cantadas y bailadas” (418).



históricos y críticos relacionados con el teatro, mexicano y extranjero y, cuando es posible, placas y programas de mano. De antemano me disculpo por las inevitables omisiones en la formación del catálogo.

En mi investigación revisé ochenta y nueve producciones distintas, realizadas entre 1956 y 2002. Planteo como punto de partida el año de 1956, con el espectáculo *Los novios* dirigido por Luis de Llano y con el que se inauguró el desaparecido Teatro del Músico. Salvador Novo, en *La vida en México en el periodo presidencial de Díaz Ordaz*, lo distingue como uno de los primeros casos de importación de comedias musicales extranjeras que fueron producidas en México. La otra orilla del recorrido de montajes que examino en esta tesis es la reciente versión mexicana del musical *Los miserables*. La revisión incluye: comentarios sobre la producción y cuando ha sido posible su costo, así como observaciones sobre los intérpretes y la frecuencia de exhibición de cada obra. En algunos casos también incluyo comentarios sobre el diseño de la producción, la coreografía, la dirección musical, la traducción o algún otro aspecto del espectáculo, si éste fue comentado en varias notas periodísticas.

Esta historia de las obras musicales extranjeras re-montadas en México permite plantear, a su vez, la historia de los productores, los directores, los traductores, los actores, los críticos e incluso de los edificios teatrales que las hicieron posibles en el Distrito Federal. Entre los problemas que he intentado revisar se encuentra el de la dirección de un espectáculo con un formato prefabricado para otro país.

La importación de espectáculos de Broadway también ha convivido con la creación de musicales mexicanos. Los ejemplos van desde Alfonso Reyes con su *Landrú* hasta Antonio Calvo con *Regina*. Han destacado producciones como *Las fascinadoras*, *Naná*, la versión musical de *Contigo, Pan y Cebolla*, *Papacito*, *piernas largas*, *¡Qué Plantón!*, *Los infiernos*, *Anjou*, *El soñador navegante*, *El guardián de los cielos*, *Mi suegra es un fantasma*, *Houdini*, *la magia del amor* y más recientemente *Bésame mucho*, un musical armado con boleros, o *Ciudad Blanca* con música de Armando Manzanero. Entre los autores podemos citar a Felipe Santander, Angélica Ortiz, Rafael Elizondo, Nacho Méndez, los Hermanos Zavala, Memo Méndez y Olga Cassab. Queda el apunte para que futuros investigadores puedan cotejar los musicales mexicanos con las producciones nacionales de obras musicales extranjeras.

La ortografía de los nombres de algunos de los artistas consignados ha cambiado por decisión de ellos mismos o de la prensa. Hago notar particularmente los casos de Pancho

Córdova, que en ocasiones aparecía consignado en carteleras y notas periodísticas con el apellido Córdoba. Sucede lo mismo con Susana Zavaleta o Zabaleta u Olivia Bucio o Buzzio. Opté por consignar las variantes, aunque se trató de la misma persona.

Considero importante estudiar la relación que guarda el fenómeno de la importación de musicales con la evolución del teatro mexicano del último medio siglo. Por ejemplo, los empresarios Robert W. Lerner, Manolo Fábregas o Julissa evolucionaron en las circunstancias de producción de México en la segunda mitad del siglo XX. Las empresas Televiteatro y OCESA aparecieron a fines de la misma centuria y aplicaron procedimientos diferentes. Considero pertinente distinguir, en un ámbito académico, las diferentes posibilidades. Igualmente fue necesario revisar la influencia que la administración de Ernesto Uruchurtu, regente de la Ciudad de México de 1952 a 1966, tuvo en el desarrollo de producciones teatrales en la capital. Uruchurtu estableció el precio máximo de 12 pesos por boleto. La investigación recorre también el trabajo periodístico de diversos críticos mexicanos, por ejemplo: Armando de María y Campos, Francois Baguer, Rafael Solana, Antonio Magaña Esquivel, Félix Cortés Camarillo, Sigfredo Gordon y Malkah Rabell, así como Benjamín Bernal, Marilyn Ichaso, Alejandro G. Danielly, Olga Harmony, Emmanuel Haro Villa, Luz Emilia Aguilar Zinzer y Alegría Martínez. La validez artística de estos espectáculos –considerados “teatro Xerox” o “Campbells”– ha sido y sigue siendo cuestionada por la crítica. Sin embargo tesis se enfoca, ante todo, a la revisión de otros aspectos de este fenómeno como quehacer teatral que: ha sido una fuente de trabajo para miles de personas; ha promovido el desarrollo de un oficio y una infraestructura en el ámbito del teatro profesional; y ha convocado al público a lo largo de medio siglo.

## Capítulo I: Medio siglo de teatro musical en la Ciudad de México

### I.1 Los cincuenta. Los primeros experimentos a la mitad de una década.

En cincuenta años se han presentado en México, en español, cerca de 100 musicales diferentes, en su mayoría originados en lengua inglesa y en Estados Unidos. Algunas de dichas puestas han tenido más de una reposición. El proceso de traslado y montaje de estas obras se ha modificado considerablemente. El cambio en los modos de producción, el desarrollo de infraestructura teatral en el país, el entrenamiento de actores, cantantes y bailarines, así como las variaciones en la vida en la ciudad de México han determinado los procedimientos para montar obras musicales extranjeras en sus versiones mexicanas y en español.

El musical es considerado por algunos una muestra fundamental de la cultura norteamericana. Laurence Maslon y Michael Kantor en el libro *Broadway, The American Musical* señalan:

The Broadway musical is one of the few uniquely American art forms... The Broadway musical defines our culture and is, in turn, defined by it. The musical tells its stories in music, in lyrics, in dialogue, in performance and in dance. Each of these elements is a potent cultural indicator of its own; put together, they provide a frequently brash, occasionally thoughtful, always colorful portrait of our country<sup>1</sup> (x).

¿Cómo se ha insertado el musical en las circunstancias de México? A continuación intento dar respuesta a esta pregunta mediante la exposición de algunos de los procedimientos que se han aplicado para presentar estas producciones en nuestro país.

El recorrido de esta investigación inicia en 1956, el cuarto año del régimen presidencial de Adolfo Ruiz Cortines. Ernesto Uruchurtu era entonces Jefe del Departamento del Distrito Federal y aún transcurrirían diez años antes de que abandonara dicho cargo (*Imagen Gran Capital* 81). Es importante subrayar la duración de su nombramiento, pues sus regulaciones en el

---

<sup>1</sup> “El musical de Broadway es una de las pocas formas artísticas auténticamente norteamericanas... El musical de Broadway define nuestra cultura y, a su vez, es definido por ella. El musical cuenta sus historias con música, letras, diálogos, actuación y baile. Cada uno de estos elementos es un poderoso indicador cultural en sí mismo; al reunirlos proporcionan un retrato de nuestro país, frecuentemente llamativo, ocasionalmente reflexivo y siempre colorido”.

ámbito teatral influyeron decisivamente en cómo empezaron a producirse, en la ciudad de México, las obras musicales importadas de que se ocupa esta tesis. Uruchurtu fijó en \$12 pesos el precio tope para los boletos de teatro. Esta norma fue la que determinó los primeros intentos de montar en la ciudad de México “musicales a lo Broadway”. Además entre 1956 y 1976 la política del Banco de México fue la de mantener un tipo de cambio fijo en \$12.50 pesos por dólar, según reporta su portal de Internet (Ortiz). Ver un musical en México costaba menos de un dólar.



Varios registros señalan la producción de *Los novios* (*The Boy Friend*) de Sandy Wilson en 1956, como uno de los primeros intentos de montar una comedia musical en México, y posiblemente, como el pionero en este rubro. Entre dichas fuentes se encuentran las crónicas de Salvador Novo y algunos artículos de prensa, particularmente los del diario *Cine Mundial*. Con esta producción Novo encabeza su lista de las comedias musicales presentadas en nuestro país hasta junio de 1960. (López Mateos I 346). Por otro lado, en *Cine Mundial*,

días antes del estreno, se le llamó “una obra que, cuando menos, tiene la audacia de cambiar los moldes establecidos de la escena mexicana”, y un “espectáculo que supone una innovación en nuestros escenarios” (“Novios”). El rotativo de espectáculos lo caracterizó como un “audaz ensayo teatral que, hasta la fecha, jamás se había realizado en México” (“Farandulerías”). La anécdota: Polly, una interna en una escuela de señoritas en la Costa Azul, se enamora de un mensajero que, al final, resulta ser un distinguido heredero británico.

Con esta producción de René Anselmo y Luis Palmer, dirigida por este último, se inauguró el hoy desaparecido Teatro del Música. Estaba ubicado en la esquina de Monumento a la Revolución y Vallarta, y fue propiedad del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Música de la República Mexicana. El nuevo local, que ofrecía 1000 butacas, se construyó para ser centro de espectáculos, preferentemente musicales (Novios. Cartelera; María y Campos 137).

De acuerdo con la prensa, el público mexicano respondió a esta producción. Según Armando de María y Campos, entonces crítico teatral del *Novedades*, se trató de “un gran

espectáculo fresco, juvenil, limpio y entretenido” (139). Encontró canciones “originales” (138), y música “agradable y pegajosa” (139). Además señaló:

La riqueza de juventud que le da extraordinario valor a este espectáculo está a punto de orillararlo, sin embargo, al desvío, porque lo juvenil puede, a veces confundirse con lo infantil y ambos con lo pueril. Sin embargo, el buen gusto de los productores y la calidad de los capullos femeninos que le dan vida, salvan el peligro. (138)

Salvador Novo, tras definirla como una “comedia musical yanqui muy agradable”, escribió que se trataba de un “espectáculo divertido, fresco, juvenil y gracioso” (*Ruiz Cortines II* 435). Después del estreno, Octavio Alba, en *Cine Mundial* reportaba: “Con estruendosas ovaciones, el público aclamó la comedia musical ‘Los Novios’”. El columnista reseñó: “Lo que se ofrece al espectador en ‘Los Novios’ tiene enorme ritmo, extraordinaria velocidad. El público en el estreno tejió con sus aplausos la diadema que merecían artistas, productores, músicos, coreógrafos... por su gran esfuerzo” (8-9). Había boletos de \$7 y \$12 pesos. El espectáculo ofrecía dos funciones los sábados y dos los domingos, a las 18:30 y 21:30 horas, y de lunes a viernes a las 20:30 horas (Novios. Cartelera).

Para algunos, el montaje de *Los novios* también funcionó como un enlace entre la tradición mexicana de la revista y la del musical inglés y norteamericano. En su crónica María y Campos sentencia “[l]a revista, como género teatral, está entre nosotros en decadencia... de quince años a la fecha el espectáculo frívolo en México da vergüenza”. No obstante, a propósito de *Los novios*, añade “se ha iniciado una probable renovación del género con la revista de origen inglés con la que se ha inaugurado el teatro Del Músico” (137). Octavio Alba señaló en *Cine Mundial*:

HEMOS hablado de innovación teatral, en el medio mexicano, al referirnos a la comedia de Sandy Wilson, vertida al castellano por Bertha Maldonado y Luis de Llano.

Teatro distinto, comedia musical auténtica, es decir, no el “palillismo sketchista” con sátiras políticas; no el cortinaje de cuadros musicales inconexos, sin relación unos con otros; no el desfile de variedades... Comedia musical blanca, con música original, dialogada simplísimamente y, sobre todo, sobre todo... dinámica, muy dinámica. (8-9)

También coincidía Salvador Novo, aunque señalaba otros aspectos que propiciaron este deseo de producir musicales extranjeros en México:

Pienso que todos los años que lleva ya el público de domesticación radiofónica para la música ligera, por una parte; y los que los teatros pequeños y la televisión le imparten de gusto por el teatro, se conjugan en la oportunidad de empezar a hacer con buen éxito comedias musicales. Que es el momento, lo aprueba el agrado con que se recibió a *Los Novios*. (435)



El 3 de mayo de 1957 se inauguró el Teatro del Bosque (más tarde conocido como Teatro Julio Castillo). Cinco meses después se estrenó en esa sala el musical *Ring... ring... llama el amor* (*Bells Are Ringing*)<sup>2</sup>. Esta también fue una producción de René Anselmo y Luis de Llano, dirigida, al igual que *Los novios*, por éste último<sup>3</sup>. Este musical cuenta la historia de Ella Peterson, una telefonista que se involucra en las vidas de las personas que tiene la obligación de comunicar; la muchacha termina enamorándose de uno de estos usuarios, un dramaturgo de nombre Jeff.

Silvia Pinal debutó en teatro musical con esta obra. Los productores la anunciaron a la cabeza del reparto, “actuando por primera vez en su carrera artística en una extraordinaria comedia musical” (Cartelera). El día del estreno, el diario *Excelsior* comentaba que la actriz se sometería “a la más difícil prueba de su carrera artística”, pues tendría que “bailar, cantar y actuar en una dinámica presentación de más de 2 horas de gran espectáculo” (“Silvia Pinal”). En esta producción hizo su debut teatral el cómico de la televisión Manuel “El loco” Valdés, en un “personaje episódico” (Maria y Campos 258, Ceballos *Diccionario* 511).

La crítica calificó a *Ring... ring... llama el amor* como un espectáculo agradable. Armado de Maria y Campos la consideró una “fastuosa e inspirada comedia musical... interesante por su libro, lleno de anécdotas muy bien ensambladas con la ágil partitura... cautiva por sus bailes,

<sup>2</sup> Algunas fuentes señalan este montaje como el primer caso de trasladar a México un musical de habla inglesa. El libro *El teatro de los Insurgentes*, considera que el experimento de “escenificar en México una comedia musical norteamericana” tuvo “su primera prueba” en 1957 con *Ring... ring... llama el amor* (*Bells Are Ringing*), montada justamente en el Teatro del Bosque y protagonizada por Silvia Pinal (108).

<sup>3</sup> Luis de Llano Palmer firmaba indistintamente con sus dos apellidos. En la cartelera de *Ring... ring...* aparece con su apellido paterno. En *Los novios* utilizó únicamente su segundo apellido.

dúos y números de conjunto”. Terminó describiéndola como “un gran espectáculo, como diría Rubén Darío, usando uno de sus versos más felices: muy antiguo y muy moderno” (257-259). Para Luis G. Basurto, que publicaba en el *Excélsior*, se trataba de “una serie de situaciones graciosas, ágiles, desarrolladas con buena técnica y hasta con originalidad”. En su opinión fue “la típica comedia musical norteamericana de éxito de taquilla, y de buena factura” (4-B).

Sin embargo, el gran atributo de esta producción, de acuerdo con los críticos citados, fue el debut de Silvia Pinal en musicales. Para María y Campos, la Pinal, la “supervedette”, resultó “insustituible en el género... hace de ingenua y logra animar un personaje sencillo y lleno de simpatía: luego canta ¡de verdad!, y baila ¡de verdad!, y se alza, en fin, con el éxito deslumbrante como actriz, bailarina y cancionista” (257). Basurto compartía la opinión y subrayó “el triunfo de esta obra, entre nosotros, lo es en función de Silvia; sin ella no se habría conseguido el éxito clamoroso que está obteniendo la obra, batiendo records de entradas”. En su columna de *Excélsior*, el también dramaturgo celebró el trabajo de la actriz, y describió sus cualidades en escena y fuera de ella:

...no hay ninguna que pueda comparársele, no digamos ya en nuestro país, pero, seguramente, ni en el mundo de habla española. Ejemplo de buena administración – casi ninguna de nuestras actrices sabe administrarse –, de disciplina, de estudio esforzado y de una ambición renovada que la hace ser siempre orgullosamente modesta, Silvia Pinal se está convirtiendo en un ídolo popular. Pero no es un ídolo de barro, sino de calidad auténtica. Nada en ella es falso. Y tiene una gracia tan llena de ternura y de exquisita femineidad, que al público no solamente la admira, sino que la quiere. (4-B)

El precio tope de \$12 pesos, fijado por Uruchurtu, fue un problema para que *Ring... ring...* permaneciera en cartelera. A pocos días del estreno, podía leerse en *Excélsior*: “René Anselmo... dijo ayer que no cree que puedan resistir mucho tiempo, debido a que el precio que actualmente se cobra por el espectáculo no corresponde a los gastos que hay que hacer...Se dijo que hay una nómina de diez mil pesos diarios”). La empresa había contemplado cobrar 25 pesos la entrada en lugar de los doce pesos fijados por el Departamento del Distrito Federal (“Auguran fracaso”). Días después, Silvia Pinal declaraba que tenía confianza en recuperar la inversión de 240 mil pesos que se hizo para montar la obra. “Tendremos que dejar más tiempo en cartel la obra y la recuperación será más lenta”, señalaba la actriz a propósito de la contraorden del

Departamento del DF que impidió el cobro de 25 pesos, y añadía “no me quejo, el público ha abarrotado el teatro y hay hasta quien permanezca (*sic*) de pie” (“No estoy” 4-B).



En abril de 1959 se estrenó en la ciudad de México *Mi bella dama* (*My Fair Lady*). Esta producción contrasta con las dos anteriores por lo numeroso de su reparto y la complejidad de sus cambios escenográficos. Para el crítico y dramaturgo Rafael Solana fue Manolo Fábregas quien “verdaderamente inauguró el teatro mexicano moderno al montar... la primera comedia musical norteamericana comparable, por su producción, con el mejor teatro que en ese tiempo se hiciera en Londres, en Nueva York, en París o en Buenos Aires: *Mi bella dama*, en la que actuó, dirigió, y, sobre todo, produjo” (*Manolo Fábregas* 223). Para Carlos David Ortigosa, “el productor y creador de la comedia musical en México, con esta obra, fue [su] socio de toda la vida, el Señor Robert W. Lerner<sup>4</sup>” (2). Cabe aclarar que el propio registro de la familia Fábregas,

la memoria titulada *Manolo Fábregas, Un hombre de teatro*, señala a Lerner como productor del primer montaje de esta pieza en idioma español (42). En otra memoria, la del Teatro de los Insurgentes, Vicente Leñero señala que a finales de la década de los cincuenta fue “Robert Lerner [quien] propuso a Manolo actuar y dirigir” *Mi bella dama*. La obra tuvo sus primeras exhibiciones de prueba en Monterrey. Fue ahí donde *My Fair Lady* tuvo su debut mundial en español, el 19 de enero de 1959, a tres años de su estreno en Broadway (216).

La calidad de esta producción fue reconocida por diversos críticos. “[N]o puede estar resuelta con mejor gusto, ni, sobre todo, mayor eficacia” señalaba al respecto Juan García Ponce, en la *Revista Universidad de México*. Y detalló que “[e]n la producción realizada en México, tanto la escenografía como el vestuario y los bailables corresponden exactamente a los de la escenificación original llevada a cabo en Nueva York, por lo que puede decirse que son irreprochables” (35). Mara Reyes en su columna de *Diorama de la Cultura*, suplemento cultural del *Excélsior*, consideró como algo “novedoso” “la magnífica y fastuosa presentación... el lujo escenográfico y vestuario” de esta versión musical del *Pygmalion* de Shaw (2). María y Campos

---

<sup>4</sup> Hermano de Alan Jay Lerner, autor del libreto y letras originales de *My Fair Lady* y *Brigadoon*, entre otras.



reconoció que Julio Prieto “adaptó convenientemente la escenografía [original] de Oliver Smith” (495). En 1990, Rafael Solana recordó en la memoria de la familia Fábregas:

Fue el arranque de la carrera ascensional que el espectáculo ha seguido en la ciudad de México, que en estos últimos treinta años, y principalmente por el impulso, la fe, la capacidad y el entusiasmo de Manolo, a quien otros han seguido, se ha puesto entre las cuatro o cinco más grandes ciudades teatrales del mundo. Tuve la suerte de ver *Mi bella dama* también en Buenos Aires y en Polonia, y en ninguna parte la vi mejor puesta que como aquí la montó Manolo. (223)

Manolo Fábregas coleccionó buenos comentarios de la crítica por su colaboración, como actor y director, en el primer montaje en español de *My Fair Lady*. En un testimonio de Hugo Argüelles escribió “Manolo cantó (como siempre protagonizando) todas las canciones del profesor ‘Higgins’, mismas que en Broadway sólo recitó Rex Harrison” (*Manolo Fábregas* 216). Se opone a esta consideración Armando de María y Campos, pues afirma que “si nadie puede negar que está excelente como actor, nadie tampoco, con sentido común musical, puede asegurar que canta” (495). No obstante, Manola Saavedra recuerda que la gente solía decir “¿cómo olvidar *Mi bella dama!*: mejor que en Nueva York, yo la vi allá con Rex Harrison, nada menos, pero es que ¡Manolo borda el papel!” (*Manolo Fábregas...* 222). Mara Reyes, en su “Diorama Teatral”, subrayó que “Manolo Fábregas se lleva con esta obra, sin duda, tanto en la dirección como en la actuación, su mejor palma” (2). Contrasta la opinión de García Ponce quien encontró que:

el papel de Higgins, en manos de Manolo Fábregas, no sólo no encuentra un intérprete adecuado, sino que es deformado en su esencia misma por este actor, que no trata jamás de parecer antipático y cortante como debiera, sino que se limita a repetir las actitudes que le hemos visto en veinte interpretaciones anteriores, en las que las características del personaje son siempre suplantadas por las del intérprete. Además de esto, los números musicales que le corresponden pierden por completo el dinamismo, el relieve que sin lugar a dudas deberían tener (resulta, por ejemplo, inexplicable que el actor se desplome agotado sobre un sillón al terminar varios de ellos, cuando ante el público no ha realizado ningún esfuerzo extraordinario) (35)

A pesar de haber sido un taquillazo en Nueva York, el montaje de *Mi bella dama* tuvo una historia muy distinta en México. Si bien el público recibió gustoso el espectáculo, la

recaudación de entradas no favoreció a los productores. Vicente Leñero señala que el espectáculo se ensayó en el teatro Insurgentes, “pero como resultaba muy costoso y el regente Ernesto P. Uruchurtu – ogro del teatro mexicano – no permitía que se cobraran más de 12 pesos por localidad, Lerner y Fábregas, decidieron aceptar una propuesta del INBA y hacer temporada en Bellas Artes”. Al Palacio llegaron después del debut en Monterrey y su presentación en Guadalajara. “Pero Uruchurtu se portó mal”, señala Leñero, “[t]ampoco ahí permitió que cobraran más de 12 pesos por localidad, y entonces, Lerner y Manolo, en busca de un teatro amplio y más popular, se trasladaron al Esperanza Iris donde se mantuvieron de mayo a julio de 1959” (109). Salvador Novo aclaraba que en Bellas Artes no podía quedarse más de quince días, además, en sus crónicas refiere otro punto de vista sobre el problema del “precio tope”. Cuenta que hubo “una racha de succión de público” que hacía *Mi bella dama* a otras obras, pues “[l]a circunstancia de que se cobren doce pesos por un espectáculo musical, les hizo en esos días a los demás teatros un hueco considerable de público”. Novo estimaba en ese momento “una población teatral de la ciudad que apenas parece de tres mil personas”. El análisis que el cronista hizo de este fenómeno ilustra cómo el público de la ciudad de México empezaba a transformarse:

La gente de teatro suele siempre reiterar el que tiene por axioma y que dice que en teatro nada puede preverse ni nadie sabe nada. Sea esto o no cierto, uno puede, sin embargo, advertir en general, que la ciudad responde a un tipo de teatro que es congruente con su cultura media; y que su cultura media ha sido forjada por el radio. El alto costo de las producciones, o el lujo de las salas: o la marca de los coches en que llega el público, o la ropa que vista, indican una prosperidad, una disponibilidad del dinero que convierte a la ciudad en una nueva rica, con todas las características espirituales de quien tuvo el dinero antes que la cultura. (*López Mateos I* 74, 79)

Maria y Campos, por su parte, se cuestiona:

¿Vale el espectáculo *Mi bella Dama* más de doce pesos? De acuerdo con una inversión lógica, y sin tener noticias exactas de sueldos y costo de vestuario hay que reconocer que a pesar del bajo nivel de nuestra moneda, *Mi bella dama* no es más espectáculo que el que los metropolitanos, con alguna o mediana edad, han visto... El alto costo del espectáculo de Producciones Liza de México, S.A.,

organismo que presenta *Mi bella dama*, se debe, seguramente, a los salarios de quienes intervienen en su interpretación. (493-494)

Este tercer intento de montar un musical en México, y el primer esfuerzo por llevar a escena una pieza del formato y exigencias de *My Fair Lady*, no representó de ningún modo un éxito financiero. Fábregas, Lerner y otros inversionistas norteamericanos, “perdieron hasta el último centavo de la inversión” a causa de lo que Leñero describe como el “tope de precios irracional impuesto por el ogro Uruchurtu” (110).

## I.2 Los sesenta: interrupción de media década

La década de los sesenta trajo consigo producciones destacadas únicamente a principios y finales de dicho decenio. Aunque las regulaciones de Ernesto Uruchurtu continuaron hasta su salida del Departamento del Distrito Federal, en 1966, algunos productores continuaron arriesgándose a importar obras musicales en los primeros años de la década. Además, a la mitad de este período apareció un nuevo foro que, durante algún tiempo, se distinguió por las obras musicales que en él se estrenaban: el Teatro Manolo Fábregas, propiedad del actor del mismo nombre.



Al inicio de la década de los sesenta, el Teatro de los Insurgentes montó su primera producción musical de origen extranjero: *La pelirroja* (*Redhead*)<sup>5</sup>. En abril del 59, días después del estreno de *Mi bella dama*, apareció una nota en el *Excélsior* en la los productores Luis de Llano y René Anselmo anunciaban su viaje a Nueva York para ver *Redhead* y adquirir sus derechos para presentarla en la “metrópoli azteca”. Entonces se pensaba en Silvia Pinal para protagonizar la versión mexicana, sin embargo, fue la actriz Virma González quien se encargó del rol titular (“En busca” 29-1<sup>a</sup>). El argumento gira entorno a Lisa Whimple, quien ayuda a su novio a atrapar a un asesino del tipo de Jack el destripador.

Este primer musical de Broadway montado en el Insurgentes fue recibido gratamente por el público y la crítica. Se estrenó en febrero de 1960, un año después de su debut en Nueva York. Según Vicente Leñero “fue el primer golpe de taquilla del año 60” (113). Roberto El Diablo, en el *Excélsior*, elogia a los empresarios “por su plausible propósito de brindar al público metropolitano espectáculos de la categoría de ‘La Pelirroja’, sin reparar en gastos ni en esfuerzos” (“Triunfa Virma” 4-B). Salvador Novo, quien llegó a dudar que “con esto de los doce pesos, [pudiera] montarse una obra así de costosa”, afirma “Me gustó muchísimo. Está estupendamente producida” (*López Mateos I*, 112, 288). Armando de Maria y Campos lo refiere como “un espectáculo magnífico, colmado de atractivos, deslumbrante, digno de cualquier gran capital teatral del mundo y con el que México continúa su larga tradición de

<sup>5</sup> En este teatro, de 1,142 butacas, ya se habían presentado antes espectáculos musicales. Fue inaugurado, en 1953, con la revista *Yo, Colón* protagonizada por Mario Moreno Cantinflas.

merecer espectáculos de gran calidad y alto costo”. El cronista y crítico teatral celebra la “suntuosidad” del montaje, la “dignidad” de la actuación, lo “deslumbrante” del trabajo del coreógrafo y lo “funcional” y “excelente” de la “muy propia e inspirada” escenografía. A pesar de algunos reparos, señala:

No sé si con el tiempo se llegarán a popularizar tres o cuatro números calientes y vibrantes, como el *Paco pecas de Jerez*, *El tango del bolseador* [“The Pickpocket Tango”] y algunos otros que no lucen bastante porque quienes los cantan carecen de voz... y aun de micrófono; todos son agradables, espectaculares, tipo de una música que pudiera llamarse “espectacular”, porque no solamente se oye, sino que se ve en las evoluciones, en el vestuario, en la iluminación y en todos los recursos de que ahora dispone la técnica teatral para que donde falta el genio luzca con toda claridad el ingenio

Probablemente la postura mexicana de *La pelirroja* sea una réplica de la que admiran los públicos de Londres o Nueva York. No importa que así fuera, porque es magnífica y esto basta para que el espectador y el crítico o comentarista se den por satisfechos. (633)

Virma González fue la revelación de este montaje, al interpretar el personaje que tanto le festejaron a la actriz Gwen Verdon en Nueva York. Novo la calificó de “magnífica” y precisó: “Es excelente bailarina, lo cual le ha dado una capacidad enorme de expresividad corporal, que su rostro gracioso aprovecha y expulsa a lo largo de toda una obra en que se lleva una matada que sólo una muchacha así de fuerte, de ágil y de joven puede aguantar” (289). Según María y Campos la actriz, “de bella y proporcionada arquitectura física”, fue la “sorpresa de esta producción”. Y añade que se notaba “llena de gracia cómica por la voluntad de Dios” (633). Coincidió Roberto El Diablo, en su columna “El mundo de la farándula” del *Excelsior*:

resultó, en verdad, un triunfo mayúsculo para esta primaveral vedette, corroborado con las entusiastas ovaciones del público que llena el coliseo y que yo rubrico alborozado, ya que con su aparición en nuestro medio teatral, viene a llenar un vacío siempre lamentable. Virma es un auténtico valor revisteril... Su única falla es la escasa extensión de su voz que limita la brillantez de su intervención lírica, pero se le disculpa por su formidable actuación total. (“Triunfa Virma” 4-B)

Se puede estimar que este montaje tuvo alguna ganancia económica. Salvador Novo detalló: “Levantar el telón les costó 400 000 pesos de inversión... su nómina diaria es de 11,000 pesos. El Insurgentes lleno ha de dar unos 14,000, de modo que se ven obligados a dos funciones diarias para cubrir, redimir la inversión y afrontar la posibilidad de que no todos sean llenos” (289). *La pelirroja* se mantuvo en cartelera casi tres meses, y cerró su temporada el domingo 8 de mayo de 1960, tras develar una placa por 150 representaciones. Además haber presentado a Virma González como una actriz valiosa para el género, esta obra inauguraba la tradición de presentar obras musicales extranjeras en el Teatro de los Insurgentes.



También en 1960, se estrenó la versión mexicana de *Brigadoon*, de Alan Lerner y Frederick Loewe<sup>6</sup>, con dirección y letras en español de Salvador Novo. Esta coproducción de la Unidad Artística y Cultural del Bosque y Producciones Liza, productora de Robert W. Lerner, se estrenó en la primavera de 1960, en el teatro del Bosque, con la supervisión general del propio Lerner. La trama se ocupa de las peripecias de dos cazadores norteamericanos que se topan con Brigadoon, un pueblito encantado en las tierras altas de Escocia<sup>7</sup>. Brigadoon sólo puede aparecer en la tierra un día cada siglo, pues un antiguo ministro deseaba tanto proteger a su pueblo de las maldades del mundo que decidió encantarlo. Uno de los norteamericanos, Tommy Albright, conoce a una lugareña, Fiona MacLaren, y se enamoran.

La obra mantuvo su título original en México, y tuvo críticas encontradas. Roberto El Diablo, en su columna del *Excelsior*, describió y celebró “su melodiosa música”, “su brillante coreografía”, “su regocijado ambiente”, “su hermosa y artística escenografía”, su “magnífico conjunto de cantantes” y sus “espléndidos efectos de luz”<sup>8</sup> (“Brigadoon” 4-B). “Dos veces he presenciado la representación del magnífico espectáculo que constituye la opereta *Brigadoon*” refiere Armando de Maria y Campos en su crónica del 13 de

<sup>6</sup> Letrista y compositor, respectivamente, de *My Fair Lady*.

<sup>7</sup> Existe una controversia alrededor del libreto de *Brigadoon*. Alan Jay Lerner fue acusado de plagiar la trama de *Germelshausen*, un cuento alemán, de Wilhelm Friedrick Gertstacker. Cuando se le cuestionó al respecto, Lerner declaró que se traba de una “inconciente coincidencia” (Laufe, 101).

<sup>8</sup> Entre estos efectos puede mencionarse el uso de bruma e iluminación que, según Abe Lauffe, resultaban particularmente efectivos para narrar la historia de *Brigadoon*, un pueblo encantado que aparece y desaparece a la vista del público (103).

mayo de 1960 (666). A su juicio “Salvador Novo... tradujo con inspiración, delicadeza y fluidez las letras de las canciones” y a su dirección de escena, la calificó como “una de las más cuidadosas, claras y transparentes que ha producido este singular y talentoso hombre de teatro” (667). Apreció tanto la calidad de esta puesta en escena, que se preguntó entonces “¿de dónde viene esa racha de opiniones diversas, y que si es una mala zarzuela o que se trata de un espectáculo aburrido?” (667). Al parecer otro sector de la crítica no coincidió con sus apreciaciones, lo que él considero como una

lástima, porque si en lo económico pierde la empresa, en lo futuro quien saldrá perdiendo será el público y quienes comentamos la vida teatral mexicana nos volveremos a conformar con espectáculos de medio y aun de cuarto pelo. (667)

Entre esas opiniones contrarias se encontraba la de Mara Reyes, en su columna “Diorama Teatral” del *Excélsior*. La crítica, aunque apreció “el buen gusto de la escenografía”, consideró que el ritmo era “demasiado lento”. Subrayó, además, lo que ella consideraba “una falla imperdonable en un director teatral: cada vez que en una escena hablada alguien comienza a cantar, pierde toda relación con sus interlocutores y se dedica a cantarle al público”. Concluía su revisión de *Brigadoon* aconsejando: “Si gusta usted del género musical... tampoco se la recomendamos” (“De lo vivo” 2).

Examinar el montaje de *Brigadoon* en México, ofrece como ventaja la posibilidad de remitirse a las propias crónicas de Salvador Novo, para revisar, por ejemplo, sus réplicas a la crítica. Ante la objeción de la falta de ritmo, el director de la puesta respondía:

Si hablamos de lo mismo, no veo cómo le pueda faltar ritmo a una obra que lo deriva todo, inescapablemente, de base tan rítmica como lo es la partitura que la sustenta. Son ganas de discrepar y de decir algo que impresione... (*López Mateos I* 339)

Novo también quiso ventilar la insistencia de la prensa en clasificar las obras de teatro musical como operetas o zarzuelas. En su opinión esto distorsionaba su capacidad crítica:

...En el conciliábulo del intermedio [de *Brigadoon*], alguno de los gochís dijo que aquello era una zarzuela. La consigna se extendió, y empezó el coro alterno de rebuznos: el género de la comedia musical norteamericana era según estas autoridades “una imitación de la zarzuela española, sin su fuerza”. Pensaban sin

duda en su *Verbena de la paloma*. Y por ese camino dijeron burrada y media de la música y de la producción. (338)

De cualquier modo, el público obsequiaba al espectáculo con sus aplausos, según las referencias del propio Novo y de algunos otros cronistas. Cuenta María y Campos, el público “llena el amplio lunetario del teatro del Bosque y aplaude con calor y entusiasmo” (667). Roberto El Diablo también habló del “entusiasta aplauso del público” y de que “el resultado total se traduce en las cálidas ovaciones de los complacidos espectadores” (“Brigadoon” 4-B). Salvador Novo, por su parte, escribió: “*Brigadoon*, por supuesto, ha iniciado su carrera de ovaciones cerradas, de difusión de su gratísima música nada parecida al *schotis* ni al paso doble, para el deleite del público que llena el teatro, y que ha empezado a llevar a sus niños, que gozan igual que los grandes el famoso espectáculo” (*López Mateos I* 339). No obstante, estos espectadores satisfechos sólo pudieron mantener la obra durante un mes en la cartelera. Así, el montaje mexicano de *Brigadoon* terminó su temporada el domingo 29 de mayo de 1960. El aforo al que se enfrentó esta producción fue de 850 butacas, cifra que Magaña Esquivel consigna como cupo del Teatro del Bosque (*Imagen y realidad* 588).

Un año después, en 1961, el Teatro del Bosque intentó de nuevo presentar una comedia musical norteamericana, en una versión en español. Se trataba de *Los Fantástikos* (*The Fantastiks*) un espectáculo basado en *Les Romantiques* de Edmund Rostand. La presentación en México de este musical es uno de los casos en los que el montaje original no proviene del circuito comercial de Broadway. *The Fantasticks*, como se conoce en inglés, ostenta el reconocimiento de ser el musical de más larga duración en el circuito Off Broadway de Nueva York y es, además, la obra de teatro más duradera de Estados Unidos. En nuestro país se presentó, por primera vez, en el teatro del Bosque, en la primavera de 1961. Más tarde tuvo algunas reposiciones en nuestro idioma en 1981 y en 1995.

Esta fue otra producción de René Anselmo y Luis de Llano, nuevamente dirigida por este último, y obtuvo comentarios favorables. François Baguer, crítico teatral del *Excelsior*, opinó que la comedia estaba “presentada con buen gusto y decoro artísticos”. Además, en su opinión, la obra contaba con “números líricos verdaderamente bellos, la mayor parte transidos de una comicidad muy fina” (“Una comedia” 4-B). Armando de María y Campos, quien dedicó su columna en dos fechas consecutivas a esta pieza, concluía su revisión: “en suma un espectáculo



auténticamente extraordinario” (776). Por su parte, a Salvador Novo le pareció una obra “muy simpática” (*López Mateos II* 94). No obstante, en los ochenta, a propósito de una reposición de esta obra en la ciudad de México, Rafael Solana comentaría en su crítica anónima de la revista *Siempre!*, que en este primer montaje, *Los Fantástikos* no logró interesar al público mexicano y “fracasó” (“Rogelio” 51).

Los críticos comentaron la sencillez de los recursos escénicos con los que se resolvía el espectáculo. Mara Reyes, después de confesar que no podía considerarse “amiga del género que se ha acostumbrado llamar ‘comedia musical’”, consideró como el principal acierto de la obra “la simplicidad en los recursos de producción”. “No hay nada superfluo”, señalaba y describía con detalle en su columna “Diorama teatral”:

la escenografía, sencilla, plástica, sugerente, incita a la imaginación. Todo en la comedia es síntesis de elementos: los personajes indispensables, los músicos indispensables, y como manantial de magia, un baúl que como el sombrero de un prestidigitador va produciendo los objetos necesarios a la acción, desde un manto hasta un hombre. (“Los Fantástikos” 2)

Aunque también reconocía lo “elemental” de la escenografía, María y Campos consideró la iluminación de la puesta como uno de sus atributos. El “juego de luces”, decía, “viste la escena y la acción de la obra con múltiples matices”, y además contabilizó que no eran menos de setenta cambios de luz los que se sucedían en el espectáculo (775-776).

También la selección del reparto, así como su desempeño, causaron buenas impresiones. La voz de María Rivas fue considerada “bien templada”, “fresca y de bello timbre y exquisita sensibilidad”. Se le juzgó “con facultades para crear el personaje”, “agraciada y graciosa”, que cumplía “con eficacia, así en el orden meramente vocal, como en el histriónico”, y que obtenía “un triunfo con su cuidadosa actuación”. Antonio Gama, demostró “indiscutibles facultades”, y resultó “como cantante una positiva revelación” (Baguer “Una comedia” 4-B, Reyes “Los Fantástikos” 2, María y Campos 775-776). Mara Reyes subrayó que, a diferencia de otras producciones, “no se cayó en el error de hacer bailar a quien sólo sabe bailar o a quien sólo sabe cantar o de hacer hablar a quien sólo sabe bailar”. Calificó de “acierto indiscutible el no pedir a los actores más de lo que cada uno puede dar” (“Los Fantástikos” 2). Para François Baguer “la interpretación [fue] admirable por parte de todos” (“Una comedia” 4-B).



Más tarde en 1961, casi inmediatamente después de *Los Fantásticos*, Rene Anselmo y Luis de Llano montaron *La tía de Carlos*, también en el Teatro del Bosque. El reparto lo encabezaba Manuel “Loco” Valdés.

Este montaje contrastó con su antecesor por diversos motivos, en principio por el tamaño de su producción. Esta obra exigía numerosos coros y cuerpos de baile que, según Mara Reyes, “realizaban sus respectivos papeles con acierto” (“La tía” 4). Maria y Campos y Francois Baguer coincidieron en elogiar lo bien puesto de la producción (810; “La Tía” 4-B).

El espectáculo resultaba llamativo, sin embargo, no significó ninguna innovación en el género, según algunos críticos. Mara Reyes, después de reconocer “la imaginación, simplicidad y sugerencia” experimentadas en *Los Fantásticos*, se lamentaba en esta ocasión. “Luis de Llano”, escribió, “ha vuelto al camino trillado (más seguro quizá, pero menos valioso) de la imitación de la comedia musical norteamericana, de gran producción, fastuosidad y apenas salpicada de gracia verdadera” (“La tía” 4). Francois Baguer opinó que *La tía de Carlos* era una “obra de trama anticuada y con factura del peor teatro del siglo pasado” (“La Tía” 4-B). Armando de Maria y Campos, aunque señaló que esta puesta debía “llenar de orgullo a sus creadores y al México teatral también”, no dejó de observar que “el argumento, como el de todas las comedias clásicas, cabe en una cáscara de avellana” (810).

Dice la prensa que ver al “Loco” Valdés era uno de los atractivos para el público, y algunos periodistas reconocieron su trabajo. Francois Baguer lo describió de la manera siguiente

El público tiene tal predilección por Manuel Valdés que la impaciencia de los aplausos se adelanta frecuentemente a sus gracias. En rigor, trátase de un actor con mucha vis cómica, buen bailarín – que recuerda un poco a Fred Astaire, lo cual va dicho en su elogio, naturalmente – y que canta con discreción. (“La Tía” 4-B)

También Maria y Campos lo consideraba un “actor cómico y bailarín con estilo muy propio, al que hay que aceptarlo como es” (810). Mara Reyes, en cambio, percibió que se empeñaba en ser cómico, “a pesar de su falta absoluta de vis cómica”, pero reconoció “se advierte mucho más centrado que en las apariciones anteriores y muy superior a ellas” (“La tía” 4). En el reparto también destacaron Guillermo Orea, Leonorilda Ochoa y Pepita Embil quien, con este

espectáculo, transitaba de sus habituales apariciones en zarzuela a una aparición episódica en una obra musical.



*Irma la dulce* se presentó en el Teatro de los Insurgentes en 1962. Este espectáculo se originó en los cincuenta en un teatrito de la ciudad de París. *Irma la Douce* es original del periodista parisino Alexandre Breffort y de Marguerite Monnot, la compositora de canciones preferida de Edith Piaf (Lauffe 483). Se trata de un musical que se originó en lengua francesa y en pequeño, más tarde el director Peter Brook la volvió un gran espectáculo para Londres y posteriormente para Nueva York. La obra cuenta la historia de Néstor, un estudiante que se enamora de Irma, una prostituta; movido por los celos decide disfrazarse como otro cliente y reservar todas las horas de Irma para él.

Éste es uno de los primeros ejemplos de obras musicales montadas en México que, por su argumento, no son aptas para todo público. “Una nueva comedia musical con todo el humor y la picardía francesa”, versaba la cartelera de la producción mexicana (*Irma*. Cartelera). De hecho se trata de un espectáculo con diversas “alusiones a la prostitución, al lenocinio, a las drogas, a la complicidad de la policía con la delincuencia” (Maria y Campos 845). En la *Revista Universidad de México*, Jorge Ibargüengoitia opinó que “los autores de *Irma la dulce* se las arreglan para presentar una verdad horrenda sin que el público se entere de que es verdad, ni de que es horrenda” (31).

Silvia Pinal volvió a llamar la atención de la crítica por su trabajo en musicales. En la memoria por los cuarenta años del Teatro de los Insurgentes, Vicente Leñero refiere que “[l]o que si vio ‘todo México’, al empezar 1962, fue una comedia musical francesa – cuatro años en París, cuatro años en Londres, 105 semanas en Nueva York – protagonizada por Silvia Pinal en un gran momento de su carrera” (116). El también dramaturgo señala el triunfo que en ese momento gozaba la actriz de películas como *Viridiana* de Buñuel o la ya mencionada comedia musical *Ring, ring... llama el amor*. Leñero considera que “con *Irma la dulce* se convertía en toda una revelación en el género: porque ahora la Pinal no sólo actuaba de todo corazón, sino cantaba: era un volcán” (116-119). Armando de Maria y Campos la calificó, en esta obra, como una “encantadora y talentosa actriz [que] se desenvuelve con la soltura de una vedette

experimentada<sup>9</sup>. Su voz es pequeña, pero su gracia y el punto maduro en que se encuentra su juventud, no precisan ni más, ni de otra mujer en el escenario” (845). El contraste lo ofrece Ibargüengoitia: “Irma, que es la única mujer de la obra, más que personaje es el tema, y se habla tanto de ella, y se la alaba tanto, que no me imagino qué actriz pueda representarla sin resultar insignificante: probablemente María Victoria” (31).

La puesta en escena dividió a la crítica. Algunos cronistas plantearon objeciones al libreto y al espectáculo. María y Campos señaló “[p]uede *Irma la dulce* resultar un espectáculo verdaderamente entretenido y a la vez mediocre”. Juzgó que “[e]l público se divierte sin darse cuenta de que el libreto es una nadería, de que la partitura carece de inspiración salvo las excepciones que justifican la regla”. Arremetió: “Diógenes no encontraría un cantante entre los intérpretes, así su linterna fuera eléctrica y con la potencia de quinientos watts”. No obstante reconoció que “el franco deseo de divertir de medio centenar de actores y de técnicos logran indiscutiblemente un excelente espectáculo” (845). Por su parte, Mara Reyes en *Diorama de la Cultura*, consignó: “*Irma la Dulce* tiene tantos errores que es difícil enumerarlos” (“Irma” 2).

La traducción y el formato de presentación en México suscitaban comentarios encontrados. “La forma corriente en que se llevó a escena el espectáculo hizo perder el tono de comicidad fina que debió tener”, escribió Mara Reyes en su crítica. Encontró, además, que según el texto en español “hay un narrador que según parece no existe en el original: que encarnó Pancho Córdoba (“Irma” 2)”. Mientras que María y Campos apreció la “reconocida y bien administrada vis cómica” (845) de Córdoba, la columnista de *Diorama de la cultura* cuestionó tanto su trabajo en escena como su traducción:

no es ni cantante, ni bailarín ni actor: pues el hacer “sketch” no es actuar... siempre que aparece en escena ubica al espectador como por arte de magia en un teatro de los llamados frívolos o en una carpa cualquiera. Y si esto hace con su sola presencia ¿qué podrá esperarse de su traducción sin la expresión más neta de la vulgaridad (*sic*)? (“Irma” 2)

También hubo reparos para la escenografía. El trabajo del pintor José Reyes Meza como escenógrafo, que Vicente Leñero describe como “estupendo” (119), para don Armando se tradujo en una “escenografía pobretona” (845). En opinión de Mara Reyes la escenografía fue

---

<sup>9</sup> Para entonces Silvia Pinal ya tenía 15 años de experiencia en teatro (Ceballos, *Diccionario* 362)

“otro error gigante”, pues a su juicio resultó “completamente antifuncional” y da razones específicas para dicha apreciación:

¿Cómo se explica que teniendo a la mano los recursos de un foro como el del Teatro Insurgentes, dotado de mecanismos como el escenario giratorio, se resolviera la escenografía en forma tan torpe que aun en el cuadro que ocurre en la Isla del Diablo, y hasta en el que transcurre en alta mar, se tuviera a la vista siempre el hotel parisiense? (“Irma” 2)

Julio Alemán se ganó el reconocimiento de algunos críticos. Maria y Campos valoró su trabajo y consideró “como galán frívolo y discreto cantante constituye una sólida revelación” (845). Para Mara Reyes “daba la impresión de estar solo en escena por su afán de realizar un trabajo decoroso, serio y que tuviera algo que ver con el arte”. En su opinión Alemán era “un galán de porvenir que realizó, a pesar de las circunstancias adversas una buena interpretación de su doble papel” (“Irma” 2). A decir de Ibarguengoitia, Alemán hacía a Néstor el Puro “sorprendentemente bien” (31).

La dirección escénica de Rambal también tuvo críticas contrarias. Al concluir su revisión del espectáculo Mara Reyes dictaminó “[d]e Enrique Rambal, director, sólo puede decirse que no ha sido muy prometedor este primer empeño suyo en la dirección de la comedia musical” (“Irma” 2). Para Maria y Campos, en cambio, el director subrayó con tal “gracia y frivolidad” las menciones a la prostitución o a las drogas, que “apenas si roza la piel de los pacatos” (845).



En 1962 se presentó por primera vez en nuestro país un musical del estadounidense Stephen Sondheim<sup>10</sup>. La obra, *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, es parte de su repertorio como autor, tanto de música como de letra, de más de diez piezas de teatro musical. Sondheim ha llegado a ser considerado como uno de los compositores preponderantes del teatro musical norteamericano durante la segunda mitad del siglo XX. Algunos críticos especializados consideran que “his work warrants being read with as

<sup>10</sup> En México se ha presentado profesionalmente su trabajo como letrista de los musicales *Amor sin barreras* y *Gypsy*. *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* fue su primer trabajo profesional en Broadway como letrista y compositor de un espectáculo.

much care as we read that of Arthur Miller, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Edward Albee, and other writers of dramatic literature we prize as 'first-rate'"<sup>11</sup>, y añaden:

Musical theater is an American invention. Sondheim's lyrical work in this field is the best there is. It is intellectual, analytic, funny, cynical, moving, adult, and above all, deeply thoughtful. It constitutes a sustained critical commentary on how we live our lives in America and especially how we make musical theatre<sup>12</sup> (Goodhart xv).

El libreto es una adaptación de tres textos Plauto, comediógrafo de la antigüedad latina: *Mostellaria* o "El Fantasma", *Miles Gloriosus* o "El soldado fanfarrón" y *Pseudolus*.

*Amor al revés es Roma*, juego de palabras con que se tituló en español, fue la segunda obra musical del Insurgentes en 1962. Según Vicente Leñero esta sala "adquiriría, quizás para siempre, una vida de alternancia entre la antigua o alta comedia implantada por Manolo Fábregas y la comedia musical importada del extranjero". Éste es uno de los primeros casos en que la puesta en escena se llevó a cabo por un colaborador extranjero, Bill Bradley, quien además coreografió el espectáculo. Por otro lado, en los créditos se consigna a Pancho Córdova como director de diálogos. (María y Campos, 899-900, Leñero 171). De las producciones revisadas en esta investigación, ésta ha sido la que menos tiempo tardó en presentarse en México después de su debut en Broadway: cinco meses entre el estreno neoyorquino en mayo y la première mexicana en octubre.

Un par de publicaciones encontraron algunos aciertos en esta producción. Francois Baguer reseñó "la anécdota... tiene chispa y es ligera, hace reír frecuentemente". Celebró además la "muy estimable" labor escénica de Pancho Córdova, Arturo Cobo y Alejandro Ciangherotti ("Amor" 27-A). En el diario *Cine Mundial*, el día de su estreno, la consideraron "una jocosa comedia musical de muchos atractivos". En lo que parece ser una crónica de un ensayo con público, o *preview* como se le dice en inglés, esta publicación señaló:

'Amor al revés es Roma', es una comedia musical. Pero tiene infinidad de chistes. Es muy graciosa y sus canciones son muy 'pegajosas', destacando algunos

---

<sup>11</sup> "Su obra merece ser leída con el mismo cuidado con el que leemos a Arthur Miller, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Edward Albee y otros autores dramáticos que consideramos de primer nivel".

<sup>12</sup> "Los musicales son una invención norteamericana. La obra lírica de Sondheim es la mejor que existe en este campo. Es intelectual, analítica, divertida, cínica, conmovedora, madura y, sobre todo, profundamente reflexiva. Constituye una sustentada crítica a la manera como vivimos nuestras vidas en Norteamérica y especialmente a la manera como hacemos musicales".

cuadros como ‘Sólo soy hermosa’, ‘Qué bonito cuadro’, ‘Siempre una doncella hay que tener’... (“Juegos” 15).

No obstante, esta obra no logró funcionar en nuestro país. La crítica la cuestionó severamente y además el público no llegó. Armando de Maria y Campos, por ejemplo, comparó en su imaginación la calidad entre el montaje mexicano y su original neoyorquino:

Si el cronista tuviera oportunidad de presenciar en el extranjero los grandes éxitos teatrales que meses o años después llegan a nuestros escenarios, estaría en condiciones de establecer comparaciones nada odiosas, y desde luego necesarias. Porque no le cabe en su magín de periodista reducido a los límites del valle de México que piezas como la titulada *Something happened on the way to the forum* (*sic*), libreto de Burt Shvelove y Larry Celbart, (*sic*) música de Stephen Sondheim, resulten en español eso que en el título de *Amor al revés es Roma*, presenta Robert W. Lerner en el Teatro de los Insurgentes de la ciudad de México, según traducción de Francisco Córdova y cantables de Julio Porter. Aquél, seguramente, es un gran espectáculo; éste, es una bufonada pobremente presentada... (899)

Mara Reyes, en *Diorama teatral*, consideró que la selección de comedias musicales que el productor Robert Lerner decidía presentar en nuestro país era “cada vez menos rigurosa”, y añadió “[e]n *Amor al revés es Roma*, se ha abandonado por completo toda delicadeza, todo deseo de buscar calidad artística y se ha caído en el comercio fácil” (“Amor al revés” 2). *Cine Mundial* consigna que a Pancho Córdova le permitieron “agregar algunos chistes de su “cosecha”, para ver qué resultados dan” (“Juegos” 15). Esos resultados no fueron favorables en opinión de algunos críticos. Para Maria y Campos, la versión mexicana del musical de Sondheim, consistió en un “deprimente coctel de vulgaridad y bufonería, de chistes manidos o corrientes, de texto insulso” (899). Reyes coincidió con don Armando, pues consideró que la comedia utilizaba “[la] vulgaridad, [la] comicidad barata [y el] chiste forzado” (“Amor al revés” 2).

El elenco, en general, no obtuvo críticas favorables en la prensa. Enrique Guzmán y Leda Moreno pasaron “sin pena ni gloria” en la opinión de Francois Baguer (“Amor” 27-A). “La presentación del joven cantante”, señalaba Maria y Campos, “es evidente que frena su brillante trayectoria de astro disquero”, con la que seguramente contaban los productores para atraer al público. Para él, Leda Moreno resultó “más verde como vedette que un trozo de prado inglés”, y

Arturo Cobo sólo alcanzó “aciertos esporádicos” en su comicidad (900). Mara Reyes presentó, en su crítica de *Amor al revés es Roma*, su propia consideración respecto a los elencos de este tipo de producciones. Ella opinó que “como en la mayoría de las comedias musicales que se presentan en México, el reparto no es el adecuado”. Señaló “voces mediocres, junto a algunas buenas” y “actrices que no saben siquiera hablar” que conviven en el escenario “junto a actores experimentados” (“Amor al revés” 2).

La composición musical de Stephen Sondheim tampoco fue bien recibida por la crítica mexicana. A don Armado de Maria y Campos le pareció una partitura “de cantables sin intención, de música mediocre y ajena a la característica indispensable para las comedias musicales, que es la melodía frívola y fácil al oído que, como todos los sentidos, tiene memoria” (899). La música que Gottfried consideró para Broadway como “unusual” y “striking” (63), Francois Baguer, en su columna *Escena*, la calificó como “la acostumbrada en las comedias musicales más corrientes. Sólo tiene un terceto que termina en cuarteto, algo pegajosillo. El resto es más o menos de corte de melopea o recitativo sobre música. No pasará a la historia esta partitura” (“Amor” 27-A).

El espectáculo pretendió atraer al público gracias a las cinco exuberantes y llamativas esclavas que transitaban por la escena. A los ojos de Baguer “[u]no de los mayores alicientes de esta obra es el desfile de las esclavas, bellísimas las cinco”. Aunque las cinco jóvenes no participaban del diálogo, el crítico del *Excélsior* celebró su “elocuente estética considerable e impresionante” (“Amor” 27-A). En su desplegado del día de estreno, *Cine Mundial* confió en que este quinteto era uno de los principales atractivos del musical. Como ejemplo dos pies de foto que aparecieron en dicho artículo:

LO QUE NO puede cambiar, ni volviéndolo al revés es la belleza de este quinteto que usted admirará en la comedia musical aludida.

SE PUEDE asegurar que si “Amor al revés es Roma” cambia de título (“El Quinteto de la Belleza”, por ejemplo), el cambio no sería notorio (“Juegos” 14)

Mara Reyes señaló que la presentación de “modelos desvestidas hasta donde la ‘censura’<sup>13</sup> lo permita” fue el “el mayor anzuelo” de esta comedia (“Amor” 2). Maria y Campos sentenció:

---

<sup>13</sup> La censura no podría considerarse como un obstáculo para esta comedia musical. *Amor al revés es Roma* tenía “inyecciones de picardía erótica en la trama y en los diálogos y en la presencia de las susodichas bellas” (*Cine Mundial* “Hoy termina” 9). No obstante, el 19 de octubre, en *El Nacional*, apareció una nota en la que se leía “Gracias a una buena disposición gubernamental la simpática comedia musical “AMOR AL REVES ES ROMA”



parece que no hay más propósito que el de presentar en bikinis a media docena de mujeres que no son capaces de realizar otra actividad en escena que la de exhibirse, generosas de sus pasajeros encantos primaverales, que no hablan ni bailan y cuya máxima aspiración es lucir aquella rotunda parte del cuerpo en que termina la columna vertebral. (899)

A pesar de que la crítica consideró que el público discreparía con sus opiniones, la obra no pudo mantenerse en cartelera. Mara Reyes aseguró: “la taquilla se verá en la abundancia, pues hay que reconocer que nuestro público no anda en busca precisamente de la finura” (“Amor” 2). Maria y Campos, al terminar su revisión, incluye que notó una respuesta en el público, diferente a la suya:

Es evidente que el gusto del público de México se ha estregado o que hay público para todo porque, en contra de nuestra experiencia y nuestra sensibilidad, cientos de espectadores muestran su satisfacción ante el pintoresco espectáculo a que ha quedado reducida la comedia musical *Something happened to the way of the forum* (*sic*), que relata con ágil picardía remotos tiempos romanos, hace cuatro mil años, con una calle alegre y unas costumbres desenfadadas y, tal vez, deliciosas (900).

Sin embargo el público encontró motivos para no asistir al espectáculo. El último día de funciones, en *Cine Mundial* se preguntaron “¿Por qué se va el Imperio Romano, que parecía eterno?... ¿Qué extrañas reacciones existen en el público ante el panorama inquietante de las bellas en alianza con la comicidad (¡manes de Ortiz de Pinedo!)? y de los “nuevo-olos” (Guzmán y compañía)?” (“Hoy termina” 9). La nota apareció inserta en las páginas centrales de la publicación al lado de unas fotografías de la exuberante Elizabeth Campbell, quien participaba en el musical.

La producción mexicana de *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* cerró definitivamente el domingo 28 de octubre de 1962<sup>14</sup>. Para esa fecha, José Hugo Cardona había contabilizado en *El Universal* un total de 19 funciones. Antonio Magaña Esquivel, en su

---

podrá ser vista y aplaudida por la juventud de México” (“Los jóvenes” 3). El artículo no ahonda más en el asunto, sin embargo, a partir de ese día su cartelera cambió el anuncio de “sólo adultos” con el que estrenó, por uno de “apto para adolescentes y adultos”.

<sup>14</sup> Durante 1962 el Teatro de los Insurgentes presentó dos musicales relacionados, de una u otra manera, con el tema de la prostitución: *Irma la dulce* y *Amor al revés es Roma*.

columna de teatro en *El Nacional*, refiere que el cierre del musical de Sondheim, Shevelove y Gelbart, dio paso, en el mismo foro, a la comedia *Íntimas enemigas*, de Luis G. Basurto, pues en opinión del crítico, “*Amor al revés es Roma*, se hundió en pocos días por su mala calidad” (“Nuevas obras” 5).

Después de esta obra la importación de musicales se vio interrumpida durante seis años. No se registran producciones profesionales por el Teatro de los Insurgentes o por Manolo Fábregas. Tampoco se tienen registros de producciones de Robert W. Lerner.

En el difícil año de 1968 Manolo Fábregas estrenó, como productor, su primera comedia musical en su propio teatro. Este foro, inaugurado tres años antes, el 18 de febrero de 1965, ostenta su nombre, y se ubica en la calle Serapio Rendón de la colonia San Rafael. Casi diez años después de *Mi bella dama*, Fábregas se decidió por traer a México la comedia musical que desde 1964 triunfaba en Broadway: *Hello, Dolly!* El libreto del musical se basa en la obra *La casamentera* de Thornton Wilder: Dolly Levi, casamentera de ocupación, abatida por la viudez resuelve que ella misma será su próxima clienta y va tras el adinerado comerciante Horacio Vandergelder.

El viernes 7 de junio de 1968, después de un *avant première* el día anterior, se estrenó, a las nueve de la noche, la producción mexicana de ***Hello, Dolly!*** en el Teatro Manolo Fábregas. Fue una coproducción de Víctor Berbara y Producciones Lido en sociedad con el mismo Fábregas<sup>15</sup>. El elenco lo encabezaron la actriz y cantante argentina Libertad Lamarque, que ya había interpretado el personaje de Dolly Levi en Buenos Aires, y el mexicano José Gálvez. Chela Nájera se ocupó de los días de función que Lamarque descansaba. La obra trabajaba los siete días de la semana: de lunes a viernes la función era a las 20:30 horas, los sábados a las 19:00 y 22:00 horas y los domingos a las 17:00 y 20:00 (*Manolo Fábregas* 85-86; *Hello, Dolly!* Cartelera).

Con este espectáculo los empresarios ya podían aspirar a un éxito económico. Éste fue el primer musical de numeroso reparto y elaborada producción que se estrenó después de que el licenciado Ernesto P. Uruchurtu dejó su cargo como Jefe del Departamento del Distrito Federal, en septiembre de 1966. Se anunció como “La mejor comedia musical desde la inolvidable *Mi Bella Dama*” (*Excélsior* 3 jun 1968 31-A). *Cine Mundial* consigna “se autorizaron precios que

---

<sup>15</sup> Michael Stewart, autor del libreto original, fungió como consultor de la producción.

van desde un mínimo de doce pesos hasta un máximo de cuarenta. En el mismo diario consideraron que el estreno de este espectáculo significaba que México daba inicio, “al fin, la aventura de la comedia musical en grande”, pues según juzgaba quien escribió la nota existía una “falta de tradición en México de la comedia musical”. Aunque el periodista reconoce “lo cierto es que en otro tiempo se pusieron obras con buen gusto y con una producción costosa; como *Mi bella dama* (creada por el propio Manolo Fábregas) o *Los Novios*, *Los fantástikos* o *Ring, ring llama el amor* de Luis de Llano”, en opinión de dicha crónica, ese fenómeno:

nunca tuvo un sentido permanente y siempre luchó con la falta de atractivo económico que pudiera estimular a los productores. Ahora al igual que en otras partes del mundo la comedia musical puede ser un buen negocio en México. Con esto saldremos ganando todos, incluso los empresarios. (“Hello Dolly” 4)

Por otro lado, Salvador Novo, en una de sus “Cartas a un amigo”, consigna que Manolo Fábregas tenía que cubrir un gasto diario de 21,000 pesos, en esta producción (*Díaz Ordaz II* 382).

En la prensa pueden leerse buenas opiniones respecto a la puesta en escena mexicana de *Hello, Dolly!* A Francois Baguer le pareció “un espectáculo montado con la mayor dignidad artística en todos los órdenes”, que además podía “rivalizar con los mejores que se presentan en cualquiera otra capital del mundo”. Además, en su columna “Escena”, agregó “[l]a obra tiene un argumento ameno y una ilación que capta en seguida la atención del espectador, además de contar con números musicales muy bellos y pegajosillos” (“Hello” 32-A). “Por su costo, por los recursos técnicos que emplea, y por el magnífico espectáculo lírico-bailable que resulta”, Antonio Magaña Esquivel, consideró a *Hello, Dolly!* “pese a pequeñas deficiencias”, como “un acontecimiento teatral” (“El Teatro: Arturo” 11).

También se reconoció la espectacularidad de la producción. La prensa reporta que la escenografía original de Oliver Smith se recreó en México minuciosamente. Incluso un tren aparecía en escena para trasladar a los personajes de Yonkers a Nueva York. En el diario *Esto*, Juan Tomás calificó de “espléndido” el decorado de la obra (“Esto vimos” C-4). Baguer opinó que se trataba de “un alarde de profundo conocimiento del arte teatral, de ligereza en las mutaciones y de apoyo al sucedido escénico” (“Hello” 32-A). Magaña Esquivel reconoció que el espectáculo desbordaba “alegría, entusiasmo, movimiento, luces, colores, mujeres hermosas, espectacular coreografía”, que en su opinión son “elementos fundamentales del género que es preciso que funcionen con exactitud” (“El Teatro: Arturo” 11). Carmen G. de Tapia, en su

columna “El Teatro en acción” de *El Universal Gráfico*, valoró “sus cuadros plenos de colorido, juventud, riqueza en la presentación” así como “el derroche de lujo” o “el desfile de lindas muchachas” (“Hello Dolly” 2).

La coreografía resultaba novedosa y llamativa, según la prensa. El trabajo del coreógrafo Fernando Azevedo, en opinión de Francois Baguer “en más de una ocasión asum[ía] caracteres casi de protagonista”. Consideró que el mejor cuadro de la obra, el de los “Harmonia Gardens”, debía su vistosidad a su coreografía “con el baile de los meseros, dinámico, vivaz, originalísimo”, e incluso comentó que “provocó tal ovación que Libertad Lamarque tuvo que dirigirse al público para explicarle que no podía repetirlo por su longitud y el enorme esfuerzo físico que exig[ía] de los bailarines” (“Hello” 32-A). Juan Tomás escribió que este tipo de coreografía “había tardado en imponerse aquí” (“Esto vimos” C-4). Carmen G. de Tapia habló del “movimiento directriz pleno de agilidad y dinamismo” que podía apreciarse en *Hello, Dolly!* (“Hello Dolly” 2). En *Siempre!*<sup>16</sup>, aunque se cuestionó que el trabajo de Azevedo era más de “copiador” que de “creador”, se reconoció “especialmente la sección masculina de ese cuerpo [de baile]” que comandaba. “Infatigables, eficaces, excelentes, estos jóvenes bailarines obtienen una victoria como la que no recordamos haber visto antes en revista musical alguna”, consignaba la columna de espectáculos de la revista (“Espectáculos: Teatro” 50).

Libertad Lamarque dividió a la prensa por su interpretación de Dolly Levi. Antonio Magaña Esquivel notó “fallas de Libertad Lamarque como vedette”, y sentenció “que no dispone ya de la agilidad y la gracia de movimientos que la comedia musical requiere en la vedette; por ello, no puede seguir con igual fuerza los desplazamientos y las evoluciones coreográficas del conjunto de bailarines” (“El Teatro: Arturo” 11). Se lee en la crónica de la sección de espectáculos de la revista *Siempre* “Lamarque actúa admirablemente, canta como ustedes saben que lo hace, baila un poco”, aunque se preguntaba “si en las filas de atrás se oirá mucho, sobre todo cuando los micrófonos se desconectan; pero en las primeras se escuchó muy bien” (“Espectáculos: Teatro” 49). Juan Tomás celebró “sus múltiples y variadas dotes de actriz, cantante y bailarina, encabezando la novedosa y trepidante coreografía del coro de cocineros y meseros que la acompañan” en el número de los Harmonia Gardens (“Esto vimos” C-4).

---

<sup>16</sup> Aunque la columna nunca se firmó la comunidad teatral sabía que el responsable era Rafael Solana. Además, al cotejar las notas publicadas por la revista *Siempre!* entre 1968 y 1991, con la compilación en CD-Rom de las crónicas teatrales de Solana, editada por el CITRU, se confirma la autoría del material que recopilé para esta investigación.

Algunas notas refieren que Libertad Lamarque recibió ovaciones del público en *Hello, Dolly!* Según la revista *Siempre!* en todo momento fue “reina en el escenario; pero sobre todo al final, cuando se cambia de traje para salir a dar las gracias, y despedirse del público, que le tributa una ovación formidable” (“Espectáculos: Teatro” 49). Otros críticos reconocieron el “sello de sinceridad y sobre todo de impar gracia” que le imprimió a su papel y que “le fueron constantemente aplaudidos”; también consideraron que en México refrendaba el éxito que había tenido con este personaje en su natal Buenos Aires. (Bager “Hello” 32-A; Tapia “Hello Dolly” 2).

José Gálvez, como el galán de Dolly, en cambio, no recibió críticas del todo satisfactorias por su desempeño musical y dancístico. Bager lamentó el que no cantara y bailara como su rol lo exigía (“Hello” 32-A). Magaña Esquivel, después de tacharlo de “gordo” aseguró que le sucedía lo mismo que a Lamarque, se le notaba “plomizo en los números coreográficos” (“El Teatro: Arturo” 11). La crónica en *Siempre!* señala:

es cierto que está muy bien como actor, pero según le pasaba a la sirena más famosa del cine, Esther Williams, no canta, nada. El propio Manolo habría cumplido mejor con la parte cantada del papel, en la que su colega colombiano no da una. (“Espectáculos: Teatro” 50)

En cambio para *Cine Mundial*, Gálvez “estuvo muy bien y hasta intentó cantar” (“Hello Dolly” 4). Carmen G. de Tapia valoró que el intérprete hacía su debut “en este género tan opuesto al suyo, poniendo voluntad, y saliendo airoso de la prueba” e incluso agregó “[n]o decimos que sea un Fred Astaire, pero sus excelencias como actor de calidad le ayudan mucho” (“Hello Dolly” 2).

En las crónicas de Salvador Novo pueden leerse algunas dificultades que enfrentó *Hello, Dolly!* para sostener su temporada. El cronista asistió al musical en julio, y da cuenta de sus observaciones sobre la afluencia de público:

Era curioso ver que todos los asientos de 40 pesos estaban llenos, y los de 12 en que sentamos a los choferes, también; pero en cambio, casi vacía la parte de 25. Como si se demostrara que no hay clase media: sólo ricos y pobres; o que los ricos gustan de presumir, los que no lo son de demostrar que las pueden y que no les asustan los 40 pesos. (*Díaz Ordaz II*, 382).

Novo también refiere que Manolo Fábregas le comentó que “con todo y el éxito de su temporada” ocurría que la gente salvaba a *Hello, Dolly!*, es decir que obtenía un ingreso que permitía cubrir la nómina semanal, “de viernes a domingo” cuando se agotaba, a diferencia de los “grandes claros” que se presentaban entre semana (382). Este musical vivió cuatro meses y concluyó su temporada el 6 de octubre de 1968, cuatro días después del enfrentamiento del ejército y estudiantes, en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco.

Me parece que el montaje de *Hello, Dolly!* en México sentó un precedente importante para producciones por venir. El precio tope de hasta cuarenta pesos permitió a los productores una nueva expectativa de éxito financiero. Representó una nueva posibilidad de producir teatro musical de gran formato en la capital. Rafael Solana, en su crítica anónima de la revista *Siempre* consideró que el aplauso de esa noche de estreno no era sólo para los intérpretes, creativos o productores:

Faltó aplaudir a quienes han hecho posible ese triunfo teatral, y están propiciando el renacer del teatro en México, por cerca de veinte años acogotado y famélico; faltó ovacionar, y allí estaba por lo menos alguno de ellos, al licenciado Miguel Ramírez Vázquez, al licenciado Guillermo López Ostolaza, al licenciado Alfonso Corona del Rosal; no por el triunfo de esta obra nada más, sino por la aurora teatral que por fin permite a esta ciudad vivir, y que si ya tiene algunas grandes realizaciones, esta misma una de ellas, promete mucho más. A esos teníamos que haber ovacionado la noche del estreno de “Hello, Dolly”, más fuerte que a nadie. (“Espectáculos: Teatro” 50)

Alfonso Corona del Rosal fue el sucesor de Uruchurtu, al frente del Departamento del Distrito Federal, su gestión transcurrió entre septiembre de 1966 y noviembre de 1970 (*Imagen gran capital* 81).

A fines de 1968 Lew Riley se asoció con Manolo Fábregas para emprender el montaje en México del musical *Man of La Mancha*, basado en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, que estaba triunfando en Broadway. Presentada bajo el título *El Hombre de la Mancha*, esta obra musical se estrenó en la Ciudad de México el miércoles 19 de febrero de 1969, a las nueve de la noche en una función de gala en el teatro Manolo Fábregas, casi cuatro años después de su première neoyorquina. El elenco fue encabezado por Claudio Brook en el

papel doble de Cervantes y Don Quijote. Con él alternaban, en el papel de Aldonza, la actriz y cantante española Nati Mistral y la mexicana Belén Amparán, cantante de ópera. Más tarde Rosa de Castilla también desempeñó este papel. Fábregas se ocupó de la dirección de escena<sup>17</sup> (*Manolo Fábregas* 88, Cardona “Don Quijote”, 26-2ª, Magaña-Esquivel “De Azar”, 7).

El espectáculo se mantuvo casi un año en cartelera y en la prensa obtuvo buenos comentarios. José Hugo Cardona, en su columna “Diablas” en *El Universal*, vaticinó: “[s]era un éxito de público, indudablemente”. Encontró que la obra contaba con “ligereza, no obstante que es larga; actuaciones eminentes, música que se pega al oyente, y por sobre todas esas cosas un hálito de poesía y grandeza, acordes con la señera figura de Don Quijote de la Mancha, pilar de nuestro idioma” (“El Hombre” 11-3ª). “La obra es preciosa” dijo Salvador Novo, “está magníficamente montada” (*Díaz Ordaz II*, 470). María Luisa “La China” Mendoza, en su columna de Teatro en “El Gallo Ilustrado”, suplemento dominical de *El Día* reseñó:

Manolo Fábregas se lanzó de lleno a la lucha contra los molinos de viento, y de nuevo triunfa, y si no, ahí está su público que grita ¡bravo! Más de cinco minutos al final de la obra – y entre semana. (“La ingeniosa” 4)

Francois Baguer calificó “de muy afortunada” esta pieza de teatro musical, “y si afortunada es la obra no lo es menos la representación” que ofrecía Fábregas (“El hombre”, 16-A). Aunque para Antonio Magaña Esquivel “cualquier parecido con Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes Saavedra es pura casualidad”, el espectáculo musical resultó “agradable, fácil, ligero” (“De Azar”, 7). Rafael Solana, en su crítica anónima en *Siempre*, reconoció que se trataba de una “obra interesante, de bellos pasajes musicales, ágil y graciosa” que además presentaba un “espectáculo de lujo, de categoría”. No obstante, señaló que en la “tarea ardua” de “[r]educir a dos horas un libro que alguna de sus ediciones más famosas (la de Clásicos Castellanos) ha dado para ocho tomos” los autores le quedaron debiendo a la novela, enfatizó que “Novo lo hizo mejor” en su adaptación para teatro infantil *El vuelo del Quijote* (“El hombre” 46). Contrasta con esta opinión y con la de Magaña Esquivel, la apreciación de “La China” Mendoza, para ella:

Dale Wasserman... autor de la obra musical es digno... de toda clase de loas, porque pudo en tres palabras plasmar la dignidad del Hidalgo y llevar al público a

---

<sup>17</sup> Se reprodujo la puesta neoyorquina, original de Albert Marre. Tanto la dirección como la puesta en escena, según “La China” Mendoza estaban “basadas, en lo hecho en Broadway (“La ingeniosa” 4). Antonio Magaña Esquivel señaló que “[e]n su puesta en escena Manolo Fábregas se atuvo a lo que vio en Nueva York” (“De Azar” 7).

algunas de sus aventuras usando su derecho de trastocar secuencias o añadir personajes (“La ingeniosa” 4).

Todos los cronistas y críticos que revisé coincidieron en celebrar la actuación de Claudio Brook, e incluso la consideraron como piedra de toque en el éxito de *El Hombre de la Mancha*. Magaña Esquivel reseñó que Brook encarnó “de modo insuperable a Cervantes y a su contrafigura, Don Quijote” (“De Azar” 7). Salvador Novo lo consideró “un Quijote perfecto que da la sorpresa de cantar muy bien” (...*Díaz Ordaz II*, 470). María Luisa Mendoza señaló que el público no podía sino ovacionar “el trabajo admirabilísimo y conmovedor de Claudio Brook en el papel más para siempre memorable de su vida”. La cronista añadió:

Claudio ha sido desde hace cuatro siglos – aunque sea joven joven – un gran actor. Genio de las metamorfosis es diferente cada vez. Héroe sobre su cuerpo delgado y larguísimo ha sabido transportarlo por escena como contados actores de casa. Hoy ese su magro cuerpo le sirve como nunca, para el papel de *El Hombre de la Mancha*, la comedia musical que ha triunfado en todo el mundo llevando en el protagonista a célebres intérpretes (como en París triunfa Jacques Brel). Si hay que elogiar a un montón hay que empezar con Brook (¿el actor de 1969?) (“La ingeniosa” 4).

Para Rafael Solana este trabajo representaba “un gran triunfo personal” del actor, y añadió que el productor Manolo Fábregas:

[t]uvo la fortuna, o el acierto de encontrar para el papel principal a un actor excelente, que no sólo da el tipo perfectamente, sino atina con una actuación notable y que además resulta, para nuestra sorpresa un cantante suficiente, que no nada más cumple con la parte (como Manolo cumplía con la suya al cantar al maestro Higgins) sino llega a brillar, y a arrancar ovaciones; ese actor es Claudio Brook, el héroe de “El hombre de la Mancha”, y su principal triunfador (“El hombre” 46).

La puesta se enriquecía, en opinión de varias críticas, por el hecho de que Belén Amparán y Nati Mistral alternaban el principal rol femenino. “A este respecto hemos de hacer una observación pertinente” exponía José Hugo Cardona en su columna “Diablas”,

tanto la una como la otra lo hacen bien, y se puede decir que logran un índice de lucimiento completo; pero se trata de dos cosas muy distintas: la cantante de



ópera [Amparán] con el registro raro de su voz de contralto, y la intérprete de música de la actualidad [Mistral], con el fuego y la audacia de su temperamento (“Don Quijote” 26-2<sup>a</sup>B).

En la columna “Nuestro cinema” que firmaba “El duende filmo” en *El Universal*, y que en esta ocasión se ocupaba excepcionalmente del teatro, podía leerse: “En cuanto a voces, posiblemente la de Beatriz (*sic*) Amparán supere por cuanto a que es cantante de ópera. Esto no quiere decir que la de Nati Mistral no sea magnífica” (“Teatro. El hombre” 8-3<sup>a</sup>). De Belén Amparán, el crítico Magaña Esquivel consideró que, además de cantar con su educada voz operística, actuó “acertadamente”, y que Nati Mistral resultó “graciosa en no menor grado” (“De Azar” 7).

Para un sector de la prensa destacó la española Nati Mistral. Francois Baguer la consideró una “actriz llena de donosura y gracejo que revela durante todas sus intervenciones, además de cantar con pericia. Impone a la Aldonza una categoría digna de loas” (“El hombre”, 16-A). “Actriz, cantante, bailarina de antología”, escribió “La China” Mendoza sobre Mistral, le pareció “más alada que todas las fiestas madrileñas desde 1500 (perfecta Dulcinea del Toboso... llena de feroz temperamento y desolladora emotividad)” (“La ingeniosa” 4). Marco Antonio Acosta, crítico de *El Nacional*, describió que la española interpretó a la Aldonza Lorenzo “con picardía y desenvuelto carácter netamente castellano”. Además refirió que “su voz de mezzosoprano sorprendió al público por vigorosa y agradable” (“El hombre” 8-1<sup>a</sup>). Contrasta con estas apreciaciones del trabajo de Nati Mistral, la crítica de Rafael Solana. Aunque reconoció que resultaba una intérprete “desenvueltísima, con gran experiencia, una bella voz de mezzo, bien manejada”, en su trabajo como actriz le “pareció que se pasaba un poco del término justo”, y para el la causa fue:

hubo de interpretar a una mujer vulgar, y pareció preocupada por hacérselo notar repetidamente, no fuera a pasársenos; con la mitad de la mitad ya habría estado bien; abusa de gestos y de movimientos toscos y aun sucios; casi nos está diciendo y gritando: “Observad que sólo actúo, que yo no soy así”.

Aun así, Solana terminó por señalar que “[a]l final cambia, y se pone sentimental; logra muy bien esa mutación de carácter; nos parece una actriz y cantante excelente, y la aplaudimos con mucho entusiasmo” (“El hombre” 46). Nati Mistral fue la elegida para grabar el papel de Aldonza en el álbum de la versión mexicana de *El Hombre de la Mancha*.

El diseño de la producción, especialmente el aparato escenográfico, resultó uno de los elementos más llamativos del espectáculo. Marco Antonio Acosta describió en *El Nacional*:

La puesta en escena se inicia a telón abierto. En suelo escénico la escenografía aparece representando una cárcel, hecha de tal modo que, durante el desarrollo de dos horas de espectáculo, se convertirá en distintas escenas, sitios y lugares, donde Don Quijote y Sancho Panza realizarán sus aventuras (“Mancha” 8-1ª).

Magaña Esquivel, aunque subrayó que Julio Prieto sólo reprodujo el diseño original neoyorquino, designó como “personaje principal” de la puesta a la escenografía, que además consideró “funcional” (“De Azar” 7). El trabajo de Prieto como iluminador, escribió Francois Baguer, “merece destaque, por la importancia con que acentúa dramáticamente el sucedido escénico” (“El hombre” 16-A). De acuerdo con Solana el “escenario único, brillante” resultó “no muy costoso”. El columnista de teatro de la revista *Siempre*, incluso presentó este factor como uno de los elementos que favorecería el éxito económico de *El Hombre de la Mancha* al considerar que, en comparación con *Hello, Dolly!* “no parece esta obra tan cara como la otra, que tenía más escenografía, más ropa, más cuerpo de baile” (“El hombre” 47).

En términos económicos, la producción mexicana de *El Hombre de la Mancha*, bien puede considerarse afortunada. Lew Riley señalaba en la noche del estreno que habían invertido poco más de medio millón de pesos para presentarla (Pajarito, “Lew Riley” 8-3ª). No obstante, tomó casi un mes para que la taquilla se activara, según refirió Salvador Novo:

El sábado, *El hombre de la Mancha* había hecho 60 000 pesos, y casi otro tanto el domingo. Se ha compuesto la entrada y van a seguirse de frente; no que la semana anterior, Lew me confió por teléfono que si la cosa no se le enderezaba, iba a tener que dar los siete días. Qué bueno que no (*Díaz Ordaz II* 475).

Rafael Solana, por su lado, ya había considerado “el público no dudará en asistir ni se sentirá defraudado; los precios autorizados (que son los de “Hello, Dolly” [\$40, \$25 y \$12]) harán posible la recuperación, y hasta tal vez alguna ganancia”. Ambas fueron posibles, pues para fines de febrero de 1970, la obra había alcanzado trescientas representaciones. El mismo Solana reportó, en marzo de 1970, que esta producción había redituado “la marca de cinco y medio millones de pesos de entradas” a la sociedad de Riley y Fábregas (“Violinista” 8).

Me parece que la buena respuesta que tuvo *El Hombre de la Mancha* se debió, quizá, a que el personaje de la novela en la que está basada la obra musical resultaba familiar para la

mayoría de los espectadores. Si para los públicos sajones resultaba exótico el ambiente de la pieza, según apuntaba Rafael Solana, para “nuestros auditorios tiene el encanto... de que va despertando ecos de cultura; oíamos a nuestros vecinos, con satisfacción, haciendo gala de su educación literaria: “Ese es el barbero”, o “Ahora llega el caballero de los espejos” (“El hombre” 46). Salvador Novo planteó su visión al respecto del trasfondo literario de *El Hombre de la Mancha* a partir de una anécdota de las trescientas representaciones del espectáculo:

Después de la develación empezaban a circular por el foro jóvenes con micrófono para grabar opiniones. Uno de ellos nos llamó a Claudio Brook y a mí: “La obra es tan buena – opinó su protagonista – que se podría representar aun sin música”. “Lo que quieres decir – atreví – es que el *Quijote* es tan bueno, que podría prescindir aun del teatro, y seguir siendo magnífico como novela (Echeverría 34)

Sin embargo, Novo ya había confesado antes su gusto por la obra, e incluso improvisó “un breve elogio del *Hombre de la Mancha*” durante la develación. De hecho, en sus primeras cien funciones leyó “una carta misiva que Don Quijote de la Mancha le enviaba a los productores de esta obra” (Echeverría 33). María Luisa Mendoza, en su crónica en *El Día*, también evidenció que el musical le había parecido conmovedor, y con posibilidades de extender el interés por el Quijote, en los espectadores, después de acabado el espectáculo:

Don Quijote “hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor”, deleita a un público conmovido (yo lloré como con película mexicana) que sigue sus aventuras en un interés que se proyectará, indudablemente, al hogar, en el que, el caballero de la Mancha entrará por la puerta grande para ser conocido por padres, hijos y entenados, por así decirlo (“La ingeniosa” 4).

De los musicales que he revisado hasta ahora, este montaje de *El Hombre de la Mancha* es el primero que registra una temporada tan duradera y, me parece, el primero en redituar ganancias significativas para sus productores.

### I.3 Los setenta: por primera vez, cada año algo distinto

Durante los años setenta la oferta de producciones de teatro musical, en la ciudad de México, se diversificó notablemente. En cada año de la década se presentó al menos un montaje distinto. Además, aparecieron otros productores y directores de musicales, y se construyeron o acondicionaron nuevos foros para presentar este tipo de espectáculos. Los primeros tres años de la década, Manolo Fábregas mantuvo el monopolio de producciones musicales de carácter profesional. A la mitad de la década se registró una devaluación del peso, el tipo de cambio que se había mantenido fijo en \$12.50 pesos por dólar, subió a \$22 pesos.



El éxito que representó *El hombre de la Mancha* para Manolo Fábregas, le permitió al empresario sustituir el musical sobre el Quijote con otro espectáculo de igual o quizá de mayor envergadura. Cuando el Caballero de la Triste

Figura desocupó la sala del teatro que lleva su nombre, Fábregas estrenó en éste uno de los musicales que, junto con *Mi bella dama*, se ha llegado a considerar como su “rúbrica” de actor de teatro musical: *Violinista en el tejado* (*Fiddler on the Roof*). El espectáculo presenta las tradiciones y vicisitudes de una familia judía que habita en Anatevka, un pueblito ruso, en 1905, la víspera del periodo revolucionario que acabó con el régimen zarista.

Esta obra, anunciada como “¡La comedia musical más laureada en el Mundo!”, se estrenó en la ciudad de México el miércoles 25 de febrero de 1970, en el teatro Manolo Fábregas, a las nueve de la noche<sup>18</sup>. El norteamericano Sammy Bayes fue el repositor de la coreografía original de Jerome Robbins y también se desempeñó como director de escena. Julio Prieto tuvo a su cargo la dirección técnica escenográfica. Según reportaron en la prensa, el costo de producción para este montaje fue de 700 000 pesos. (*Manolo Fábregas* 90-92; *Violinista*. Cartelera; Leyva 13).

Manolo Fábregas se hizo acreedor a diversos reconocimientos en la prensa por su interpretación del lechero Tevye. Algunos afirmaron haber presenciado su consagración como

<sup>18</sup> Se trató de una “Avant Premiere” a beneficio de un programa de becas del Instituto Cumbres. El día siguiente, la función fue promovida en favor del Comité de Damas Israelitas y el tercer estreno, el viernes 27, el beneficiado fue el Colegio Vespertino del Pedregal (*Violinista*. Cartelera).

actor. Lo que antes había conseguido Claudio Brook en *El hombre de la Mancha*, lo repetía Fábregas con su “Violinista”. Él mismo confesó en una entrevista que se trataba “del papel más importante y quizá el más difícil de su carrera” (Leyva, 13). En la columna “Diablas” del diario *El Universal* se leía: “es indudable que desde cualquier ángulo que se la vea, la caracterización que el actor Manolo Fábregas hace interpretando a ‘Tevye el lechero’, es una de las actuaciones magistrales de toda su carrera de actor” (“La comedia” 6-4<sup>a</sup>). Antonio Magaña Esquivel escribió en *El Novedades* que se trataba de “su más lograda y talentosa creación escénica como actor” (“Violinista” 8-3<sup>a</sup>). Rafael Solana examinó con detenimiento su desempeño:

Manolo es la estrella absoluta, hasta olvidando que es el productor, el director y el dueño de la casa. Canta, y no mal, baila suficiente, se ha caracterizado excelentemente, y tiene una actuación llena de intención y de buen humor, o de resignada tristeza cuando eso pide su escena. Para que no se nos fuese a olvidar que es la estrellísima recurre a dos expedientes: el ya casi olvidado de tener un reflector que le siga en todo momento, hasta en las escenas más oscuras, y el de quedarse sólo en escena cuando se abre por segunda vez el telón, después de permitir en la primera (y en la tercera, y las que siguen) que toda la compañía comparta con él los aplausos (“Violinista” 9).

Malkah Rabell, en su columna de *El Día*, se mostró conmovida e impresionada por la interpretación de Fábregas:

¿Pero Tevie? Tevie que no baja del escenario en casi toda la obra, Tevie que canta, baila, nos hace reír y nos hace llorar. Tevie... pues Tevie fue Manolo Fábregas, y tal vez logró en este complejo papel, tan ajeno a todo lo que ha realizado en su carrera, una de sus creaciones artísticas de mayor altura. De una completa naturalidad, Manolo Fábregas fue Tevie, el judío medio filósofo y medio campesino, el hombre que a veces trata de ser duro y casi nunca lo logra; Tevie que dialoga con Dios, que se siente desgarrado y sonríe, y cae y vuelve a levantarse, y emprende el camino del éxodo junto con toda su grey, sin jamás perder el valor, sin jamás perder el ánimo. Manolo Fábregas fue el Tevie que nos arrancó las sonrisas y a menudo las lágrimas, sin nunca forzar la nota, sin perder por un instante el contacto anímico con su personaje. Manolo Fábregas fue Tevie, y eso es mucho, muchísimo (“Un violinista” 11).

El resto del reparto de *Violinista en el tejado* también recibió, en general, comentarios favorables por parte de la crítica. “El reparto es enorme” comentaba Rafael Solana, y precisó “no faltan en él las estrellas, casi siempre en papeles que no las necesitaban”. Habló especialmente de Guillermo Orea y Bertha Moss, que a pesar de sus intervenciones pasajeras “por supuesto, hacen verdaderas creaciones” (“Violinista” 9). Difería Malkah Rabell, pues según ella “de Bertha Moss, hubiésemos esperado mucho más en su papel de la casamentera”, aunque también calificó a los conjuntos como “espléndidos”. La crítica teatral de *El Día* consideró que el numeroso conjunto se había sometido a una férrea disciplina y que “nadie, absolutamente nadie, dejó de ser fiel a su tipo, fiel al judío aldeano” (“Un violinista” 11). No obstante en la crítica firmada por DICK, en el suplemento “Fin de Semana” de *El Día*, la opinión fue “la producción supera notablemente a las actuaciones”, aunque reconocía “con todo y que entre éstas hay algunas dignas de gran elogio” (“Un violinista” 6). Por otro lado la actriz cubana Raquel Olmedo, en el papel de una de las hijas de Tevie, se hizo acreedora al reconocimiento de críticos como Solana. “Nos pareció belicosa, encantadora y brillantísima... linda y ágil, graciosa y buena cantante” escribió el veracruzano (“Violinista” 8).

El trabajo coreográfico también llamó la atención de algunos columnistas, por su precisión y vistosidad. El crítico DICK calificó como particularmente bellas las “composiciones coreográficas que reafirman y extienden la fama de Robbins y de su talento” (“Un violinista” 6). La columna “Ritmo y Coreografía” de la Revista Mexicana de Cultura de *El Nacional* llamó la atención a lo bien orquestado de las partes bailadas. En la crítica firmada por F.M.G podía leerse:

El ritmo que la dirección de la coreografía imprime, en los dos actos de la obra, tanto a las escenas de conjunto como a aquéllas en que participan ágilmente los bailarines... y las bailarinas... es digno complemento de lo dialogado y cantado (“Ritmo y coreografía” 15 de marzo de 1970, 7).

Antonio Magaña Esquivel, por su parte, apreció al “muy disciplinado conjunto coreográfico” (“El drama” 7). Malkah Rabell, entre signos de admiración caracterizó a la coreografía como estupenda “¡...en especial ese número tan oriental (quizá algo chino) de la danza de las botellas, ejecutado durante el acto del casamiento de la hija de Tevie!” (“Un violinista” 11). Coincidió Rafael Solana, pues en su opinión los números coreográficos “como el baile de las botellas, o el de la fiesta de la boda, o el de la taberna... son comedia musical de primer orden” (“Violinista” 8).

Pocas de las críticas recopiladas para esta investigación, se ocuparon del diseño escenográfico. En un par reconocieron la influencia del pintor Marc Chagall, en Boris Aronson, escenógrafo de la producción neoyorquina. En la columna “Ritmo y Coreografía”, F.M.G, describió “las casitas caprichosamente agrupadas, y algunas figuras que parecen flotar en la atmósfera; sea luna que gira como impulsada por fuegos artificiales y los toques de valiente colorido, en cortinas y accesorios del decorado”. La reseña consigna, además, que el equipo comandado por el maestro Julio Prieto, para la realización de la escenografía “se encargó de construirla y montarla, con los mismos recursos – escenario giratorio, entre ellos – que en Nueva York emplean” (15 de marzo de 1970, 7).

La producción de *Violinista en el tejado* gozó de una buena respuesta del público y de la aprobación de la crítica. Se le consideró, en general, como interesante, conmovedora y espectacular. Aunque para algunos la labor de Fábregas como productor y coordinador del espectáculo fue tan sólo reponer o imitar lo que había visto en Nueva York, para la mayoría fue innegable su invención actoral en el Tevye. Los espectadores mantuvieron esta obra durante todo 1970 en cartelera. Con esta producción, Manolo Fábregas ya había montado en México las cuatro obras musicales que, según Abe Laufe, hasta la década de los 80 fueron las más solicitadas por el público en la historia de Broadway: *El hombre de la Mancha*, *Mi bella dama*, *Hello Dolly!* y *Violinista en el tejado* (434). La del Quijote y la de Tevye y su familia, fueron las más favorecidas en la taquilla.

La siguiente obra musical que Fábregas decidió traer a México se distinguió por lo “contemporáneo” de su música y su ambiente. Los espectáculos que el empresario había presentado hasta entonces se caracterizaron, entre otras cosas, por la recreación de épocas pasadas, tanto en la escenografía como el vestuario. ***Promesas, promesas*** (*Promises, Promises*) fue su primer producción musical situada en el ambiente urbano de la segunda mitad del siglo XX<sup>19</sup>. Manolo Fábregas se asoció con Robert W. Lerner para producir en México el musical de

---

<sup>19</sup> En Broadway, una de las innovaciones de este espectáculo fue su sonorización. Burt Bacharach provenía del ambiente discográfico del pop y de la música de películas. De estos ámbitos, según describe Martin Gottfried, el compositor “hoped to bring to the theater their tricks of over-dubbing, sound mixing, and isolated amplification when he did *Promises, Promises* in 1968”. El autor de *Broadway Musicals* señala que “Bacharach brought a first-rate recording engineer into the theatre along with a sound mixing console”. Desde entonces, según Gottfried, la figura del ingeniero de sonido, situado al fondo de la sala, se volvió una presencia familiar en los teatros de obras musicales(48).

Neil Simon, Burt Bacharach y Hal David, basado en la película *The Apartment* de Billy Wilder y I.A.L. Diamond, conocida en nuestro país como “Departamento de Soltero”.

*Promesas, promesas* se estrenó en 1971, el miércoles 31 de marzo, en el Teatro Manolo Fábregas<sup>20</sup>. Como en *Hello, Dolly!* y *El hombre de La Mancha*, Fábregas se hizo cargo de la dirección de escena. Jim Hoskins fue contratado para recrear la coreografía de Michael Bennett, mientras que Julio Prieto se ocupó de la escenografía<sup>21</sup>. El elenco lo encabezó Jorge Lavat, junto con María Duval (cuya primera comedia musical fue *Los Novios* en 1956) y el baladista Felipe Gil, uno de los lanzamientos que Fábregas acostumbraba en sus producciones teatrales (*Manolo Fábregas*, 94).

La obra fue considerada graciosa y entretenida, aunque para algunos no tuvo los alcances de otras producciones importadas por Fábregas. “No está, desde luego, a la altura de: *El Hombre de la Mancha* y *Violinista en el Tejado*” consideraba Magaña Esquivel (“Promesas” 1). En *Siempre!* Rafael Solana coincidía, pues señaló “[d]entro de la carrera de Manolo como productor de obras traducidas del inglés no nos atrevemos a poner ‘Promesas, promesas’ en un lugar preponderante” (21 abril 1971, 48). No obstante, ambos críticos reconocieron que la obra tenía gracia y resultaba divertida y agradable. Francois Baguer, en *Excelsior*, después de clasificar la obra como “muy ligera y fina”, reseñó que “[m]uchas escenas fueron aplaudidas y tanto el final del primer acto como el de la obra recibieron sendas ovaciones” (“Promesas” 4-C). A decir de Carmen G. de Tapia, en *El Universal Gráfico*, “[t]al como Manolo ha presentado la costosa producción musical, a todo lujo y derroche de elementos económicos, materiales y de esfuerzo personal, el resultado sólo puede ser de éxito rotundo, y personal mérito” (“Promesas” 4).

Hubo opiniones encontradas respecto a la interpretación de los dos jóvenes protagonistas. Por un lado estaban quienes reconocían, en María Duval y Felipe Gil, cierta frescura y gracia que consideraban como atributos de la obra. “La estrella joven de la obra, María Duval”, dice la nota en *Cine Mundial*, “tiene la gracia personal, el ángel femenino, la chispa melódica de aquel lejano debut de ella misma, también en la comedia musical: la triunfal temporada de ‘Los novios’” (“Otro acierto” 4). Según la apreciación de Carmen G. de Tapia, en *El Universal Gráfico*, la actriz se encontraba “en este género musical de la comedia, en su medio elemento”

---

<sup>20</sup> El estreno fue a beneficio del Instituto Cumbres.

<sup>21</sup> En esta ocasión, el crédito en este rubro se consignó como “Escenografía, Julio Prieto”, a diferencia de las producciones del *Violinista en el tejado* o *El Hombre de la Mancha* en que aparecía como “Dirección técnica escenográfica” o “Versión escenográfica”, respectivamente.



(“Promesas” 6). “Se luce mucho en el dúo con Willie ‘Yo no me vuelvo a enamorar’”, escribió Baguer, y añadió que, a la canción, “impuso un delicado tinte romántico y acentos de pasión” (“Promesas” 4-C). De Felipe Gil, por otro lado, el propio Manolo Fábregas dijo que era “una gran adquisición para el teatro”. En una nota dedicada al cantante, en el diario *Esto*, el empresario declaraba “Felipe Gil no sólo es una revelación teatral del año y de muchos años, sino que es un actor con muchas cualidades, que dará muchas satisfacciones al público en los años por venir” (“Felipe” 17). Carmen G. de Tapia, consideró que se trataba de uno de esos casos en que Fábregas lanzaba “nuevos valores artísticos” cuando en ellos notaba que había madera. “[C]anta, baila y se mueve con agilidad y mucha simpatía”, consideró la cronista (“Promesas” 6).

Sin embargo, en opinión de otros, la juventud de Gil y Duval se tradujo en inexperiencia y en una de las fallas más señaladas del montaje. Según Antonio Magaña Esquivel y Rafael Solana, los jóvenes intérpretes evidenciaron su falta de tablas. Aunque reconoció “[e]n ambos, ciertamente, hay gracia personal y posibilidades escénicas”, Magaña Esquivel señaló las fallas técnicas de sus interpretaciones:

las voces de ambos son tan pequeñas y aunque se esfuerzan no resisten el volumen de la orquesta; por otro lado, ambos permanecen quietos, algo estáticos, en la interpretación de aquellas canciones; solamente él, Felipe Gil, cuando actúa al lado de Amparo Arozamena, en el primer número del segundo acto, o sea en el que se titula: *Un Hecho Puede Ser Hermoso*, se desenvuelve con mayor malicia y mejores movimientos.

Magaña Esquivel presentó como sugerencia para afinar estos detalles “emplear en ellos micrófonos portátiles, para dominar a la orquesta, para que el espectador pueda escucharlos y la comedia musical satisfaga mejor sus propósitos” (“Promesas” 1, 6). Rafael Solana, en cambio, se preguntaba por la “consistencia estelar” de los debutantes que Fábregas contrató en esta ocasión:

... ¿la tienen acaso, estos jóvenes inexpertos, de muy buena voluntad, pero de muy escaso renombre, y de facultades muy medidas que son Felipe Gil y María Duval, que encabezan el reparto de “Promesas, promesas”...? Salimos de la representación... pensando en lo que eso habría podido ser si hubiese habido estrellas en el reparto.

Solana también objetó: “los ocupantes de la quinta fila, y las que le siguen...no se enteran de nada, sino en el número que no tiene orquesta, sino acompañamiento de guitarra, que es el único

que se les oye a estos dos cantantes que no cantan”. Solana lamentó el que se hubiese encargado personajes tan importantes a estos dos actores sin experiencia, en una producción de las características de *Promesas, promesas* “¡cuánto mejor habría salido todo con estrellas de verdad en los dos o tres papeles principales! Claro que merecen apoyo, impulso, aliento, los jóvenes; pero hay papeles para ellos, y otros teatros de menor responsabilidad”<sup>22</sup>. Esto le resultaba al cronista veracruzano tanto como “poner a los monaguillos a decir la misa mayor” (21 abril 1971, 49-50).

El elenco, en opinión de varios críticos, estuvo reforzado por actores de oficio como Amparo Arozamena. La actriz ya había causado simpatía en *Brigadoon*. Sobre ella en *Promesas, Promesas*, Francois Baguer opinó “actriz de mucho oficio, que se las sabe todas, hizo buen uso de esas cualidades y el público se lo reconoció con grandes aplausos” (“Promesas” 4-C). En palabras de Carmen G. de Tapia:

La estupenda actriz cómica Amparo Arozamena, “Marge McDougal”, fue el platillo fuerte de la noche y ganó muchos aplausos en sus mutis; podemos decir que se comió a todo el elenco, lo cual no es de extrañar, tiene mucho talento, simpatía, y muchas tablas, sin contar con que no deja de estar guapa (“Promesas”6).

Algunas notas reconocieron la dirección de Fábregas por su trabajo de coordinación “logística” de la escena, pues el montaje reproducía la puesta neoyorquina. “Por todos los rincones del tiempo y del espacio de la representación asoma el vigor profesional de la dirección de Manolo”, afirmaba la crítica anónima en *Cine Mundial*, y puntualizaba: “Todos miden bien sus áreas de acción, nadie desentona y la trama vuela a un ritmo maravilloso” (“Otro acierto” 5). La nota de Baguer reconocía a Fábregas “por el vivaz ritmo del sucedido escénico así como por la acertada composición de todos los personajes”. El columnista de *Excelsior* apreció que en las escenas de conjunto los actores se encontraban “siempre muy bien situados y movidos” (“Promesas” 4-C). No obstante, en opinión de Magaña Esquivel, Fábregas cometió un error al “confiar demasiado en sus triunfos anteriores y en su propia personalidad como director; quizá por ello”, añadía el cronista, “en la presente ocasión ha descuidado algunos detalles” (“Promesas” 6).

---

<sup>22</sup> El también dramaturgo incluso comparó este procedimiento de Fábregas, con lo que Rodolfo Usigli tanto objetó a Salvador Novo cuando éste puso a interpretar *Romeo y Julieta* a los jóvenes alumnos su escuela.

La coreografía original de Jim Hoskins, que en México repuso Fernando Azevedo, fue comentada positivamente por ciertos críticos. De “muy disciplinado” calificó Carmen G. de Tapia al “movimiento coreográfico” (“Promesas” 6). Magaña Esquivel consideró que los números de conjunto resultaban los mejores, pues se resolvían “con mayor eficacia gracias a la excelente coreografía” (“Promesas” 6). “Originalísima en su sencillez” le pareció la coreografía a quien escribió la reseña en *Cine Mundial* (“Otro acierto” 5).

La música de *Promesas, promesas* suscitó apreciaciones divergentes en la prensa. Para Rafael Solana resultaba “ruidosa” (21 abril 1971 49), en cambio Francois Baguer la encontró “ligera” (“Promesas” 4-C). A Carmen G. de Tapia le pareció “estridente” y lamentó que la orquesta opacara las voces (“Promesas” 6). En la columna “Snobisimo” del *Novedades* describieron a la orquesta como “magnífica... compuesta de lo mejor y más escogido de diferentes grupos” (2-C).

La respuesta del público fue entusiasta en diversos momentos de la obra, según algunas crónicas. “El teatro se viene abajo a golpe de carcajadas y ovaciones”, afirmaban en *Cine Mundial* al referirse al número del cuarteto de ejecutivos “¿Dónde ir con una muchacha?” encabezado por Miguel Manzano. En *Excélsior* se reconoció que la canción “Yo no me vuelvo a enamorar”, interpretada por Duval y Gil, fue también muy aplaudida. Según *Cine Mundial* ésta fue una “melodía muy popularizada en las grabaciones y radioemisoras” (“Otro acierto” 5; Baguer “Promesas” 4-C). Carmen G. de Tapia describió que Felipe Gil, como el ingenuo Willie, “también se hizo aplaudir en sus números diversos cantando ‘Vivo a Medias’, ‘Subes hasta el 6°’ y su dúo ‘Verás que hallas a alguien’” (“Promesas” 6). Sin embargo, a Rafael Solana, le pareció que quien pasaba un buen rato era el “público que prefiere la superficialidad, lo sencillo, el teatro al alcance de todas las fortunas mentales”, y concluyó “da la gente por bien gastados sus cuarenta pesos por haber pasado dos horas creyéndose en un teatro de Broadway” (21 abril 1971 50).

Años más tarde, Marco Antonio Acosta, en ocasión del estreno de otra obra de Neil Simon en México refirió “después del fracaso de *Promesas, promesas* vuelve Neil Simon al escenario del Teatro “Manolo Fábregas””. Consideró que “en aquella ocasión fallaron las oportunidades juveniles” (“De nuevo” 7).



Después de haber presentado un musical de corte “contemporáneo”, la sociedad de Robert Lerner y Manolo Fábregas optó por montar en México un espectáculo de los más antiguos y tradicionales del repertorio del

teatro musical norteamericano: *No, no Nanette*, estrenada originalmente en Detroit en 1924. Esta decisión se motivó por una reciente reposición de dicha pieza en Nueva York, en 1971, que obtuvo una ganancia de 2 millones de dólares (Laufe 405).

En la tradición de los “try outs” norteamericanos, que consiste en probar un espectáculo en alguna otra ciudad antes de su debut en Nueva York, *No, no Nanette* se exhibió previamente en Monterrey. “El éxito de Monterrey fue inenarrable”, comentó Fábregas a la prensa y subrayó “la función fue aceptada con gusto por el público, por eso estoy convencido que tengo un éxito rotundo en las manos”. En esa misma nota, Fábregas estimó que el gasto de producción era de “750 mil pesos aproximadamente” (Guzmán, “Manolo” 1-4<sup>a</sup>).

*No, no Nanette* se estrenó, en español, en el Teatro Manolo Fábregas, el jueves 24 de febrero de 1972. Fábregas decidió lanzar, otra vez, a “dos nuevos valores” que, en su opinión eran “un acierto”. En conferencia de prensa, el también director del espectáculo, los presentó: “Javier del Valle, con una espléndida voz y una gran figura... [y] la chica María Salvador, que es la protagonista, que hace el papel de la ingenua Nanette. Esta chica merece apoyo, porque es una figura que en lo futuro se va a consagrar”. Del resto de su reparto señaló:

Marga López se transforma totalmente y se convierte en una excelentísima bailarina... También el caso de Lucho Navarro, que siendo un actor que siempre, exclusivamente, ha hecho reír por medio de sus ruidos, aquí se desprovee de esto y hace un papel serio, por primera vez en el teatro y lo hace muy bien... Rosa de Castilla reverdece los laureles de *El Hombre de la Mancha*... Sergio Corona, vuelve otra vez a bailar [tap], y lo hace muy bien. Tiene un papel muy agradable, muy simpático... (Guzmán, “Manolo” 1-4<sup>a</sup>).

La obra fue bien recibida por la crítica, aunque señaló lo banal de su argumento y lo anticuado de su formato. La prensa cuestionó el equilibrio entre forma y contenido en este montaje. Magaña Esquivel afirmó “viene a constituir otro de los magníficos espectáculos que se ofrecen en el Teatro Manolo Fábregas”. Juzgó que se trataba de un asunto “ligero y fácil”, pero

reconoció que la pieza resultaba “agradable a los ojos y a los oídos, al espíritu musical” (“Nanette” 1-4<sup>a</sup>). En *El Nacional*, Arturo Cova reparó en el tino de Fábregas al elegir esta puesta en escena, pues desde su punto de vista, el productor y director “pudo advertir en ‘No, no Nanette’ valores suficientes para satisfacer al público de hoy, más conocedor, con mayor experiencia en espectáculos que el público de hace poco menos de medio siglo” (“Proscenio” 5-2<sup>a</sup>). Aunque señaló lo “intrascendente” del argumento, Carmen G. de Tapia describió la representación como “alegre y ágil, jacarandosa y juvenil”, y la calificó como un “éxito artístico” (“No, no... Estreno” 9). La cronista de *El Universal Gráfico* incluso ocupó su columna durante dos días consecutivos para presentar sus opiniones de la obra. En la cartelera del suplemento “La cultura en México”, de la revista *Siempre!*, *No, no, Nanette* aparecía bajo el rubro “Buenas para todos” y se le describió de la siguiente manera:

...es endeble, agradable y simple, amable y dulzona. Y la puesta en escena es de las que acostumbra Manolo Fábregas en su teatro, de capitalista mentalidad y por lo tanto profesionalismo a lo socialista; para ganar dinero hay que gastarlo primero y música bien pagada toca buen son. Es decir que un trocito de Nueva York, el menos trascendental si quiere de Broadway intrascendente, nos llega con cierta fidelidad copiona pero bien ubicada. (“Cartelera teatro” XIV)

Rafael Solana también llamó la atención a lo rico del espectáculo y lo vacío de la obra:

Es un triunfo, es una delicia, es una maravilla... pero si se detiene uno un momento a pensar en qué consiste el gran éxito, se le van a uno desvaneciendo los diversos elementos hasta no quedar casi nada... Obra, lo que se dice obra... no hay; el asunto es inocentón y sencillísimo, nada (“Nanette” 48).

Según la prensa, éste fue un montaje melódicamente agradable. Sobresalía en la partitura el tema “Té para dos”, ya considerado como clásico. “‘No, no Nanette’ ofrece como valor esencial el aspecto musical”, señalaba Arturo Cova en su reseña (“Proscenio” 5-2<sup>a</sup>). El texto, en opinión de Carmen Tapia, fue “sólo pretexto para una variedad de números musicales, canciones y melodías de pegue, y bailes de época, la de los fabulosos veintes” (“No, no... Estreno” 9). “Dispone”, apuntaba Magaña Esquivel, “entre otras, de dos canciones que tienen ya el prestigio de ser muy arraigado recuerdo entre la gente adulta y que ahora reaparecen con vivo colorido, renovadas, actuales: ‘Té para Dos’ y ‘Quiero ser Feliz’” (“Nanette” 1-4<sup>a</sup>). Contrasta el criterio de Rafael Solana, pues para él esta comedia tenía “un sólo número excelente, y al que ya los años

consagraron, ‘Te para dos’”. “Lo demás”, continuaba el cronista, era “agradable, pasable, pero no de lo que se queda en la memoria (como ocurría con todos los números de “Mi bella dama” que, además, tenía un libreto estupendo)” (“Nanette” 49).

En cuanto a las interpretaciones, la crítica volvió a distinguir a los actores de experiencia de los debutantes, aunque un sector reconoció los méritos de ambas categorías. Los “primerizos” de este montaje fueron María Salvador y Xavier del Valle, en los papeles de Nanette y su enamorado Tom. Francois Baguer describió el desempeño de los dos lanzamientos de Fábregas:

...la debutante María Salvador, agraciada y graciosa, desenvuelta y con un tipo que encaja adecuadamente en el personaje de Nanette... Tiene corta voz, que aún no maneja con habilidad, lo cual vendrá con el tiempo, pero sin duda se trata de una promesa muy halagüeña. El Tom lo encarnó Xavier del Valle, apuesto, simpático y poseedor de una buena voz. Si es su primera presentación, a fe que el teatro le reserva un buen futuro (“Excelente” 5-B).

Coincidió Carmen G. de Tapia, en *El Universal Gráfico*. Describió a Del Valle como “un tenorcito ligero que sabe cantar”. La columnista de “El teatro en acción”, también reseñó “conquista su simpatía y galanura; su voz corre y llega al público. Como el galán de la sonrisa de oro, se impuso en la simpatía del espectador”. De la tapatía María Salvador, escribió “[es] dueña de una voz cultivada, pequeña, que con el tiempo aumentará de volumen, (¡es tan joven aún!) es de bello timbre; una damita joven y linda, con ángel, que da a maravilla el personaje romántico de la comedia” (“No, no... con artistas” 9). Magaña Esquivel refirió que “la melodía, ‘Té para Dos’ [fue] muy encomiable creación de María Salvador y Xavier del Valle” (“Nanette” 1-4<sup>a</sup>). Difería de nuevo Rafael Solana. “Manolo Fábregas ha vuelto a buscar nuevas figuras, y ha vuelto a estrellarse” afirmó y después sentenció “ni María Salvador, en quien no pudimos encontrar ninguna cualidad sobresaliente, ni como belleza ni como actriz, ni como cantante, ni Xavier del Valle, a pesar de la comunicatividad y esplendor de su agradable sonrisa, van para estrellas” (“Nanette” 49).

Del lado de los actores de oficio Marga López sobresalió, a decir de la prensa. Para algunos fue una sorpresa el desempeño dancístico de la también actriz de cine:

Marga López está encantadora, deliciosa, admirable, en una escena ¡de baile! Ella, tan estupenda actriz, tan buena cantante..., esta vez ni canta ni actúa, sino solamente baila, y en realidad un solo número. Ahora que eso lo hace tan bien,

con tanto ángel, que la ovación que arranca es estrepitosa, y uno da por bien pagado el precio de su boleto con ese sólo número. (Solana, “Nanette” 48)

Hay un número, el de Marga López bailando tap con todo el conjunto de bailarinas y bailarines, que es uno de los mejores aciertos de Manolo Fábregas y una prueba de la capacidad de actriz dúctil de Marga (Magaña Esquivel, “Nanette” 1-4<sup>a</sup>)

La protagonista de la pieza es en realidad Marga López, la cual se anota en ella una de los mayores triunfos de su carrera, así en su actuación histriónica como en sus bailes. Toda la noche estuvo deliciosa y acaparando la atención del público, en el que despertó inusitado entusiasmo (Bager, “Excelente” 5-B).

Sergio Corona, por su lado, también mereció reconocimientos. Según Francois Bager, el actor evidenció “una vez más el magnífico bailarín que hay en él trenzando difíciles pasos. A la par tuvo una actuación que exige mayores encomios por su naturalidad y simpatía” (“Excelente” 5-B). Carmen G. de Tapia, tras designarlo como “artista espectáculo” lo comparó, como cantante, con Al Johnson y Maurice Chevalier, y como bailarín de tap con Fred Astaire (“No, no... con artistas” 9). Coincide la columna “Ritmo y Coreografía” en *El Nacional*: “Sergio Corona no sólo se hace aplaudir al dialogar, pues tiene, como bailarín, dotes que hacen pensar en Fred Astaire, para compararlo sin que desmerezca” (“No, no” 5-2<sup>a</sup>). Para Rafael Solana bailó “como el gran bailarín que ya era desde antes de ser un gran actor, y con eso hemos de conformarnos” (“Nanette” 49).

La reproducción coreográfica de Karin Baker, según las críticas, fue uno de los grandes atractivos de *No, no Nanette*. Bager afirmó “concita la atención durante toda la pieza” (“Excelente” 5-B). El conjunto o cuerpo de baile fue considerado como “estupendo” por más de una reseña. Rafael Solana relató “los conjuntos, cuando cantan, y más todavía cuando bailan, son brillantísimos” (“Nanette” 48). Por otra parte Arturo Cova comentaba que los “movimientos de conjuntos, de bailarinas y bailarines” y los “desplazamientos coreográficos” no eran “simples adornos de la obra sino fundamentales del espectáculo” (“Proscenio” 5-2<sup>a</sup>). Los números de tap fueron de los más aplaudidos. “Entre los números el que más destaca es el “tap dance” encabezado por Marga López”, reseñaba Bager, “fue largamente ovacionado, inclusive antes de terminarlo” (“Excelente” 5-B).

Si bien poco se escribió sobre el diseño de la producción, el colorido del decorado así como del vestuario fue apreciado por algunos críticos. La columna “Ritmo y Coreografía” encontró en el decorado de Julio Prieto “motivos de los añorados ‘veintes’” (“No, no” 5-2<sup>a</sup>). Baguer y Cova elogiaron el trabajo del diseñador, y este último celebró la “escenografía de fuerza y funcionalidad arquitectónica” (“Proscenio” 5-2<sup>a</sup>). Magaña Esquivel precisaba que Prieto creó “tres escenografías de belleza y poder arquitectónico, particularmente la del primer acto que es la que funciona más y mejor” (“Nanette” 1-4<sup>a</sup>).

El trabajo de Roberto Cirou como vestuarista también recogió buenos comentarios. Los calificativos del vestuario transitaban entre lo “espléndido”, lo “colorido y rico” y lo “suntuoso”. (Solana “Nanette”, Cova “Proscenio”, “Magaña Esquivel “Nanette”). Se describía “su buen gusto y riqueza”, así como su apropiada recreación de la época (Baguer, “Excelente” 5-B). En la columna “Ritmo y Coreografía” se leía que los elegantes modelos de Cirou iban “de lo sobrio a lo complicado” (“No, no” 5-2<sup>a</sup>).



En el año de 1973 la oferta de obras de teatro musical en la ciudad de México se diversificó como no ocurría desde principios de los sesenta. Durante un

lapso de doce meses se estrenaron tres montajes distintos, dos de los cuales se exhibieron en el Teatro Manolo Fábregas. El primer musical del año fue el único producido por el mismo Fábregas, de nuevo en sociedad con Bob Lerner y fue uno de los fracasos más notorios en la carrera de ambos empresarios. Se trató de *Kismet*, un musical que se desarrolla en un ambiente de “fantasía árabe”, original de Charles Lederer y Luther Davis y cuya partitura está basada en temas de Aleksandr Borodin, adaptados por Robert Wright y George Forrest.

*Kismet* se estrenó el miércoles 7 de marzo de 1973 en el Manolo Fábregas. La obra llegaba a México veinte años después de su estreno en Nueva York y, según declaraciones en la prensa el empresario y actor “durante muchos años acarició, como al más querido de sus sueños, montar la comedia en México” (Guardia, “Kismet” 14). Según algunas reseñas la inversión para llevar a *Kismet* a la escena fue de 750 mil pesos, el mismo monto estimado para la producción de *No, No Nanette*. Los boletos se ofrecían en tres precios: \$40, \$30 y \$12 pesos (Kismet. Cartelera).



Este montaje de *Kismet* se ideó especialmente para México. Miguel Guardia refería, en su columna “Escena” del suplemento “Fin de semana” de *El Día*, que la producción había declarado:

también como un poco de cura en salud, que tanto la coreografía – Karin Baker –, cuanto la escenografía – Greg Kayne –, el vestuario – Julio Chávez – y la dirección – del propio Fábregas – han sido ideados especialmente para este montaje, con lo cual, para bien o para mal, nadie podrá acusar a Manolo Fábregas, como en otras ocasiones, de haber trasladado a su escenario, tal cual, una producción ideada en otro país – aunque siempre haya pagado todos los derechos y jamás haya tratado de ocultar la importación ... (14)

No obstante, Félix Cortés Camarillo se refirió a esta puesta en escena como una copia más de Manolo Fábregas. “Se puede copiar al detalle una producción actual de Broadway; copiar una que se estrenó hace exactamente veinte años es caer en el descaro del comerciante con aceites rancios, pan duro y harina con plagas” juzgó el columnista de *La cultura en México* (“Si allá existe” XVI).

Encontré detallados comentarios sobre el trabajo de Fábregas como director. Francois Baguer en *Excelsior* puntualizó que Fábregas se distinguía “no sólo por el carácter genuino que imparte a cada personaje sino por el movimiento escénico y la fastuosidad que ha impreso al espectáculo. Tarea difícil la suya por la copiosidad de personajes y la multiplicidad de escenas” (“Fastuosa” 4-B). Coincidió Magaña Esquivel pues detalló “[c]omo director Manolo Fábregas logró otro triunfo en el manejo de la acción reformada de sus comediantes, en palabra y gesto, y en satisfacer la óptica teatral en el grado preciso entre lo que es la comedia hablada y la comedia cantada, o sea, en la creación del mundo lírico alrededor del diálogo” (“Kismet” 2). Para Félix Cortés Camarillo su dirección resultó “elemental” y añadió “sólo puede hablarse de *Kismet* como de una producción pobre. No me refiero desde luego a los proclamados 750 mil pesos que cuesta el asunto... La pobreza del señor Fábregas es simplemente de imaginación y fantasía” (“Si allá existe” XVI). Luis Reyes de la Maza escribió<sup>23</sup>:

...habéis de saber, bondadoso señor, que cuando Alí-Manol [Fábregas] no trabaja como actor en su teatro, descuida mucho sus producciones, y de aquella hermosa

---

<sup>23</sup> Ideó su crítica de *Kismet* como un imaginario epílogo de *Las mil y una noches* en que Sherezada narra al sultán Schariar la puesta en escena de Manolo Fábregas.

puesta en escena de la obra de nuestros enemigos [*Violinista en el tejado*] a esta en que se pretende pintarnos, hay la misma diferencia que puede haber entre Alá y Tezcatlipoca, y más parece que los aborígenes de aquel exótico lugar están presenciando una función de zarzuela puesta por la cantante Ajib-Pepit-Embil-Hasan, o bien uno de aquellos cuentos infalibles que montaba en el teatro y en la Tel-Aviv-Visión el inolvidable Mohamed-Enrike-Al-Onso-Bedrín [Cachirulo] tal es... el puedo y no quiero hacerlo (330).

Tanto Reyes de la Maza como Cortés Camarillo consideraron que la obra era sumamente vieja.

De nuevo Fábregas recibió la objeción de algunos cronistas por haber elegido a una debutante para los protagonista joven, en este caso fue Beatriz Cossío. Luis Reyes de la Maza reseñó “Alí-Manol, siempre deseoso en verdad de descubrir nuevos talentos, pero siempre equivocando el camino”, encomendó el papel de Marsinah a “una pobre muchacha” que hablaba “como si tuviera en la boca una patata caliente” (330). Sobre ella Francois Baguer dictaminó:

Tiene buenos agudos, que sostiene con firmeza. Acaso le falte en el registro medio, así como en el bajo un poco de fuerza en la voz, lo que se acentúa cuando habla, lo que hace en un tono tan bajo que en veces resulta inaudible. Posiblemente se deba a los nervios propios del estreno, aparte de que son reparos que puede superar con empeño y estudio. (“Fastuosa” 4-B)

En *El Heraldo* señalaron que “demostró nerviosismo en varios momentos de su actuación” (Castillo-Pesado, “Espectacular comedia” 1-C). En *El Día*, Miguel Guardia recomendó que había que educarle más la voz “no cuando canta, sino cuando simplemente ‘habla’” (“Kismet” 14). Para Cortés Camarillo la principiante tenía “preciosa voz en sus canciones... y pésima pronunciación en sus partes actuadas” (XVI). La prensa coincidió en justificar estos tropiezos de Cossío, por ser esta la primera vez que pisaba un escenario, pues antes se desempeñaba como secretaria. El mismo Fábregas lo declaró según refiere Reyes de la Maza:

¿Cómo estaría la noche del estreno... que el propio Alí-Manol tuvo que salir a pronunciar su consabido discurso y a explicar al auditorio que ella era una secretaria que jamás había pisado un escenario, pero que él, como el genio de la lámpara, le había cumplido sus deseos? (330).

De Ricardo Padilla, el otro debutante, hubo, en general, buenos comentarios. “[T]iene una excelente voz, gran sobriedad y también mucha simpatía” (14), consignó Miguel Guardia,

mientras que Francois Baguer estableció “Trátase de una buena promesa, así vocal como histriónicamente” (4-B). En parte Reyes de la Maza coincidía “tiene un brillante porvenir, pues canta bien, tiene buena figura y habla en un lenguaje que se comprende, aunque le hace falta aprender a caminar, pues como lo hace se podría decir, si no fuera hombre, que está en estado de gravidez”, señaló sobre el joven intérprete (330).

Claudio Brook volvió a cosechar comentarios favorables por *Kismet*. Para Miguel Guardia con este trabajo “refrend[ó] su triunfo en *El hombre de la Mancha*” (14). En *El Heraldo* y en *Excélsior* celebraron la naturalidad de su actuación y su talento cómico. En lo que respecta a sus intervenciones cantadas, Brook recibió comentarios diametralmente opuestos. “Hace derroche de gran capacidad para estar casi toda la noche cantando en pasajes difíciles”, escribió Francois Baguer. Tanto él como Castillo Pesado hablaron de sus “felices intervenciones”, con su voz de barítono, al interpretar números como “Rimas finas”, “Traigo aquí”, “De rodillas” “Bagdad” y, especialmente, su última canción “Arenas del tiempo” (“Fastuosa” 4-B; “Espectacular comedia” 1-C). Las objeciones vinieron, de nueva cuenta, de Cortés Camarillo y de Luis Reyes de la Maza. El primero caracterizó a Claudio Brook como “buen actor y mal dirigido cantante, con figura y dominio de la escena que logra hacer simpático a su desdichado personaje”, y de esto último añadió “[que] ya es ganancia” (“Si allá existe” XVI). El segundo, en mi opinión, fue más severo. Después de señalar que su personaje, Omar-Hassim, “le hubiera ido como anillo al dedo” a Manolo Fábregas, Reyes de la Maza afirmó que el director encomendó dicho rol “al actor más pedante que ha dado aquel lejano continente aún no descubierto, sólo porque había estado muy bien ese actor en otra comedia musical titulada *El hombre de la Mancha*”. El cronista se sirvió de señalar el anterior logro de Brook para manifestar sus objeciones por su desempeño en *Kismet*:

En efecto, estuvo tan bien, que ya nunca pudo quitarse la armadura del cuerpo, y ahora sigue caminando como si la usara, y, para colmo, ha perdido facultades en la voz, y ahora se limita a gritar en lugar de cantar, a entrar a destiempo, a descuidarse, a desafinarse y a tratar de salvar la situación moviendo mucho los brazos, pero no el cuerpo. Cuando trata de ser simpático – ya os he dicho que no lo es ni podrá serlo jamás – la situación se hace aún más lamentable (330).

Los comentarios dejan ver que, si bien el histrión cumplía en *Kismet*, su trabajo distaba mucho de aquel, que para algunos, fue su consagración teatral.

El trabajo de la coreógrafa norteamericana Karin Baker llamó la atención de algunos críticos, aunque no se detuvieron en éste tanto como en otras ocasiones. No obstante que Camarillo describió la coreografía como “vejete y sin imaginación” (“Si allá existe” XVI), fueron varias las reseñas en que se le consideró como un atributo del espectáculo. Por ejemplo para Francois Bager fue “uno de los más destacados elementos del gran espectáculo que es ‘Kismet’. Es variadísimo y constantemente ocupa en la escena la atención del público” (“Fastuosa” 4-B). De acuerdo con Magaña Esquivel, Baker “cre[ó] el estructuralismo y las plásticas corporales en estado activo” (“Kismet” 2).

El diseño de la producción dividió a la prensa. A Reyes de la Maza le pareció reprochable “la pobreza de decorados, la profusión de gasas rasgadas, el insulto del cartón pintado” (329). También Camarillo cuestionó este último aspecto, así como “la riqueza discutible del vestuario-abundancia-de-bisutería-barata diseñado por Julio Chávez” (XVI). Bager escribió que los decorados eran “numerosos”, y, en su opinión, el vestuario era “de gran lujo y pompa... Indudablemente descuellan los cuatro fastuosos vestidos que luce Rosa de Castilla. Llamaron poderosamente la atención” (“Fastuosa” 4-B). Por su parte y a ese respecto, el columnista teatral de “México en la cultura”, precisó que la producción confió en las “mallas color carne que fingen – ya a los espectadores de 30 pesos – sugerentes desnudeces de la bella Rosa de Castilla que tan mal canta” (“Si allá existe” XVI). De los “vestidos” de Rosa de Castilla, Castillo Pesado, en *El Heraldo*, aclaró que “costaron una buena suma de dinero” (“Espectacular comedia” 3-C). Magaña Esquivel describió el trabajo de Greg Kayne, escenógrafo, como “decisivo para la acción lírica”, pues la escenografía, según él, construyó “la atmósfera como excedente expresión de espacio y de mundo exterior” (“Kismet” 2).

Musicalmente, *Kismet*, no agradó tanto como otros espectáculos presentados por Fábregas. El que Wright y Forrest “echaran mano” de las composiciones del ruso Borodin, se debía, según Reyes de la Maza, “a la escasa materia gris” de que disponían los arreglistas, pues, añadía, “tranquilamente le pusieron una horrenda letra a su música”. El resultado, en su opinión y dentro del contexto de narración de Scherezada en que situó su crítica, fue “un verdadero jocoque” (329). Félix Cortés Camarillo discutió que la historia era un mero “pretexto para escuchar dos veces el ‘extraño en el paraíso’ y bostezar con el resto de las melodías que si en su tiempo no pegaron, ahora menos”. Este cronista también cuestionó “la indigencia hiriente de una orquesta dirigida a gritos por Pocho Pérez que quiere ser espectacular, donde las trompetas y en

general los metales fallan tanto por escasos” (“Si allá existe” XVI). Otros críticos, también señalaron la debilidad musical de la obra. Tal es el caso de Miguel Guardia quien juzgó como un inconveniente del espectáculo “la música con excepción de dos temas... que sí son realmente “pegajosos”, no ‘llega’” (“Kismet” 14). El tema “Extraños en el paraíso” era uno de los pocos números musicales que llamaban la atención, quizá por que ya se había popularizado y era conocido de varios.

Poco se escribió de la repuesta del público. Quien trató el tema particularmente fue Cortés Camarillo, pues describía “un público conformista”, que salía “hechizado” de la sala. De acuerdo con él, los productores confiaban “con razón en cierta forma, que el público adicto a las producciones de Broadway (o al recuerdo del filme con Howard Keel) que no podemos ir a ver allá, tiene la exigencia mínima de un número ‘bonito’...” y de todo aquello que él desaprobó en su crítica (“Si allá existe” XVI). *Kismet* sólo cumplió cien representaciones. El espectáculo desapareció de la cartelera siete días después, el último fin de semana de abril. En una nota posterior, Miguel Guardia refiere que la producción tuvo pérdidas por “más de medio millón de pesos”, con lo cual “se demostró, una vez más, que toda aventura teatral es impredecible, ya que *Kismet* lo tenía todo para gustar al gran público” (“Vaselina” 12).



Las dos obras musicales que siguieron a *Kismet*, en 1973, despertaron una buena respuesta del público. Además, fueron

espectáculos independientes de la iniciativa de Manolo Fábregas. Uno de estos nuevos y diferentes esfuerzos fue de la hija de Luis de Llano Palmer, pionero en importar este tipo de piezas a nuestro país. Se trataba de Julia Isabel de Llano, que para entonces ya había hecho su fama en el medio de la música popular, el cine y el teatro no musical, con el nombre de Julissa. El espectáculo elegido se volvió prácticamente clásico dentro del repertorio de musicales presentados en México. Ha sido montado y remontado tanto por grupos profesionales como amateurs de diversos sitios del país, desde 1973 hasta principios del siglo XXI. Se trata de *Vaselina* (*Grease*).

*Vaselina*, “una comedia musical de los cincuenta”, arrancó su primera temporada profesional, en la ciudad de México, el jueves 5 de julio de 1973, en el teatro Manolo Fábregas. En la producción de Julissa, que se emprendió a través de la empresa “Producciones Cábala”, se

mantuvo el precio de las localidades que habían manejado las producciones musicales recientes: \$40, \$30 y \$12 pesos. Benny Ibarra, entonces esposo de Julissa, debutó como director y en la obra trabajaron futuras figuras, como Silvia Pasquel, Alma Muriel o Macaria<sup>24</sup>. La obra trabajaba los siete días de la semana: se ofrecía una función diaria de lunes a viernes y dos los sábados y domingos. (Vaselina. Cartelera). Antonio López Mancera realizó una escenografía “hecha de fotomontaje estilo Pop” que, a decir de Malkah Rabell, “ayudaba a crear la atmósfera de la época” (“Una ‘Vaselina’” 16).

Este montaje causó buenas impresiones, según informaba la prensa, a pesar de los reparos de algunos críticos. “El espectáculo montado por Julissa y Benny Ibarra ha resultado triunfal” fue el dictamen de *Cine Mundial*, y además vaticinó para la temporada “un éxito económico excepcional, con numerosa concurrencia juvenil estudiantil” (“Vaselina” 2). Francois Baguer, en su columna “Escena”, calificó de “apoteótico” el estreno del musical (“Vaselina” 4-B). En *El Día*, Malkah Rabell, describió que se trataba de un montaje logrado:

El telón se alzó ante un espectáculo disciplinado, entusiasta, donde nada ni nadie fallaba; la música, la danza, las breves escenitas de ternura y humor, todo se llevaba a cabo con un ritmo endemoniado, con alguna que otra interrupción de tono caricaturesco y sobreactuado, pero en resumen, en su total: ¡un éxito! (“Una ‘Vaselina’” 16)

Juan Miguel de Mora, en su columna “Butaca 13” de *El Heraldo*, la calificó como una comedia “extraordinariamente bien montada y presentada” que brindaba “un magnífico espectáculo en su género” (“Vaselina” 8 C).

De acuerdo con ciertas publicaciones *Vaselina* fue un espectáculo concurrido. Carmen G. de Tapia, a una semana del estreno, describió la buena recepción que le dio el público en la noche de su estreno, y además reportó “parece que las localidades se han seguido agotando todos los días” (“Vaselina” 9). En efecto, se reportaron buenas ganancias económicas. En *Siempre!* se referían a esta obra como una de las que “atiboraban” el teatro en que se presentan. Solana refirió, a un mes del estreno, “Julissa hizo su primer millón de pesos en menos que canta un gallo; no da una función en que no entren a la taquilla más de treinta y cinco mil pesos, lo que significa cerca de ochenta mil los sábados y otro tanto los domingos” (“Julissa” 48).

---

<sup>24</sup> Macaria se sumó al reparto días antes del estreno, en sustitución de la actriz Bárbara Ransom, quien enfermó sorpresivamente. Al respecto, la prensa reportó “Macaria se acopló perfectamente al grupo, bailando y cantando estupendamente; todo esto a pesar de haber tomado el papel 72 horas antes del estreno” (Villalobos 7 jul 73 11-C)

El principal reparo de una parte de la crítica fue la adaptación o “mexicanización” de la historia que originalmente se desarrolla en una *high school* norteamericana. Para algunos, el traslado a una de nuestras preparatorias nacionales, resultaba postizo. Malkah Rabell reprochó al espectáculo:

esa manía de las adaptaciones que hace suceder esa pequeña historia de una preparatoria nacional en México, cuando nada en la obra lo permite, ni la psicología de los estudiantes, ni su manera de encarar la vida, ni su idiosincrasia, ni siquiera su humor, todo ello típicamente producto de allende el Bravo (“Una ‘Vaselina’”16).

Coincidió Juan Miguel de Mora al considerar como el “único error notorio” de la puesta, el “hablar de la Escuela Nacional Preparatoria y querer mexicanizar con eso una obra cuyo ambiente no tiene nada (o muy poco) de nuestros preparatorianos de entonces” (“Vaselina” 8-C). Cortés Camarillo desaprobó la inconsistencia de la adaptación: “Este romancero de ausencias no solamente resulta ajeno por su desubicación social absolutamente intencional y ñoña: hay momentos de fidelidad determinada, hacia el público norteamericano”, por ejemplo “la canción entera ‘Soy así, soy Sandra Dee’, es un concepto norteamericano accesible y simplón que aquí dice a muy contados, muy pocas cosas sobre la esencia de lo fresa”. También añadía, respecto a uno de los diálogos de la obra, “los novios marinos de Tokio siguen siendo privilegio norteamericano” (“Remember” XVI).

También se objetó el tratamiento de evocación y nostalgia que se le daba a la época de los cincuentas en *Vaselina*, para algunos superficial e ingenuo. Malkah Rabell enlistó lo que ella consideró omisiones del espectáculo “Ni los beatniks, ni todas esas rebeldías que fermentaban ya en una sociedad con la guerra de Corea apenas pasada y la guerra de Vietnam en el horizonte, están presentes en Vaselina” (“Una ‘Vaselina’”16). Félix Cortés Camarillo cuestionó la manera como la obra presentaba el pasado de toda una generación:

...si hemos de creerles a las producciones CABALA resulta que éramos unos tarados ausentes, insinceros, vacíos, incapaces lo mismo de sentir la por ósmosis transmitida del norte crisis de guerra fría, incipiente sociedad de consumo, economía bélica de posguerra, racismo institucionalizado, bruscamente descubierto *generational gap* y fortalecimiento de la mano dura de los que ya empezaban a ser viejos...

*Vaselina*... resulta una historieta con canciones absurdamente intercaladas sobre lo que Jacobs y Casey hubieran querido que fuera la juventud hace veinte años, fuimos unos simples babosos cambiando las tortas de sardina por las de jamón a la hora del lunch, fumando en la prepa, oyendo rock en el radio, comiendo superhamburguesas de tres pesos, fingiendo riñas con la pandilla que nunca llegó, enamorándonos de las compañeras que nos resultaban con embarazos ajenos, robando tapas de ruedas de los autos, mascando chicle y sobre todo fingiéndonos seguridad ante la nueva compañera que viene de provincia y que resulta ostensiblemente más idiota, al afrontar la agitada vida de los rebecos capitalinos... (“Remember” XVI)

Un par de notas consideraron que la música de *Vaselina* atraería al público. “Los números musicales son los que llaman de pegue” señaló Carmen G. de Tapia, y, según Francois Baguer, estaban “en buena traducción de Julissa de Llano” (“Vaselina” 9, “Vaselina” 4-B). “Comedia no hay, es cierto” reconocía Rafael Solana, “pero música sí, y muchos bailes, y muchos jóvenes en escena”. Esto, en opinión del crítico era uno de los motivos para que la gente saliera feliz del teatro (“Julissa” 49).

Los críticos valoraron también la coreografía. El trabajo de Ronna Kaye, quien vino a México expresamente a montar los bailes de la obra, recibió buenos comentarios. Francois Baguer opinó que se trataba de una coreografía “muy variada” (“Vaselina” 4-B). En *Cine Mundial* se consideró que la reproducción coreográfica en México, se resolvió “con excelencia... las coreografías... son parte vital del espectáculo y las interpretan magníficamente los muchachos actores” (“Gran éxito” 2). Sobre la coreógrafa, Solana escribió “mantiene el escenario siempre hirviendo, en ebullición sostenida, con números que se enlazan con los que siguen para formar una trenza inacabable” (“Julissa” 49).

En el plan interpretativo, *Vaselina* ofrecía un trabajo uniforme, según reportaron algunos críticos. “Ninguna de las actuaciones desmerece”, aseguró Juan Miguel de Mora (“Vaselina” 8-C). Tanto él, como Baguer en el *Excelsior*, consideraron destacadas las intervenciones de Silvia Pasquel, Alma Muriel y Macaria (“Vaselina” 8-C; “Vaselina” 4-B). “Las chicas” escribió Rafael Solana “son todas jóvenes, todas lindas, todas bailan, todas actúan con gracia... todas están perfectas” (“Julissa” 50). En opinión de Malkah Rabell, “en realidad *todos* estaban excelentes, y es más raro encontrar semejante homogeneidad en un conjunto bastante numeroso” (“Una



‘Vaselina’” 16). Miguel Guardia, en *El Día*, escribió sobre Julissa “el público... [la] hubiera querido ver mucho más tiempo en escena, dada su belleza, sus dotes de actriz y su gracia” (“Vaselina”12).

Benny Ibarra, en su debut como director, tuvo mayormente comentarios positivos. Francois Baguer lo calificó “de suma eficacia en el género”, y apreció el ritmo “vivaz sin atropellamiento” que le imprimió a la puesta y “la composición de los conjuntos” (“Vaselina” 4-B). En *El Heraldo* opinaron que la coreografía de Kaye y la dirección de Ibarra se habían “amalgamado para lograr un espectáculo estupendo... realizado con una eficiencia y un profesionalismo de los que – por desgracia – no suelen abundar en nuestros escenarios” (“Vaselina 8-C). Según Malkah Rabell, aunque las obras norteamericanas “llegan con todas sus indicaciones” y a pesar de que seguramente Benny Ibarra había visto en varias ocasiones el montaje original, su coordinación del montaje mexicano “logró más de lo esperado” pues nunca faltan, en la “labor directiva... escollos y dificultades por vencer, y los esfuerzos personales, la capacidad peculiar de cada quien deja su sello imborrable en la nueva representación” (“Una ‘Vaselina’”16).

*Vaselina* se mantuvo en cartelera hasta el final de 1973.



La otra producción musical que se estrenó en la ciudad de México en 1973 fue *Mame* de Jerome Lawrence y Robert

E. Lee, con letra y música de Jerry Herman. Esta producción fue promovida por Robert W. Lerner en el Teatro de los Insurgentes. Esta versión musical de la comedia *Auntie Mame* significó el regreso de Silvia Pinal al género, once años después de *Irma la dulce*.

El estreno de la primera versión mexicana de *Mame* fue el 27 de septiembre de 1973, bajo la dirección de José Luis Ibáñez, quien debutaba en el género y trabajaba por primera vez en el Insurgentes. Silvia Pinal estuvo acompañada por Virma González, Evangelina Elizondo, Guillermo Murray y Fernando Allende. Como en el caso de *No, no Nanette*, esta producción tuvo cinco funciones previas, o *previews*, en Monterrey (Alpuche “Mame” 1-4<sup>a</sup>). En la columna de Vázquez Villalobos, “Qué, Quién, Cómo, Dónde” en *El Heraldo de México*, podía leerse el día del estreno en el Insurgentes: “El éxito ya está probado, pues durante sus actuaciones en Monterrey, la prensa regiomontana y el público, se deshizo en elogios para la labor de nuestra

primera estrella en este tipo de espectáculos” (11-C). Alberto Catani, en el mismo periódico, entrevistó a Silvia Pinal, quien habló de los beneficios de los *try outs* en otras ciudades antes de llegar al destino final de la obra. Pinal declaró: “La idea de estrenar las obras en provincia, antes de presentarlas en la capital, beneficia a todos. A nosotros nos permite probar el espectáculo con público, y al público de la provincia recibir la primicia de un espectáculo importante”. La misma nota reportó que para montar *Mame* se requirió una inversión de 500 mil pesos. La empresa declaró que esta cantidad era recuperable debido a los precios de las entradas que eran \$40 para las filas AA a la Q, \$30 para las filas R a la X y \$15 para la fila Y. La obra tenía 10 funciones a la semana y trabaja los siete días: de lunes a jueves a las 20:30 horas, viernes y sábados a las 19:15 y 21:55 horas y los domingos a las 17:00 y 20:00 horas (3-C; *Mame*. Programa de mano, 30).

Son varias las notas en la prensa que describen con entusiasmo el estreno de *Mame* en la ciudad de México. Francois Baguer lo consideró “inolvidable” (“Silvia” 4-B). “Lo que acaba de estrenarse en el Insurgentes” escribía Juan Miguel de Mora en su columna “Butaca 13”, “es una magnífica comedia musical al nivel de calidad que podría tener una buena comedia musical en Londres o en París” (“Mame” 2-C). En el *Gráfico* Carmen G. de Tapia, refirió “los aplausos... prolongados y entusiastas de la concurrencia muy selecta que el día del estreno llenaba la sala del Insurgentes” (“Estrenó” 6).

No obstante, en opinión de otros, este musical no resultaba interesante o innovador. Antonio Magaña Esquivel juzgó que *Mame* “es la prueba de cómo, al capricho, es posible poner música y coreografía a cualquier espectáculo, hasta fatigar a los espectadores... y la comedia no gana nada” (“Silvia... Mame” 1-4<sup>a</sup>). Maruxa Vilalta, en la revista *Jueves de Excelsior*, caracterizó al espectáculo como un “pretexto para que una ‘estrella’ luzca su vestuario y cante amables cancioncitas que no requieren de mucha voz” (“Tía” 13). Para Aurelio González, en una crónica en *Cine Mundial*, esta versión de *Mame* cumplía los requisitos de espectacularidad de las obras musicales “en forma desigual” pues, desde su punto de vista, en ocasiones caía en la “monotonía” (20).

Algunos diarios consideraron que *Mame* era un logro personal y artístico de Silvia Pinal. Francois Baguer afirmó que se trataba de una “completa vedette” que lució “tesoros de facultades que le permitieron brillar el papel de la protagonista en todo momento”. El crítico del *Excelsior* celebró “su gracia, su expresividad, su desenvolvimiento, su exquisita femeneidad,

su gran hábito escénico y lo mucho que proyecta su personaje” y concluyó: “Es la actuación más acendrada de cuantas le he visto” (“Silvia” 4-B). Aunque para Aurelio González, la actriz sacrificaba “la viveza y la fuerza de su papel”, reconoció su “buena actuación llena de simpatía y encanto” (20). En su crítica de *Mame*, Juan Miguel de Mora intercaló una “Carta abierta a Silvia Pinal”, en la que loaba los atributos de la intérprete y la manera como había desarrollado sus capacidades y su talento. El periodista concluyó esa inserción con las líneas “si no tuviera usted que sufrir las desventajas de ser de habla hispana, sería usted, ya famosa en el mundo entero. Atentamente suyo. J.M.M” (“Mame” 2-C). A pesar de sus reparos, Magaña Esquivel subrayó “el esfuerzo de Silvia Pinal y su excelente trabajo de cancionista y bailarina y aun como actriz, con un estilo versátil, una alegría natural y su muy personal simpatía” (“Silvia... Mame” 1-4<sup>a</sup>).

Ciertos periodistas también encontraron destacada la intervención de Virma González. Según Francois Baguer “en un papel difícil, propenso a la caricatura, sal[ía] triunfante con tal expresividad en gestos y ademanes, así como en momentos de silencio que el público aplaudió constantemente” (“Silvia” 4-B). Compartía esta opinión Aurelio González, pues para él González, en esta obra, “demostró ser una actriz llena de gracia y naturalidad, con una perfecta comprensión de su personaje y de lo que debe ser una artista de comedia musical” (20). Para Maruxa Vilalta la suya fue una de las mejores actuaciones de la obra (“Tía” 13).

Adrián Martínez, el niño que se encargaba del papel del sobrino de la tía Mame, también llamó la atención de la prensa. Antonio Magaña Esquivel señaló “encarna con talento escénico al Patrick Dennis niño” (“Silvia... Mame” 1-4<sup>a</sup>). En opinión de Carmen G. de Tapia, el niño “robó cámara en todo momento a las demás figuras del reparto; además de su simpatía, dice hace y canta con espontánea naturalidad” (“Estrenó” 6,10). También Aurelio González valoró que tenía “una interpretación fresca y expresiva, y una voz agradable y entonada” (20).

El diseño de la producción fue más comentado por la prensa que en casos anteriores. Firmado como diseño de Greg Kayne, realizado por David Antón, el decorado, según Francois Baguer, “fue aplaudido inclusive en cada mutación” (“Silvia” 4-B). Giacomo Barabino caracterizó como “acertados” los decorados, y los vestuarios como “lujosos y de buen gusto” (“Mame” 4). Para Magaña Esquivel fueron atributos del espectáculo “los frecuentes cambios de escenografía” que además calificó de “bien resueltos” (“Silvia... Mame” 1-4<sup>a</sup>). “Se elogió la escenografía eficaz y espléndida”, reseñó Carmen G. de Tapia (“Estrenó” 10). No obstante, Aurelio González discrepaba, pues juzgó que los diseños escenográficos y de vestuario “nunca

pasaron de lo común y con una reconstrucción de la época de los mismos muy vaga y en ocasiones hasta errónea”. Escribió sobre la escenografía: “nunca es espectacular y su funcionalidad es limitada por lo pesado de muchos de sus elementos” (20).

El trabajo de la coreógrafa Karin Baker también recibió comentarios positivos. En opinión de Barabino la coreografía era “de gran calidad” (“Mame” 4), en tanto que Francois Baguer la describió como “dinámica, variadísima, colmada de ritmo y precisión, que también arrancó incesantes ovaciones” (“Silvia” 4-B). Maruxa Vilalta escribió “Lo mejor del espectáculo es (ritmo, disciplina, gimnasia, danza) la coreografía de Karin Baker” (“Tía” 13). Antonio Magaña Esquivel señaló como “lo plausible” del espectáculo “los exactos movimientos coreográficos” (“Silvia... Mame” 1-4<sup>a</sup>). En contraste, Aurelio González opinó que el trabajo de Baker no lucía pues era interpretado “por un cuerpo de baile sin ángel y poco agraciado” (20).

*Mame* se mantuvo en cartelera hasta mayo de 1974. En febrero de ese año la obra celebró sus 200 representaciones. En la develación, según un reporte de Carmen G. de Tapia, en *El Universal Gráfico*, Raúl Velasco animador de la ceremonia, señaló que se trataba de “la obra que más éxito ha tenido en la historia del teatro musical de México” (“200” 9). Algunos periodistas lamentaban que, por compromisos previamente adquiridos por el Teatro Insurgentes, la obra tuviese concluir su temporada<sup>25</sup>. Vicente Leñero, en la memoria del Teatro Insurgentes, señala que “el éxito de *Mame* fue enorme y significó una respuesta a las espectaculares comedias musicales que presentaba Manolo Fábregas en su teatro desde el 68... Era, definitivamente, el tiempo de ese teatro cantado y bailado para el público cautivo y receptivo de las grandes salas” (133). En el mismo libro se establece que *Mame* implantó “record de permanencia en el Insurgentes”, pues se prolongó hasta mayo de 1974, en una temporada de 300 representaciones.



Casi un año después de *Kismet*, Manolo Fábregas optó por presentar un espectáculo de formato más sencillo, en comparación con sus producciones anteriores. En esta ocasión no fue

<sup>25</sup> El Insurgentes se había comprometido para exhibir la obra *Los chicos de la banda* de Mart Crowley, dirigida por Nancy Cárdenas y promovida por Rodolfo Echeverría, hermano del entonces presidente Luis Echeverría.

el Manolo Fábregas el escenario para este montaje, sino el Teatro del Músico<sup>26</sup>. La obra seleccionada fue *Godspell*, presentada con un elenco juvenil dirigido por la norteamericana Janet Sonnenberg, quien también se hizo cargo de la coreografía. Con este montaje, como con *Violinista en el tejado*, Fábregas volvía a delegar la dirección de escena a un colaborador extranjero. La obra, una “versión contemporánea del Evangelio según San Mateo”, se anunció como un “espectáculo sano y respetuoso” (Fábregas 104). Esta obra se publicitó como una “comedia musical rock”, y a partir de entonces se hizo común, en nuestro país, anunciar con el término “rock”, a las obras musicales cuya partitura era radicalmente alejada de la tradición de la opereta.

*Godspell*, titulada en español como “*La buena nueva*”, se estrenó el viernes 4 de enero de 1974<sup>27</sup>. Según el diario *Cine Mundial*, con esta obra se iniciaba como “productor escénico” Manuel Sánchez Navarro, hijo de Fábregas, no obstante en los créditos de la puesta aparece como “asistente de producción” (“Un trancazo” 4, Fábregas 104). La inversión para presentar esta obra en México, según Félix Zúñiga en el *Novedades*, fue de 400 mil pesos (“Manolo” 4-3<sup>a</sup>).

*Godspell* tuvo respuestas reticentes de un sector de la crítica. En *El Heraldo de México* Enrique Castillo Pesado consideró que “la mencionada comedia musical gustó... pero no impresionó” (“En la Première” 1-C). Malkah Rabell comparó la obra con un “best-seller norteamericano... cuyo triunfo se debe a la facilidad de sus ‘mensajes’, a los ‘clichés’ y a los lugares comunes, al alcance de todo el mundo. Es una de esas obras donde cada quién puede ver lo que más le plazca”. En opinión de la crítica teatral de *El Día* “en *Godspell* como en la mayoría de los ‘best-sellers’ las pretensiones abundan... y engañan” (“*Godspell*” 14). En cambio, Juan Miguel de Mora, en su columna Butaca 13 del *Heraldo*, describió este musical como “un espectáculo entretenido, agradable, interesante” y añadía que se trataba de “una obra profundamente cristiana cuya misión es dar el Evangelio con los recursos de nuestros días y con toda seguridad que así lo entiende la Iglesia” (“*Godspell*” 3-C).

Varios críticos cuestionaron el que Fábregas “importara” a la directora de escena. Antonio Magaña Esquivel, en *El Nacional*, se preguntaba “por qué Manolo Fábregas encargó a

---

<sup>26</sup> Foro que se inauguró con la primera obra musical que consigna esta investigación, *Los novios* en 1956.

<sup>27</sup> La fecha resulta excepcional en esta investigación. Ninguna otra obra del catálogo incluido se estrenó tan cerca del período vacacional decembrino, lo que permite especular que los ensayos técnicos y generales debieron ocurrir en días próximos a los festejos de fin de año.

Jannet Sonnenberg la puesta en escena y la coreografía de *Godspell*, cuando en México hay magníficos directores jóvenes y excelentes coreógrafos para quienes el rock no es un descubrimiento sino práctica ya superada” (“San Mateo” 7). No obstante el crítico reconocía, en *Novedades*, que Sonnenberg se manejaba “muy certeramente como creadora de la puesta en escena y de la coreografía” (“San Mateo” 21-E). Al respecto, Malkah Rabell exclamó “¡Cuántos de nuestros directores locales tienen más talento y más imaginación!” Al comparar *Godspell* con *Evangelio*, un montaje reciente de Julio Castillo<sup>28</sup>, Rabell subrayó “cuántos valores estéticos supo descubrir Julio Castillo que a la señora Janet Sonenberg (*sic*) no se le pasó ni por la mente”. La columnista de *El Día* también comparó esta dirección escénica con otros montajes de Manolo Fábregas, y reconoció que “hubo esta vez en el espectáculo del Músico una unidad de actuación que por lo general falta cuando dirige Manolo Fábregas sus grandes y lujosos ‘shows’” (“Godspell” 14). En opinión de Juan Miguel de Mora, la dirección había sido “buena en general pero sin haber alcanzado para nada a los actores”. Para el crítico del *Heraldo* Sonnenberg se había ocupado más del conjunto y de la “armonía general”, dejando a la iniciativa de cada actor los quehaceres particulares (“Godspell” 3-C).

Para algunos, *Godspell* resultó menos espectacular y llamativo que otros musicales. La escenografía se componía principalmente de rejas y practicables. La prensa casi no se ocupó del diseño de producción de este montaje. Malkah Rabell, señaló la “pobreza imaginativa en la escenografía y en el vestuario, y hasta en la coreografía”. De Mora describió la música de Stephen Schwartz como “interesante un poco fuera del show tradicional de Broadway”, aunque “tal vez no lo bastante pegajosa para este tipo de espectáculo”. Malkah Rabell encontró la coreografía “muy poco original” (“Godspell” 14; “Godspell” 3-C).

La crítica coincidió, en general, en que el trabajo del ensamble de actores era homogéneo. Aunque en su mayoría eran desconocidos para el público, constituían “un grupo simpático, grato”, en opinión de Magaña Esquivel, en *El Nacional* (“San Mateo” 7). En opinión de Giacomo Barabino, en el suplemento dominical del *Novedades*, la actuación resultó “fresca, comunicativa, sincera y de un profesionalismo de equipo, sin ‘vedetismo’” (“Triunfa la Comedia” 14). De Mora juzgó que “con una dirección de actores más cuidadosa todos hubieran estado muchísimo mejor” (“Godspell” 3-C). Aunque para Malkah Rabel este ensamble “bailaba,

---

<sup>28</sup> En su revisión de *Godspell*, Malkah Rabell también se disculpó por sus “furiosos ataques” contra la puesta del director mexicano, Julio Castillo. (“Godspell” 14)

cantaba y actuaba con disciplina y entrega”, objetó “Manolo Meza resultaba excesivamente acaramelado como Hijo de Dios” (“Godspell” 14).

*Godspell* se mantuvo poco más de tres meses en cartelera. Terminó su temporada el sábado 13 de abril de 1974. Fue el cuarto musical que Fábregas sacó de gira, después de *El Hombre de la Mancha* y *No, No Nanette*, así como las escalas de *Mi bella dama*, previas a su estreno en la capital (*Manolo Fábregas* 200). Este musical, como *Vaselina*, también ha tenido diversas reposiciones y ha sido bien acogido por grupos estudiantiles y amateurs.



A fines de 1974, y con un par de días de distancia, se estrenaron dos musicales más en la ciudad de México, ajenos a la iniciativa de los Fábregas. *Hair*, el primero de ellos, ya había tenido un frustrado intento de exhibición en nuestro país en Acapulco, en 1969<sup>29</sup>. La producción corrió a cargo

de Irma Serrano, “La Tigresa” y se presentó en el Teatro Fru-Fru, propiedad de la misma. La también actriz se asoció con Alfredo Elías Calles, “el propietario de los derechos de HAIR desde los tiempos de Acapulco” (Sánchez Osorio “Después” 8).

*Hair*, de Gerome Ragni y James Rado, debutó en la ciudad de México el miércoles 16 de octubre de 1974, en un estreno que, en opinión de algunos columnistas, era muy esperado. “Esperamos hoy mismo ver si el verdadero sentido teatral, escenográfico, musical del “HAIR” del Fru Fru corresponden al de la obra original”, afirmaba ese día Sánchez Osorio en el *Novedades*, tras describir la “revolución teatral” que había significado el estreno de este espectáculo en Nueva York seis años atrás (“Después” 8). Estela Matute, en *El Gallo Ilustrado*, escribió el 27 de octubre de aquel año:

...Era necesario que Hair o Kosa como se dice pelo en servio, llegara a México y el público, como quiera (es su opinión) pero DEBÍA ser estrenada en esta gran

<sup>29</sup> “Sorteando a la censura se estrena [en 1969] en el puerto de Acapulco la ópera-rock *Hair*, misma que es de inmediato prohibida por “inmoral e indecente”; y los actores deportados como medida para defender las tradiciones y las costumbres establecidas”, según declaración del titular del Insitituto Nacional de Bellas Artes” (Ceballos, *Dirección Escénica*, 671). En su columna “Novissimo” del diario *Novedades*, Sánchez Osorio consingó al respecto que “el empresario ALFREDO ELÍAS CALLES trató de llevarla a la escena del teatro ACUARIO (una vieja sala de cine adaptada especialmente para el espectáculo)” (“Después” 8).

capital como lo fue en casi todo el mundo, sobre todo desnudez de aquella cacería macartista que tuvo lugar en Acapulco, n'oubliez pas (14)

Bajo la supervisión de los norteamericanos Joe Donovan, como director artístico, y Vaughn Aubrey, como asesor musical, la puesta mexicana intentó seguir apegadamente el modelo de la versión neoyorquina, estrenada en 1968. El elenco estaba compuesto por 30 jóvenes, cuyos créditos no se consignaron en la prensa, de hecho la mayoría de los críticos se refirió a ellos como “desconocidos”. Ralf Portillo<sup>30</sup> firmó como encargado de la dirección de escena, en una codirección con el norteamericano (Hair. Cartelera). Según una nota de *Cine Mundial* Portillo atendía “lo español” en tanto que Donovan se ocupaba de “la adaptación del inglés”<sup>31</sup> (“Hair” ‘Hair’”, 8).

La mayoría de los críticos coincidieron en que la obra había envejecido demasiado y que las resonancias de rebeldía de su mensaje ya resultaban indiferentes para el público. Varios periodistas emplearon la palabra “retraso” para caracterizar el estreno en México de *Hair*<sup>32</sup>. “La expectación por ver esta comentada ópera rock ya no aunaba, la noche del estreno, el deseo de respaldar el grito de protesta de la juventud norteamericana por el reclutamiento para una guerra injusta”, rezaba una nota del periódico *El Día*, y remataba diciendo “La guerra en Vietnam acabó, acabó” (“Estreno de Hair” 18). Cuauhtémoc Zúñiga en el suplemento dominical del *Novedades* se refirió a *Hair* como “una obra que, ya envejecida, resulta ser otra muy diferente a la que se vio en todo el mundo en su debido momento” (“Hair” 3). En su crítica titulada “Hair, un mensaje que llega tarde”, Malkah Rabell sentenció: “Vivimos en una época cuando todo llega, pasa trasciende y se olvida con una extrema rapidez”. Aunque reconoció los atributos que hicieron de este musical “la señal de una vanguardia” en el teatro, señalaba, a fines de 1974, “hoy llega demasiado tarde, cuando ‘la filosofía’ hippie ha sido superada por actitudes mucho más violentas y peligrosas” y añadió:

Hoy, todo lo que a los señores Gerome Ragni y James Rado parecía ‘espantosamente’ audaz, capaz de asustar a las mentalidades burguesas, hace reír

---

<sup>30</sup> En la cartelera del montaje aparece con este crédito, sin embargo, en la prensa también se referían a él por su nombre Rafael Portillo, hijo (“Hair” ‘Hair’” 8).

<sup>31</sup> Este es el segundo montaje musical que funcionó en nuestro país como una co-dirección, el otro, ya consignado en esta investigación, fue la primera versión mexicana de *Amor al revés es Roma* (*A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*).

<sup>32</sup> En Broadway, en cambio, “it’s timing had been impeccable” según Martin Gottfried, en su libro *Broadway Musicals*. *Hair* se estrenó en un momento de la historia de Estados Unidos que hacía inmediato todo aquello que la obra cuestionaba (310).



a todo el mundo, empezado por los ‘burgueses’ que pagaban las entradas a los teatros donde se presentaban los ‘mesiánicos’ desnudos de los Hair y compañía.  
(18)

Contrasta la opinión de Marco Antonio Acosta, en la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*. “Aunque ha señalado ya la crítica en general el atraso de ‘Hair’ para la escena mexicana, en relación a su estreno en Nueva York, no creo que este dato cuente para ser juzgado un espectáculo que dio pie a una secuela de cambios en la perspectiva teatral de hoy”, objetaba el periodista. Acosta consideró que el mensaje de la obra era aún vigente, gracias a la combinación de “los elementos eróticos con los elementos políticos: la denuncia contra la guerra de Vietnam, la proclamación del amor: hacer el sexo y no la guerra”. También encontró vigencia en su forma teatral, a pesar de que, en su opinión, en nuestro país para 1974 “h[abíamos] pasado ya por una serie de experiencias teatrales semejantes de segunda mano”. Después de un cuidadoso análisis de los atributos de la puesta afirmó “No dudamos de que será un éxito de taquilla” (“Hair” 7).

La adaptación mexicana de *Hair* fue duramente objetada por la prensa. Se introdujeron en el libreto alusiones al entorno del México de ese entonces. Por ejemplo *Cine Mundial* llamaba la atención, en una fotografía, a uno de los carteles utilizados en la representación, en el que podía leerse: “Para presidente, Muñiz Lodo” (“Se estrenó Hair” 2). “El localismo de la obra no se adapta al espíritu mexicano, y al tratar los adaptadores de introducir personajes, figuras y nombres de nuestro ambiente público, sólo lograron crear mayor caos” reparó Malkah Rabell (“Hair” 18). En una nota de *El Nacional* titulada “Hair, y sus problemas con los periodistas”, Rodolfo de la Rosa subrayó “se incorporó [a la obra] una melodía de protesta basada en el escándalo Watergate ESCRITA EN MÉXICO para la representación aquí” (18). “La versión que ahora se dio a “Hair” no puede reproducir el original: simplemente por espacios de tiempo, distancias e idiomas y sensibilidades”, consideraba Marco Antonio Acosta y añadía “[s]e han agregado notas de actualidad que de alguna manera buscan captar la atmósfera social citadina” (“Hair” 7). Uno de los críticos que más desaprobó esos agregados fue Cuauhtémoc Zúñiga, en el suplemento *La Onda* del *Novedades*:

En diversas entrevistas Irma Serrano declaró: “Pronto montaré *jar*”. Cuando alguien le aclaraba que era *jer*, “Ah”, respondía, chasqueando la lengua, “es lo mismo”.

Y evidentemente la traducción de *Hair* se hizo con el mismo espíritu. Porque en la versión mexicana hart, hair, hold, hand, hard, hot, hum, parecen ser la misma palabra y tener la misma intención y lo que en todo el mundo, hace diez años, fue una pieza que proponía una revolución moral, un vivir y dejar vivir, un amor y paz y tranquilidad y todas esas cosas, hoy tan olvidadas; en México, gracias a la traducción se ha convertido en *todo lo contrario*.

...se convirtió en una serie de sketches donde a la menor provocación relucen Pelayo, Velasco, Zabudovski, la Serrano. Y donde se decía Nueva York es Xochimilco... (“Hair” 3)

Contrasta la opinión de Antonio López Chavira, del *Excelsior*, quien distinguió entre la calidad de la traducción y lo poco acertado de la adaptación. En su opinión la puesta contaba con “una buena traducción de Pájaro Alberto-Pixie... aunque su error consista en adaptar el contexto norteamericano de la obra a la sociedad mexicana” (“Hair” 4-B).

Las opiniones respecto a la calidad del montaje fueron divididas. Mientras para algunos se trataba de una obra plagada de “hambruna, mugre, desorden” (Zúñiga “Hair” 3), o incluso “una mamarrachada” (“Hair un fraude” 7); para otros resultó un espectáculo en que todo estaba “expresado con precisión” (Acosta, “Hair” 8). En opinión de Malkah Rabell “[e]l montaje era perfecto, muy al estilo del vecino país del norte, donde tiene la especialidad el género, y hasta algunos espectadores que vieron la obra en París, consideraban superior el montaje realizado en México” (“Hair” 18). López Chavira consideró el espectáculo como “el resultado de un bien coordinado trabajo de equipo”, que contaba con “una ágil coreografía”, y agregó que la realización escenográfica de David Antón, “basada en la original”, se prestaba “perfectamente para la movilidad escénica del conjunto” (“Hair” 4-B). Cuauhtémoc Zúñiga, en cambio, reprobó la escenografía que consideró “una copia muy pobre de la que se vio en todo el mundo” en otras puestas de la obra (8). Sánchez Osorio, por su parte, describió el vestuario como “divertido e ingenioso” (“Hair” 1).

El trabajo del ensamble de actores “desconocidos” también recibió comentarios contrastantes. Un periodista de *El Día* reconoció que, aunque “incipientes” los actores resultaban “en su conjunto, agradables”, y en su opinión “La actuación del grupo trata de ser natural y en muchas ocasiones lo logra” (“Estreno de Hair” 18). Malkah Rabell, señaló que a fuerza de “escuchar gritos destemplados” la letra se le había escapado, pero desde su punto de vista los

jóvenes actores bailaban y cantaban “con bríos, ímpetu y temperamento” (“Hair” 18). Marco Antonio Acosta describió “la atmósfera amateur que desde un principio caracterizó la actuación de los cantantes-intérpretes” (“Hair” 8). López Chavira consideró destacables “las interpretaciones de Berger y de Claude”, aunque no dio el nombre de los intérpretes de dichos personajes, también aplaudió “la intervención de Margarita Bauche”. Además, el crítico del *Excelsior* afirmó que todo el elenco desempeñaba “en general un satisfactorio trabajo” (“Hair” 4-B). No obstante, para Zúñiga se trataba de un grupo de “actores afónicos, casi afásicos”, mientras que en *El Universal Gráfico* se reprobó a la “dizque comedia musical donde los intérpretes ¡no saben cantar! Ni son jipitecas, ni cantantes, ni actores; son muchachos a los que ha enseñado a malcomportarse el director Portillo...” (“Hair un fraude” 7).

En opinión de algunos periodistas, los afamados desnudos de *Hair* movieron más a la indiferencia que a la controversia<sup>33</sup>. Según Rabell, quien caracterizó los desnudos como “chillones”, el “mensaje anti-bélico” de la obra “por lo menos emocionaba a la parte del público que no se contenta con las vibraciones corporales del espectáculo” (“Hair” 18). Mientras que para Sánchez Osorio en su columna “Novísimo”, el desnudo del primer acto fue “sublime” (“Hair” 1), otro periodista en *El Día* consignó “si alguien pensó ver en esta obra escenas muy atrevidas y fuertes, tuvo que reconocer que, en realidad no las tiene, salvo el desnudo general de los actores al finalizar el primer acto, que no sorprendió a nadie” (“Estreno de Hair” 18).

La versión mexicana de *Hair* se mantuvo en cartelera hasta fines de 1974. Quizá uno de los factores más llamativos de esta producción fue el precio por butaca que “La Tigresa” quiso manejar: 75 pesos. Casi a un mes del estreno, Rodolfo de la Rosa señalaba en *El Nacional* “La promoción es la promoción y ‘Hair’ al continuar ha logrado el éxito” (18).



Dos días después del debut de *Hair*, se estrenó otra obra musical, en el polo opuesto de la ciudad, al sur, en el Teatro

Insurgentes. Se trataba de *Pippin*, un espectáculo concebido en Broadway por Bob Fosse, con

<sup>33</sup> Abe Laufé, señala que en la versión off-Broadway de *Hair* la puesta no tenía desnudos, pero cuando fue re-dirigida para su estreno en Broadway se hicieron cambios significativos y refiere: “Advance publicity stating that one scene would include total nudity aroused further skepticism as well as speculation about the possibility of censorship... Several critics condemned its irreverence, desecration of the flag, and obscenity by calling the show ‘vulgar’, ‘offensive’, ‘dirty’ or ‘juvenile backyard fence graffiti’. Other critics hailed it with such effusive praise as ‘fresh’ ‘frank’, ‘the most significant musical of the decade’, or ‘an important contribution to the American stage’ because it unshackled the theatre and gave it new freedom” (358).

libreto de Roger O. Hirson y con música de Stephen Schwartz, el compositor de *Godspell* que Fábregas presentó a principios de ese año. Fue una co producción de Robert W. Lerner y Julissa de Llano<sup>34</sup>, dirigida y traducida al español por José Luis Ibáñez

*Pippin* se estrenó el viernes 18 de octubre de 1974<sup>35</sup>. Según Mauricio Peña, del *Heraldo*, era un espectáculo “de una perfección que merece, francamente, el espectador amante de la comedia musical” (“Con ‘Pippin’” 4). En cambio, en la crónica teatral de la revista *Siempre!*, Rafael Solana se preguntaba “¿Iría a gustar ‘Pippin’?” y ofrecía la siguiente respuesta:

En todo caso, solamente a gente muy sencillita, de la que se conforma con el ruido, el alboroto, la algarabía, el caos coreográfico y la gracejada como para televisión. Si tiene admiradores ‘El chapulín colorado’ no vemos por qué no había de tenerlos también este ‘Pepino’, para muchos algo indigesto, y más bien aburrido. (6 de noviembre de 1974 49)

Malkah Rabell, confesó “en voz baja...las comedias musicales me aburren”, después señaló que, para ella, *Pippin* se trataba de una de esas “‘comedias’ cantadas y bailadas [que] se iban transformando cada vez más en cantos y bailes sin comedia, hasta quedar en el puro esqueleto de una ‘revista’ musical, con alguna anécdota más o menos extravagante” (“Pippin” 16). En *El Heraldo de México*, Castillo Pesado consideró que el estreno de esta producción “no entusiasmó”, para él las canciones resultaban “muy largas” (“Pippin” 1-C). Ricardo Rondón, del *Novedades*, juzgó que la acción dramática en *Pippin* era “bastante escasa” (“Pippin” 2); mientras que, Antonio López Chavira, del *Excelsior* señalaba en su columna “Crítica teatral”:

De las comedias musicales que se han presentado últimamente en México, ésta... es, posiblemente, la más fina y también la menos lograda... cuenta con algunos buenos momentos y un gusto estético particular que despierta la atención del público; aunque ésta no se mantiene mucho tiempo. (“Pippin” 4-B)

Una de las objeciones más tajantes fue la de Félix Cortés Camarillo. El crítico, tras analizar la versión de Broadway consignó: “[t]odo ese trabajo se presenta en una versión diluida, convenientemente mal cantada y musicalmente empobrecida en el teatro de los Insurgentes” (“Xerox” XVI). En cambio, Cuauhtémoc Zúñiga, en el suplemento *La Onda*, pidió un aplauso

---

<sup>34</sup> Julissa también tuvo un personaje en la obra, Catarina, quien aparecía a la mitad del espectáculo. Críticos como Mirbal y Rafael Solana lamentaron que su participación en escena fuera breve.

<sup>35</sup> Hubo dos funciones previas a beneficio de la Escuela Montessori de la ciudad de México “con el fin de no subir las colegiaturas de los alumnos”. (*Novedades* 21 oct 1974, 3).

compartido para Julissa y para Bob Lerner, por su “consistencia y empeño” porque, según él, “como productores no se espantaron ante la posibilidad de una obra poco convencional” (“Pippin” 2)

La coreografía de *Pippin*, ideada por Bob Fosse y reproducida en México por Karin Baker, fue uno de los elementos valiosos de la puesta, según ciertas críticas. Cuauhtémoc Zúñiga encontró “los movimientos de bailarines y actores... desprovistos de sofisticación para concretarse en movimientos totalmente expresivos” y refirió “toda la compañía permanece sentada, moviéndose ocasionalmente, integrando sus acciones a la intención de la canción y obligando a un claro desenvolvimiento de la escena” (“Pippin” 2). Mauricio Peña en el suplemento de espectáculos del *Heraldo* celebró el reparto compuesto “de buenos bailarines que pueden actuar y por actores que también pueden bailar” (“Pippin” 5). Mirabal, en su columna “Crisol” del *Novedades*, describió cómo “con el adorno de la música y de los bailables se dicen cosas con toda claridad y se insinúan otras, las de tipo sexual, sin que el ritmo en todo momento fuerte, aunque no agresivo, decaiga” (22 de octubre 1974 4).

También hubo buenas opiniones respecto al diseño de la puesta. En la columna “Notas y pasos rítmicos”, F.M.G aplaudió “las sorprendentes mutaciones, con original iluminación, raro maquillaje y vistoso decorado” (3 de noviembre de 1974 7). Mirabal consideró el vestuario y maquillaje como “apropiados para esta fantasía”; describió el vestuario como “menudito que deja ver, pero no propicia el mal gusto” y, en su opinión, “el maquillaje llega[ba] a la máscara” (22 de octubre 1974 4). Tras atribuirlos a la inspiración de Bob Fosse, Cuauhtémoc Zúñiga celebró “los acertados juegos de luces, la vuelta constante a la cámara negra y la sorprendente presentación de la escenografía que sube y sube desde el suelo” (“Pippin” 2). López Chavira subrayó lo contradictorio entre la calidad plástica del montaje y el efecto logrado en el público: “la sobria escenografía de Murray Cohen y el vestuario en tonos claros diseñado por Julio Chávez destacan en plásticas formas sobre el escenario, pero ni siquiera este contraste logra proporcionar a ‘Pippin’ la vida y dinamismo que toda comedia musical necesita” (“Pippin” 4-B).

Varias críticas objetaron la intervención de actores extranjeros, como el puertorriqueño Burt Rodríguez en el Solista y la norteamericana Jacqueline Voltaire en Fastrada. “El señor Rodríguez” señalaba Cuauhtémoc Zúñiga, “canta bien y baila bien, pero pronuncia mal el español y así uno pierde mucho de la astucia y el cinismo del personaje” (“Pippin” 2). Malkah Rabell, aunque reconoció su desempeño como bailarín y su estilo particular de cantar, sentenció:

“como actor deja mucho que desear” (“Pippin” 16). Jacqueline Voltaire, recibió reparos similares. Zúñiga opinaba “baila mejor que canta, y [su] trabajo debería estar en manos de una actriz mexicana que cantara y bailara tanto o mejor que [ella]” (“Pippin” 2); en *Siempre!* Rafael Solana reseñó “tiene sus altas y sus bajas, y lo que gana bailando lo pierde cantando, y ahí se va, apenas” (6 de noviembre de 1974 49). Por su parte, Cortés Camarillo se preguntaba:

¿Cómo lograr que los esfuerzos por pronunciar bien el español en Jacqueline Voltaire se traduzcan en una actuación convincente, con la malicia del papel de emperatriz tramposa y conspirativa, en ese cinismo que le endilga a las ‘buenas y esforzadas amas de casa y madres de familia del público’? (“Xerox” XVI)

El nivel de preparación de los actores mexicanos, para las obras musicales, en ese momento de la década de los setentas fue cuestionado por Cuauhtémoc Zúñiga, a propósito de la contratación de extranjeros en *Pippin* “lo desagradable es que ningún mexicano se presente a reclamar tal papel porque ninguno es capaz de bailar, cantar, moverse por la escena y hablar en español... Total, que la culpa no es del indio, sino...” (“Pippin” 2).

En cambio, Guillermo Rivas y Anita Blanch dieron muestra de su oficio ante la prensa. Entre los buenos comentarios para Rivas podía leerse:

...destaca porque ha olvidado todos los amaneramientos que la televisión le ha donado (Zúñiga, “Pippin” 2)

...su Carlomagno es una creación agradable que lleva de la mano con absoluta seguridad desenvolviéndose con soltura en las canciones a su cargo (Rondón, “Pippin” 2)

hace Carlo Magno por el lado simpático y pícaro, acertando en salir de su imagen cómica tan difundida en la televisión (Peña, “Pippin” 5).

Diferían Cortés Camarillo y Rafael Solana, este último consideró: “difícilmente da la talla en un teatro caro”. También gustó Anita Blanch – “una querida maestra” en opinión del mismo Solana, a pesar de que sólo intervenía en una escena (6 de noviembre de 1974 49). “Es verdaderamente deliciosa cuando anima al público a seguirla en su canción” reportó Zúñiga (“Pippin” 2), en tanto que Rondón subrayó su “derroche de simpatía” (“Pippin” 2).

Héctor Ortiz hizo el rol titular. Como en los casos de *No, no Nanette* o *Kismet* se cuestionó el que un debutante desempeñara el rol protagónico. Ortiz, sin embargo, ya había

tenido una participación en *Vaselina*<sup>36</sup>. Según Malkah Rabell “sin ser un actor de gran proyección personal, se desempeña[ba] con toda espontaneidad y simpatía” (“Pippin” 16). Mauricio Peña lo consideró “una revelación en el papel titular”, y en su opinión, “interpreta[ba] sus canciones con bravura y energía, pero también puede ponerse en un nivel romántico, por ejemplo en el dúo que tiene con Julissa” (“Pippin” 5). A Marco Antonio Acosta le pareció que “naufragó sin simpatía ante el público” (“Pippin” 7). Cuauhtémoc Zúñiga subrayó “canta y baila con limpieza y tiene una buena presencia”, no obstante recomendó que en funciones posteriores Ortiz debía “entregarse a jugar en el escenario, sin tensiones, disfrutando lo que hace para que el público corresponda a su juego” (“Pippin” 2). Cortés Caramillo, en cambio, lo consideró un “aficionado” que carecía del “profesionalismo y la voz” del Pippin de Broadway, John Rubenstein (“Xerox” XVI). López Chavira encontró que Ortiz carecía de “la suficiente presencia escénica para soportar la obra” lo que lo convertía en “una figura sosa y aburrida, sobre todo en el segundo acto” (“Pippin” 4-B). Contrasta el punto de vista de Antonio Magaña Esquivel, pues en su nota dedicada a *Pippin* consignó: “La obra sirve también para ganar un nuevo valor escénico, el joven Héctor Ortiz” (4).

La temporada de *Pippin* contrastó con el éxito de *Mame*, su antecesora musical en el Insurgentes. A diferencia de aquella, el musical de Schwartz y O’ Hironson no llegó siquiera a celebrar cien representaciones. Vicente Leñero en la memoria *el Teatro de los Insurgentes 1953-1993*, refiere que “fracasó estrepitosamente” (138). Meses más tarde, ya en 1975, Estela Matute, en su columna “Tenochtitlan-75” quiso evaluar las razones para el éxito y el fracaso de una obra de teatro tomando el caso de *Pippin* e incluso el *Hair* como referencia:

Las razones de un éxito teatral son obvias: el público se interesa por lo que sucede en escena, se contagia de la alegría o tristeza de los intérpretes y se entrega, agradecido, en aplausos y asistencia. Las razones del fracaso son más oscuras, no son tan visibles. La producción puede ser buena, como en el caso de *Pippin*, por ejemplo o *Hair* y sin embargo, el público no se interesa por ver la obra. ¿Por qué? Simplemente no se interesó. ¿Se debió a propaganda “de boca” o a que sencillamente no quiso arriesgarse a perder su tiempo? ¿Quizá los comentarios periodísticos lo alejaron? No se podría decir con bases ciertas. Simplemente no responde. Y el fracaso no debe desanimar a los artistas, sino que

---

<sup>36</sup> También fue vocalista del grupo musical Zig-Zag, banda que participó en el montaje de *Vaselina* en 1973.

habría que reflexionar y seguir adelante. Esa es la carrera teatral y no hay ni panaceas ni paliativos (“Éxitos y fracasos” 9).

En el año de 1975 se registraron tres estrenos de importancia para esta investigación. Dos de ellos lograron mantenerse un buen tiempo en cartelera: *Sugar* y la primera producción mexicana de *Jesucristo Superestrella*. El tercer caso, *Billy*, se cuenta entre los musicales que no pudieron sacar adelante su temporada.



*Sugar*, una versión musical de la película *Una Eva y dos Adanes* (*Some Like It Hot*), se estrenó en la ciudad de

México el jueves 30 de enero de 1975 en el Insurgentes. Fue una co-producción del Teatro de los Insurgentes y Enrique Guzmán, quien también protagonizó la puesta. El actor y cantante refirió en una entrevista, a Félix Zúñiga del *Novedades*, que desde 1972, año en que se estrenó la puesta en Broadway, contaba con los derechos para representar en México el espectáculo. “No había habido teatro adecuado para montar la obra ni momento oportuno para hacerlo”, comentaba Guzmán y tras reconocer que se trataba de “un gran esfuerzo y además un gran riesgo” consignó que la inversión inicial requerida para el montaje fue de 700 mil pesos (“Enrique” 6). En su columna “Novísimo”, Sánchez Osorio citaba que para recuperar la inversión necesitaban teatro lleno durante seis semanas (“Mucho dinero” 7).

Ciertos críticos aplaudieron *Sugar* por divertida y consideraron que el público salía complacido por la comicidad de la obra, otros cuestionaron lo trivial del argumento. En *Cine Mundial* describieron la obra como “sencilla, clara, directa, intensa” y agregaron “divierte al público” (“Gran éxito de ‘Sugar’” 20). “No se trata de una comedia musical que traiga algo nuevo al teatro, una visión novedosa, un detalle renovador”, opinaba Magaña Esquivel, pero concluyó que se trataba de “un espectáculo alegre, de poderosa diversión” (“Sugar” 4). Coincidió Juan Miguel de Mora, en *El Heraldo*, pues en su opinión “este tipo de teatro musical de Estados Unidos no ha evolucionado en nada que no sea la música. Las historias siguen siendo igualmente ligeras y románticas”. Sin embargo, en su opinión, *Sugar* era “de las mejores comedias musicales montadas en México, [una] con mucha calidad por todas partes, agradable, divertida, entretenida, con buena música, buenos actores” (“Sugar” 7-C). En opinión de Malkah Rabell la película en



que se inspira la obra “como libreto de comedia musical, no es de los mejores ni aporta nada nuevo”, pero consideró que el montaje del *Insurgentes* resultaba “un espectáculo divertido y digno, dentro de los marcos del género” (“Sugar” 18). Luis Reyes de la Maza, aunque reprobó que el título no se hubiera traducido al español como “Azúcar”, confesó en su nota del *Heraldo* que “el estreno de *Chugar* en el Teatro de los Insurgentes” lo tenía “muy complacido y asaz satisfecho”. El crítico agregó “El público debe responder a este esfuerzo, este entusiasmo, a este amor, a estas buenas actuaciones, a este agradable rato de hilaridad, con su presencia” (“Chugar” 6).

El desempeño actoral de Héctor Bonilla y Enrique Guzmán fue uno de los principales méritos que la prensa encontró en *Sugar*. Por esta intervención en una obra de teatro musical Héctor Bonilla coleccionó comentarios positivos<sup>37</sup>. Mientras Juan Miguel de Mora lo caracterizaba como “extraordinario, excepcional, fuera de serie” (“Sugar” 7-C); Estela Matute celebraba su “estupenda actuación” (“Azúcar” 9). Marco Antonio Acosta, llamó a Bonilla “el comediante del año” y “el mejor” del elenco, pues consideraba como invenciones suyas “la interpretación, el estilo y la emotividad y el quehacer de su personaje” al que volvió, en su opinión, “un ser vivo de carne y hueso” (“Con Azúcar” 17). Difería un poco Malkah Rabell, pues de acuerdo con ella se esperaba mucho de Héctor Bonilla y, al mismo tiempo, se le exigía demasiado. En su opinión, el actor se hallaba “un poco fuera de lugar en un género nuevo para él, en ese papel de Joe, el saxofonista”. La crítica teatral de *El Día*, agregó “Aunque Bonilla no deja de ser excelente en su papel, no posee la capacidad de cantar como el otro” (“Sugar” 18).

Este “otro” era Enrique Guzmán, cuya actuación, en opinión de la mayoría de los críticos, resultó una grata sorpresa. Varias notas coincidieron en señalar que su papel, Jerry, era más cómico que el de Héctor Bonilla, pero no por ello le restaron mérito a su trabajo en escena. Según Estela Matute se trataba de “la sorpresa del año”, y lo consideró poseedor de “una comicidad especial, fina, natural, además de seguridad y dominio”. En su columna “Tenochtitlan-75” del suplemento *El Gallo Ilustrado* de *El Día*, escribió:

Un señor cómico es el excancionero de rock Enrique Guzmán, de insospechadas alturas, porque sus apariciones cómicas en televisión eran bastante burdas; nunca supieron (o supo) sacar partido de su talento, de su sentido de la comicidad,

---

<sup>37</sup> A Bonilla ya se le consideraba “el actor más compelto [del] momento” (Acosta, “Con Azúcar” 17), “uno de los mejores actores jóvenes contemporáneos” (Reyes de la Maza, “Chugar” 6) y merecedor de “un amplio reconocimiento en el medio teatral” (Zúñiga, “Bonilla” 4).

quedándose en la risa elemental. Ahora se trata de una actuación sensacional que le abre la puerta ‘grande’ de la sala destinada a los actores cómicos. Dije actores. (“Azúcar” 9)

Igualmente sorprendido, Luis Reyes de la Maza se sinceró en su columna del suplemento dominical de *El Herald*: “Enrique Guzmán no me daba garantía alguna de que me fuese a divertir, sino que, por el contrario, ya afilaba las teclas de la máquina para ponerlo más tarde ‘como camote’ ”. No obstante encontró en el trabajo del rockanrolero “entusiasmo, deseos de hacer bien las cosas, observación, ‘ángel’, estudio y disciplina” con lo que, en su opinión, lograba “una actuación completa, redonda, extraordinaria y hasta llena de sutilezas que sólo los cinéfilos de hueso colorado pueden comprender”. Reyes de la Maza celebró especialmente “la escena en que por vez primera el músico disfrazado de mujer intenta adoptar actitudes femeninas, sin saber qué hacer con las manos”, pues la consideró “de antología cómica, de buena actuación y de hermoso homenaje a aquel ‘Flaco’ inolvidable y genial [Stan Laurel]”. Y, a propósito de manos, el también investigador, afirmaba en su nota “quedé con las palmas de las manos adoloridas por tanto aplaudirle a ese Enrique Guzmán” (“Chugar” 6). Otros periodistas comentaron que su interpretación cómica no caía en la exageración, (Acosta, “Azúcar” 17) y le aplaudieron “por su profesionalismo,... por la seguridad que tuvo en todas las escenas y por la manera en que matizó su personaje, que se prestaba a caer en los recursos baratos de la payasada” (“Gran éxito de ‘Sugar’” 20). Para Malkah Rabell, Guzmán demostró “tener verdadero ángel cómico”, pues, según ella, su trabajo en *Sugar* le permitió “mostrar sus posibilidades de galán cómico y hacer uso de sus dones de cantante” (“Sugar” 18)

Silvia Pasquel, quien se encargó del papel que en cine interpretó Marilyn Monroe, también recibió comentarios favorables. “Está maravillosa. Luce espléndidamente. Desborda ‘sex appeal’ al mismo tiempo que hay en ella una dosis de ingenuidad auténtica, no fingida de acuerdo a su juventud”, aseguraba en una nota sobre la puesta el diario *Cine Mundial* (“Gran éxito de ‘Sugar’” 20). Aunque Estela Matute y Luis Reyes de la Maza coincidieron en que se le notaba tensa en su desempeño coreográfico, reconocieron su potencial y capacidades. Reyes de la Maza incluso subrayó que “a partir de ‘Vaselina’ se coloca ya en la breve lista de las vedettes que muy pronto serán figuras absolutas” (“Chugar” 7). Juan Miguel de Mora, afirmó que Pasquel seguía “los pasos de su madre”, Silvia Pinal, pues consideró que contaba con “presencia, expresión, cuerpo y talento”. En opinión del crítico teatral de *El Herald* “una estupenda ‘Sugar’

hizo Silvia, una ‘Sugar’ que pudo haberse presentado en muchas ciudades del mundo con un éxito igual al que ella logró en el Insurgentes” (“Sugar” 7-C).

*Sugar* resultaba atractiva por su comicidad, pero también por su coreografía y por el desempeño del ensamble o “cuerpo de baile”. Reyes de la Maza encontró en la coreografía “la remembranza de las películas musicales de los treinta y cuarentas” (“Chugar” 7). Para Malkah Rabell “lo más sugestivo de la obra” eran las primeras escenas, pues, además de reflejar la condición social de la Norteamérica de los años 30 “con la depresión, la desocupación y el gangsterismo” incluían “los géneros fílmicos que en aquella época estaban de moda, películas-revistas, que entre zapateado y música de jazz introducían ‘sketches’ de hambre y desfiles obreros” (“Sugar” 18). En opinión de Estela Matute, *Sugar* era un ejemplo de que en México ya se podían hacer “cualquier tipo de comedias musicales” pues el elenco de esta puesta demostraba una nueva y mejorada preparación en los intérpretes mexicanos:

Las bailarinas-cantantes, excelentes, al igual que los muchachos, que además pueden actuar pequeños papeles, con buena dicción y sentido de actuación (Rooky-Fernando Moya). Cantan bien, bailan muy bien y hablan también. Antes se decía: ‘pero no se puede presentar aquí, porque no hay quien baile, cante y actúe’. Para quienes eso decían y pensaban, ahí está *Sugar* que prueba lo contrario (“Azúcar” 9).

En cambio Reyes de la Maza dictaminó: “El cuerpo coreográfico femenino es lamentable, no así el masculino, donde pueden verse buenos bailarines” (“Chugar” 7). Lo mismo pensaba Juan Miguel de Mora, pues encontró que las bailarinas constituían “un grupo de piernas tan heterogéneas y tan disparejas como jamás se hubiera admitido ni se admite en Broadway. Pero fuera de ese detalle de subdesarrollo (falta de alimentación y falta de materia prima para escoger el coro) lo demás [fue] realmente magnífico” (“Sugar” 7-C).

El diseño de la producción se consideró como otro atributo del espectáculo. “Sin pretensión ninguna de gran-gran producción” opinaba Sánchez Osorio, “*Sugar*, es dignamente llevada, con nuestros propios recursos, a la escena” (“Mucho dinero” 7). Desde la perspectiva de Marco Antonio Acosta, el éxito de la obra “no tendría sentido sin la rica producción de que [hizo] gala la empresa” (“Con Azúcar” 17). Juan Miguel de Mora describió la producción como “magnífica, realmente espectacular”, en parte por la “cambiante escenografía” realizada por David Antón (“Sugar” 7-C). Magaña Esquivel la consideró también “funcional” (“Sugar” 4), en

tanto que a Reyes de la Maza, después de reconocer que estaba “inspirada en la norteamericana”, le pareció “muy bien resuelta en el escenario del Insurgentes<sup>38</sup>” (“Chugar” 7).

*Sugar* alcanzó a celebrar 500 representaciones y se mantuvo cerca de un año en la cartelera de la ciudad de México. La temporada concluyó el lunes 15 de diciembre de 1975 y, según reporta Vicente Leñero en la memoria del Insurgentes “la obra metió en taquilla más de nueve millones de pesos que en ese entonces significaban todavía 600,000 dólares” (138). *Sugar* trabajaba los siete días de la semana: de lunes a jueves a las 20:30, los viernes y sábados a las 19:15 y 21:55 y los domingos a las 17:00 y 20:00 horas, así, la obra se representaba diez veces semanalmente. Los boletos tenían cuatro precios distintos \$50 entre la fila AA y la Q, \$40 entre la R y la V, \$30 entre la W y la X y \$20 los de la fila Y (Sugar. Programa de mano 5).



El siguiente musical que se estrenó en 1975 contrastó con la buena respuesta que tuvo *Sugar*. Se trataba de un montaje producido y dirigido por

Benny Ibarra, que en 1973 estelarizó y dirigió *Vaselina*. En esta ocasión la obra llegaba de Inglaterra: *Billy*, basada en *Billy Liar*, de Keith Waterhouse y Willis Hall. La música era original de John Barry y las letras en inglés fueron de Don Black, Dick Clements e Ian La Frenais se ocuparon del libreto de la versión musical. Yo la cuento como uno de los fracasos más notables registrados en esta investigación.

*Billy* se estrenó en la ciudad de México, una semana después de *Sugar*, el viernes 7 de febrero de 1975 en el Teatro Fru-Fru. Se anunció como “la superproducción musical”. *Cine Mundial* consignó que esta puesta significaba para Benny Ibarra “su primera gran experiencia teatral solo” en la que “decidió jugarse su prestigio como actor, director y empresario teatral” (“Benny” 4). El espectáculo también se anunció como “para toda la familia” y en opinión del *Novedades* esto significaba que Ibarra como productor se preocupó “por montar un espectáculo divertido,... ni demasiado escabroso ni muy infantil, algo que cualquiera pueda disfrutar y entender” (“Billy el mentiroso” 1).

<sup>38</sup> Las dimensiones del foro y desahogos del Insurgentes permitían, por ejemplo, que un tren llegara a escena en *Sugar*.

Sin embargo, en opinión de la crítica, el montaje resultó desafortunado, en gran parte, por el trabajo de Benny Ibarra, como director y actor. Según Marco Antonio Acosta la obra “le vino muy grande o se salió de ella”, y añadió: “el ritmo de su dirección se arrastra, camina con lentitud de quelonio” (“Billy” 7). “Se necesita mucha confianza en sí mismo para atreverse con semejante papel,” juzgó Malkah Rabell, e incluso lamentó: “si por lo menos Benny Ibarra tuviera la sensatez de llamar en su auxilio a un buen director”. Respecto al desempeño actoral del intérprete de Billy, la columnista de *El Día* opinó: “canta un poco, baila un poco y actúa un poco... muy poco. Pero he aquí que tiene uno de esos papeles en torno de quien gira toda la obra, y durante tres horas no baja del escenario... termina por cansar” (“Billy” 18). A fines de ese mes de febrero, Estela Matute llegó a reportar en su columna que “los esfuerzos tremendos de Ibarra por convencer de que está cumpliendo como actor, cantante y bailarín” no conmovieron “a los escasos asistentes” (“Éxitos y fracasos” 9).

Según algunos periodistas el trabajo coreográfico parecía salvar el espectáculo, sin prosperar del todo en ello. Malkah Rabell caracterizó al “cuerpo de baile” como “excelente” y, desde su punto de vista, “lo mejor de esta producción [era] su parte coreográfica. Sobre todo el número ‘Feliz de ser así’ mereció muchos aplausos” (18). Según Marco Antonio Acosta “los momentos más culminantes” pertenecían a la coreografía de Onna White “por la calidad de sus bailes” (7). Ambos críticos coincidieron en señalar que la producción había “importado” un grupo de bailarinas inglesas, que se complementaba con un ensamble de bailarines mexicanos, cuyo desempeño no pedía nada al trabajo de las extranjeras, según Rabell y Acosta.

*Billy* desapareció de la cartelera para fines de febrero. Debió representar un fracaso económico para el propio Ibarra, pues según algunas notas periodísticas “se jugó sus ahorros” en esta producción (“Benny Ibarra” 4). Según Estela Matute esta obra sencillamente “no logró interesar al público” (“Éxitos y fracasos” 9). *El Universal*, a la semana siguiente de su estreno, señaló que las fallas en el sonido hacían peligrar el éxito del espectáculo, pues “la empresa patrocinadora no se [decidió] a adquirir por su alto costo” el equipo necesario para la representación<sup>39</sup>. Además, la nota describía cómo “algunos de los espectadores que ocuparon en estas primeras funciones las últimas filas, abandonaron sus asientos para de pie escuchar –más cerca – el desarrollo de la obra” (“Por falta” 7). Posiblemente el público no logró conectarse con

---

<sup>39</sup> “El equipo de sonido necesario – que son dos bafles columnarios, micrófonos de alta fidelidad y aparatos electrónicos - representa una inversión inaplazable” (“Por falta” 7).

los diálogos y las letras de las canciones, por este inconveniente técnico. Matute, en su columna “Tenochtitlán-75” recomendó a Ibarra, “que este fracaso lo haga reflexionar... y la próxima vez busque un papel que sí esté a su alcance” (“Éxitos y fracasos” 9).



A mediados de 1975 Julissa presentó, por primera vez en México, una obra de teatro musical que era cantada por completo, como la ópera, sin interrupciones en la partitura para los diálogos, pues estos mismos también estaban puestos con música. La obra se ocupa de narrar los últimos días del hijo de Dios en la Tierra, y pronto se volvió un clásico del teatro musical, en su variante de “ópera rock”: *Jesucristo Superestrella* (*Jesuschrist Superstar*).

Casi en la usanza de los *reviews* norteamericanos, Julissa decidió presentar en México *Jesucristo Superestrella*, primeramente en una versión de concierto. El Museo Nacional del Virreinato, en la iglesia de San Francisco Javier, en Tepozotlán, Estado de México, fue el marco para dicha presentación que se vio liberada de las exigencias de la escenografía y con sólo algunos elementos de vestuario (*Julissa en línea*). El concierto permitió, a su vez, poner a prueba la versión en español del espectáculo. Según *El Universal* esta exhibición obtuvo un “fabuloso éxito” (“Jesucristo Superestrella’, Otro acierto” 6-2<sup>a</sup>).

La primera puesta en escena mexicana profesional de *Jesucristo Superestrella* se estrenó el viernes 13 de junio de 1975<sup>40</sup>, “en el-antes-abandonado-teatro-Ferrocarrilero (uno de los “patitos feos” de nuestro cosmopolitismo)” (López Chavira, “Jesucristo” 4-3<sup>a</sup>A). “Esta obra la considero la más difícil que he hecho en toda mi vida y a lo largo de toda mi carrera artística” declaró Julissa al *Novedades* en una entrevista el día del estreno, y agregó: “por la misma razón también es la más importante para mí”. Según la misma nota, la empresaria y actriz siempre había soñado con presentar “algo de gran magnitud y espectacularidad” (“Tercera llamada” 1-4<sup>a</sup>). Julissa decidió encargar la dirección escénica a un colaborador extranjero: Charles Gray. La obra exigió cerca de cuatro meses de preparación y, según *El Universal*, representó una inversión de casi un millón de pesos. En esta entrevista Julissa compartió con Leopoldo Meraz, las complicaciones de un foro como éste:

<sup>40</sup> Marcela Ruiz Lugo dirigió una versión de *Jesucristo Superestrella* en 1971 en el teatro de la Escuela Nacional Preparatoria número 4 y esta puesta se considera el estreno en Latinoamérica de la obra de Webber y Rice de acuerdo con el *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano* de Edgar Ceballos (417).

[LM:] Julissa confía que el espectáculo vaya de menos a más y más en calidad escénica y asistencia.

[J:] El Teatro Ferrocarrilero me dicen que está mal ubicado y es un problema llegar<sup>41</sup>. Pero ¿dónde más podía representar, si faltan locales en la ciudad? Confío en la publicidad de boca a oído para tener llenos, a partir del domingo. (5-2<sup>a</sup>)

Parte de la crítica celebró la calidad del espectáculo. Para Rafael Solana resultó “deslumbrante” (“Jesucristo” 4), mientras que para Antonio Magaña Esquivel se trataba de un “excelente resultado escénico” que, además, mostraba “fidelidad, absoluto apego al espectáculo original” que el crítico había presenciado un año antes en Londres. (“Jesucristo” 2-4<sup>a</sup>). Una de las críticas más entusiastas fue la de Malkah Rabell, en *El Día*: “la representación de *Jesucristo Superestrella* es la mejor realizada, la más perfecta hasta en los mínimos detalles de cuantas comedias musicales se han llevado a escena en nuestro ambiente teatral” (“Cristo” 20). No obstante, el montaje de Julissa fue objeto de duros reparos por parte de Óscar Sarquiz, en el suplemento *La Onda* del *Novedades*. Para Sarquiz se trataba de una obra “incoherente e insípida”. Para él su partitura era un “tristón e informe bodrio con aspiraciones Broadwayanas” que no podía calificarse como “rock”. Aunque extendió sus objeciones a la puesta mexicana no dejó de “predecirle una gran éxito”, y vaticinó “Todos van a ir a verla por el espectáculo, y no saldrán muy defraudados” (“Jesucristo Superestrellado” 6).

De acuerdo con un sector de la prensa, el espectáculo se caracterizaba por un logrado diseño de producción. Antonio Magaña Esquivel, en su crónica de la puesta, describió una “complicada construcción mecánica” en la que se movían “plataformas levadizas, rampas, puentes, elevadores y demás recursos”, todo ello, según el crítico del *Novedades*, era acompañado de “una acertada iluminación” que conseguía “dar los efectos escénicos requeridos” (“Jesucristo” 1-4<sup>a</sup>). Algunos periodistas apreciaron que el diseño escenográfico fuera, de una u otra manera, un reciclamiento mexicano de la versión neoyorquina. López Chavira, del *Excélsior*, consideró que Octavio Ocampo, “con su singular talento”, había elaborado un “espectacular escenario... siguiendo el diseño original de la escenografía para la realización norteamericana”. No obstante, consideró “horrendo” el vestuario que realizó Márquez del Rivero (“Jesucristo” 4-3<sup>a</sup>A). Según una nota del *Universal*, los elementos escenográficos daban a la obra

---

<sup>41</sup> El Teatro Ferrocarrilero se localiza en Nonoalco 206, propiedad del sindicato de ferrocarrileros (Magaña, *Imagen* 592).

“una sensación de realismo místico, por ejemplo cuando Enrique del Olmo, en el papel de Jesucristo ‘brota’ del escenario y se eleva por los aires” (“Jesucristo Superestrella’, Otro acierto” 6-2<sup>a</sup>). De nuevo difería Óscar Sarquiz, en *La Onda*, pues en su opinión este “afán de espectacularidad – muy al estilo norteamericano”, además de encarecer la producción, provocaba “numerosos movimientos de humorismo involuntario”, de los que dio ejemplos:

Cuando [Jesús] aparece por primera vez en escena, emergiendo de un copón como conejo de mago, su capa de madrastra de Blanca Nieves y su mirada de solemnidad (creo) evoca más bien un poco a Drácula (blaqueado) y otro poco al Dr. Harkov cuando aún era villano de Flash Gordon... [también] una salida de escena de Jesús y María Magdalena sentados sobre unas rocas de hule espuma que jalan los demás por las orillas, pero sobre todo el instante de exaltación cumbre de Cristo, cuando surge del piso a la máxima altura de la plataforma hidráulica, envuelto en una larguísima capa de lamé dorado con corona no de espinas sino de picos. ¿Qué será? ¿El más grande pirulí de piña del mundo? ¿La estatua de la libertad chapeada en oro? (“Jesucristo Superestrellado” 6).

El desempeño de los dos protagonistas masculinos, Enrique del Olmo como Jesús y Jorge Abraham como Judas, se vio favorecido por ciertos comentarios. De este último Malkah Rabell escribió: “pese a este apellido, no es israelita sino de raza negra, y como suele ocurrir con tanta frecuencia entre los de su pueblo, canta y baila como los ángeles – o como los diablos –”. La columnista de *El Día*, recordó especialmente a Del Olmo “como Cristo, sobre todo en su número dramático ‘Getsemaní’ cuando se superó”, y añadió: “¡qué importa el hacer que Cristo cante en falsete como una mujer histérica! (Y qué estupendamente lo hace Enrique del Olmo. ¡Qué cante!)” (“Cristo” 20). Difería Oscar Sarquiz, ya que, para él fue un “escandaloso error asignarle el papel principal a Enrique del Olmo sobre la base de su detonante falsete”. Según el crítico de música del *Novedades*, particularmente de rock, era innegable la capacidad del cantante para “imitar sorprendentemente la interpretación original del ex vocalista de Deep Purple, Ian Gillan”, quien interpretó el papel de Jesús en la versión cinematográfica del musical. Aunque esto, a él le resultaba “un recurso bastante grotesco de por sí”. No obstante dijo que Enrique del Olmo resultaba un Cristo “malhumorado” y remató escribiendo “cara de Mesías no tiene”. Sin embargo, Sarquiz manifestó que el trabajo de Jorge Abraham daba “la única vitalidad real a la obra” pues lograba “conjugar su potente voz con un mínimo decoroso de



representación, sobresaliendo así notablemente del resto de la masa informe” (“Jesucristo Superestrellado” 6). Para Antonio López Chavira, todos los intérpretes en general, iban mostrando, a lo largo de la representación “sus magníficas – sorprendentes – voces y todo lo que con ellas se puede lograr” (“Jesucristo” 4-3ª A).

Julissa produjo el espectáculo, vertió al español las letras de las canciones, en colaboración con Marcos Lizama, y además interpretó el único protagónico femenino de la obra: María Magdalena. Por esta versatilidad Rafael Solana pidió “una letanía de bravos y de vivas para Julissa empresaria, Julissa traductora, Julissa soprano, Julissa bailarina, Julissa actriz...” (“Jesucristo” 4). Difería Oscar Sarquiz pues, en su opinión, la Magdalena de la cantante era un “garrafal error de interpretación”, pues “¿quién lapidaría a una mujer pública con cara de maestra de párvulos?” se preguntaba (“Jesucristo Superestrellado” 6). Por otro lado, Magaña Esquivel consideró esta puesta como su “más notable triunfo como empresaria y como actriz” (“Jesucristo” 1-4ª). Malkah Rabell aplaudió “[el] extraordinario temple, [la] voluntad de hierro [y la] increíble capacidad organizativa” de Julissa, a quien consideró una “primera actriz, deliciosa en su papel de Magdalena” (“Cristo” 20). “Repetimos el ¡bravo a Julissa superestrella!”, escribía Leopoldo Meraz al final de una entrevista con la cantante, publicada en *El Universal*. La propia Julissa, en dicha nota, afirmó “María Magdalena tiene a su favor una fama y tres canciones bellísimas. Además que la pecadora resulta la parte reconfortante y dulce” (5-2ª).

La versión al español de Julissa y Marcos Lizama, también director musical del espectáculo, resultó adecuada para varios críticos, considerando que toda ella tenía forma versificada ya que, en *Jesucristo Superestrella*, hasta los diálogos más breves son cantados<sup>42</sup>. Así, sin contar con la flexibilidad de traducir un libreto “hablado”, el binomio de traductores se vio obligado a respetar la métrica original en inglés a lo largo de todo el texto en castellano. De acuerdo con *El Universal* el trabajo de Julissa y Marcos Lizama, conservó “la originalidad de los autores” (“‘Jesucristo Superestrella’, Otro acierto” 6-2ª). Según López Chavira, del *Excelsior*, se trataba de una “fiel traducción” que “ilustra[ba] con agilidad y ritmo las andanzas del personaje principal y sus singulares amigos y/o enemigos” (“Jesucristo” 4-3ª A). Por su parte, Malkah Rabell confesó que “los detalles de la filosofía del espectáculo” se le escaparon. Aunque no dejó de celebrar la puesta, la columnista expresó sus dificultades para seguir el texto:

---

<sup>42</sup> En los créditos originales de la puesta neoyorquina no se consigna el usual crédito “Book by”. Respecto a los autores, sólo se lee “Lyrics by Tim Rice; Music by Andrew Lloyd Webber”.

...si bien es difícil recordar, después de una sola representación, los detalles de un texto hablado, con más razón es difícil analizar un texto cantado, cuando no se cuenta con el original, aunque los cantantes hagan todo lo posible por pronunciar sus partes con toda claridad. Los razonamientos cantados de Judas se me escapan, ya no los recuerdo. (“Ópera Rock” 5)

En mi opinión, aquí se observa el problema de hacer llegar al público, de manera efectiva, un espectáculo que es cantado en su totalidad; además en una versión a un idioma distinto al que dictó la acentuación y cadencias de su partitura original. En una entrevista con Leopoldo Meraz, del *Universal*, Julissa compartió una de las dificultades que hubo de enfrentar para trasladar *Jesucristo Superestrella* del inglés al español:

[LM:]Además que Julissa fue la traductora de inglés a español de la ópera rock.

[J:]-- No me concedas todo el crédito –dice a tiempo que cierra un libro de Papini sobre la vida del Nazareno –. Marcos Lizama me ayudó. Me sigue ayudando. También él tiene una ópera rock de tema bíblico: “Moisés”. Y el lenguaje bíblico y la interpretación encierra sus bemoles...

[LM:]¿Por ejemplo?

[J]-- En las profecías de la Biblia se dice que Cristo morirá, pero no se dice que sufrirá la fractura de un hueso. Yo traduje uno de los cantos “lo veo con los huesos destrozados...” Y Marcos hizo la justa corrección “Lo veo con las ropas destrozadas...” (5-2ª).

La coreografía fue objeto de comentarios encontrados. Para Malkah Rabell, el mérito era de “nuestros bailarines mexicanos” y aclaró que, a diferencia del montaje fallido de *Billy* “esta vez no hubo necesidad de traerlos de Inglaterra”. Según la crítica teatral de *El Día*, la coreografía era “ejecutada con una pasión, con un ímpetu, que merecían los más cálidos aplausos” (“Cristo” 20). Aunque López Chavira coincidió en subrayar el “gran entusiasmo de la compañía”, consideró que la coreografía era “la mosca en la sopa”, pues en su opinión resultaba “bastante floja” (“Jesucristo” 4 3ª-A). A pesar de sus anteriores reparos, Oscar Sarquiz reconoció que “musical y coreográficamente”, *Jesucristo Superestrella* estaba “a la altura de lo mejor que se ha presentado aquí, en lo que se refiere al desempeño de la compañía”, además observó “profusión de jóvenes que incursionan por vez primera en los escenarios, derrochando energía cada vez que

deben correr, saltar, gritar, hacer gestos (tal es la impresión que le queda a uno de los grandes movimientos de gente en escena)” (“Jesucristo Superestrellado” 6).

La interpretación musical que Marcos Lizama dirigió se hizo merecedora de comentarios favorables. La obra se anunciaba con la leyenda “Músicos sinfónicos y 35 cantantes” y, según la mayor parte de la prensa, el desempeño de los mismos resultaba satisfactorio. Sarquiz, uno de los principales detractores de este espectáculo, reconoció, sin dejar de hacer reparos, que “la música, pese a su total volatilidad e intrascendencia, suena excepcionalmente bien y fluye y a veces mejor que los movimientos escénicos” (“Jesucristo Superestrellado” 6). De acuerdo con Malkah Rabell, la partitura que la película había dado a conocer en México, y la “hizo familiar para muchos oídos”<sup>43</sup>, se volvía más emocionante en el teatro, por “el contacto directo entre público y escena” (“Cristo” 20). Antonio López Chavira encontró que la dirección de Lizama era “una de las mejores que hemos conocido últimamente” (“Jesucristo” 4 3<sup>a</sup>-A).

Son varias las críticas y crónicas que describen una buena respuesta del público ante la puesta mexicana de *Jesucristo Superestrella*. “[El] escenario de Nonoalco recibió su máximo aforo: 1,746 personas, en su mayoría jóvenes, que tributaron largas ovaciones a Julissa y su compañía, entre vivas y bravos”, reportaba *El Universal* al día siguiente del estreno (“‘Jesucristo Superestrella’, Otro acierto” 6-2<sup>a</sup>). Malkah Rabell escribió sobre “aplausos desatados” y dio una última constancia de la respuesta de los espectadores: “por primera vez asistí a un final de espectáculo que logró levantar a toda la sala. Una sala como la de los Ferrocarrileros, con el público de pie, aplaudiendo, rindiendo homenaje a esta puesta en escena” (“Cristo” 20). Rafael Solana advirtió al final de su nota “Si el público no hace de esta obra colosal un gran triunfo de taquilla, si no la sostiene en escena un año... será que el público de la ciudad de México no se merece tener un buen teatro.” (“Jesucristo” 4).

Los boletos para este espectáculo se ofrecían en cuatro precios distintos: \$50, \$40, \$25, \$15 y las funciones se daban de lunes a domingo. *Jesucristo Superestrella* se mantuvo en cartelera hasta fines de año, para dar paso a una nueva producción musical programada para principios de 1976 en ese mismo foro.

---

<sup>43</sup> La película tuvo su premiere mundial en agosto de 1973 (Walsh, 81). Salvador Novo, por ejemplo, refirió en una de sus últimas crónicas, del 28 de noviembre de 1973, la buena impresión que la película le produjo: “... lo que hice el jueves en la mañana fue aprovechar la invitación a ver en el Cine Latino *Jesus Christ Superstar*. Me pareció una espléndida película desde cualquier punto de vista, con ese fabuloso Judas negro y ese Cristo. Todos los tipos, formidables; y la inesperada secuencia cómica que es como un necesario desfogue a la tensión acumulada. Preciosa de veras. Ojalá pronto la exhiban.” (*Echeverría...* 463)

En 1976 se estrenaron cinco obras musicales extranjeras presentadas en español en la Ciudad de México. Los cinco estrenos de ese año establecen una marca no registrada hasta entonces. No sólo se trataba de cinco empresas productoras distintas, los motivos de las obras también variaron significativamente: monjas cantantes de los alpes, indios y vaqueros norteamericanos, pandillas neoyorquinas, cómicos de la antigüedad latina e incluso travestismo rocanrolero. Además, en esta segunda mitad de la década, comenzó a presentarse un fenómeno ya usual en la escena de Broadway y el West End: el *revival* o la reposición de una obra del pasado, con una producción actualizada. Ahora, también en México comenzarían a reponerse musicales previamente presentados en la capital, en circunstancias distintas a las de su primera exhibición. El Banco de México reporta que a finales de este año el tipo de cambio era de un promedio de \$22 pesos por dólar (Ortiz).



La primera obra musical que se estrenó en el Distrito Federal en 1976 fue *La novicia rebelde*. A casi dieciséis años

de su estreno en Broadway, en noviembre de 1959, el celebrado musical de Rodgers y Hammerstein *The Sound of Music* se montó en nuestro país y en español<sup>44</sup>. Los productores cinematográficos Fernando de Fuentes y Francisco del Villar, además de Fernando Junco y Alberto Pedret, debutaron con este montaje como empresarios teatrales. En un principio, la empresa contempló un reparto encabezado por Angélica María y Claudio Brook, que sería dirigido por un norteamericano, que más tarde fue remplazado por José Luis Ibáñez. No obstante, la primera versión teatral mexicana de *La novicia rebelde*, no fue protagonizada ni por Brook ni por “La novia de México”, ni fue dirigida por Ibáñez (Zúñiga, “Angélica María” 1-4<sup>a</sup>; “Renuncia” 2).

Así, pese a los cambios, *La novicia rebelde* se estrenó el jueves 19 de febrero de 1976 en el Teatro Ferrocarrilero. “Después de más de dos meses de ensayos intensos, de cambios en el elenco y de trabajo diario”, reportaba Félix Zúñiga en el *Novedades*, se presentó por primera vez

<sup>44</sup> Esta no era la primera vez que se intentaba producir, de manera profesional, un musical de la afamada dupla norteamericana de compositor y letrista. Salvador Novo cuenta como, hacia 1959, los productores Howard y Lewis lo “encampanaron” para traducir *El rey y yo*, en un intento de producir desde Los Ángeles un espectáculo musical en México; intento que no logró prosperar (López Mateos I 130, 307).

la producción mexicana del musical de Rodgers y Hammerstein, “ante el público, que agotó las localidades para el estreno” (“En juego” 1-4<sup>a</sup>). A la cabeza del elenco estuvieron Lupita D’Alessio, como María, la novicia, y Enrique Álvarez Félix, como el capitán Von Trapp, en un montaje dirigido por el también actor Luis Gimeno. Félix Zúñiga reportó la producción como “costosa” aunque no precisó el monto de la inversión. La obra se anunció con una leyenda en la cartelera que versaba: “la mejor comedia musical de todos los tiempos”. Las localidades se vendían en tres precios distintos: \$60 \$40 y \$20, para las diez funciones que se ofrecían, repartidas en los siete días de la semana: una diaria de lunes a jueves y dos al día de viernes a domingo. Se pensó que *La novicia rebelde* podía funcionar como un espectáculo para toda la familia; algo que la comunidad parecía agradecer a los empresarios, pues pocas veces se pensaba en montar algo del tamaño de este musical, pensando también en el público más joven, como refirió Vicente Leñero en *Excélsior*:

[Había] el deseo de presentar una versión muy explícita y muy clara de la obra, atendiendo al público infantil y juvenil al que temáticamente se dirige. Éste es un mérito importante de la idea de producción. No hay duda de que atender a estos sectores a los que con tanta frecuencia se olvida, pensar en un teatro que pueda ser captado y disfrutado por los menores de edad, representa – desde cualquier punto que se le mire – una acción loable y una inteligente visión empresarial digna de aprecio (1-C).

Mientras para algunos críticos la versión mexicana de *La novicia rebelde* resultó un deleitable espectáculo para chicos y grandes, para otros fue una puesta en escena malograda. El columnista Mirabal, del *Novedades*, reconoció que se trataba de un montaje que entrañaba numerosas dificultades” y que exigía “cuantiosos gastos”, pero, para él, era “en verdad, teatro delicioso” (24 de febrero de 1976 1-4<sup>a</sup>). Antonio Magaña Esquivel la calificó como “un triunfo” de su protagonista, Lupita D’Alessio, y consideró que con este “espectáculo lírico” el foro del Ferrocarrilero “renovaba el magnífico éxito de Jesucristo Superestrella” (“Un triunfo” 1). Vicente Leñero, en el *Excélsior*, la caracterizó como “un esfuerzo a todas luces evidente” (1-C). No obstante, otros críticos difirieron. A Malkah Rabell, por ejemplo, le pareció una obra “bastante envejecida en forma y contenido” que, a diferencia de otras producciones musicales mexicanas, no tenía “para entusiasmar al espectador ni dirección, ni interpretación ni producción” (“La Novicia” 20). Marco Antonio Acosta, en la columna “Foro escénico”, encontró

que “Fallaron tantas cosas técnicas y actuaciones que lo único que se salvaba era la música de Richard Rogers (*sic*) y Oscar Hammerstein” (“La novicia” 7). Eduardo Rodríguez Solís en *La Onda*, consideró el montaje como “un atentado a dos autores geniales” que, además, ponía “en tela de juicio la creatividad y calidad del teatro profesional en México”. Añadió:

Se trata de una funesta puesta en escena de, según dice en el interior del programa de mano, *La novicia rebelde*, así con “ve” labiodental. Lo cual nos dice que se trata de una representación analfabeta, aburrida, sin alma, donde se comete el terrible sacrilegio de “jugar al teatrillo” con una de las más bellas obras musicales de los tiempos modernos. (“Novicia” 5)

Sigfredo Gordon, crítico teatral de la revista *Jueves de Excelsior*, reprobó que los productores se atreviesen a situar su montaje por encima de otras producciones mexicanas, en su opinión, más logradas:

...esto era “la mejor comedia musical de todos los tiempos”, según reza la “modesta” y contraproducente propaganda de “La novicia rebelde” que, sin duda alguna no tuvo en cuenta al escribir la citada frase otras comedias musicales en verdad de primera línea como “Violinista en el tejado”, “El hombre de la Mancha”, “Sugar” o “Jesucristo Superestrella”, por ejemplo.

“La novicia rebelde” no tiene nada que confirme la frase y sí más bien tiene mucho tedio y aburrimiento en su monótona presentación y únicamente los conocidos y bellos números musicales recuerdan de lejos a la gran película que con el mismo título batió récords de taquilla hace algunos años. (“Zarzuela” 13)

Varias críticas coincidieron en que el diseño de la producción era una de las principales debilidades del montaje, pues se hacía pesado y poco funcional. La resolución del escenógrafo dejó mucho que desear para varios periodistas, por ejemplo el uso de los ya anticuados telones pintados, desilusionó a la mayoría. Para Malkah Rabell fue una “dolorosa sorpresa”, pues para ella se trataba de “un sistema ya muy envejecido y muy poco convencedor” (“La Novicia” 20). “Esta vez desatinó el maestro Julio Prieto” consideraba Marco Antonio Acosta, “con su pesada escenografía hecha a base de telones pintados para simular el mundo en que se desenvuelve *La novicia rebelde*” (“La novicia” 7). A Sigfredo Gordon le pareció que se trataba de una escenografía “ramplona”, “deplorable”, “disfrazada con el nombre respetado de Julio Prieto. Además describió cómo los telones, que simulaban montañas y valles, “se movían a cada

momento por el aire como si hubiera temblores de tierra” (“Zarzuela” 13). Vicente Leñero, por su parte, analizó con detenimiento algunas de las dificultades que observó en el despliegue de recursos escenográficos:

...el maestro Julio Prieto, quiso ceñirse fidedignamente a una concepción original, realista. Se rechazó toda posible simplificación de decorados – que bien pudieron utilizar la sugerencia, más que la “representación fotográfica” – y cualquier intento de creación de áreas dentro del espacio escénico, con lo que se habría logrado ahorrar parte de los tiempos y de los esfuerzos que implica el emplear todo el foro. Absolutamente todo, para cada una de las escenas, por pequeñas que éstas fueran (1-C).

Rabell, sentenció también que “todos los cambios se hacían con grandes demoras”, pero se tomó el tiempo para considerar que tal vez, aquellas “deficiencias tan poco usuales en Julio Prieto se debían a una imposibilidad de vencer las dificultades de un escenario que adolece de gigantismo, o bien a una falta de tiempo para realizar otra clase de decorados” (“La Novicia” 20).

El desempeño de Lupita D’Alessio, en el escenario, mereció dos criterios distintos: uno por su interpretación como cantante y otro por su trabajo como actriz. En general la tendencia fue reconocer la calidad de su voz, por un lado y, por otro, lo intuitivo de su actuación, simpática por naturaleza. En opinión de varios se trataba de una revelación. “No obstante que comienza su carrera en el teatro” escribió Antonio Magaña Esquivel, “se revela como una estrella fulgurante en *La novicia rebelde*” (“Un triunfo” 1-4<sup>a</sup>). Para Mirabal se trataba de una “estupenda elección”, mientras que para Gordon, su presentación fue “afortunada” pues “además de una excelente voz y un depurado estilo, la juvenil cantante se desenvolvió con agilidad y simpatía” (24 de febrero de 1976 1-4<sup>a</sup>; “Zarzuela” 13). Vicente Leñero coincidía, pues para él se trataba de una “gran revelación en el género”. “Aparte de su bella voz,” escribió el dramaturgo, “proyecta en la escena una sencillez, una frescura, una simpatía, que merecen ser envidiadas por figuras más célebres pero sin duda menos responsables y menos eficaces. Su trabajo es de primera, y la muchacha brilla sin efectismos” (1-C). También Marco Antonio Acosta consideró que se revelaba, como actriz, y le reconoció su “don de simpatía” y su “magnífico esfuerzo” (“La novicia” 7). Malkah Rabell disentía: “canta, pero de actriz tiene muy poco y de bailarina aún menos” (“La Novicia” 20).

La prensa le otorgó algunos buenos comentarios a Enrique Álvarez Félix, no obstante se consideró que cantaba con dificultad y que se encontraba fuera de *casting*. Mirabal sólo le dedicó el adjetivo “apuesto” (24 de febrero de 1976 1-4<sup>a</sup>), en tanto que para Magaña Esquivel, el actor se desenvolvía “con simpatía y con todo acierto” (“Un triunfo” 1-4<sup>a</sup>). Vicente Leñero escribió únicamente “A Enrique Álvarez Félix se le ve cada día mejor como actor” (1-C). Sigfredo Gordon objetó que, si bien “como actor no se perdía de vista”, “como barítono”, no cantaba, y además “como persona física, y a pesar de la barba que se dejó, nadie se puede creer por mucha ficción teatral que se ponga en juego que es el padre de siete hijos y entre ellos una tan crecida como Rocío Banquells” que interpretaba a Liesl, la mayor (“Zarzuela” 13). Compartía este punto de vista Malkah Rabell, en *El Día*. Para ella, este actor era “excesivamente joven para un papel de oficial austriaco, viudo y padre de siete hijos” y juzgó “actúa, pero no canta ni baila” (“La Novicia” 20). Acosta describió al histrión como “acartonado, sin bríos, sin ganas, sin ángel” y añadió “daba grima verlo forzado dentro de un esquema del que no quería salir” (“La novicia” 7).

Los niños que interpretaban a los hijos del Capitán Von Trapp fueron, en opinión de algunos, uno de los pocos méritos de la obra. “Las infantiles voces de los hijos del Capitán... suenan que es un deleite” escribió Mirabal (24 de febrero de 1976 1-4<sup>a</sup>). Sigfredo Gordon consideró que “los graciosos hijos”, junto con Lupita D’Alessio, la música y la orquesta, eran “los elementos que [hacían] soportable la nada afortunada presentación de *La novicia rebelde*” (“Zarzuela” 13). Según Marco Antonio Acosta el coro de niños “se lució después de todo” (“La novicia” 7). Magaña Esquivel los describió como un “conjunto de pequeños artistas, que lograban un actuación de relieve extraordinario”, y les aplaudió “su disciplina, su uniformidad en movimientos de bailables y en sus canciones”. “Ellos vienen a ser uno de los mayores atractivos, de los más placenteros, de la presente puesta en escena del Teatro Ferrocarrilero”, concluyó el crítico teatral del *Novedades* (“Un triunfo” 1-4<sup>a</sup>).

Para varios críticos Luis Gimeno carecía del oficio necesario para dirigir un espectáculo tan exigente como *La novicia rebelde*. “Carece de toda práctica en el género de comedia musical” sentenciaba Malkah Rabell. Para la crítica de *El Día*, esa falta de experiencia se tradujo, entre otras cosas, en que no se entendía “la prosa de los actores” y en que, a pesar de los múltiples micrófonos empleados en el escenario, “no se oía nada” (“La Novicia” 20). “No es que quisiéramos buscarle fallas a la producción”, confesaba Acosta:



pero resulta obvio que habiendo buenos directores de comedias musicales se comience cometiendo errores con Luis Gimeno que desconoce totalmente el mundo de la comedia musical; y no digamos que la desconoce, sino que la ignora ya que siempre ha sabido ser un “buen cómico”, pero nunca un actor de posibilidades artísticas... no había un común denominador que pusiera fin al caos (“La novicia” 7)

Para Sigfredo Gordon la dirección fue “más entusiasta que eficaz, más esforzada que brillante”. Los errores que el columnista de *Jueves de Excélsior* observó fueron “lentitud de los cambios escenográficos, los hechos de la acción” y “la disposición zarzuelera de personajes y coros” (“Zarzuela” 13).

El primer montaje mexicano de *La novicia rebelde* pudo sostenerse en cartelera quizá porque para el público se trataba de una historia y una partitura ya conocidas. Según refería Mirabal, en “Crisol”, el fin de semana del debut la taquilla del Ferrocarrilero, recaudó 250, 000 pesos (24 de febrero de 1976 1-4<sup>a</sup>). Más tarde, a casi un mes del estreno, el *Excélsior* reportaba: “Las mejores taquillas en los espectáculos metropolitanos se han logrado con *La Novicia Rebelde* tanto en teatro como en cine”<sup>45</sup>. La nota precisaba que esta comedia musical había obtenido “los mejores ingresos por encima de las demás salas en el Ferrocarrilero” (“Taquilla” 10-C). No obstante, también a un mes de haberse estrenado, la producción optó por cancelar las funciones de los lunes.



El segundo musical que se estrenó en 1976 fue *El show de terror de Rocky*

(*The Rocky Horror Show*), un espectáculo inglés, de Richard O'Brien, que había debutado en Londres en 1973. La producción mexicana corrió a cargo de Julissa. *Sugar* un año antes, había traído a la escena musical mexicana un espectáculo que funcionaba a partir del travestismo de sus protagonistas. En esta nueva obra el personaje principal se autodefine, en una de las canciones, como “trasvestista transexo de Transilvania”. En el musical de O'Brien se presenta el travestismo, la homosexualidad y la bisexualidad, con melodías de rock and roll y un homenaje

<sup>45</sup> En las mismas fechas, algunos distribuidores cinematográficos decidieron volver a exhibir la cinta estelarizada por Julie Andrews, en el cine Las Torres de Satelite.

al cine de ciencia ficción de los años cuarenta: una combinación inusual en los musicales presentados en la Ciudad de México hasta entonces.

*El show de terror de Rocky* se anunció como “una comedia sexo-musical” y se estrenó en la Ciudad de México el jueves 11 de marzo de 1976, en el Teatro Bar Versailles del Hotel del Prado. Fue una producción de Producciones Cábala, empresa de Julissa, en sociedad con René León. Según una nota del periódico *El Nacional* era la primera vez que en México se presentaba una obra teatral en centro nocturno (“Julissa presentará” 18). Aunque esta afirmación puede abrirse a debate, sí es cierto que se trata de la primera producción musical, de las registradas en esta investigación, que sale de un teatro convencional para exhibirse en un teatro bar como el Versailles. El espectáculo se anunció como “sólo para adultos”. En entrevista para *Jueves de Excelsior*, Julissa aseguró que la obra se ocupaba de “un tema que jamás se había tratado en México con carácter de terrorífico”. “La obra gira no tanto alrededor de lo sexual,” aseguraba la joven empresaria “sino que es más bien una crítica a este elemento sexual, a la gente convencional”. Incluso, juzgó que sería el público de criterio amplio, educado, quien disfrutaría más su puesta: “La gente que no la entiende es precisamente por eso; es decir, que su escasa educación y experiencia ante el teatro no le permite comprender que se trata de una sátira a la sociedad actual” (Carrillo 21).

Una parte de la prensa reaccionó positivamente ante el esfuerzo de Julissa y su equipo. “Julissa y su espectáculo, salvo alguna excepción, ha unificado a la crítica” era el balance que Mirabal hacía en su columna del *Novedades*: “La gran mayoría, puede que el 95 por ciento, coincide al señalar que el éxito de Julissa y sus espectáculos merecen los máximos elogios, que desde luego, le son dados” (19 de marzo 1976 1-4<sup>a</sup>). Para Juan Miguel de Mora, del *Heraldo*, se trataba de “un espectáculo musical de calidad muy indicado precisamente para un lugar como ese, un ‘Teatro-Bar’” e hizo un reconocimiento a la obra: “en México este *show* implica una técnica distinta, una variante en el mundo del espectáculo, una innovación en muchos aspectos que también deberá abonarse a Julissa” (“El Show” 4-C). Oscar Sarquiz, detractor del *Jesucristo Superestrella* de la empresaria y actriz, favoreció a *El show de terror de Rocky* en la crítica que publicó en *La Onda*:

Julissa acertó. Y no sólo eso, su puesta en escena del *Show del terror de Rocky* no le pide nada a su original británica: todos los actores están en su papel, la música es fiel y digna y el espectáculo [es] deliciosamente irreverente... es un agasajo

escénico del tipo que se da en México semestralmente, si acaso. Así que es imperativo verla. (“Flash Gordon” 8)

En la columna “Teatro” de *Jueves de Excelsior*, Sigfredo Gordon, consideró que “como espectáculo entretenido y audaz” la obra tenía “mucho gracia, buen humor, dosis suficiente de ese ingrediente de moda que se llama sexo y buena música” (“Diversión” 13). Marco Antonio Acosta, en *El Nacional*, advirtió que el show era “algo más que lo acostumbrado en estos rumbos” y optó por juzgar el tema de que se ocupaba la obra, en lugar de presentar su opinión respecto al espectáculo:

No hay por supuesto ninguna finta moralizante, sino precisamente todo lo contrario: una “comedia sexo-musical” de vampiros afeminados que el Gay Power yanqui está difundiendo a nivel internacional con vistas a las próximas elecciones yanquis.

Regresa la fenomenología del cine y del *cómic* con su Lon Chaney, la momia egipcia, el Hombre Lobo, Drácula, Franquenstein (sic), nada más que revertidos a otra dimensión que los identifica con personajes superespeciales, que inmovilizan a cualquier humano tan sólo con mirar o menear un dedo (“Vuelven” 7).

Entre los detractores estuvieron Malkah Rabell, de *El Día*, y Ricardo Rondón del *Novedades*. “En un cabaret cuando el parroquiano ha bebido unas copas de más, se halla en un estado de ánimo dispuesto a entusiasmarse con muchas cosas, que en su estado normal rechazaría”, comentaba Rabell y añadió “Lamentablemente, las copas no me tientan, y el ‘show’ de Rocky tampoco”. A esta crítica teatral el espectáculo se le hizo “no sólo desagradable sino repugnante”, pues la obligaba a “presenciar los retorcimientos de hombres vestidos de mujeres, y en la mayor parte del tiempo con los paños menores del ‘sexo débil’, con justillo, faja, ligueros, medias de seda de brillantes colores y zapatos de altos tacones”. Además criticó que esta autodenominada “comedia sexo-musical”, de comedia nada tenía, mas el sexo le sobraba, “hasta lo pornográfico”, en su opinión (“El Show” 22). Rondón, por su parte, calificó la obra como “pretenciosa” y, en su parecer “buscó crear situaciones cómicas dentro de un ambiente grueso y vulgar, que desgraciadamente no logró”. El periodista se preguntaba “¿Para quién es esta obra?, ¿a quién le interesa ver tantos chistes relacionados con la mariconería? Y ¿por qué se ha esforzado un grupo de calidad superior en tratar de hacernos comer un platillo de segunda categoría?” (“El Show” 8).

En esta ocasión Julissa volvió a diversificar su quehacer como productora, traductora, actriz<sup>46</sup> y, ahora, también como directora de escena. “Con este montaje debutó como directora, experiencia que ha resultado muy interesante, pues he llegado a comprender mejor a los actores y directores” aseguraba Julissa en entrevista a Héctor Carrillo (21). Antonio Magaña Esquivel apreció que “supo conservar el tono de farsa grotesca” (“Julissa triunfa” 1). Por otra parte, Ricardo Rondón, pese a sus reparos, reconoció que el espectáculo había sido montado “sin escatimar esfuerzo alguno” (8). Malkah Rabell y Juan Miguel de Mora consideraron, como uno de los atributos de la directora debutante, su tino para integrar el reparto, que ambos caracterizaron como “homogéneo” (“El Show” 22; “El Show” 4-C). Sigfredo Gordón opinó que Julissa había dirigido el espectáculo “con gran alegría y contagioso dinamismo” (13).

La adaptación al español que Julissa hizo del libreto fue original, clara e ingeniosa, en opinión de algunos críticos. Las letras de las canciones, al trasladarse al castellano, fueron “materialmente encajadas en las melodías”, aseguraba Cervantes Ayala, en el *Excelsior* (10-B). Para Óscar Sarquiz, la adaptación y traducción fueron “tan brillantes”, que, según describió, no era necesario “reírse en inglés o a fuerza.” El columnista del suplemento *La Onda*, celebró, además, los “albures impecablemente utilizados” que escuchó en la puesta (“Flash Gordon” 8).

Gonzalo Vega, actor a quien le fue asignado el papel del doctor Frankfurter, se benefició con algunas críticas a su trabajo. Malkah Rabell contaba cómo, dos años antes, lo “trataron de lanzar como intérprete clásico en *Hipólito* de Eurípides, papel donde no dio el ancho”. “En cambio” continuaba la periodista, “qué bien lo dio haciéndose el payaso en el afeminado doctor Frankfurte (*sic*), con una increíble semejanza con Carmen Montejo... aunque” añadió “a veces nos daba náuseas a fuerza de exagerar los rasgos homosexuales de su personaje” (“El Show” 22). Para Magaña Esquivel y Acosta, su interpretación resultó destacada (Julissa triunfa 1-4<sup>a</sup>; Vuelven 7). Sarquiz, tras describir el papel como difícil por su “constante juego entre voz masculina y ademanes femeninos y viceversa que son el movimiento central de la obra”, calificó a Gonzalo Vega como “genial” en el personaje (“Flash Gordon” 8).

---

<sup>46</sup> Por su desempeño como actriz, Julissa se hizo merecedora de apreciaciones mayormente favorables. Sarquiz la juzgó “perfecta para el papel de la chica ingenua”, al igual que Juan Miguel de Mora (“Flash Gordon” 8; “El Show” 4-C). Malkah Rabell, coincidió, aunque pensó que el personaje era “un poco tonto”, concluyó que ese tipo de personajes, combinación de ingenuidad y juventud, Julissa solía hacerlos “con mucha gracia” (“El Show” 22). Recordemos que en 1973 se le vió interpretar a la ingenua Sandra Tontales en su producción de *Vaselina*.

Algunas notas describieron el diseño de la producción, encomendado a David Antón. Magaña Esquivel, por ejemplo, reseñó que para los “incidentes fantásticos” que presentaba la obra, “los trucos de iluminación” resultaban “decisivos”. En su opinión la escenografía de Antón fue “sencilla, pero funcional” (“Julissa triunfa” 2-4<sup>a</sup>). Cervantes Ayala, en el *Excelsior* refirió que la combinación de transparencias, proyecciones y cambios de luces resultaba efectiva, así como los “rayos y truenos de gas neón” y la “serie de monigotes macabros” que, en la sala, rodeaban al público, “entre telarañas y muros envejecidos con ligeras capas de pintura para dar el ambiente de que el espectador estaba dentro del castillo donde ocurren todo tipo de acontecimientos” convirtiéndolo, así, “en parte del espectáculo” (10-B). Oscar Sarquiz señaló que, con respecto a la producción, este montaje no le pedía nada al original (“Flash Gordon” 8).

Musicalmente, *El show de terror de Rocky* fue bien recibido, aunque ciertos críticos juzgaron estridente el espectáculo. Algunos periodistas se mostraron entusiasmados, sobre todo por la interpretación que hacía el grupo Zig-Zag. Juan Miguel de Mora opinó que la música estaba bien interpretada, y que resultaba “muy buena en su género – rock, rock –” (“El Show” 4-C). A Sigfredo Gordon, le pareció que podía ser “buena música”, ya que, en su percepción, “el estruendo que producía en la sala el conjunto musical Zig-Zag era de tal naturaleza que se puede decir, parodiando la frase de que los árboles no dejan de ver el bosque, que el ruido no dejaba oír el sonido” (“Diversión” 13). Malkah Rabell compartía este parecer. “Para quien le gusta el rock,” aclaraba la columnista de *El Día*, “probablemente debe encantarle todo el ruido que arma el conjunto Zig-Zag, con sus percusiones y sus guitarras electrónicas” (“El Show” 22). Rondón, del *Novedades*, rechazó la música del espectáculo, a la que consideró “pobrísimas” y “carente de originalidad”; “no nos quedan deseos de volver a escuchar ninguno de los números” aseguró (“El Show” 8). Óscar Sarquiz, en el extremo opuesto, consideró como crítico de rock, que “la música interpretada por el grupo Zig-Zag y de un coro de cinco cantantes”, conseguía ser “acertada, firme, y lo suficientemente enérgica para no dejar lugar a duda sobre su intención rocanrolera” (“Flash Gordon” 8).

El público, según las crónicas, se mostraba complacido y generoso en sus aplausos para el espectáculo. Aunque Ricardo Rondón refirió que el aplauso final de la función a que asistió, en su parecer, “fue de mera cortesía” (“El Show” 8), la mayor parte de los artículos de prensa describen una respuesta más entusiasta. Cervantes Ayala observó “un público en extremo comprensivo que aplaudió el desempeño legítimo de los actores participantes”. El columnista de

*Excélsior* añadió que era una de las primeras ocasiones, en su experiencia, en que dos funciones de estreno atrajeron a tan numeroso público que consiguió agotar las localidades (10-B). Sigfredo Gordon, en la revista *Jueves*, aseguró que el espectáculo lograba “entretener y divertir en grande al espectador” (“Diversión” 13), mientras que Juan Miguel de Mora describió que “el público tributó entusiastas aplausos” al final de la representación (“El Show” 4-C). En el criterio de Héctor Carrillo, con la presentación de este musical se observó “que los prejuicios de muchas personas en torno al tratamiento de problemas ‘escandalosos’, van disminuyendo”, pues para julio el público seguía llegando, con interés, a las funciones (21).

*El show de terror de Rocky* reajustó sus horarios de exhibición a lo largo de su temporada. El espectáculo se presentaba originalmente 5 días a la semana, descansaba miércoles y domingo. Las funciones se ofrecían lunes, martes y jueves a las 10:30 pm y viernes y sábado a las 9:30 y 11:30 pm. Sin embargo, conforme pasaron las semanas redujeron sus horarios y ofrecieron funciones únicamente 5 funciones a la semana: de jueves a sábado. Sigfredo Gordon comentaba que “por la naturaleza del elegante salón donde se estrenó” y se representaba el espectáculo, el precio del boleto resultaba “extremadamente elevado”: \$75 o un boleto de \$135 que incluía dos copas. Según el periodista ese elevado precio de entrada podía restar público al montaje. (“Diversión” 13; Show de Terror. Cartelera). La producción convidó a Manuel “El Loco” Valdés para develar la placa por sus primeras 100 representaciones, el jueves 27 de mayo de 1976.

La obra se mudó de local en las primeras semanas de junio, a un foro convencional. Se reestrenó en el Teatro Venustiano Carranza, ubicado en la calle de Antonio Caso, el jueves 17 de junio de ese mismo 1976<sup>47</sup>. Los horarios de funciones volvieron a extenderse a 9 presentaciones semanales: martes, miércoles y jueves a las 8:30, viernes y sábados a las 7:30 y 9:45 y domingos a las 5 y a las 8; la compañía descansaba los lunes. La producción redujo el costo de la localidad a \$50 y \$20. No obstante la productora objetó en la prensa que requería “de un boletaje de treinta y sesenta pesos con el fin de poder salir adelante”, ya que la sala del Venustiano Carranza tenía una capacidad limitada. En una nota publicada en el *Novedades*, el 13 de junio, la empresaria y directora del espectáculo se quejó porque, en su opinión, las autoridades brindaban más apoyo a los productores extranjeros que a los nacionales (“Julissa se queja” 1).

---

<sup>47</sup> Se presentó en sociedad con la actriz Kitty de Hoyos, según la cartelera.

Esta “comedia sexo-musical” permaneció en el Carranza poco más de un mes. *El show de terror de Rocky* cerró su temporada la última semana de julio de 1976. Este montaje tuvo una vida de poco más de cinco meses que rebasó las cien representaciones.



En contraste con la supuesta polémica de un “show” como el que presentaba Julissa, el tercer musical que se estrenó en 1976 en la ciudad de México fue de un corte más tradicional, conservador y, como *La novicia rebelde*, pensado para toda la familia. El productor Robert W. Lerner decidió presentar en nuestro país una de las obras musicales clásicas del repertorio norteamericano: *Annie Get Your Gun*, cuyo libreto era original de Herbert y Dorothy Fields, y cuya partitura era obra de uno de los más celebrados compositores norteamericanos del siglo XX: Irving Berlin. La actriz para el personaje titular fue Silvia Pinal.

Después de intentar con diversas posibilidades para el título en español<sup>48</sup>, la obra se presentó como *Annie es un tiro* y se estrenó en el Teatro Hidalgo del Seguro Social<sup>49</sup>, el viernes 28 de mayo de 1976, en una versión al español de Luis de Llano Palmer y bajo la dirección de José Luis Ibáñez. En una nota, Silvia Pinal declaró que esperaba obtener un éxito mayor al de *Mame*, “tanto en lo artístico como en lo económico” (“En Agosto” 5). Aunque la actriz había pensado en Julio Alemán o Álvaro Zermeno como posibles co-protagonistas, finalmente se inclinó por el actor y cantante Manuel López Ochoa (Zúñiga, “Anita y sus pistolas” 1-4<sup>a</sup>). Según reportaba la columna “Noche de teatro” del diario *El universal*, la inversión para poner en escena *Annie es un tiro* rebasó el millón de pesos (1-3<sup>a</sup>).

Aunque la crítica encontró algunos atributos en el montaje, en general tendió a considerarlo anticuado, poco atractivo y no tan logrado como *Mame*. “No se puede escoger obra menos atractiva, más pasada de moda, con menor calidad musical y de coreografía” aseguraba Mirabal en *Novedades* (1 de junio de 1976 1-E). Sigfredo Gordon, en *Jueves de Excelsior*, coincidía al afirmar “con la mano puesta sobre el corazón” que *Annie es un tiro* no era, “ni con

<sup>48</sup> En diversas notas previas al estreno podía leerse la obra comentada como *Anita la reina del circo* (título con que se exhibió en nuestro país la versión cinematográfica del musical, estelarizada por Betty Hutton); *Anita toma sus pistolas* o *Annie y sus pistolas* (“Listo y Silvia Pinal” 1; Zúñiga, “Anita y sus pistolas” 1-4<sup>a</sup>)

<sup>49</sup> El estreno se tenía previsto para agosto de 1975 en el Teatro Insurgentes, más tarde se aplazó para febrero de 1976 en el Teatro del Bosque, que incluso se pensaba reestrenar con este montaje, después de una serie de remodelaciones. (*Universal* 24 jun 1975; *Novedades* 13 dic 1975). Finalmente la versión mexicana del musical de Berlin debutó en el foro de la avenida Juárez de la capital.

mucho, la mejor comedia musical estrenada en México” (“Annie” 12). Rafael Solana en su crítica anónima de la revista *Siempre!*, concluyó, citando a Xavier Villaurrutia, que ésta era una obra “no apta para mayores”. En su opinión a este musical “no se debiera dejar entrar a los adultos, a menos que fuesen de la mano de sus hijitos o de sus nietos” (“Annie” 50). Coincidió Malkah Rabell con Solana, pues, desde su punto de vista “quedó en lo que es: una comedia musical para niños” que, en su opinión, fue “mejor puesta y mejor representada que *La novicia rebelde*”. Para la columnista de *El Día*, la historia de esta comedia ya se hacía muy vieja y no valía la pena repetirla (“Del IMSS” 28). Félix Cortes Camarillo, en su crítica en *La cultura en México* sentenció “Eso no es una comedia musical; esto por mucho llega a zarzuela de cuarta con dos buenas canciones”. Además aseguró que esta obra era “el más interesante caso de dislexia teatral presentado en los últimos meses” (“Bang ¡Uf!” XVI). En cambio, Juan Miguel de Mora de *El Heraldo* y Antonio Magaña Esquivel favorecieron al espectáculo en sus críticas (“Annie” 6-C; “Silvia Pinal Triunfa” 1, 4).

La presencia de Silvia Pinal era uno de los factores que, según el criterio de ciertos periodistas, podían salvar el espectáculo. Para algunos la actriz era el único atractivo de la obra. Mirabal aseguró que su nombre funcionaba como “cheque al portador” y que si “no constituyese ella misma el factor de máxima atracción”, la inversión de los empresarios se perdería. “Silvia se salvará por eso,” insistía el columnista de espectáculos del *Novedades*, “por ser Silvia Pinal, actriz excelente y muy querida” (1 de junio de 1976 1-E). Según Magaña Esquivel la comedia parecía “compuesta especialmente para el lucimiento de Silvia Pinal”. Dictaminó que la intérprete volvía a triunfar debido a que mostraba “el mismo dinamismo, la misma precisión y alegría de movimientos y expresiones como actriz, cantante y bailarina que lució en actuaciones anteriores” como *Irma la Dulce* o *Mame* (“Silvia Pinal Triunfa” 1). Juan Miguel de Mora, tras verla como Annie, la describió como “la única verdadera gran *vedette* en esta etapa de la historia teatral mexicana”. Para el columnista de “Butaca 13”, Silvia Pinal era “el hilo conductor, la columna vertebral, la sal, la pimienta y el meollo de la comedia, todo a lo largo de la representación” (“Annie” 4-C). Sigfredo Gordon encontró a la actriz “eternamente joven, desenfadada, simpática, atractiva y dinámica que como en el juego de baraja de las siete y media, le ha dicho a la vida que no quiere más cartas (léase años) y se ha plantado en su alegre juventud”. El columnista de *Jueves*, compartía la opinión de que el destino de esta obra dependía de la participación de la actriz:



...Silva Pinal sí es la mejor actriz que ha intervenido en este tipo de obras teatrales.

Todavía me atrevería decir dos cosas más, rotundamente dichas porque se apoyan en la realidad. Una, que “Annie” con Silvia será, sin duda, un éxito de taquilla, de esos que hacen brillar los ojos a los empresarios; y otra, que “Annie” sin Silvia perdería una gran parte del encanto que aparentemente tiene y se quedaría desnuda en su estructura de comedia musical simpática, ingenua hasta la bobería, limpia y entretenida, pero sin los grandes alcances que la labor de la primera actriz confiere a la pieza de los norteamericanos Herbert y Dorothy Fields (“Annie” 12).

No obstante otros críticos se mostraron decepcionados por el trabajo de Silvia Pinal en *Annie es un tiro*. Entre ellos se encontraba Malkah Rabell, pues en su opinión “El narcisismo de la estrella venció todas sus posibilidades de transformarse en una gran intérprete dramática”. Para la columnista de *El Día* no había contraste alguno entre Silvia Pinal, la actriz, y el personaje de Annie, “aunque se ponga ropa de vagabunda montañesa y se despeine su oxigenado cabello. Mas su ropa ‘desarreglada’ está tan bien arreglada que parece modelo” agregaba Rabell a su crítica (“Del IMSS” 28). Cortés Camarillo, consideró que a la Pinal le quedaba chica la obra. Según él “la tesitura del personaje central” estaba “fuera de los alcances de la estrella”. Reconoció la “disciplina y múltiple talento” de la actriz y añadió “Baila, canta, actúa, es simpática, llena un escenario”. Sin embargo, el crítico teatral de *La cultura en México*, puntualizó:

Silvia Pinal ha caracterizado sus intervenciones en el musical – desde aquel “Ring, Ring, llama el amor” hasta “Mame” – con su personal legitimidad, veracidad. Si en *Mame* decidió tomar como pretexto una historia floja para lucir un guardarropa exuberante y una belleza encomiable, había algo de legitimidad en ello. Pero en *Annie* se le ve ilegítima, inconexa, mal.

Cortés Camarillo aseguró además que no era “la estrella” de *Annie es un tiro* “cuando la señora Pinal lleva de *partner* a un joven que sorprendentemente se desenvuelve bien en el escenario – creo que es la primera vez – tiene igualmente simpatía y además canta, es él quien se lleva la noche” (“Bang ¡Uf!” XV- XVI). El crítico se refería a Manuel López Ochoa, quien personificaba a Frank, la pareja de Annie.

López Ochoa no sólo causó buena impresión al columnista del suplemento cultural de la revista *Siempre!*, otros críticos también consideraron acertada su participación y celebraron, sobre todo, sus capacidades como cantante. Mientras Cortés Camarillo consideraba que, con esta puesta en escena, el intérprete había demostrado tener “voz, presencia y acaso talento de actor que merecerían mejores pruebas” (“Bang ¡Uf!” XVI); Sigfredo Gordon juzgó que había conseguido “una destacada interpretación, en su mejor debut teatral” y le aplaudió, además de su voz, su “simpatía y soltura” (“Annie” 12). Juan Miguel de Mora opinó que el también actor de cine, no sólo brillaba por sus dotes vocálicas, sino también por su tipo, “ambos ideales para esta clase de comedia musical” que en su nota caracterizó como “de la época neoyorkina tradicional” (“Annie” 6-C). También Magaña Esquivel reconoció que López Ochoa hacía gala de una “espléndida voz como cantante” (“Silvia Pinal Triunfa” 4-E).

Manuel López Ochoa también tuvo sus detractores. Malkah Rabell describió al “cantante de rancheras” como “el típico galán para niñas románticas, que no pasen de los doce años” (“Del IMSS” 28). Rafael Solana objetó que Silvia Pinal se rodeara “en esta aventura por gentes a quienes los infantes conocen de la televisión”, como López Ochoa, según él “para interesar más a una clientela pueril”. El columnista de la revista *Siempre!* opinó:

...Manuel López Ochoa, nos dicen, es ídolo en los pueblos, pero a quien nunca hubiéramos llegado a ver en un teatro como el Hidalgo de la capital de México; como actor, queremos decir, que hay en un teatro muchas otras actividades, desde la de vender coca colas hasta la de recoger las bolsas vacías de palomitas, para las que no se requieren aptitudes excepcionales. (“Annie” 50)

Benny Ibarra, que también participaba en la puesta, obtuvo comentarios favorables por su trabajo en *Annie es un tiro*, después de los reparos que la prensa le hizo por sus “protagonismos” en *Billy*. Malkah Rabell se mostró sorprendida de encontrar “a Benny Ibarra en un papel secundario en el cual se mostró mucho más actor que en sus primeras figuras de la época anterior” (“Del IMSS” 28). Juan Miguel de Mora, por su lado, lo observó “sosteniendo un personaje importante con toda la fuerza de su experiencia en estas lides” (“Annie” 6-C). Cortés Camarillo no compartía estas opiniones y juzgó que Ibarra parecía “un señor que pasó delante del teatro y lo contrataron para suplir a un actor” (“Bang ¡Uf!” XVI).

Varios críticos encontraron pobre el diseño de la producción, aunque pocos se detuvieron a revisarlo. Una nota en *El Universal* consideró que “difícilmente justificaba la inversión de más

de un millón de pesos.” (“Noche de teatro” 1-3<sup>a</sup>). En el *Excélsior*, Nadia Piemonte describió como durante “un cambio de escenografía bajaron unos telones envueltos en nubes (sic) polvosas” (4-3<sup>a</sup>). “Ni decoración ni nada”, encontró Mirabal en la puesta, y lamentó que el escenógrafo hubiera optado “por el viejo y trillado camino de los telones, papeles y demás” (“Del IMSS 28).

La coreografía de Karin Baker mereció opiniones encontradas. Magaña Esquivel y Sigfredo Gordon la consideraron lograda y vistosa (“Silvia Pinal Triunfa” 1; “Annie” 12). En el otro extremo, Mirabal opinó que los conjuntos carecían de “fuerza visual” y resultaban mediocres, “y como la música y los bailables, aparte de estar cubiertos por muchas telarañas, semejaban muñecos de cartón” (1 de junio de 1976 1-E).

La dirección musical de Jorge Neri fue objeto de un duro reparo por parte de Félix Cortés Camarillo. Aunque Juan Miguel de Mora aseguró que Neri se lucía (“Annie” 6-C), el columnista de teatro de *La cultura en México* juzgó inaceptable su trabajo, en una minuciosa crítica al desempeño de un director musical en una producción de este tipo:

*Eso que está dentro del foso puede ser cualquier cosa, menos una orquesta. Y eso que hace Jorge Neri puede recibir cualquier nombre if any, menos dirección musical. Por ahí suenan dos que tres instrumentos, desafinados, pobres, mal interpretados, haciendo el ridículo, particularmente cuando, en las escenas del circo, se oye de fondo una grabación de la misma melodía interpretada no por Irving Berlin y sus secuaces, sino simplemente por una orquesta medianona. Y si por dirección musical se entiende – yo así lo entiendo – cierta coordinación con el área técnica para que no se escuche la tos extenuada de la señora Pinal cuando ella deja el escenario y para que sí se escuchen los diálogos y los cantos de todos los personajes, entonces el señor Neri puede dedicarse a negocios tal vez menos productivos pero para los que definitivamente tiene mayor talento, sin duda.*  
 (“¡Bang! ¡Uf!” XVI)

*Annie es un tiro* se mantuvo en cartelera poco más de cuatro meses. A fines de agosto suspendió su temporada en el Hidalgo para trasladarse a otro local del Seguro Social<sup>50</sup>. El Tepeyac fue el nuevo foro para *Annie es un tiro*, sitio donde reanudó su temporada el viernes 24

---

<sup>50</sup> El proyecto de este Instituto propiciaba que las producciones presentadas en sus teatros recorrieran cierto circuito de exhibición en salas del propio IMSS.

de septiembre de 1976. No obstante, la producción salió en quince días del teatro y clausuró definitivamente su temporada el domingo 10 de octubre de 1976. Tanto por la respuesta de la crítica, como por su duración en la cartelera, *Mame* superó considerablemente a *Annie es un tiro*. Silvia Pinal esperó nueve años para arriesgarse de nuevo con una obra musical: una reposición de *Mame*.



En julio de 1976 se estrenó la primera reposición, a nivel profesional, de una obra de teatro musical previamente montada en la Ciudad de México. Hasta

ese momento las obras de que se ocupa esta investigación siempre habían representado el debut mexicano de los éxitos de Broadway y el West End Londinense. Incluso varias de estas producciones fueron los debuts mundiales en español de dichas piezas, como en el caso de *Mi bella dama*. Cuando se re-estrenó en México *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, con el nuevo y simplificado título *Sucedió en Roma*, se inauguró en nuestro país el procedimiento de la reposición o el *revival*. Esta obra debutó en 1962, en el teatro Insurgentes, con el título *Amor al revés es Roma*. Hago notar: la primera obra musical que mereció una reposición en nuestro país, fue, precisamente, la que menos duró en su temporada inicial, como se ha señalado previamente.

*Sucedió en Roma* debutó el 2 de julio de 1976 en el Teatro Manolo Fábregas en una co-producción del propio Fábregas en sociedad con Fernando Junco<sup>51</sup>. Tal vez previendo las dificultades a las que se enfrentó el primer montaje de *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, la obra se anunció, de antemano, en una corta temporada de “sólo cuatro semanas”. “¡30 actores en escena, orquesta viva, bailes, bellas mujeres y... CARCAJADAS!” era lo que el espectáculo anunciaba en su cartelera, así como la reaparición teatral del actor Manuel Medel. Acompañaron a Medel, a la cabeza del reparto, Olga Breeskin y Salvador Quiroz. (Sucedió. Cartelera).

A diferencia del montaje de *Amor al revés es Roma*, en 1962, *Sucedió en Roma* recibió comentarios más favorables, aunque también tuvo detractores. “*Sucedió en Roma* es en realidad

<sup>51</sup> Cuatro años antes, en 1972, se había estrenado una reposición o *revival* de *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* en Broadway (Maslon 465).

una comedia musical bastante simple, precisamente porque su música es pobre y sus canciones no muestran ningún relieve, ni picardía, ni malicia, ni expresiones agradables” dictaminó Magaña Esquivel, que ya había descalificado la partitura y el libreto desde la primera producción (“En ‘Sucedió en Roma’” 1-E). Rafael Solana, en cambio, vaticinó “eso va ser un gran éxito”; pues en su criterio se trataba de “una comedieta simpática”. Describió las complacidas risas del público, aunque subrayó que todo resultaba “ligero, muy espumeante, muy propio para el público inocentísimo y bobalicón al que está educando Manolo [Fábregas] para que se aficione a este tipo de teatro” (21 de julio de 1976 57).

Olga Breeskin, quien interpretó a la esclava Philia, no convenció a los críticos. Aunque en *Jueves de Excelsior* reportaron que ganó “grandes elogios por su participación en la comedia musical *Sucedió en Roma*” (“Olga Breeskin”), en opinión de otras publicaciones, sólo se valía de sus atributos físicos para llamar la atención. Magaña Esquivel en el *Novedades* objetó “no sabe cantar ni se conduce como bailarina y se limita a contonearse y a mover las caderas con rapidez pero sin ritmo” (“En ‘Sucedió en Roma’”1-E). “Hemos oído que para lo que tiene talento es para tocar el violín, cosa que, lamentablemente, esta vez no hace,” comentaba Rafael Solana, en *Siempre!* (21 de julio de 1976 57).

Manuel “el Flaco” Ibáñez y Rodolfo Rodríguez fueron quienes destacaron por su buen desempeño, en el juicio de Magaña Esquivel y Rafael Solana. Este último consideró al “Flaco” Ibáñez como “simpático” y en su opinión, llevaba “sobre sus hombros escuálidos todo el peso de la comedia”, pues lo notó “esforzadísimo” ya que no permitió “que en ningún momento se [cayera] la obra”. De Rodríguez, el crítico de *Siempre!*, escribió que se llevaba la pieza “Rodolfo se va adentrando en el ánimo del público, y arrancando cada vez más ruidosas carcajadas, que lindan con el despiporre, en algunas de sus situaciones” (21 de julio de 1976 57). Magaña Esquivel, por su parte, coincidió en que ambos sobresalían y además resultaban “el atractivo chistoso, chispeante, el mejor entretenimiento para el espectador de buena voluntad”, concluyó que, según su criterio, ellos constituían el espectáculo (“En ‘Sucedió en Roma’” 1-E).



Cuando *Annie es un tiro* desocupó el Teatro Hidalgo, dio paso a otra producción musical que llegaba a México, en un montaje profesional, casi veinte años después de su

celebrado estreno en Nueva York: *Amor sin barreras* (*West Side Story*). Además de la fama de sus canciones – obra conjunta de Leonard Bernstein y Stephen Sondheim – lo novedoso y atractivo de su coreografía y puesta en escena – creaciones ambas de Jerome Robbins -, la obra contaba con una historia adaptada de *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, para atraer al público mexicano.

*Amor sin barreras* debutó profesionalmente en México el viernes 17 de septiembre de 1976, en el Teatro Hidalgo del Seguro Social. Antes, ese mismo año, se presentó un montaje universitario de la misma obra que también llamó la atención de la crítica capitalina<sup>52</sup>. Rubén Broido fue el empresario y director escénico que adquirió “varios años” antes los derechos para presentar este espectáculo en nuestro país, aunque, según una nota publicada en *El Día* poco después del estreno, “por diversas circunstancias no había logrado conjuntar los elementos adecuados para el montaje de esta famosa obra musical” (“Estrenaron la Obra” 24).

Algunos periodistas reconocieron el esfuerzo para poner en escena *Amor sin barreras*. Antonio Magaña Esquivel juzgó que esta “magnífica comedia musical”, se presentaba en México en una puesta en escena que contó con los valores básicos adecuados – dirección escénica, escenografía, dirección musical y coreografía – para otorgarle “singular realce al espectáculo” (“Amor” 1-E). Marco Antonio Acosta valoró el esfuerzo de la compañía que presentaba al público, en su opinión, “el diseño de un trabajo limpio, honesto, bello” (“Amor” 7). A decir de Rafael Solana “los aficionados al género comedia musical” que, según su apreciación., habían aumentado en México los últimos años, la mantendrían “largamente en la cartelera” (“Amor” 50). Sigfredo Gordon tituló su crítica de este montaje “Fructífero esfuerzo” y, en su apreciación, este esfuerzo “fue coronado con un éxito definitivo porque todos los elementos interpretativos, de dirección del propio Broido, de coreografía, de escenografía y música, coadyuvaron para lograr un triunfo”. Además, el crítico teatral de *Jueves de Excelsior* señaló que dicho éxito se vería reflejado en las taquillas, compensando así “tanto trabajo y tantas preocupaciones” (13).

Sin embargo, para otros críticos *Amor sin barreras* resultaba una poco lograda reproducción del original neoyorquino. Félix Cortés Camarillo redujo los problemas de la puesta a una sola frase “Lo que sucede es que a Rubén Broido le ha importado pito el musical en sí, la

---

<sup>52</sup> Este montaje fue dirigido por Rubén Piña, para el Teatro Estudiantil Universitario, con más de 40 jóvenes actores, todos ellos universitarios, y se exhibió en el Teatro de Arquitectura, según refieren algunas notas en la prensa. Tuvo que cambiar su título más tarde a *De nuevo se presenta*, por regulaciones de Derecho de Autor. (Rodríguez Solís “Error” 6; Rabell *Decenio* 50).

estupenda partitura y la mejor coreografía” (“Peralvillo” XVI). Tanto Eduardo Rodríguez Solís del suplemento *La Onda del Novedades*, como Malkah Rabell de *El Día* consideraron que Broido no había superado el montaje universitario que, en opinión de ambos, resultaba superior. Rodríguez describió el montaje de Broido como “arrítmico y fantasmal”, mientras que Rabell juzgó que carecía del “encanto de la espontaneidad y de la juventud” de los universitarios (“Error” 6; *Decenio* 50).

Gualberto Castro y María Medina, la pareja protagónica de la obra, fueron reconocidos por su interpretación como cantantes, sin embargo también recibieron algunos reparos por su desempeño actoral. A Marco Antonio Acosta le pareció que Broido “no pudo lograr que cantantes de la talla de María Medina y de Gualberto Castro bailaran y actuaran con desenfado” (“Amor” 7). Rodríguez Solís juzgó que Castro, a quien calificó de “experimentado cantante”, no consiguió “estar a la altura de María Medina, su dama de amor en la obra” (“Error” 6). Solana se limitó a referir que para otros colegas suyos la voz de Gualberto Castro “no pasó bien” y resultó pequeña para una sala teatral, a pesar de que se disponía de micrófonos” (“Amor” 50). Para el criterio de Félix Cortés Camarillo, Broido buscó “conseguir nombres para la marquesina y voces que no destrozaran las canciones” y, a decir suyo, el empresario y director logró sus objetivos:

La sencilla belleza de María Medina, convenientemente aprovechada por su firma disquera, constituye cierto atractivo antiglamoroso que ha logrado “éxito” en un plazo relativamente corto. Gualberto Castro es un buen cantante de buena voz y poco sabor que puede hacerla, sobre todo en taquilla. Lo está haciendo, de hecho.

Sin embargo, Camarillo puntualizó las deficiencias en el desempeño escénico de ambos:

...a la señorita Medina le falta mucha escuela para que pueda cantar. Sus desprendidos tonos altos ponen sobre las uñas a cualquier admirador de este Bernstein, particularmente en la escena del balcón; mi mujer insiste sin embargo en que el imbécil microfonista fue el que echó a perder los tonos altos de María Medina. Claro que ahí tenía “I Feel pretty” para desquitarse, puesto que es una canción menos exigente que las otras dos que le tocan, pero la joven la aborda con tal timidez y cuidado que aunque domine los tonos priva a la canción de toda la explosiva alegría que marca uno de los momentos más intensos del desarrollo dramático, porque aunque María Medina sea bonita, a la María de la historia no se lo podamos creer.

Claro que Gualberto Castro tampoco baila. Pero su “María” es bastante buena, aunque comience en tono bajo con “Something’s coming”. Por lo demás, no desmerece al lado de actores de muchas tablas recorridas como Luis Torner, [Xavier] Marc, o las muchachas; ahora sí ya no sé si eso es un elogio o no (“Peralvillo” XVI).

Otros críticos se mostraron más complacidos por el trabajo de la pareja. “Sobresalen María Medina y Gualberto Castro en los personajes del conflicto amoroso,” fue el parecer de Magaña Esquivel, al que agregó “se lucen de modo plausible” (“Amor” 1-E). El periodista F.M.G, que firmaba la columna “Notas y pasos rítmicos” de la *Revista Mexicana de Cultura*, opinó que interpretaban “animosos” a la enamorada pareja principal, y que además dialogaban, cantaban y bailaban “de acuerdo con la “concepción” de [Jerome] Robbins” (17 de octubre de 1976 7). Sigfredo Gordón reconoció que su labor como intérpretes resultaba “muy meritoria por su naturalidad y finura” además de que, para él, lucían voces “en todo su esplendor” (“Fructífero” 13).

Jorge Luke, para entonces un conocido actor de cine, interpretó a Bernardo, hermano de María, y sorprendió a algunos críticos con su trabajo en el escenario. “Jorge Luke hace su presentación en el escenario, y obtiene un favorable juicio,” consideró Rafael Solana en *Siempre!* A Gordon le pareció que tanto él como Xavier Marc se desenvolvían “con gran acierto” (“Fructífero” 13). Para Camarillo, Luke también era un “nombrecito” para la taquilla, pero, con sorpresa, describió que era el único que sabía bailar o que tenía “alguna intuición para la expresión corporal en el musical” de los actores en personajes titulares (“Peralvillo” XVI). No obstante para otros periodistas, Jorge Luke demostraba su falta de tablas, por ejemplo Acosta juzgó que ni él, ni la pareja principal se acercaron “a la imagen vital de aquellos adolescentes, fanáticos, que luchan a muerte por defender un pedazo de calle donde sienten su soberanía” (“Amor” 7). Rodríguez Solís, en *La Onda*, reprochó los momentos en los que no se le escuchaba, a pesar de los diversos micrófonos colocados en el escenario (“Error” 6).

El ensamble de bailarines y la reproducción coreográfica, en la apreciación de ciertos periodistas, carecían de la solidez necesaria para cumplir las exigencias del diseño dancístico de Jerome Robbins. Rodríguez Solís juzgó que “la buena intención” del coreógrafo Sammy Bayes, fracasaba “ante las pocas cualidades interpretativas de los actores-bailarines” y dictaminó como fallido el trabajo coreográfico y, nuevamente, consideró superior a los participantes del montaje



universitario (“Error” 6). Acosta observó que la edad de varios de los “intérpretes-bailarines”, “superaba a la de sus personajes”, como en el caso de los, actores cantantes; no obstante, para él la mayoría luchó “a su modo con romper esta imagen ‘senil’” hasta “imponer al público” un trabajo digno y honesto (“Amor” 7). Para Sigfredo Gordon los conjuntos imprimieron “en sus bailes, en sus luchas y en su inagotable actividad toda su capacidad artística y toda su entrega física” y describió su trabajo como “sincronizado, armónico, disciplinado y entusiasta”. A decir del columnista teatral de *Jueves de Excelsior* la coreografía de Bayes fue “magnífica en ritmo y frescura” (“Fructífero” 13). Para Cortés Camarillo el esquema coreográfico original no logró reproducirse “con acuciosidad”, y quedó “reducido a la mínima expresión de sus pasitos simples”. No obstante, reconoció el desempeño de quienes caracterizó como “los abnegados bailarines y bailarinas”, que hacían “la talacha de los cuerpos de baile con toda la decencia que su impreparación les [permitía]” (“Peralvillo” XVI).

La resolución escenográfica del pintor Armando Villagrán mereció opiniones encontradas. Algunos críticos se mostraron satisfechos por lo que consideraron una “funcional” y “sobria” escenografía (Magaña Esquivel, “Amor”; FMG, 17 de octubre de 1976); otros, por el contrario, la señalaron como una de las fallas más severas de la producción que, además, afectaba de manera poco favorable el resto de la puesta en escena. Rodríguez Solís describió el aparato escenográfico como “unas columnas con base triangular, que representan una cosa por fuera y, abriéndose, como pinzas de langosta, ofrecen otro decorado”. Para el crítico del suplemento *La Onda* esta mecánica resultaba “lenta, muy aparatosa, y tan incómoda”, agregaba el periodista “que hasta el día del estreno vimos sudar a los tramoyistas” (“Error” 6). Cortés Camarillo compartía este parecer y calificó a Villagrán de “poco imaginativo” y detalló cómo sus diseños entorpecían la puesta en escena:

con sus triedros expansibles que inventó para la escenografía, le parte la progenitora al escenario, de suyo no muy profundo, y a toda posibilidad coreográfica al tomarse como estacionamiento para sus trastos molestos la parte trasera del foro. De esta manera obliga a que todos los desplazamientos se ubiquen en la parte delantera y sean tan poco dramáticos por laterales (“Peralvillo” XVI).

La traducción al español del libreto y las canciones de *West Side Story* fue poco comentada por la crítica, sin embargo algunos actores improvisaban parlamentos que, en opinión

de ciertos periodistas, atentaron contra la integridad “poética” de la obra. En la columna “Notas y pasos rítmicos” de F.M.G, podía leerse la siguiente consideración respecto a la versión al castellano que se estrenó en México:

En esta capital, el texto de Laurents cayó en las buenas manos de José Agustín y Rubén Broido M., que se encargaron de traducirlo sin rebuscamiento y adecuarlo al medio sin olvidar la procedencia – el oeste neoyorquino – ni recargar las expresiones con palabras malsonantes, y Germán Pliego tradujo con tacto la letra de las canciones (17 de octubre de 1976 7).

A pesar de la calidad que esta nota observaba en la traducción, para Rodríguez Solís “ciertos momentos realmente poéticos” del libreto, “nafragaban” a causa de lo que el calificó como “la plaga del teatro: la morcilla”. El crítico objetó que el director no se ocupó de corregir a los actores que consideraron necesario “morcillar”:

Y demos dos ejemplos: El instante cuando uno de los Jets le comenta a una chica que anda de pandillera (María Luisa Alcalá). ‘¿Sabes una cosa? Eres un gran cuate’ y ahora el agregado en boca de la chica: ‘Gracias, papacito’. La otra morcilla es grosera. La misma chica pandillera se pone frente a frente con una rubia despampanante: ‘¿Sabes cómo se limpian los colmillos los elefantes?’. Y luego, el ademán grosero de rigor (“Error” 6).

*Amor sin barreras* se mantuvo en cartelera poco más de tres meses. Para finales de noviembre develaron placa por 100 representaciones. Desde el principio de su temporada, la producción optó por no descansar los lunes, y cumplir con diez funciones semanales con dos presentaciones los días viernes, sábados y domingos. Los boletos se vendían en \$60, \$30 y \$20.

Dos días después del estreno de *Sucedio en Roma*, el cuatro de julio de 1976, México celebró elecciones federales, de las que resultó presidente electo José López Portillo. Durante su sexenio se estrenaron profesionalmente 17 producciones musicales de origen extranjero en la capital. Además, se inauguró una nueva sala teatral de gran lujo, propiedad del empresario Manolo Fábregas, que se equipó con los últimos recursos de tecnología y mecánica teatral del momento. En este nuevo local, el teatro San Rafael, se estrenó una obra musical que duró prácticamente la mitad del sexenio en cartelera, y que esta investigación registra como el montaje musical más

duradero en nuestro país: *El diluvio que viene*. También durante este sexenio se presentaron diversas reposiciones de producciones previamente montadas en México.

El primer musical que se estrenó en la ciudad de México en 1977, en el Teatro Insurgentes<sup>53</sup>, fue *Lilí*, una producción de Marcial Dávila dirigida por José Luis Ibáñez. Se trataba de una versión teatral de la película musical *Carnival*, que debutó en Broadway en 1961 con el mismo título del film. La obra estaba ambientada en un circo de principios de siglo XX, lo que daba ocasión de presentar un espectáculo rico en variedades circenses.

*Lilí* debutó el miércoles 13 de abril de 1977<sup>54</sup>. La joven actriz Rocío Banquells, quien había participado como la hija mayor del capitán Von Trapp en *La novicia rebelde*, tuvo su primer protagonismo teatral en esta puesta, con el personaje que daba título a la obra. El espectáculo estaba pensado como “apto para todo público” y según *El Universal* “muchos niños y jóvenes” acudirían a verla (“Todo un éxito” 23). En la obra intervenían, según reportaba el suplemento de espectáculos de *El Heraldo de México* más de treinta actores, malabaristas y un perrito amaestrado (Peña, “Canción de amor” 8).

Una decena de críticas coincidieron en describir el espectáculo como logrado y agradable. “Qué alegría ver un espectáculo para niños y gozarlo, en estos tiempos cuando todos los ‘creadores’ se empeñan en ofrecernos representaciones basadas en masoquismo, sadismo y otros hermetismos”, escribió Malkah Rabell de esta puesta que describió como “simpática”, “tierna”, y que consideró además un espectáculo “de perfección (“Lilí” 24). Rodríguez Solís juzgó que se trataba de “una inteligente puesta en escena” y aseguró:

La verdad es que el escenario del Teatro Insurgentes ha recuperado su dignidad. Con *Lilí*, comedia musical al gusto y a la medida de todos, hombres de negocios, comerciantes, maestros, policías, aviadores, predicadores, amas de casa, jugadoras de canasta, conversadoras de teléfono, todos, absolutamente todos se divierten (hasta los intelectuales, o aquellos que pretenden serlo).

---

<sup>53</sup> Con este montaje el Teatro Insurgentes volvía a presentar un musical extranjero, después de la buena respuesta que tuvo *Sugar* en 1975 y después de haber montado un musical de manufactura mexicana, *El fantasma de la ópera*, que también tuvo buena fortuna durante 1976. En algún momento se habló en la prensa de que esta producción se “exportaría” a Broadway, diez años antes de que el musical homónimo de Andrew Lloyd Webber se estrenara en Londres y doce años antes de su traslado a Nueva York (Zúñiga, “Exportaremos” 1,3). La “exportación” no prosperó.

<sup>54</sup> Fue una función de beneficencia. El estreno oficial se programó para el viernes de esa misma semana (*Lilí*. Cartelera).

Y esto es posible porque *Lili...* está concebida y escrita con sinceridad y convence en cada uno de sus simpáticos cuadros (“Nacidos” 20, 8).

“Por su calidad artística es un espectáculo de primera categoría” certificaba en su anonimato, Rafael Solana en su columna de la revista *Siempre!*, y añadió “como entretenimiento es algo tan formidable, que hace olvidar sus preocupaciones al que las tenga, levanta el ánimo al deprimido, descansa al fatigado, alegra al mohíno; se sale del teatro pisando algodones, después de haber vivido un cuento de hadas” (4 de mayo de 1977 50). Mauricio Peña dictaminó que el montaje de *Lili* resultaba “un paso más hacia el ejercicio acertado del teatro musical aquí.” (“Canción de Amor” 5). Wilberto Cantón, en *Excélsior*, dedicó dos fechas consecutivas a comentar la obra y señaló:

...al iniciarse el segundo [acto], el milagro se produjo: caímos bajo el hechizo cándido de la historia y gozamos – olvidados de la objetividad del crítico – como cualquier otro espectador, niño o adulto, inmerso en el encanto del buen teatro que hace afirmar lo increíble y aceptar lo inverosímil (“El Milagro de ‘Lili’” 4)

Rocío Banquells coleccionó elogios de la crítica por su primer papel protagónico en teatro musical. Sigfredo Gordon tituló la nota en que revisaba la obra “Nace una estrella” y desde su punto de vista Banquells, la “nueva estrella”, contribuía “en buena medida al éxito de esta obra”. Al columnista de *Jueves de Excélsior* le pareció “deliciosa como mujer, muy firme como cantante y muy ajustada a su personaje como actriz”, evaluó además su desempeño actoral:

Puede decirse que Rocío Banquells ha logrado de un golpe alcanzar unas alturas artísticas a las que otras logran llegar, cuando llegan, después de mucho tiempo. En el personaje central de ‘Lili’, Rocío Banquells nos hace olvidar lo simple y excesivamente ingenuo del papel merced a una actuación llena de encanto y naturalidad (28).

Malkah Rabell se sumaba al reconocimiento de quien describió como “una joven actriz deliciosa, muy buena intérprete y con una bellísima voz de soprano bien educada” y gracias a esto, a decir suyo, el personaje de Lili consiguió “conquistar todos los corazones tanto en el escenario como en la sala” (“Lili” 24). Juan Miguel de Mora, Rafael Solana, Mauricio Peña y Antonio Magaña Esquivel coincidieron en distinguirla como una grata y valiosa “revelación”. Marco Antonio Acosta, por su lado, en la *Revista Mexicana de Cultura*, observó que Banquells contaba con un

“fresco y natural ingenio histriónico” que la convertía en “una simpática comediente” (“Éxito de la comedia” 18).

Enrique Guzmán también se hizo merecedor de buenos comentarios en la prensa. Algunos críticos se confesaron sorprendidos por la calidad de su interpretación, ahora en un personaje muy distinto a su papel cómico de *Sugar* que también le valió reconocimientos. “En lograr ese tono dramático, de frustración, y en sus números de cantante solitario, hace descansar Enrique Guzmán su trabajo, que resulta magnífico” juzgó Magaña Esquivel en el *Novedades* (“Lili” 1). Malkah Rabell confesó su sorpresa al descubrir que Enrique Guzmán se desenvolvía con soltura lo mismo como actor dramático que como cantante. La columnista teatral de *El Día* lo caracterizó como “un actor del género lírico completo” debido a que contaba con “voz, don dramático y don cómico, y además [con] presencia y simpatía” (“Lili” 24). Juan Miguel de Mora lo calificó de “magnífico” y consideró que con su trabajo en *Lili* acababa con esa tendencia a encasillarlo como actor cómico:

...en *Lili* Enrique Guzmán demuestra sin lugar a dudas que (por lo menos a nivel de comedia musical, que es lo suyo), puede desempeñar lo mismo un personaje atormentado y dramático que un payaso – en el sentido más elevado y profesional de la palabra – como lo hizo en *Sugar*. Definitivamente está muy bien y merece el gran aplauso que le tributa el público. (“Lili” 2-C)

Rafael Solana afirmó haberlo visto “rendir una interpretación dramática de hondura emotiva imprevista,...y trabajar como marionetista, con una habilidad, casi maestría, que a otro hubiera podido valerle, sin más atributos, el justificar su sitio en el reparto” (4 de mayo de 1977 49). Sigfredo Gordon consideró que Guzmán demostraba “una línea amplia de actuación que el público reconoce y aplaude” (“Nace” 28). A decir de Mauricio Peña el intérprete logró sorprender “todavía más, con su habilidad para manejar las marionetas y hacer las voces de todas y cada una diferentes”. El columnista del suplemento de espectáculos de *El Herald* aseguró que Guzmán se entregaba “humildemente... a la difícil tarea de hacer brillar un personaje gris” y añadió “las canciones que interpreta harían mejor papel en el ‘hit parade’ de la radio que sus viejos éxitos” (“Canción de Amor” 5).

El diseño de la producción fue concebido en México y fue un aspecto comentado detalladamente en la prensa. *El Universal* distinguió la escenografía como “acertada, a pesar de las limitaciones del foro” (“Todo un éxito” 23), Juan Miguel de Mora la calificó como

“documentada” y “llena de colorido (“Lili” 2-C), mientras que para Sigfredo Gordon lograba crear “la ilusión del ambiente de circo en la obra” (“Nace” 28). Rafael Solana opinó sobre la originalidad del trabajo del escenógrafo David Antón:

...no cabe en nuestra imaginación sospechar una escenografía ni un vestuario mejores que los que ha concebido (él no copia lo que se hizo en Manhattan) David Antón, que puso gracia, fantasía, originalidad, experiencia y raudales de pesos en crear un mundo de hadas, que si dejará a los niños con la boca abierta, también entusiasmará a los adultos, y por el que ya desde ahora lo proponemos para un par de premios (4 de mayo de 1977 50).

Rodríguez Solís encontró “una escenografía realmente agradable y funcional” (“Nacidos” 8). Aunque para Mauricio Peña de *El Herald*, David Antón “no descubrió nada nuevo para vestir la comedia musical”, comentó “algunos objetos y decorados son tan bellos que parecen arrancados de los tesoros de un anticuario” (“Canción de amor” 8). También Wilberto Cantón celebró la originalidad del trabajo de Antón

Merece destacar la escenografía y el vestuario de David Antón, que no sólo son originales, es decir, no reproducen servilmente lo hecho en el extranjero, sino que dan mucho más de lo que la obra pide, la enriquecen y la convierten en el magnífico espectáculo que llegó a ser. Hubiera bastado con el exterior del circo y un carrito para el interior; con eso se hubieran cumplido estrictamente las necesidades del libreto. Pero Antón fue más allá, y dio esplendor y movimiento a la representación mediante varios carros y telones bellísimos... (“Lili II” 4).

La coreografía de Julia Yallop mereció algunas menciones en la prensa. Fue calificada como “muy bien realizada” e incluso como “bella” (“Todo un éxito” 19; “Nace” 28). A decir de Marco Antonio Acosta, la obra se distinguía por su “acierto coreográfico” (“Éxito de la comedia” 18). Rodríguez Solís, en *La Onda*, pidió un “agradecimiento” para Yallop, por “la paciencia que tuvo para hacer bailar a un grupo tan numeroso” (“Nacidos” 8). “Brillantes los cuerpos de baile, el masculino, más viril de lo que se acostumbra, y el femenino, en el que hay figuras muy bellas” fueron las palabras de Solana, en *Siempre!* para describir el desempeño de los bailarines, además que consideró digno de mención el trabajo coreográfico (4 de mayo de 1977 50).

La dirección musical también fue acertada, según ciertos críticos. En palabras del propio Solana “la orquesta”, dirigida por Chucho Zarzosa, estuvo “a la altura de las circunstancias en todo momento” (4 de mayo de 1977 50). Rodríguez Solís, por su parte, celebró “la moderación” y “el decoro” que él percibió en la labor de los directores musicales Chucho y Samuel Zarzosa (“Nacidos” 8). Wilberto Cantón, en el *Excelsior*, refirió que Chucho Zarzosa “también agregó algunos pasajes de su cosecha” (“Lili II” 4). El programa de mano refiere la “músicaailable de la espada, la capa y el clavel” como originales de Chucho Zarzosa (13).

*Lili* estuvo en cartelera poco más de tres meses. Esta producción descansaba los lunes, martes y miércoles ofrecía una función a las 20:30 horas, los jueves, viernes y sábado se ofrecían dos funciones a las 19:00 y 22:00 hrs., mientras que los domingos y días festivos las presentaciones eran a las 17:00 y 20:00 hrs. Los boletos se vendían en \$70, \$60 y \$30 pesos (*Lili*. Programa de mano 13). De esta manera la obra se representaba diez veces a la semana. La placa conmemorativa por el primer centenario de exhibiciones, que se conserva en el Teatro Insurgentes, fue develada en junio y para sus últimas funciones en julio de ese 1977, la obra anunciaba su “semana de las 150 representaciones”. La temporada concluyó el domingo 17 de julio de ese año. En palabras de Vicente Leñero a los empresarios y colaboradores “no les fue tan bien como en *Sugar*, pero la obra gustó” (*Insurgentes* 142).



A un mes del estreno de *Lili*, se inauguró en la ciudad un nuevo teatro que aspiraba a convertirse en “uno de los mejores escenarios de México”: el San Rafael, propiedad del actor y empresario Manolo Fábregas. Para inaugurar este nuevo local, Fábregas decidió revivir uno de sus trabajos del pasado, la obra que marcó el inicio de la exportación de musicales a gran escala y que varios críticos recordaban con nostalgia e incluso deleite: *Mi bella dama*. En esta ocasión Fábregas no sólo protagonizó y dirigió el espectáculo, también lo produjo por su cuenta y riesgo, a diferencia de aquel montaje de 1959 en el que el productor a cargo era Robert W. Lerner.

El teatro San Rafael celebró su función inaugural con esta primera reposición mexicana de *Mi bella dama* el lunes 16 de mayo de 1977, a las ocho y media de la noche<sup>55</sup>. El foro fue inaugurado por el entonces presidente José López Portillo y fue el primer local que Fábregas

<sup>55</sup> Algunos cronistas refieren una première especial un día antes.

construyó desde sus cimientos. Con este espectáculo hizo su presentación teatral la cantante Manoella Torres, en el papel de Eliza Doolittle. Ella y Fábregas, en el papel del profesor Higgins, estuvieron acompañados por “48 artistas en escena” como versaba la cartelera de la obra. El musical se anunció como “la más bella comedia musical para toda la familia” y ofreció sus boletos en tres precios distintos: \$30, \$80 y \$100, precio no visto hasta entonces<sup>56</sup> (Mi bella dama. Cartelera). Respecto al costo de las localidades, Rodríguez Solís, en el suplemento *La Onda*, refirió: “A mi izquierda, una familia protestaba por el precio de las localidades. Antepenúltima fila, ochenta pesos. A Manolo Fábregas le decían mercader, bandido y otras cosas.” No obstante también describió un ambiente general de expectación, antes de que se levantara el telón, entre el público que asistió al estreno, por lo que él llamó “uno de los acontecimientos teatrales del año” (“Podríamos” 20).

Varios críticos elogiaron el esfuerzo de Fábregas por reponer esta obra, recordada con aprecio por algunos. En palabras del columnista Mirabal, *Mi bella dama* resultaba:

algo semejante a lo clásico en el drama o en la ópera. La comedia musical tiene en este Pigmalión repleto de encantos, la muestra de lo que se entiende por comedia musical, por diversión integral, ya que a la historia, al diálogo, se unen la música, las canciones, los bailables, el vestuario, la coreografía, en fin, ese todo que reunido conforma la más completa diversión (18 de mayo de 1977 1-E)

Mirabal calificó esta nueva producción mexicana como “un trabajo excepcional”. Para Antonio Magaña Esquivel esta reposición no desmerecía “en nada” del montaje presentado en Bellas Artes dieciocho años antes (“Manolo Fábregas Inauguró” 1-E). Sigfredo Gordon observó en “Cada una de sus escenas o cuadros... un alarde de vistosidad, de buen trabajo escénico y de acabada presentación” (“Mi bella” 13). Eduardo Rodríguez Solís caracterizó el montaje como “la superproducción de Manolo Fábregas” y añadió: “Sobre la puesta en escena de esta *Mi bella dama*, debida al propio Manolo Fábregas, hemos de decir que, aunque se trata de una copia de la original broadwayense, está llena de extraordinarias vibraciones de comicidad y gracia” (“Podríamos” 16). A decir de Miguel Guardia, periodista de *El Día*, se trataba de “un espectáculo redondo... digno de esta capital” y aseguró “si alguien quiere ponerle peros, puede hacerlo, pero

---

<sup>56</sup> Me refiero a un boleto de \$100 para un obra musical presentada en una sala de teatro. Antes de este precio, Julissa ya había ofrecido un boleto de \$135 para el *Show de terror de Rocky*, que incluía dos bebidas, cuando se presentaba el espectáculo en el Teatro-Bar “Versalles” del Hotel del Prado.



serían reparos tan mínimos y sería tan absurdo y negativo señalarlos que no valdría la pena” (“Circo” 24).

No obstante, Félix Cortés Camarillo en el suplemento *La cultura en México* de la revista *Siempre!*, puso peros a la reposición de *Mi bella dama*. El periodista tituló su crítica “Mi bella lana: By George, She’s never got it” y en ella sentenció: “Un refrito de un refrito es lo que *Mi Bella Dama* es. Con toda su hermosa música destrozada. Con sus bellos textos mal dichos. Con sus intencionadas canciones perdidas”. Objetó incluso el tratamiento que Lerner había dado al *Pygmalion* de Shaw. En su parecer, George Bernard Shaw “no hubiese soportado... el final machista” del musical, pues para efectos del “happy ending”, según él, “tenía que regresar la pobre imbécil a lamerle los pies a su querido maestro, a prepararle desayuno y convertirse en el detestable objeto sexual que los norteamericanos de los cincuentas concebían como el ideal de esposa”. A pesar de sus objeciones, Camarillo pronosticó: “El nuevo teatro San Rafael – excelente acústica, mal desnivel en las filas seis o siete, buen equipo técnico – se va a llenar durante unos meses todas las noches” (XVI).

El trabajo actoral de Fábregas fue objeto de algunos reparos, aunque un sector de la prensa fue generoso con sus críticas. En opinión de Rodríguez Solís había que objetarle “su exagerada naturalidad y su poco volumen de voz”, pues según el crítico “apenas se [oía] en las últimas filas del mezanine” (“Podríamos” 16). Cortés Camarillo fue más severo. En su crítica coincide en varios puntos con las opiniones de Juan García Ponce respecto a la puesta de 1959 y dedicó varias líneas para exponer las fallas que percibió en el trabajo actoral del también empresario:

Siempre pensé que Manolo Fábregas, en todas sus interpretaciones, se interpretaba a sí mismo. En realidad, lo que Manolo estaba tratando de hacer era la impersonación de lo que él consideraba que era el profesor Higgins en una rebuscada copia del trabajo de Rex Harrison. Desde la primera vez que la puso en escena, evidentemente, Manolo Fábregas ha estado buscando esa impersonación de sí mismo convertido en Higgins, en cuanta pieza ha intervenido. Sin lograr, desde luego la simpatía del viejo solterón machista ni alcanzar las áreas altas de sus canciones “A Hymn to him” queda terriblemente mutilada: Manolo canta sólo la segunda parte, frente a la señora Pearce y deja fuera el dueto excelente con

Pickering que sustenta una actitud (“why can’t the women be like us?”) evidentemente por falta de voz (“Mi bella lana” XVI).

Manoella Torres mereció buenos comentarios por su desempeño como cantante, aunque algunos críticos cuestionaron su trabajo como actriz. Magaña Esquivel, Mirabal y Sigfredo Gordon coincidieron en que Fábregas había acertado al seleccionar a la joven intérprete para encarnar a Eliza Doolittle. Este último la consideró apropiada “por su ingenuidad, su juventud y su apariencia física”. Reseñó respecto al trabajo de Torres: “logra en ‘Mi Bella Dama’ un buen triunfo interpretativo en un personaje que le va bien”. Magaña Esquivel, por su parte, encontró su “actuación como actriz (*sic*) y como tiple... merecedora de todos los estímulos y de muy justo encomio” y entre sus atributos notó “gracia, viveza, maliciosa expresión”, para él “valores fundamentales en este género”. Tanto el columnista de *Jueves de Excelsior* como el de *Novedades* caracterizaron su voz como “pequeña”, pero con “buen estilo” (“Manolo Fábregas Inauguró” 3-E; “Mi bella” 13). Mirabal también reconoció a Manoella Torres “por su calidad de voz”. No obstante, al autor de la columna “Crisol” le pareció que su interpretación en *Mi bella dama* era más lograda en la segunda parte de la obra: “Manoella Torres se supera cuando ha sido transformada por el profesor Higgins, ya que en la ilustrada (*sic*) y sucia florista por la propia delicadeza de su tipo, su rostro y su voz, no se entrega. Pero después satura la escena de simpatía, de dulzura, de romanticismo” (18 de mayo de 1977 1-E). Rodríguez Solís, en *La Onda*, fue más sintético: “A Manoella Torres sólo hay que aplaudirle el esfuerzo”. En su opinión, el papel que le había tocado representar era “para una actriz de más amplia experiencia” (“Podríamos” 16). Cortés Camarillo juzgó detalladamente el trabajo escénico de Torres, el cual consideró una de las principales fallas del montaje:

She has’nt (*sic*) got it and she never will

Esto se hace notorio con la pequeña y apagada voz de la pobre Manoela Torres – aparentemente una baladista buena – que además de estar sumamente nerviosa en su presentación en musical no logra siquiera convencernos de la espontaneidad de su falta de talento histriónico. Justamente su trabajo es la causa de que “my fair lady” pierda su mensaje: no hay diferencia alguna en su habla de la primera a la última escena, y este pigmalión frustrado de Fábregas va a necesitar darle a Torres nuevas clases de dicción (XVI).

Mario Alberto Rodríguez, quien volvió a interpretar al padre de Eliza, mereció muy favorables comentarios por parte de la crítica. Cortés Camarillo lo calificó como “la honrosa excepción” de un reparto poco efectivo, gracias a que se le veía dotado de “voz potente, gracia e intención del bellissimo personaje” (“Mi bella lana” XVI). Rodríguez Solís lo colocó “muy por encima de todo el elenco” y refirió:

al momento de que Mario Alberto canta con absoluto desparpajo *Con un poquitín*, aquéllos que despotricaron contra los altos precios del nuevo Teatro San Rafael, están ya con la boca abierta, y ya no tienen en la mente el mosquito que revoltea la idea de plantar tremenda queja ante la Procuraduría del Consumidor.

El periodista del suplemento *La Onda* calificó al actor como el “más gordo y esplendoroso que existe en nuestra galaxia, quizás el bufón juglar o clown más increíble que podamos imaginar” (“Podríamos” 16). Para Mirabal el actor alcanzaba, con su trabajo en *Mi bella dama*, “el punto más alto de su currículum”, y su interpretación le pareció un “éxito redondo como su físico”. Desde su punto de vista, el cómico supo “dar al deshollinador y moralista involuntario, cuanto los autores pusieron en sus diálogos, en sus canciones, en sus bien marcados pasos coreográficos” (18 de mayo de 1977 2-E).

Los conjuntos resultaron eficaces para el espectáculo, según la mayoría de los periodistas. Para Magaña Esquivel, estuvieron integrados por “hermosas y elegantes chicas y jóvenes bailarines también de buena apariencia” (“Manolo Fábregas Inauguró” 3-E). Cortés Camarillo juzgó que estaban compuestos por “gente joven que sí canta y sí baila” (“Mi bella lana” XVI). Rodríguez Solís encontró el trabajo coreográfico “cautivante”, y que mantenía “al espectador en constante tensión” (“Podríamos” 16).

Fueron varias las críticas que celebraron el diseño de producción, que reutilizaba en gran parte los decorados que Julio Prieto, ya desaparecido para entonces, había realizado para la puesta de 1959. Magaña Esquivel describió “una suntuosa escenografía, dispuesta en forma magistral, que [funcionaba] de manera exacta mediante los mecanismos giratorios del escenario del Teatro San Rafael”, a su parecer, el vestuario fue “lujoso” (“Manolo Fábregas Inauguró” 1-E). Para Sigfredo Gordon la puesta contó con “una gran producción como correspondía al estuche en que se [presentaba] ante el público” (“Mi bella” 13). Según Mirabal tanto el decorado como el vestuario fueron “provocadores de la admiración más amplia” y además aseguró: “No se

puede vestir mejor una obra como ésta que exige toda la elegancia y distinción de los mejores tiempos británicos” (18 de mayo de 1977 2-E).

Cortés Camarillo se pronunció como detractor de estas opiniones favorables respecto al diseño. “La ambientación despide mal gusto por todos sus poros” dictaminó el crítico, a causa de errores que él observó como “escenarios de papel pintado”, una “débil reproducción del diseño original”, “el poco cuidado a desplazamientos y ubicaciones” o “la supuesta elegancia de las mal reproducidas fotos fijas de Ascot para sugerir sofisticación”. Sobre el maquillaje dijo “destroza el rostro” de la protagonista por estar “totalmente divorciado de su cara – que no necesariamente tiene que ser fea”. Desde su punto de vista, así se acentuaba “la desproporcionada frente y la palidez cadavérica que la engalan[aban]”. Para el columnista de *La cultura en México* el “pésimo vestuario” hacía añorar aquél de la versión cinematográfica y concluyó que el diseño de producción era “una manifestación más del tercermundismo de corazón” (“Mi bella lana” XVI).

La reposición de *Mi bella dama* se mantuvo en cartelera casi cinco meses. El lunes 1º de agosto celebró sus 100 representaciones y poco tiempo después Manoella Torres fue sustituida por Margarita Pruneda. El último telón cayó el domingo 9 de octubre de 1977, después de haber ofrecido poco más de 150 funciones.



Con *Mi bella dama* ya andando en el San Rafael, en el teatro Manolo Fábregas se presentó otra puesta en escena del

repertorio musical norteamericano, considerada clásica como la pieza basada en el texto de Bernard Shaw. Se trataba de una historia que presentaba la vida de una madre obsesionada con la idea de que sus hijas triunfaran en el mundo del espectáculo, ya fuera vodeville o burlesque. La obra: *Gypsy*, la protagonista mexicana: Marga López, que volvía a los escenarios musicales después de *No, no Nanette*, presentada cinco años antes en ese mismo foro.

La primera producción mexicana de *Gypsy* se estrenó el jueves 14 de julio de 1977, en una puesta dirigida por Enrique Gómez Vadillo y en la que debutaba en teatro la actriz Claudia Islas. La obra trabajaba los siete días: una función de lunes a jueves a las 20:30 horas, dos funciones los viernes y los sábados a las 19:00 y 22:00 horas, y dos los domingos a las 17:00 y 20:00 horas (*Gypsy*. Cartelera).

Para ciertos periodistas esta primera versión mexicana de *Gypsy* resultó medianamente lograda. Mirabal pronosticó que la obra atraería y divertiría al público pues, en su criterio, reunía:

todo lo que se precisa para un espectáculo que lo mismo divierte a los niños que a los grandes, con escenas ingenuas y también con otras de subido color aunque eso sí, hechas con el cuidado debido para no pasar la barrera del buen gusto que es cosa que en los locales de Manolo Fábregas siempre ha privado (19 de julio de 1977 1-E).

A juicio de Sigfredo Gordon, *Gypsy* contaba con “argumento pequeño, buenos trozos musicales y motivos suficientes para entretener al público” (“Buen debut” 12). Diferían Rodríguez Solís, en *La Onda* y Marco Antonio Acosta en *El Nacional*. Este último la describió como “una producción ingenua, que reincide en los mismos efectos escénicos de las comedias musicales de otras épocas”. En su opinión la obra carecía de “de calidad musical y teatral” así como de momentos culminantes<sup>57</sup> (“Gipsy” 14). Rodríguez Solís, por su parte, escribió sobre la puesta “todo se queda a medio camino” (“Un aburrido” 19). Por su parte, Wilberto Cantón, en el *Excélsior*, opinó que si bien la obra no era “gran cosa”, cumplía “su función de entretener”. El crítico y dramaturgo comentó “no quisiéramos protestar por la invasión del imperialismo norteamericano a través de estas formas culturales”, ya que, para él, se trataba de “un fenómeno mundial”; no obstante señaló “esta comedia es particularmente yanqui y contribuirá aún más a deformar la mentalidad de nuestro público atrayéndolo al *american way of life*” (“Gipsy” 1-E).

Marga López coleccionó críticas favorables, por su trabajo como Mama Rose, como lo había hecho antes por su participación en *No, no Nanette*. Rodríguez Solís, la consideró “capítulo aparte” en su crítica del espectáculo. El columnista del suplemento *La Onda* celebró a la actriz por su “correcta voz que canta y dice sus cosas con precisión esmerada” (“Un aburrido” 19). Wilberto Cantón la encontró “deliciosa” y, a su juicio, actuaba, cantaba y bailaba “con brío juvenil y simpatía avasalladora”. Al entonces columnista de *Excélsior* le pareció que la actriz lograba “una verdadera creación, así en los pasajes cómicos como en los dramáticos”, que la hacían quedar “muy por encima de todo el resto del reparto” (“Gipsy” 1-E). Magaña Esquivel

---

<sup>57</sup> Coreográficamente, *Gypsy* no mereció mayores comentarios por parte de la crítica. Marco Antonio Acosta, por ejemplo aseguró de manera contundente “no hay coreografía” (“Gipsy” 14). Tengo la impresión de que algunos periodistas perdieron de vista que, por las necesidades de la historia, los números coreográficos debían ser poco llamativos, e incluso ramplones.

aseguró que interpretaba “magistralmente” a la madre de June y Louise, personaje que para él constituía “el centro de gravedad de la obra”. El crítico del *Novedades* coincidió juzgó que las tres disciplinas requeridas para este género, ella las ejecutaba “de manera insuperable (“Gypsy” 1-E). Mirabal revisó con detalle el trabajo de Marga López en *Gypsy*:

...Marga se agarra con fe a un papel importante, con varias facetas por desarrollar por la experimentada actriz, que básicamente, como tal destaca, pero que adorna su trabajo con canciones y ciertos movimientos coreográficos. Una gran demostración de la que si bien inició su carrera como parte de un fraterno grupo musical, se trepó y en grande con el cine como medio y después el teatro la utilizó y en él conquistó lauros. Pero en “Gypsy”, creemos, encontró ese papel que hace feliz al artista que lo toma en su poder. Libertad para hacerlo todo dentro del respeto al personaje para el que Marga López tiene el máximo. Actuación permanente al punto de que no hay un momento en la obra en que no esté el personaje de Marga en primer plano. Y Marga es la que disfruta y transmite su disfrute al espectador (19 de julio de 1977 1-E).

En palabras de Marco Antonio Acosta, la actriz resultaba “alegre, jovial, vital, neurótica, enfática, en fin, una Marga López con todo su sabor rioplatense y sensiblera, con toda su astucia y su voluntad por tumbar a todos de su puesto” (“Gipsy” 14). Aunque a Sigfredo Gordon le pareció “bella”, “dinámica” “alegre” y “simpática”, no dejó de reprocharle que vistiera a su Rose “con demasiada elegancia, dado el tipo que en la vida real significa dicho personaje”, pues se trataba de una madre sola con escasos recursos económicos (“Buen debut” 12).

El debut teatral de Claudia Islas dividió a los periodistas. “Buen debut” fue el título que Sigfredo Gordon dio a su crítica de la puesta, en la revista *Jueves*, pues, a su juicio, “Claudia Islas logró una presentación digna de elogio por su naturalidad, sencillez y buen desempeño general en la comedia musical ‘Gypsy’” (12). Wilberto Cantón, por su parte, consideró que desempeñaba su papel “con discreción” y que al final lucía “imponente”; además, al dramaturgo le pareció que Islas cantaba “muy aceptablemente” (“Gipsy” 1-E). No obstante, otros críticos no compartieron la opinión de Gordon y Cantón. A decir de Marco Antonio Acosta, Islas no resultó “lo que ella hubiera querido ser con esta protagonista venida a menos” (“Gipsy” 14). Louise, el personaje que interpretó Islas, está diseñado para destacar hasta la segunda parte de la obra, cuando June, su hermana, abandona a su madre y la compañía de actores itinerantes que

comandaba. En este sentido, Magaña Esquivel encontró que los momentos más brillantes de Islas fueron aquellos del “segundo acto, cuando Louise es ya una joven que se arriesga al burlesque”, entonces, según el crítico, la actriz “realmente se lucía” (“Gypsy” 1-E). Mirabal se preguntaba los motivos por los cuales Claudia Islas no consiguió sobresalir en su interpretación:

...Claudia Islas es ‘Gypsy’, mientras actúa – personaje tímido y al que domina lo introvertido, algo así como la Cenicienta de la Familia Rose, cumple al centavo lo que el libro marca. Después al surgir la vedette, al tomar la mundialmente famosa artista que hizo el baile de los abanicos, como que no se lanza a mostrar lo que probablemente tiene. Se limitó – ¿la limitaron? – y sin dejar de cumplir el encargo, no se lanza con la decisión ya que lo que pretende es dejar huella en los escenarios. Claudia Islas, sin duda, quiso, pero ignoramos qué razones privaron para que ese quiso no alcanzase el nivel esperado. Cumple, no hay duda, pero esperábamos un papel más importante, una manifestación artística amplia de esta artista que en el cine, la TV y en otros medios de diversión ha logrado nombre. Como que la impresionó la escena, la acción directa con el monstruo de miles de cabezas (19 de julio de 1977 1-E).

Para Enrique Rodríguez Solís “el talento de Claudia Islas se quedó cortó ante la fuerte dosis de feeling” que requería el personaje de Louise. En su parecer, su “intento de hacer correctamente una streeper” resultó decepcionante (“Un aburrido” 19).

La escenografía de *Gypsy* mereció pocos comentarios en la prensa. A Magaña Esquivel le pareció “muy funcional, muy adecuada”, mientras que para Marco Antonio Acosta, David Antón se repetía en sus diseños (“Gypsy” 1-E; “Gipsy” 14). En palabras de Wilberto Cantón, esta puesta “no se prestaba para el lucimiento” del escenógrafo. El columnista de teatro del periódico *Excélsior* comentó con detalle la resolución escenográfica propuesta por Antón:

...cada uno de los cuadros se desarrollan en lugares miserables o feos: departamentos humildes, una estación de ferrocarril, en el desierto, la pared del fondo de un teatro, etcétera. Sólo al final, aunque el libreto únicamente señala un desprestigiado teatro de burlesque, [Antón] hizo un gran carro lleno de luces que cuando avanza hacia el público provoca una ovación – un pequeño desquite de un escenógrafo que en otras comedias musicales ha podido dar vuelo a su imaginación y a su brillante sentido del espectáculo (“Gipsy” 4-E).

Esta primera producción mexicana de *Gypsy* tuvo una breve temporada. Después de poco menos de tres meses, la producción cerró, el domingo 9 de octubre de 1977, el mismo día que, en el otro teatro de Manolo Fábregas, el San Rafael, *Mi bella dama* también llegaba a su fin.



Al final de 1977 se estrenó otra reposición en el recién inaugurado teatro San Rafael, un mes después que *Mi bella dama* concluyó su temporada. Se trataba de *Los*

*novios*, el primer caso de una obra musical importada que registro en esta investigación. Luis de Llano volvió a presentar este espectáculo veintiún años después de su primera puesta, en sociedad con el escenógrafo David Antón y Producciones Cabala, empresa de su hija Julissa quien, además, protagonizó la puesta al lado de su ex esposo, Benny Ibarra.

La reposición de *Los novios* debutó el viernes 28 de octubre de 1977 y fue dirigida, nuevamente, por Luis de Llano. En esta ocasión el espectáculo se anunció como “una comedia musical de los años 20’s para toda la familia”. Evangelina Elizondo y Julio Lucena acompañaron a Julissa y Benny en el elenco, así como Víctor Torres, quien también participó en el montaje de 1956 (*Los novios*. Cartelera).

El montaje de *Los novios* de 1977, según algunos periodistas, superaba la primera versión mexicana del espectáculo. “La versión que ahora acaba de estrenarse en México resulta mucho más brillante y espectacular” aseguraba Wilberto Cantón, en *Excélsior*, al comparar la nueva puesta no sólo con el montaje mexicano de fines de 1956, sino también con otras versiones extranjeras<sup>58</sup> (“Los Novios” 4-B). Sigfredo Gordon en la columna “La escena”, del diario *Últimas noticias de Excélsior*, consideró que esta reposición de *Los novios*, superaba “con mucho al de su estreno hace ya algunos años”. En su opinión, el espectáculo contaba con “todos los ingredientes para ser un acontecimiento memorable de la temporada de 1977” (“Los novios” 6). En *Cine Mundial*, además de calificarla como “divertidísima”, la nota alusiva aseguró “si se compara esta versión con la otra – porque las comparaciones son siempre necesarias y no es cosa de tontos – diremos que la de 1977 vence por KO a la de 1956” (“Los novios” 10).

<sup>58</sup> Después del montaje mexicano de 1956, *The Boy Friend*, como se titula originalmente el musical, se presentó en Alemania, en el Nordmark Landestheater de Schleswig, el 29 de enero de 1960 y en Francia en el Théâtre Antoine de París, en septiembre de 1965, (Gänzl 181).



La pareja escénica de Julissa y Benny mereció algunos buenos comentarios por parte de la crítica. “Julissa, bella y dulce, y Benny Ibarra, feo y simpático,” comentaba Gordon, “separados en la vida, pero unidos en el arte, destacan mucho en sus intervenciones, sobre todo en sus bien logrados bailes que ejecutan a la perfección” (“Los novios” 6). En opinión de Wilberto Cantón el papel le quedaba chico a Julissa, ya que le permitía “mostrar solamente su gracia”, cuando, a su parecer, ella tenía “aptitudes histriónicas mucho más ricas” que en otras ocasiones había celebrado. Respecto a Ibarra reseñó “aunque, fuera de tipo (‘no pareces mandadero’, le dice en cierto momento Julissa; pero mucho menos parece lord inglés), saca avante su papel” (“Los Novios” 4-B). En *Cine Mundial* describieron a Julissa, como “deliciosa”, en tanto que les parecía causa de “humor involuntario” el intento de “inyectar sangre azul a Benny Ibarra, jovencito educado en Oxford o Cambridge” (“Los novios” 10).

La coreografía de Martin Allen resultó apropiada para ciertos críticos. *Cine Mundial* la calificó de “impactante”, mientras que Cantón celebró los “excelentes números coreográficos”. Refiriéndose a los cuerpos de baile, el crítico precisó: “un conjunto de muchachas preciosas, que cantan y bailan muy bien; lo mismo que los representantes del sexo feo, casi todos los cuales hacen honor a este adjetivo” (“Los novios” 10; “Los Novios” 4-B). Sigfredo Gordon caracterizó la coreografía de Allen como “ágil, suelta, original y precisa”. Además destacó “el trabajo incansable y rítmico de bailarinas y bailarines... [que] dieron una entusiasta muestra de su calidad, de su simpatía y entusiasmo y de su gran entrenamiento y condición física” (“Los novios” 6).

El diseño escenográfico de Antón también mereció buenos comentarios. Sigfredo Gordon aplaudió “sus bellas escenografías”, en tanto que Wilberto Cantón las describió como “sorprendentes” y refirió en su crítica que varias de ellas “fueron aplaudidas la noche del estreno”. El columnista teatral de *Excélsior* aseguró que Luis de Llano como director y Antón como escenógrafo “no se limitaron a las tres escenografías que pide la obra en su original (la escuela, la playa y el salón de baile), sino que la dividieron en numerosos cuadros que propician cambios que da[ban] mayor variedad e interés a la comedia” (“Los novios” 6; “Los Novios” 4-B).

La reposición de *Los novios* duró poco en cartelera. Sigfredo Gordon reportó “un público que recibió la representación de manera calurosa” (“Los novios” 6); sin embargo la temporada concluyó a poco más de un mes de su estreno. La compañía dio su última función el domingo 11

de diciembre de 1977. La nueva versión tuvo una vida más breve que la del primer montaje mexicano del teatro del Música, en 1956.



En 1978 se estrenó el musical que más tiempo permaneció en la cartelera de la ciudad de México. La obra es excepcional para esta tesis porque no proviene de la tradición de Broadway o de las propuestas del West End londinense, sino de Italia. La obra musical presentada en México de temporada más duradera no procede, por tanto, de la lengua inglesa, sino de la italiana; no se originó en una sociedad protestante o reformada, sino en la católica, religión con la que, además, se corresponde temáticamente. Me refiero a *El diluvio que viene*, en la producción de Manolo Fábregas.

*El diluvio que viene* se estrenó en el teatro San Rafael de la ciudad de México, el miércoles 1 de marzo de 1978, en una première para prensa e invitados<sup>59</sup> (El diluvio. Cartelera). *Aggiungi un posto a tavola*, título en italiano del espectáculo original de Pietro Garinei y Sandro Giovannini, llegó a nuestro país cuatro años después de su estreno en el teatro Sistina de Roma, en diciembre de 1974<sup>60</sup> (“Comedia Musical de Teatro” 4-B). La puesta llegó a México vía Madrid, en un montaje dirigido por los españoles Ramón y Antonio Riba, quienes también dirigieron *El diluvio que viene* en España, presentada un año antes, en marzo de 1977 (“Ora que deje de llover” XVI). Manolo Fábregas fungió como productor, director general e incluso como adaptador de la obra que consideró “la más arriesgada y costosa de las que [había] producido” (*Manolo Fábregas* 121-122; “Manolo Fábregas en su gran noche” 12-B). En ese momento, la inversión para llevar a la escena mexicana este espectáculo fue superior a los tres millones de pesos (Larios 3-E).

Este espectáculo coleccionó diversos elogios y críticas favorables. Incluso los periodistas más severos encontraron virtudes en la puesta mexicana de *El diluvio que viene*. Juan Miguel de Mora se refirió a éste como “un espectáculo excepcional y magnífico como tal, muy religioso en su esencia y conclusiones”. Además, el crítico teatral de *El Heraldo* pronosticó “encantará a las

<sup>59</sup> El debut para público se efectuó tres días después, el sábado 4 (El diluvio. Cartelera).

<sup>60</sup> Ya antes se había montado en México otro espectáculo de Garinei y Giovannini. Se trató de *Aleluya, brava gente*, producida por Roberto del Río y Julio Alemán, bajo la dirección de José Solé, estrenada en el Teatro Insurgentes, a fines de mayo de 1973, antes de *Mame*. El elenco estuvo encabezado por Julio Alemán, Sergio Corona, Luis del Río, Mónica Miguel, Dunia Zaldívar y Las Tres Conchitas (“Aleluya” 4; Leñero, *Teatro Insurgentes* 133, 175).

familias, especialmente a las grandes familias, y a los amigos que las acompañan” (“El Diluvio” 3-D). Antonio Magaña Esquivel celebró su “majestuosa puesta en escena” (“El Diluvio” 4-E). A decir de Juan Jaime Larios, periodista de *El Universal*, para el público de la noche de estreno, *El diluvio que viene* resultó “la obra de mayor trascendencia que se haya presentado en teatro alguno en nuestro país por la propiedad con que se hizo y por toda una serie de dificultades que hubieron de ser sorteadas para llevarla a escena” (3-E). Eduardo Rodríguez Solís la describió como una puesta en escena “extraordinaria” (“Y Dios” 3); mientras que en la columna “Notas y Pasos Rítmicos” de la *Revista Mexicana de Cultura*, se le consideró “espectacularmente realizada” (26 de marzo de 1978 7).

Aunque hubo críticos que expresaron sus reparos hacia *El diluvio que viene*, reconocieron también la calidad del espectáculo así como algunos de sus atributos. Para Rafael Solana esta obra no resultaba “más bella, ni como obra, ni como música” que *Mi bella dama* o *Violinista en el tejado*, montajes previos de Fábregas. Sin embargo, el musical de Garinei y Giovannini, en opinión del crítico, “como producción, como montaje escénico, [superó] aún a aquellos dos grandes éxitos”. Según el columnista de la revista *Siempre!*, con la presentación de *El diluvio que viene* Manolo Fábregas “[rompía] su propio récord” y “[sentaba] una nueva marca” en la historia del teatro mexicano del siglo XX (“Diluvio” 58-59). La opinión de Malkah Rabell fue la siguiente:

Quizá un poco larga, quizá un poco excesivamente abultada de elementos técnicos, quizá un poco demasiado “Disneylandia”, pero fuera de estos “quizás”, una producción prodigiosa, tal vez la producción más difícil y compleja realizada en México por este mago de la superproducción que es Manolo Fábregas (*Decenio* 73)

También Félix Cortés Camarillo, a pesar de sus objeciones, reconoció méritos de la puesta del San Rafael, incluso comparándola con la versión española:

...En muchos aspectos, la copia fiel de la puesta en escena de ‘El Diluvio que viene’ en México, es mejor que su original en Madrid.

Nunca dejaré de señalar el limitado servicio que a la creación teatral aporta el afán copista de nuestros productores, particularmente en el campo de la comedia musical. Pero debe reconocerse con honestidad el nivel profesional de su desempeño.

...‘El Diluvio que viene’ es consecuente. No quiere nada más que ‘entretener’ ‘sanamente’ ‘a las familia’. Su realización en México es soberbia, mejor que el original que copia. Si eso es un mérito, afróntenlo con orgullo y sin sentimientos de culpa. Una empresa comercial después de todo es eso, una empresa comercial (“Ora que deje de llover” XVI).

Wilberto Cantón, juzgó: “si pudieran cortársele 15 o 20 minutos ganaría mucho”, pero concluyó “este montaje debe ser considerado como un orgullo para el teatro mexicano” (“Diluvio” 12-B).

Para la mayor parte de los periodistas, cronistas y críticos, el atributo principal de *El diluvio que viene* era su producción. La obra se anunció como el “primer espectáculo musical en escenorama”, refiriéndose al sistema de cambio de decorados por medio de un disco giratorio, que permitía, entre otros efectos, presentar distintas perspectivas de la aldea en que se desarrollaba la historia. “Muchas veces habíamos visto escenografías que se mueven, gracias al disco giratorio, cuyo uso aplaude siempre el público”, señalaba Wilberto Cantón, “pero ninguna tan difícil y que necesite tantos cambios y aun parezca danzar sobre la escena, como ésta de *El diluvio que viene*”. Para el dramaturgo y crítico teatral del *Excelsior* la “ingeniosa” escenografía se convertía en “la verdadera estrella del espectáculo” (“El Diluvio” 12-B). Sin detenerse a examinar la reproducción escenográfica mexicana, Cortés Camarillo describió la obra del escenógrafo original, Giulio Coltellacci, como “genial (digna de un cinético Svoboda o un estructuralista Tröster)” (“Ora que deje de llover” XVI). Por su parte, Rodríguez Solís consignó “un excelente diseño de escenografía” en lo que llamó una “importación de creatividad” en la que “hasta la cinematografía [intervino]”<sup>61</sup>. Según el columnista del suplemento *La Onda*, con esta combinación de recursos, este musical se asemejaba, “en momentos, a la famosa Linterna mágica checoslovaca” (“Y Dios” 1). “No recuerdo que en ninguna otra comedia musical,” aseguraba Magaña Esquivel:

ni en ninguna obra en términos generales, se hayan logrado estos efectos tan perfectos, asombrosos, que alcanzaron Manolo Sánchez Navarro, joven hijo de Manolo Fábregas y Carlos Valero, Alejandro Reyes y Rafael García Ruiz estos dos últimos asistentes de iluminación y de sonido respectivamente.

---

<sup>61</sup> Es probable que Rodríguez Solís se refiera al momento en que se desata el nuevo diluvio. El momento en que el nivel de agua empezaba aumentar se sugería gracias a proyecciones cinematográficas de oleaje intenso.

El columnista de teatro del *Novedades* se refería a los “efectos de iluminación y de sonido que culmina[ban] en la fantástica espléndida escena del diluvio” (“El Diluvio” 4-E). Para Malkah Rabell la escenografía fue “despampanante”. La crítica de *El Día* refirió la “marea de maniobras técnicas, de tantos giros y cambios de escena”, así como el “Arca que llegan a construir en el escenario los mismos intérpretes a la vista de los espectadores” (*Decenio* 72). Juan Miguel de Mora reconoció que la producción estaba “llena de efectos magníficos”, entre los que contaba la escena del diluvio y la aparición de “un arco iris *Deus ex machina*”, no obstante, lamentó que nada de ello hubiese sido creado en México, pues según reportó “Manolo Fábregas contrató y se trajo a quienes lo hicieron en España para que aquí lo repitiesen” (“El Diluvio” 3-D)<sup>62</sup>.

Héctor Bonilla, quien personificaba al cura Silvestre, fue reconocido por su interpretación, que algunos críticos y cronistas consideraron digna de las mayores distinciones para un actor de comedia musical. “Es el curita más simpático que darse puede”, fueron las palabras de Malkah Rabell para caracterizar el trabajo de este actor (*Decenio* 72). En la opinión de Juan Miguel de Mora, Bonilla “destacó excepcionalmente, llevando todo el peso de la comedia” y agregó que, con su trabajo, se reafirmaba “en cada nueva ocasión... como un gran actor que domina todos los géneros” (“El Diluvio” 3-D). Para Magaña Esquivel, actuó, cantó y bailó “con todo acierto y poder de convencimiento” (“El Diluvio” 4-E). Wilberto Cantón “canta y actúa en tal forma que, si el año pasado no obtuvo ningún premio de los críticos, porque hubo otros también grandes actores que fueron preferidos, dudamos que este año nadie, dentro de la comedia musical, logre superarlo” (“El Diluvio” 12-B). Marco Antonio Acosta describió a Bonilla como “un fino comediante” que había encontrado “ya su camino, su expresión personal”. El crítico de *El Nacional* se preguntaba “¿Le negarán esta vez el premio al mejor actor-comediante?” (“Circuito” 16). Eduardo Rodríguez Solís señaló: “Héctor Bonilla merece un capítulo aparte. Después de la labor fuera de serie que desempeña, se sitúa en la lista de los mejores actores del teatro mundial” (“Y Dios” 3). Félix Cortés Camarillo también celebró el trabajo de Bonilla:

---

<sup>62</sup> Juan Jaime Larios, en *El Universal*, refirió algunas de las dificultades en la producción que hubieron de enfrentarse para estrenar *El diluvio que viene* en nuestro país:

...una serie de dificultades hubieron de ser sorteadas para llevarla a escena.

Una consola adquirida por Manolo en Londres se “quemó” durante los ensayos. Hubo que comprar otra. Dos palomas, que juegan un papel muy importante dentro de la pieza, murieron, hubo necesidad de mandar traer seis más que llegaron desde Italia y no precisamente volando. La escenografía – sensacional – representa serios peligros para los actores. Un pequeño error y una mano o un brazo puede ser el precio (3-E)

Héctor Bonilla es un buen actor que, a mi entender, se había quedado siempre a la espera de su papel o no se había dado cuenta de que se le estaba escapando de entre las manos la enorme oportunidad de demostrar un talento innegable. Su Silvestre es sólido, profundamente más humano que el perfeccionista de Lorenzo Valverde (la segunda parte de ‘Calma’ lo documenta) aseguraría yo que con mejor voz y desde luego con mayor proyección escénica. (“Ora que deje de llover” XVI)

Rafael Solana, tras revisar la trayectoria de “actuaciones estupendas” de Bonilla, lo calificó como “uno de los colosos del teatro mexicano” (59).

Con *El diluvio que viene* debutó una de las hijas de Manolo Fábregas, Mónica Sánchez Navarro en el papel de Clementina. En opinión de varios periodistas fue la revelación del espectáculo, a pesar de su falta de oficio. Según Juan Miguel de Mora “lo que ‘todo México’ deseaba ver la noche del estreno era la presentación de la hija de Manolo Fábregas y su incansable e inseparable Fela”. A juicio del crítico teatral de *El Herald* “la expectación se justificó”, pues encontró a Sánchez Navarro “hermosa, [con] gracia, expresión y soltura”. Le pareció “discutible” su desenvolvimiento como cantante, en lo que “pareció, a veces, falta de voz”, pero lo consideró “causa del nerviosismo natural de un acontecimiento para ella tan importante” (“El Diluvio” 3-D). En palabras de Wilberto Cantón cumplía “a satisfacción su papel de damita; no sabemos si en otros ‘roles’ que requieran mayor temperamento o facultades dramáticas lucirá igual, pero en éste está deliciosa gracias a su belleza, su juventud y su natural desenvoltura” (“El Diluvio” 12-B). Aunque a Solana le pareció “susceptible de perfeccionamiento”, consideró que su presentación teatral resultaba “afortunadísima”, por tratarse de una joven “bella y graciosa” (“Diluvio” 59). Magaña Esquivel la describió como “guapa, ligera, graciosa, que también logra una magnífica actuación como actriz, damita joven, cantante y bailarina” (“El Diluvio” 4-E). Cortés Camarillo también se mostró satisfecho por el desempeño de Sánchez Navarro, aunque subrayó ciertas debilidades en su interpretación:

Mónica Sánchez Navarro es una bellísima niña con mucho aplomo y sentido del ritmo, pero con evidente inmadurez escénica. NO ha educado aún su voz y su proyección escénica se deja llevar demasiado por la bobería subrayada de su personaje, por la ingenuidad a toda costa, por la exageración del naïve inconcluso.

Dentro de pocos años y muchos papeles más modestos que Clementina, Mónica puede ser una buena actriz de *musical*. (“Ora que deje de llover” XVI)

En otra tónica, Marco Antonio Acosta, en *El Nacional*, compartía el parecer de Camarillo:

Séame dado expresar mi simpatía por una nueva actriz: Mónica Sánchez Navarro, cuidada mucho dentro del equipo por ser una novata; cosa muy natural. Pienso que Mónica tiene un futuro muy grande en la comedia musical y quizá en la comedia teatral moderna. Reúne su persona, además del talento visto, la simpatía y la gracia que le corresponde a una chica guapa como ella. (“Circuito” 16)

Aunque varios periodistas expresaron su deseo de verla en otras puestas en escena, *El diluvio que viene* es la única obra, de las revisadas en esta investigación, en que intervino Mónica Sánchez Navarro<sup>63</sup>.

Raquel Olmedo también recibió buenas críticas por su interpretación de Consuelo, la prostituta que llega al pueblito para alterar la noche de procreación previa al diluvio y que aseguraría la continuidad de la raza humana. Magaña Esquivel señaló que se desenvolvía con “gracia y precisión” (“El Diluvio” 4-E), mientras que De Mora subrayaba “estuvo muy bien en su personaje y lució su voz” (“El Diluvio” 3-D). A juicio de Marco Antonio Acosta, Raquel Olmedo “en un papel diferente” se mostraba “más actriz y menos reclamativa” (“Circuito” 16). Por su parte Wilberto Cantón aplaudió su “su bella figura, su gracia y su cálida voz de siempre” (“El Diluvio” 12-B). Cortés Camarillo describió a Olmedo como “una buena cantante, con estilo propio y voz potente” y concluyó “Puedo asegurar que su Consuelo es superior a la de Madrid” (“Ora que deje de llover” XVI).

El conjunto de bailarines y cantantes que hacían de aldeanos, también recibió buenos comentarios en la prensa. Según Magaña Esquivel formaban “cuadros deslumbrantes” (“El Diluvio” 4-E). En opinión de Wilberto Cantón aportaban al espectáculo “un ritmo vibrante y cálido” ya que cantaban, actuaban y bailaban “con entusiasmo contagioso”. El también dramaturgo los describió como “un grupo de muchachos y muchachas muy bien seleccionados, muy jóvenes y muy profesionales” (“El Diluvio” 12-B). Rafael Solana reseñó:

---

<sup>63</sup> Quince años más tarde, Mónica Sánchez Navarro volvió a interpretar a Clementina en la reposición del espectáculo, promovida por sus padres, también en el San Rafael. Se incorporó en el segundo elenco de dicha puesta, después que otra actriz, Mariana Levy, concluyó su compromiso con la producción.

Párrafo aparte merece el admirable, infatigable, intachable grupo de los y las bailarines y cantantes, con más personalidad ellos que ellas, con los bailarines cantando y los cantantes bailando tan bien que no llega a estar muy claro con cuál especialidad fueron contratados. Adrián Oropeza les puso el canto y Karen Connolly el baile con tal rigor, que la palabra perfección es la única que viene a los deudos para reseñarlo. Son el meollo del espectáculo. (“Diluvio” 59)

Para Cortés Camarillo también en este rubro *El diluvio* mexicano superó al madrileño:

...estos muchachos y muchachas – que han terminado con la inevitabilidad del viejo estilo de los hermanos Zavala – le echan tantas ganas al asunto que da gusto teatral verlos. Hay un entusiasmo que yo no vi en la puesta en escena madrileña, técnicamente impecable, fríamente calculada, que contagia alegrías teatrales. (“Ora que deje de llover” XVI).

Ramón y Antonio Riba, quienes habían dirigido la versión madrileña de *El diluvio que viene*, fueron los responsables de la dirección escénica de la puesta mexicana. Algunos críticos apreciaron el trabajo de los directores españoles en el montaje mexicano. En palabras de Juan Miguel de Mora, los hermanos Riba montaron el espectáculo, tanto en México como en España, “y evidentemente lo hicieron muy bien, logrando un ritmo impecable, gran agilidad y gran espectáculo” (“El Diluvio” 3-D). A Marco Antonio Acosta le pareció que la comedia de Garinei y Giovannini estuvo “magníficamente coordinada por Ramón Riba y Antonio Riba” (“Circuito” 16). En opinión de Cortés Camarillo, ante la genialidad de la reproducción escenográfica, el trabajo de los hermanos Riba resultaba “escaso” (“Ora que deje de llover” XVI). En cambio, Rafael Solana reconoció que Fábregas “trajo a unos hermanos españoles” para ocuparse de la dirección, en este montaje, y desde su punto de vista, dicha labor se hacía “ardua y complicadísima” (“Diluvio” 59).

La prensa reconoció el esfuerzo de Manolo Fábregas en la producción y dirección general del espectáculo. “En la dirección general, Manolo Fábregas se anota un triunfo”, aseguraba Acosta en *El Nacional*, y añadió, refiriéndose al también empresario “al director, le envió mi felicitación por el esfuerzo en presentar una comedia que sin él no hubiera podido realizarse en la forma tan bella como la vimos” (“Circuito” 16). El columnista F.M.G, de “Notas y pasos rítmicos”, aplaudió “su tino... para elegir las obras con las cuales cubre los programas de teatro que preside”, y agregó:



Ese acierto... le permitió conquistar al público adicto, que tiene la mayor confianza en el actor y director y que acude siempre a su llamado, seguro de encontrar en la escena lo que esperaba.

Tal confianza de los espectadores, justificada naturalmente por los hechos, permite a Manolo Fábregas, seguro de lo que va a ofrecer a aquellos, mostrarlo de manera cuidadosa, con dirección atenta a todos los detalles sin escatimar gasto alguno en decorado y vestuario (26 de marzo de 1978 7).

Wilberto Cantón consideró atinada su decisión de importar a los colaboradores de la puesta, entre ellos a los directores, “pues”, desde su punto de vista “lo censurable sería que llevado por la vanidad hubiera tratado de improvisar quién sabe si con buena o mala suerte, en vez de aprovechar la experiencia de quienes ya habían encontrado la mejor manera de montar esta problemática puesta” (“El Diluvio” 12-B). Solana consideró que Fábregas debutaba “en un papel que no había hecho: el de *pater familias*, al presentar como actriz cantante a una de sus hijas, y como técnico en iluminación a uno de sus hijos”. El también dramaturgo agregó que Fábregas era “además del dueño del teatro, el más cómodo que tenemos, el alma de todo el espectáculo: sin él, sin su espíritu de empresa, sin su ambición, sin su personalidad, nada de esto habría podido no digamos hacerse, pero ni siquiera soñarse” (“Diluvio” 59).

*El diluvio que viene* registra la temporada más duradera de las obras incluidas en esta investigación. Rebasó la década de los setenta, pues se mantuvo en cartelera tres años y quince días. Ofrecía dos funciones diarias y cumplía doce presentaciones a la semana: de martes a sábado a las 19:00 y 22:00 horas, y los domingos a las 17:00 y 20:00 horas. Las localidades tenían tres precios diferentes: \$100, \$80 y \$60. Para 1979 se anunciaba como “ganadora de 10 premios de la prensa especializada” (Diluvio. Cartelera). La temporada concluyó el domingo 15 de marzo de 1981.



Durante 1978 se estrenó otro musical en la ciudad de México que también tuvo una temporada duradera; sin embargo, varios críticos objetaron la calidad del montaje. Se

trataba de una obra famosa, sobre todo por la constante exhibición de desnudos en escena. El espectáculo era *Oh, Calcutta!* ideado por Kenneth Tynnan, con fragmentos de textos de Sam

Shepard, Samuel Beckett e incluso John Lennon. La música y letras originales, se acreditaban al grupo The Open Window.

*¡Oh Calcuta!* se estrenó en el Teatro Fru-Fru de la ciudad de México, el martes 12 de septiembre de 1978, a las doce de la noche. Se presentaba como función de medianoche, y según refería Antonio Magaña Esquivel la productora fue Irma Serrano (“¡Oh Calcuta!” 1-E). Roberto Chávez dirigió el espectáculo y lo tradujo y adaptó junto con Julio Porter. La obra llegó a México casi diez años después de su debut en Nueva York, en junio de 1969. El diario *Cine Mundial* aseguraba que ésta era “una de las comedias más atrevidas que se han presentado en México” (“¡Oh, Calcuta! con sus Desnudos” 11).

La versión mexicana de *¡Oh, Calcuta!* en opinión de algunos periodistas era un espectáculo vulgar, que sólo buscaba atraer al público con los desnudos que anunciaba. En su columna “La escena” del *Últimas noticias de Excélsior*, Sigfredo Gordon concluyó “es una obra desnudista y grosera que no justifica de ninguna manera la fama de que viene precedida” (“¡Oh, Calcuta!” 6). Para Antonio Magaña Esquivel se trataba de “escenas sueltas, sin ninguna ilación, *sketchs* que llegan a extremos pornográficos” y calificó la puesta como “un bodrio sin pies ni cabeza” (“¡Oh, Calcuta!” 1-4<sup>a</sup>). Aunque a Maruxa Vilalta tampoco le pareció un espectáculo logrado, desde su punto de vista, lo que se presentaba en México “no [era] pornografía, sino una subdesarrolladita versión de ‘¡Oh, Calcutta!’, para un público de barrio”. La dramaturga y crítica de teatro del *Excélsior* describió la puesta del Fru Fru como “una copia a medias, mal hecha” de la versión original (“¡Oh, Calcutta!” 13-B).

El trabajo del reparto tampoco mereció comentarios positivos por parte de la prensa. “En el renglón artístico, casi todos dejan bastante que desear,” afirmaba Gordon, “porque la calidad general es baja”. Tanto el crítico del *Últimas Noticias* como Maruxa Vilalta concedieron en que quienes “se salvaban, con excelentes trabajos” eran Horacio Salinas y Luisa Muriel (“¡Oh, Calcuta!” 6; “¡Oh, Calcutta!” 13-B).

Los desnudos de la obra provocaron reacciones diversas: indiferencia, aceptación, rechazo. Según Magaña Esquivel el espectador agradecía:

la hermosa desnudez total de chicas jóvenes y guapas como son Elu Zavala, Luisa Muriel, Diana Markovic, Araceli Aguilar, Debby De Brin, Judith Velasco, con los senos y el sexo al aire y a disposición de quienes hacen sus parejas en esos

cuadros pornográficos, Pedro Weber que apodan “Chatanuga”, Víctor Vera, Francisco Banda, Horacio Salinas, Fernando Moya y alguno más.

No obstante, el crítico teatral del *Novedades* reparó en que *¡Oh, Calcuta!* era uno de esos casos: lamentables, bochornosos, en los que los desnudos de hombre y de mujer, desnudos totales, sin ninguna medida, constituyen el espectáculo pornográfico por excelencia que se agudiza cuando hombre y mujer emplean su desnudez para simular en escena el acto sexual; y todo ello como atractivo de taquilla, para agitar el morbo del público y atraerlo para mayor ganancia económica. (“¡Oh, Calcuta!” 1-4<sup>a</sup>)

A decir de Sigfredo Gordon, los desnudos en esta puesta no eran “precisamente excitantes ni voluptuosos, pero eso sí mostrados con amplia generosidad como si todos los participantes estuvieran decididamente reñidos con sastres y modistos” (“¡Oh, Calcuta!” 6). En el diario *Cine Mundial* se lee “Algo que abunda en la obra son los desnudos, al grado que en algunas escenas más de 10 gentes se quedan sin ropa en el tablado” (“¡Oh, Calcuta! con sus Desnudos” 11); en opinión de Maruxa Vilalta, en cambio, al público se le “regateaban los desnudos”. La columnista teatral juzgó “los que van a ver desnudos salen frustrados. Y se supone que en un espectáculo así prácticamente todos los espectadores van a ver desnudos y no precisamente a apreciar una obra de tesis” (“¡Oh, Calcuta!” 13-B).

La dirección escénica de Roberto Chávez fue poco lograda, de acuerdo con algunas críticas. Aunque según *Cine Mundial* “el director... procuró darle [la] mayor naturalidad posible a cada uno de los 17 cuadros” (“¡Oh, Calcuta! con sus Desnudos” 11), el resultado, a juicio de Magaña Esquivel, fue una “malversación de lenguaje dramático” y “movimientos escénicos groseros” (“¡Oh, Calcuta!” 1-4<sup>a</sup>). Sigfredo Gordon consideró que el director atravesaba una “enrachada senda de triunfos populares”<sup>64</sup> (“¡Oh, Calcuta!” 6), no obstante, para Maruxa Vilalta los sketches que componían la obra se hacían “pesadísimos, dado lo mal que los [decían] los actores, y no precisamente porque [fueran] malos actores sino porque no hubo quien los dirigiera” (“¡Oh, Calcuta!” 13-B).

El diseño de la producción se comentó brevemente en la prensa. *Cine Mundial* consideró que la obra ganaba “realce”, gracias a la escenografía de Roberto Cirou, y a la intervención de un

---

<sup>64</sup> El crítico del *Últimas Noticias de Excelsior* refirió el éxito de su puesta “El coyote inválido”, obra “varias veces centenaria” (Gordon, “¡Oh, Calcuta!” 6).

camarógrafo, Guillermo Rosas (“¡Oh, Calcuta! con sus Desnudos” 11). Vilalta encontró que los decorados “de cartón, [fueron] resueltos con bastante buen gusto y poco sentido práctico”. La crítica de *Excélsior* comentó la desafortunada inclusión de “diálogos telefónicos entre Pedro Weber ‘Chatanuga’ y Víctor Vera, a quienes se les escribieron unos ‘chistes’ inenarrables” tan sólo para cubrir los cambios de decoración (“¡Oh, Calcutta!” 13-B).

A pesar de las críticas, *¡Oh, Calcuta!* se mantuvo en cartelera durante un año. A la mitad de su temporada, la puesta se mudó al Teatro de las Vizcaínas, ubicado en Plaza de las Vizcaínas y San Juan de Letrán. Para entonces ofrecían funciones los siete días de la semana: de lunes a sábado a las 19:30 y 22:00 horas, y los domingos a las, 17:00, 19:00, y 21:00 horas, y así cumplían 15 representaciones semanales. Las localidades tenían un costo de \$80 y \$40 pesos. El suplemento *La Onda del Novedades* incluía una nota en su cartelera que refería “Lo mismo que se presentó en el teatro Fru-Fru hace algunas semanas con mucho éxito. La obra es pícaro, con vulgares desnudos. La escenificación no ha mejorado” (“¡Oh, Calcuta!”, *La Onda*).

El proyecto institucional Teatro de la Nación empezó a funcionar a fines de la década de los setenta, por iniciativa de Margarita López Portillo, hermana del entonces presidente de la república<sup>65</sup>. Bajo el auspicio del Teatro de la Nación, que dependía del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), se estrenó en 1979 una comedia musical norteamericana, de los años cincuenta, con canciones del afamado compositor Cole Porter. La obra fue *Can-Can*, y estuvo dirigida por José María Fernández Unsaín y fue protagonizada por Jacqueline Andere.

*Can-Can* se estrenó en la ciudad de México el viernes 11 de mayo de 1979, en el Teatro Lírico<sup>66</sup>. La obra se presentó en nuestro país a 36 años de su estreno en Nueva York, el 7 de mayo de 1953. Aunque el Teatro de la Nación ya había presentado otros espectáculos dentro de

---

<sup>65</sup> En palabras de Carlos Solórzono, quien fungió como Coordinador ejecutivo del Teatro de la Nación, esta iniciativa pretendía:

crear una Institución que desempeñara funciones creativas y administrativas destinadas a todos los teatros que el Instituto [Mexicano del Seguro Social] tiene distribuidos en el territorio nacional. ... se concibió el proyecto de llevar anualmente a escena un número variable de obras teatrales, para difundir entre el público mexicano la cultura teatral, en un tono de sano esparcimiento.

Como organismo productor el Teatro de la Nación necesitó de una estructura de funcionamiento que hiciera posible sus propósitos: La Coordinadora en Jefe, Sra. Margarita López Portillo y el Coordinador Ejecutivo, que es quien suscribe estas líneas, asesorados por un grupo de analistas de textos hemos ido decidiendo cuales serían las obras que debían escenificarse. Pero esta selección no podía depender del azar y para programarla se estableció, desde el principio, un esquema dividido en diferentes ciclos (*Teatro de la Nación* 6)

<sup>66</sup> Un día antes se había presentado en función especial por ser Día de las Madres (*Can-Can*. Cartelera).

su ciclo de “Teatro Lírico”, como *Papacito, piernas largas*, estelarizada por Angélica María, *Can-Can* fue la única obra musical de origen norteamericano que el proyecto auspició<sup>67</sup>. De acuerdo con Carlos Solórzano, Coordinador ejecutivo del Teatro de la Nación, “la picardía de la historia, la música de Cole Porter, tan rica en valores melódicos, han hecho de *Can-Can* una obra clásica de la Comedia Musical Norteamericana” (*Teatro de la Nación* 181; *Can-Can*. Cartelera).

La puesta mexicana de *Can-Can* tuvo críticas encontradas. En la memoria de los cinco años del Teatro de la Nación que el IMSS publicó, se coleccionaron algunos comentarios de la prensa para esta producción. Entre ellos, Concepción Shiaffino de *El Universal* escribió: “...con todo lujo, con todo esplendor y sin escatimar en algún detalle, la obra ‘Can Can’, de Abe Burrows, se presentó en el escenario del Teatro Lírico con éxito rotundo” (cit. en *Teatro de la Nación* 185). Según Maruxa Vilalta, en *Excélsior*, se trataba de “una producción digna y cuidada” (“Comedia Musical” 4-3<sup>a</sup> A). No obstante, Sigfredo Gordon, en la columna “La escena” del *Últimas Noticias* subrayó que la obra presentaba “muchos peros para una producción”. A decir del crítico, la puesta dejaba “mucho que desear, principalmente por el desequilibrio existente entre la calidad notoria de algunos elementos que en esta comedia musical [intervenían] y la mediocridad general de los actores del reparto”. En opinión de Gordon el conflicto entre los dos sindicatos de actores, que funcionaban en ese momento, la ANDA y el SAI, pudo haber influido “desfavorablemente” en la representación. Jacqueline Andere, una de las principales disidentes de la ANDA, tuvo que reingresar a dicha asociación y renunciar al SAI para participar en este musical<sup>68</sup> (“Can-Can” 6).

La interpretación de Pistache, de la actriz Jacqueline Andere, fue uno de los atributos que los críticos encontraron en la producción mexicana de *Can-Can*. Para Maruxa Vilalta, aunque uno de los principales números del espectáculo “París, te amo” (*I Love Paris*), resultó “deslavadito”, Andere pudo darle “vida y gracia” a la conocida canción de Porter (“Comedia

---

<sup>67</sup> “Teatro Lírico – Las operetas del fin del siglo XIX y las comedias musicales del siglo XX, [alternaron ] en este ciclo, despertando un gran interés entre el público que desea ver el teatro el despliegue de recursos escénicos en torno a una historia amable inscrita en una atmósfera musical” En este ciclo también se presentaron dos operetas de Franz Lehar: *La viuda alegre* y *El país de las sonrisas* (*Teatro de la Nación* 8)

<sup>68</sup> A fines de los setenta un grupo de actores se separó de la Asociación Nacional de Actores (ANDA), para formar el Sindicato de Actores Independientes (SAI) (Gordon “SAI” 23). Según el *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano*, editado por Edgar Ceballos “la reelección de Jaime Fernández como Secretario general de la ANDA y las numerosas denuncias de corrupción por parte de algunos de los integrantes de su planilla dividieron por primera vez a este gremio actoral... Se acuerda constituir el SAI el 14 de mayo de 1977, como una alternativa más democrática dentro de dicho gremio... El SAI se disolvió en 1985 y sus agremiados regresaron a la ANDA” (445).

Musical” 4-3<sup>a</sup> A). La memoria del Teatro de la Nación acumuló elogios para la actriz, por ejemplo:

Jacqueline Andere, brilla como un sol a todo lo largo de la representación. Está sencillamente esplendida [*Ovaciones*]

...hizo gala de su histrionismo y de su versatilidad [*El Universal*]

Jacqueline es la reina del espectáculo, tan guapa tan bien vestida y tan excelente actriz; nunca se encontrará en este género quien tenga todas las cualidades en la misma proporción [*Siempre*]. (cit. en *Teatro de la Nación* 185)

Según Sigfredo Gordon, Jacqueline Andere era uno de los pocos factores que salvaban el espectáculo. Caracterizó a la actriz como “deliciosa” en el personaje de Pistache, pues consideró que “como actriz [hacía] una labor muy completa en actitudes y gestos, derrochando agilidad, simpatía y un entusiasmo digno del mejor aplauso, al tiempo que como cantante y bailarina se [defendía] lo suficientemente bien como para no desmerecer de su excelente actuación de intérprete” (“Can-Can” 6).

El cantante Jorge Vargas, en el papel del juez Aristide de Forestiere, hizo gala de su voz, aunque, según ciertos periodistas, aún carecía de oficio de actor. En opinión de Sigfredo Gordon, Vargas contaba con una “magnífica presencia física”, además de una “voz potente y bien timbrada”. No obstante que desde su punto de vista se desenvolvía bien como actor, le notó “bastante inexperiencia” en dicho rubro (“Can-Can” 6). Maruxa Vilalta juzgó que “desperdiciaba” su personaje pues no sólo le faltaba experiencia como actor, sino también, dicción como cantante (“Comedia Musical” 4-3<sup>a</sup>).

Olivia Bucio, quien ya había participado en *Lili*, llamó la atención de algunos críticos por su trabajo como Claudine. Según consignan en la memoria del *Teatro de la Nación*, *El Sol de México* la consideró “una verdadera revelación” (185). Vilalta, en *Excelsior*, se limitó a calificarla como “siempre acertada” (“Comedia Musical” 4-3<sup>a</sup> A), en tanto que Sigfredo Gordon en el *Últimas Noticias* la caracterizó como “bonísima, muy expresiva”. Para este crítico teatral, Bucio cantaba y bailaba “bien, derrochando naturalidad y carisma” (“Can-Can” 6).

Los decorados y el vestuario de Roberto Cirou recibieron algunos reparos. En *El Universal*, Concepción Schiaffino consideró que era “lo máximo, colorido, [con] originalidad, y apegado a la época”, además que resultaba “muy vistoso” (cit. en *Teatro de la Nación* 185). Sigfredo Gordon difería, pues desde su punto de vista “el gran pero” era el vestuario de las

bailarinas del famoso can-can. El columnista del *Últimas noticias* explicó que el motivo de su objeción era la falta de precisión histórica en el diseño de Cirou:

Las bailarinas de este baile sensual que causó sensación en el mundo, deben llevar medias negras a medio muslo, ligeros para sostenerlas y pantaletas blancas para mayor contraste erótico, en vez de usarlas negras y las poco excitantes pantimedias, entonces, afortunadamente, todavía desconocidas.

Además, para Gordon, la escenografía era “de poca calidad y peor gusto” (“Can-Can” 6).

La coreografía de Marianne Selbert fue poco atinada según Vilalta y Gordon. En palabras de la primera “[pasaba] con pena más bien que con gloria: ahí está como ejemplo ese mediocre baile de los apaches, que habría podido resultar tan chusco y brillante” (“Comedia Musical” 4-3<sup>a</sup> A). Compartía esta opinión Sigfredo Gordon, pues, a decir suyo, los bailables era interpretados “con más buena voluntad que acierto” (“Can-Can” 6).

La música de Cole Porter, conducida por Pocho Pérez, ganó buenos comentarios. La calificaron como “hermosa” en *La Prensa* y como “estupenda” en *El Universal* (cit. en *Teatro de la Nación* 185). De acuerdo con Sigfredo Gordon, además del trabajo de Andere, Vargas y Bucio, “sólo la música bien conducida de Pocho Pérez” lograba salvar la puesta (“Can-Can” 6). Coincidió Vilalta, en *Excelsior*: “lo mejor de la noche: los arreglos y dirección musical, ágiles, vivos, jóvenes, al día, sacando de la música el mayor partido posible y con excelentes intérpretes de Pocho Pérez” (“Comedia Musical” 4-3<sup>a</sup> A).

A pesar de los reparos comentados previamente, *Can-Can* tuvo una temporada relativamente fructífera. Según el cómputo del Teatro de la Nación, la obra trabajó 124 días, ofreció 300 funciones y registró una asistencia de 122, 532 personas (*Teatro de la Nación* 181). Alfredo Muñoz, en la columna “Rushes” de *Novedades* reportó que “[e]n los cuatro primeros días que se puso ‘Can Can’, ésta alcanzó a recaudar en taquilla más de medio millón de pesos (560 mil)” (1). Las funciones se ofrecían de martes a viernes a las 20:30 horas, los sábados a las 19:00 y 22:00 horas y los domingos a las 17:00 y 20:00 horas. Los boletos tenían un costo de \$100, \$80 y \$60 pesos (Can-Can. Cartelera). La obra se mantuvo en cartelera hasta el 22 de octubre de 1979 y anunció una gira por la república a partir del 1º de noviembre de ese mismo año.



En 1979 se estrenó en la ciudad de México el musical *Anita la huerfanita*

(*Annie*), una producción de Robert W. Lerner. Esta obra, basada en una historieta norteamericana de los años veinte, resultó un gran éxito en Nueva York. Según Martin Gottfried, en su libro *Broadway Musicals*, *Annie* (como se titula originalmente la obra) “its a complicated production that uses all the technical resources of the musical theater... Being a big Broadway musical, *Annie* is old-fashioned. In backstage parlance, it is a show with a ‘heavy book’, a technically complex-production” (151).

*Anita, la huerfanita* se estrenó en el teatro Manolo Fábregas el jueves 15 de noviembre de 1979 a las nueve de la noche. José Luis Ibáñez dirigió y, junto con Cristina del Castillo, tradujo el libreto en tanto que Martin Allen se ocupó de la coreografía. Dos niñas alternaban en el papel protagónico: Teresita Yáñez y Pilar Montenegro. Al igual que Jacqueline Andere en *Can-Can*, Virma González tuvo que renunciar al SAI y regresar a la ANDA para poder interpretar a la “señorita Minerva” en esta producción (Padilla “Para representar Anita” 1-E).

La puesta mexicana resultó agradable para el gusto de algunos críticos. Sigfredo Gordon en *Jueves de Excelsior* la calificó como “ingenua y alegre” (“Niños” 12); mientras que Antonio Magaña Esquivel aseguró en su columna: “En el Teatro Manolo Fábregas se ha dado el mejor espectáculo infantil” que, según reportó, conseguía un “buen éxito” (“El grupo infantil” 1-E). En cambio, Maruxa Vilalta objetó que el espectáculo presentaba “cursilería a raudales” y expresó que para ella resultaba una “pesadilla... la dulce - ¡qué linda, ella! - ‘Anita’”, en la misma manera como alguno de los espectadores que gustaban de esta obra padecería “si acudiera a ver teatro de calidad” (“No Linchen” 4- 3ª A).

Según algunos periodistas uno de los principales atractivos de *Anita la huerfanita* era el ensamble de niñas que interpretaban a las internas del orfanatorio. A decir de Magaña Esquivel eran ellas quienes ofrecían “el espectáculo fundamental que [hacía] agradable y triunfadora esta comedia musical”. El crítico de teatro del *Novedades* calificó de “magnífico” a este conjunto de niñas, y consideró que Teresita Yáñez, un “encanto de niña” lograba un “éxito” con su “Anita”, el día del estreno (“El grupo infantil” 1-E). Sigfredo Gordon coincidía, al señalar que Yáñez “en el estreno, desempeñó con gran soltura el papel principal de la comedia”. Además escribió: “todas estas niñas, por su ingenuidad y maneras espontáneas, tienen una actuación tan sobresaliente que se llevan de calle a los actores adultos” (“Niños” 12).



Virma González, como la señorita Minerva, fue del agrado de algunos periodistas. Sigfredo Gordon, celebró su “excelente vis cómica” (“Niños” 12), en tanto que Maruxa Vilalta calificó su actuación como “profesional ciento por ciento” (“No Linchen” 4-3<sup>a</sup>). En una entrevista para *El Universal*, la actriz expuso algunas de las dificultades que enfrentó para personificar a la “villana” de la comedia, que hacía el contrapeso de las niñas:

Caracterización difícil. El primer inconveniente es la edad. Minerva, una vieja amargada de más de 50 años, contrahecha, la encargada del hospicio de la comedia musical “Anita la huerfanita”, de Thomas Meehan

– ‘Lo primero con lo que lucho es con el físico (se puso erguida). Mira, toca la espalda (firme) y tengo que hacer esto’

Entonces dio un giro. Las expresiones de su cara se volvieron otras, la espalda se puso flácida. Realmente parecía una anciana...Virma es una actriz que proyecta. Llena de elasticidad... Hace su primera interpretación de villana cómica (“Para representar Anita” 1-E).

En opinión de Antonio Magaña Esquivel, Virma González era “otra columna del buen éxito” de *Anita la huerfanita* (“El grupo infantil” 1-E).

La actuación de Sergio Bustamante, como Gastón Dolariza, también destacó a decir de ciertos críticos. Maruxa Vilalta aplaudió el profesionalismo del actor:

De vez en cuando como que sentíamos a Bustamante con ganas de estrangular a la simpática ‘Anita’, pero quizás sólo fueron malos pensamientos porque Sergio sonreía y cantaba y todo marchaba en el mejor de los mundos y al público para acabar pronto se le caía la baba (“No Linchen” 4-3<sup>a</sup> A).

A juicio de Magaña Esquivel, del *Novedades*, el histrión interpretó al millonario Dolariza “con talento y consecuente acierto” (“El grupo infantil” 1-E). En palabras de Sigfredo Gordon, Sergio Bustamante, en *Anita*, realizaba “como siempre... una labor de categoría” (“Niños” 12).

El diseño de producción de este espectáculo se comentó brevemente en la prensa. Antonio Magaña Esquivel describió la puesta como “rica en decorados” (“El grupo infantil” 1-E). Maruxa Vilalta, por su parte, subrayó que si bien posiblemente al público no le importaba la anécdota, “embobado, admira[ba] trajes y decorados” de esta puesta en escena (“No Linchen” 4-3<sup>a</sup>A).

*Anita la huermanita* se mantuvo cerca de un año en la cartelera capitalina. Semanalmente se ofrecían doce funciones: de martes a sábado a las 19:00 y a las 22:00 horas, y los domingos a las 17:00 y 20:00 hrs. Como para *El diluvio que viene*, el otro musical que se exhibía en un teatro de Manolo Fábregas, los boletos tenían tres precios: \$100, \$80 y \$60. Los boletos podían adquirirse en las taquillas del teatro y a través del sistema “Boletrónico”. La temporada llegó a su fin el domingo 9 de noviembre de 1980 (*Anita la huermanita*. Cartelera).

## **I.4 Los ochenta: antes y después del temblor del 85.**

En la década de los ochenta se mantuvo la continuidad en la producción y exhibición de obras musicales importadas a la ciudad de México. También en estos años se inauguraron nuevos locales para la exhibición de obras de este tipo, dos de ellos se vinieron abajo con el temblor de septiembre de 1985: los Televiteatros. Aparecieron, por otro lado, nuevos productores como Televisa, que en esta década incursionó directamente en la producción de musicales, a veces en sociedad con empresas extranjeras. En esta década desapareció uno de los empresarios que fomentaron la presentación de musicales con un modo de producción propio, Robert W. Lerner, y poco después de la mitad de la década Manolo Fábregas desaceleró su actividad en la importación de espectáculos de este tipo para sus teatros. A finales del sexenio de José López Portillo, en 1982, nuestra moneda volvió a devaluarse de \$25 a \$150 pesos por dólar.

La década empezó con tres reposiciones de musicales montados en México con anterioridad: *El hombre de la Mancha*, *La novicia rebelde* y una nueva versión de *Godspell*, ahora con el título *La pandilla*.



*La pandilla* se estrenó el 11 de enero de 1980, bajo la dirección de Manuel Gurría, quien participó como

actor en el montaje de los Fábregas, en 1974, cuando éste salió de gira (*Fábregas* 175). Con este montaje se inauguró el Teatro Helénico, ubicado en el Instituto Cultural del mismo nombre, en la avenida Revolución 1500, en San Ángel al sur de la ciudad de México. En el montaje participaron Silvia Pasquel, Benny Ibarra, Olga María y María del Sol, entre otros. La producción recorrió diversos foros de la capital, después de su debut en el Helénico, entre ellos el Teatro Insurgentes y el Polyforum donde ofrecía ocho funciones a la semana de jueves a domingo, con una localidad de \$100 (Ceballos, *Diccionario* 210; *La pandilla*. Cartelera).

En 1981 se estrenó, en el Teatro de los Insurgentes, una reposición de *El hombre de la Mancha*. Enrique Álvarez Félix y Mónica Miguel protagonizaron esta producción de Fernando Junco, dirigida por Óscar Ledesma.

Esta reposición profesional de *El hombre de la Mancha* debutó el jueves 7 de agosto de 1980 en la ciudad de México. La inversión de Junco, según reportó el diario *Cine Mundial*, fue de un millón y medio de pesos. Álvarez Félix declaró al periódico especializado en espectáculos, “las piezas teatrales que han sido buenas, es decir que han tenido éxito tiempo atrás, tienen derecho a repetirse”. Mónica Miguel, por su parte, señaló a la misma publicación “aunque esta pieza se representó hace tiempo, nosotros los actores tenemos la confianza de que la gente asistirá a verla” (“En el Teatro” 16).

Enrique Álvarez Félix, en el personaje doble de Cervantes y El Quijote, se hizo acreedor a críticas favorables. Lo mismo *Cine Mundial* que Antonio Magaña Esquivel, se refirieron a “la magnífica actuación” de Álvarez Félix. El crítico teatral del *Novedades* también reconoció “los acertados matices” que alcanzaba el intérprete, así como “la expresión de su texto, y aun los detalles de las canciones que [interpretaba], sin que [tuviese] propiamente una voz de cantante, de barítono o tenor” (“Álvarez Félix” 20; “De nuevo” 4-E).

La reposición de *El hombre de la Mancha*, en el Teatro Insurgentes, cumplió cuatro meses de temporada. Tenía nueve representaciones semanales: tres funciones de martes a jueves a las 20:30 horas, dos más los viernes y los sábados, a las 19:15 y 21:45 horas y cerraba el domingo con dos horarios más, a las 17:00 y 20:00 horas. Los boletos tenían un costo de \$100 y \$150 pesos. Este último precio superaba la localidad más cara de *Anita la huerfanita* y *El diluvio que viene*. La temporada concluyó el miércoles 10 de diciembre de 1980 (*El hombre de la Mancha*. Cartelera).

La tercera reposición que se estrenó en 1980, en la ciudad de México, fue promovida por el empresario Juan José San Millán, con una compañía integrada por miembros del Sindicato de Actores Independientes (SAI). Se trataba de *La novicia rebelde*, que se presentó en la capital por primera vez en 1976. Ahora la dirigía Eduardo Unda, y la protagonizaban Héctor Gómez, Irlanda Mora, Luis de León y Miriam Cossío.

Esta reposición de *La novicia rebelde* se estrenó el sábado 1 de noviembre de 1980 en el teatro 11 de julio, ubicado la colonia Narvarte. La versión al español que se montó fue la de Antonio J. Carvajal, la misma que había sido llevada a escena en 1976 (*La novicia*. Cartelera). Según refiere Sigfredo Gordon, el SAI había sufrido un boicot pues

...elementos de la ANDA, dando muestra de ‘compañerismo y espíritu de clase’, hicieron presión sobre muchos de los productores, tanto de teatro como de cine y televisión, para que los artistas del SAI no tuvieran trabajo y rendirlos por medio del arma poderosa de la necesidad de seguir viviendo.

El crítico teatral de *Jueves de Excelsior*, celebró la iniciativa de San Millán “que desde el primer momento abrió sus teatros, particularmente el 20 de Noviembre y el 11 de Julio a los artistas del SAI, en un gesto de ayuda que le [honró]” (“Compañía del S.A.I.” 23).

La reposición obtuvo buenos comentarios, en mi opinión más favorables que los que recibió la puesta de 1976. Rafael Solana en una nota previa a su crítica de la obra consideró que era “una comedia musical puesta con mucha pobreza” (“Teatrales” 59). Sin embargo, meses después aseguraba, en la misma columna: “Es algo que hay que ver, esta deliciosa ‘Novicia rebelde’. Un espectáculo limpio, para toda la familia”. Aprovechó para evaluar el desarrollo de las producciones de San Millán:

El día que el licenciado Juan José San Millán se decida a tomarse en serio a sí mismo, no diremos que les saldrá un grano en la nariz, pero sí que les habrá nacido un hermano, un colega, a Manolo Fábregas, a Julissa, a Fernando Junco, a Bob Lerner. Si le diera por la grandeza como le da por las economías, ya estuviera este empresario en lo más alto, pues tiene talento, habilidad, sensibilidad y gusto, especialmente para montar espectáculos familiares, como esa “Mujercitas” que ya va por las mil cuatrocientas representaciones, y otros igualmente blancos y parecidamente triunfales.

Pero lo mejor que le hemos visto es sin duda “La novicia rebelde”... (“Novicia” 51)

En la columna “Recomendamos” del periódico *El Día*, propusieron este musical “para quien desea divertirse con toda la familia, de una manera ‘blanca’”. Además reportaban “todo el mundo se divierte y sale tarareando los leit-motivs de la comedia” (“La novicia” 26). Sigfredo Gordon describió la obra como “bien interpretada” por todos los que intervenían en ella (“Compañía del S.A.I.” 23).

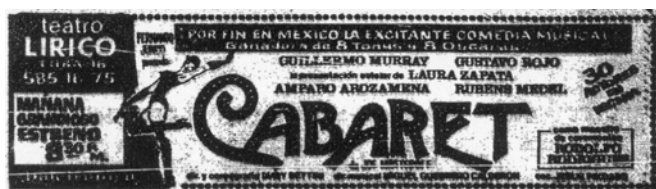
La protagonista, Miriam Cossío, recibió buenas críticas por su interpretación del personaje titular y por su presentación teatral, como anunciaba la cartelera. En *El Día* celebraron la voz cantada de “la joven actriz principiante” (“Recomendamos... La novicia” 26), mientras

que Sigfredo Gordon juzgó que su debut “fue brillante y prometedor”. El columnista de *Jueves de Excelsior* la describió como “una joven de buena presencia física, que [actuaba] con soltura y, sobre todo, que [sabía] cantar, con buena escuela y una voz agradable y bien entonada” (“Compañía del S.A.I.” 23). A decir de Rafael Solana la presentación de Cossío fue “una grata sorpresa”, pues cantaba “verdaderamente” y “se echaba a la bolsa al público” con su interpretación (“Novicia” 51).

Héctor Gómez llamó la atención de los críticos por su actuación como el capitán Von Trapp. Aunque para *El Día* Gómez cantaba menos que su coprotagonista, no dejaba de ser “excelente actor” (“Recomendamos... La novicia” 26). En opinión de Solana cumplía “excelentemente como cantante” y además bailaba “como si en su vida hubiera hecho otra cosa”. A juicio del crítico y dramaturgo con este “triumfo” superaba “todos los que recientemente” había tenido (“Novicia” 51). “Una pieza cursi que sólo vale la pena por la actuación de Héctor Gómez” era el dictamen de la cartelera teatral de *La Onda* (“Cartelera” 9).

La dirección escénica y musical de Eduardo Unda, en opinión de la crítica, fue acertada. Rafael Solana aseguraba que era “tan buena”, que no se echaban “de menos la escenografía lujosa o una orquesta” que, según señalaba el periodista, aquí fue “suplida con banda electrónica”. En palabras de Solana “el director dio agilidad a la representación y logró que todos actuaran, cantaran y bailaran, algunos sobresalientemente bien” (“Novicia” 51). Sigfredo Gordon juzgó su dirección como “muy correcta” (“Compañía del S.A.I.” 23), en tanto que *El Día* la caracterizó como “muy disciplinada” (“Recomendamos... La novicia” 26). Además, en *Jueves de Excelsior* se hizo referencia a la “vistosa coreografía” de Laura Chávez, y a las “apropiadas escenografías” de los hermanos Lugo (“Compañía del S.A.I.” 23).

*La novicia rebelde* ofrecía ocho funciones semanales: de martes a viernes a las 20:30 horas, los sábados a las 19:30 y 21:45 horas y los domingos a las 17:00 y 20:00 horas. La localidad tenía un costo de \$100 pesos.



A fines de 1980, se estrenó *Cabaret*, la primera producción musical de la década que no había sido vista con anterioridad en la ciudad de México. El empresario era

nuevamente Fernando Junco, que ya había estrenado la reposición de *El hombre de la Mancha*

ese mismo año. El montaje estuvo estelarizado por Laura Zapata, Gustavo Rojo, Guillermo Murray y Rodolfo Rodríguez.

*Cabaret* se estrenó en la ciudad de México el viernes 14 de noviembre de 1980 en el Teatro Lírico a las 20:30 horas. La cartelera incluía la leyenda “¡por fin en México la excitante comedia musical!” y anunciaba la obra como “ganadora de 8 Tonys<sup>69</sup> y 8 Óscares” (Cabaret. Cartelera). La obra de Joe Masteroff con música de John Kander y letras de Fred Ebb, llegó a nuestro país catorce años después de su debut neoyorquino, en noviembre de 1966. En un principio la obra estaba dirigida por Óscar Ledesma y Roberto Cobo pero, según reportó el *Excélsior* “abandonaron sus puestos días antes de cumplir con un compromiso en la ciudad de Monterrey, donde se dio la primera función” (“Después” 4-3<sup>a</sup> A). *El Universal* precisó que se suscitaron “contingencias por el carácter de la coreógrafa Mary Bettini”, pues según el rotativo “ella desplazó a los directores y quiso imponerse” (“Noche de teatro” 1-E). Al final los créditos de coreografía y dirección se asignaron a Bettini.

Esta producción mexicana de *Cabaret* enfrentó contratiempos para su escenificación, de acuerdo con la prensa. En opinión de Antonio Magaña Esquivel se trataba de una “triumfal realización escénica” (“Laura Zapata” 1-E). Rafael Solana comentó “Un triunfo verdaderamente grande del productor Fernando Junco y de toda su numerosa compañía fue el ‘ensayo general’<sup>70</sup> (pues, exigentísimos, tuvieron la modestia de que no llamarlo estreno) de la comedia musical ‘Cabaret’” (“Cabaret” 53). El *Excélsior* comentó que durante el desarrollo de este estreno convertido en ensayo general con público, “hubo falta de coordinación entre los elementos técnicos y la compañía artística, ya que fallaron los primeros en los cambios de luces, de escenografía, de sonido y otros detalles” (“Después” 4-3<sup>a</sup>A). Difería de estas opiniones Sigfredo Gordon, en la revista *Jueves de Excélsior*, pues juzgó que *Cabaret* tenía “muchas fallas, quizá debido a los líos internos que hubo de soportar y que se materializaron con el cambio de Óscar Ledesma por Mary Bettini”. De acuerdo con el crítico, este cambio de directores “redundó en gran parte en la pobre y desbalanceada presentación que se ofreció al espectador, al menos en las primeras representaciones” (“Y reverso” 23).

---

<sup>69</sup> Premio que entrega la American Theatre Wing a lo mejor del teatro de Broadway.

<sup>70</sup> Según una nota en el *Excélsior*, Gustavo Rojo, quien además de actuar se desempeñaba como asistente de dirección, “[a]ntes de comenzar la función... dio una excusa al público le informó de los contratiempos y pidió comprensión para los mismos. Dijo que ese no era realmente un estreno, sino un ensayo general” (“Contratiempos” 4-3<sup>a</sup>A.)

A pesar de las fallas en la representación que comentaron los críticos, Laura Zapata en el papel de Sally Bowles – que Liza Minelli hizo famoso en el cine – reunió algunos comentarios favorables. Un elogio vino por parte de *El Universal*, en la columna “Noche de teatro” con una nota titulada: “Espectacular triunfo de Laura, superando el filme de Liza”. En este artículo se incluyó una entrevista con Zapata quien declaró al rotativo:

-No tengo parecido físico con Liza Minelli, tampoco canto igual que ella y no trato de imitarla. Yo sigo el guión (*sic*) y procuro hacer bien el personaje, y creo que en este contexto, mi personal estilo tiene que verse, la crítica decide... Comenzamos y considero que existen errores técnicos, pero la promesa está planteada, nos comprometemos a sacar adelante esta obra y hacerla mejor que en Broadway. (2-E)

La intérprete también comentó al diario *El Nacional*:

Sé que se me criticará mucho, es más ya lo ha hecho gente mal intencionada, que ha afirmado que cómo me atrevo a realizar el mismo papel con el que Liza se consolidó. Yo me pregunto ¿por qué ese afán de desprestigio hacia el artista mexicano? La respuesta no la sé, pero sí me da mucha lástima esa actitud equivocada (Gómez Salgado, “Las malas opiniones” 17).

Antonio Magaña Esquivel aplaudió la que consideró una “excelente actuación como actriz ligera, cantante y bailarina de Laura Zapata”. El columnista del *Novedades* subrayó que la actriz destacaba “por la importancia y los relieves de su personaje” y que sus “actuaciones en bikini, luciendo su espléndido cuerpo, [hacían] más grata la comedia” (“Laura Zapata” 1-E). Rafael Solana señaló: “canta (aunque a veces más bien grita), baila, y luce personalidad y simpatía” (“Cabaret” 54). Sigfredo Gordon opinó: “aunque lamentablemente la obra [adolecía] de falta de calidad”, Laura Zapata lucía “muy linda y acertada”, pues, desde su punto de vista, cantaba, bailaba y actuaba “con calidad” (“Y reverso” 23). Por otra parte, el *Excélsior* juzgó que la actriz, a quien calificaron de “profesional”, “hizo una buena caracterización” (“Después” 4-3ªA).

Algunos periodistas también aplaudieron el trabajo de Rodolfo Rodríguez como el maestro de ceremonias. El actor había llamado la atención de la prensa por su participación en musicales como *Sucedió en Roma*, *Gypsy* o *Can-Can*, pues se le consideraba simpático y con dotes para la comedia. Por su trabajo en *Cabaret*, Gómez Salgado del periódico *El Nacional* lo caracterizó como “un nuevo valor de la actuación” que en este musical tenía a su cargo “uno de



los papeles más importantes, fungiendo como maestro de ceremonias de la escenificación” (“Las malas opiniones” 17). “Está sensacional, imponente”, opinó Solana en *Siempre!* y añadió:

...no creemos que ni siquiera el estupendo ‘Calambres’, que había ensayado este papel, hubiera podido sacarlo mejor, ni igual (en primer lugar, por su falta de tipo alemán), aunque es gran actor y gran bailarín; Rodolfo, que viene llamando fuertemente la atención desde hace tres o cuatro obras, ahora tiene su consagración como primerísima y estelar figura del teatro. (“Cabaret” 54)

Aunque las críticas señalaron los problemas en la articulación del espectáculo, algunos críticos reconocieron ciertos atributos en el diseño de la producción. Sigfredo Gordon objetó que, en las primeras funciones, “se vio que la dirección brillaba por su ausencia y como resultado de esta falta todo resultó atropellado, lento y con cambios de luces fuera de toda medida y muy mal logrados” (“Y reverso” 23). Por el contrario, Gómez Salgado consideró que “uno de los atractivos de la comedia [era] su constante cambio de luces” (“Las malas opiniones” 17). Para Magaña Esquivel la escenografía creada por Jesús Píndaro, resultaba “hermosa” y “muy adecuada a la acción” (“Laura Zapata” 1-E). Por otro lado, Solana reportó:

...el maestro Jesús Píndaro, escenógrafo, perfeccionista, se dijo insatisfecho de la escenografía que calculó para foros más grandes; a nosotros nos pareció excelente, pues resuelve la gran pluralidad de escenarios sin pérdida de tiempo en las mutaciones, y tiene sabor de época; el cabaret no se necesitaba que fuera sumamente lujoso, pues si lo fuera no se explicaría que lo frecuntaran pobres.

Sobre el vestuario, el crítico y dramaturgo consideró que resultaba “muy teatral, sin ser fastuoso, [era] variado y [recordaba] las espectaculares modas de los años veintes” (“Cabaret” 53).

Ciertos periódicos comentaron las reacciones que *Cabaret* despertó en el público capitalino. Según el *Excelsior*, a pesar de los problemas técnicos del estreno, “el grueso del público salió complacido al darse cuenta del esfuerzo especial de cada uno de los actores” (“Después” 4-3<sup>a</sup>A). Sigfredo Gordon, en cambio, consideró que los “inconvenientes” en la puesta, provocaban que “el público [saliera] aburrido de la representación sobre todo si fue con el buen recuerdo que le dejara la película que se estrenó con este mismo título y el de ‘Adiós, Berlín’” (“Y reverso” 23).

*Cabaret* se mantuvo en temporada cerca de seis meses. Las funciones eran de martes a jueves a las 19:00 horas, los viernes y sábados a las 18:00 y 20:00 horas, y los domingos a las

17:00 y 20 horas. La localidad tenía un costo de \$100 pesos. Para mayo de 1981 el espectáculo desapareció de las carteleras.

En 1981, a diferencia del año anterior, predominaron los montajes de musicales que se presentaban por primera vez en México, en vez de las reposiciones tan socorridas en los primeros meses de la década. El Insurgentes y los productores Manolo Fábregas y Robert W. Lerner nuevamente importaron grandes musicales de la escena neoyorquina y londinense para el público mexicano.



El primer estreno musical de 1981 fue en el Teatro de los Insurgentes. Con esta producción, una de las actrices de este

género que sobresalió durante la segunda mitad de la década de los setenta recibió su primer protagónico: Olivia Bucio. La obra elegida fue la versión musical de Jerome Robbins sobre la clásica historia de sir James M. Barrie, *Peter Pan*, con canciones de Moose Charlap y Jule Styne. Junto con Bucio, encabezó la marquesina Manuel “El Loco” Valdés en el papel del Capitán Garfío.

*Peter Pan* se estrenó en la ciudad de México el lunes 4 de mayo de 1981 en una producción de Marcial Dávila, Ramiro Jiménez y Humberto Navarro. Se anunció como “una comedia musical para niños y grandes” y según Juan Jaime Larios, en *El Universal*, el público que acudía a la sala era “en su mayor parte, infantil” (“Peter Pan” 1-E).

En opinión de varios periodistas se trataba de un espectáculo logrado, que llamó la atención tanto del público como la crítica. “Está siendo un gran éxito tanto en la parte económica como en la artística” reportaba Larios en *El Universal* y agregaba a su crónica:

Si usted pretende ver la obra un viernes y busca boletos el martes anterior, se encuentra con la sorpresa de que están agotados para el resto de la semana, lo cual quiere decir que la respuesta del público ha sido excelente. Y es que se trata de una buena obra, tanto para el público infantil como para el adulto, con imán de taquilla suficiente para todos y que, además, está muy bien puesta y mejor actuada (“Peter Pan” 1-E).

Sigfredo Gordon en *Últimas Noticias* se refería a ella como “una producción musical a lo grande”, “de alto vuelo” que se le ofrecía al público “en un gran alarde espectacular y a un alto costo de producción” (“Peter Pan” 10). En la columna “Recomendamos” del periódico *El Día* lo describieron como “un hermoso espectáculo para niños” que también “[apasionaba] a los papás que aún no [habían] perdido su alma infantil” (“Peter Pan” 8). En su columna anónima en la revista *Siempre!* Rafael Solana llegó a la siguiente conclusión:

Se nos ocurren muchas palabras, para calificar este espectáculo: maravilloso, extraordinario, excepcional, milagroso, fantástico, asombroso, deslumbrante; pero hay una palabra suprema, la máxima del idioma teatral, la que suena a gloria en los oídos de toda la gente de teatro, y esa palabra sublime, que viene esta vez al caso, es: “¡agotado!” (“Peter” 50).

El diseño de la escenografía mereció varios comentarios en la prensa, algunos de ellos favorables. En *El Día* aseguraban que gracias a “la magia” de su escenografía el público quedaba “embujado”, pues utilizaba “todos los ‘trucos’ dignos de un cuento de hadas, con sus niños voladores, sus árboles que caminan...” (“Peter Pan” 8). A juicio de Solana la puesta contó con “una escenografía muy bella” que podía o no ser copia “de algún modelo norteamericano”; pero, desde su punto de vista, “cuando dispone de recursos ilimitados y puede imaginar y actuar sin apremio, Antón es sin duda un escenógrafo formidable” (“Peter” 50). Al contrario, Carmen Limón, en el suplemento *La Onda* del *Novedades*, consideró que la decoración de la primera escena era “horrenda”. No obstante, juzgó que la escenografía de Antón resultaba “bastante funcional para el caso” en “las escalinatas del bosque de ‘Nunca Jamás’”, “la casa subterránea” o “el barco del Capitán Garfio” (“Peter Pan” 16).

Otros aspectos de la producción, como el vestuario o los efectos, también fueron evaluados por la prensa. A juicio de Rafael Solana, la inversión de los productores se apreciaba en diversos detalles: “Se tira el dinero por las ventanas en una producción lujosísima, en una ropa espléndida, en unas decoraciones admirables, en un reparto copioso... en trucos muy cuidadosamente montados...” El crítico valoró, sobre todo, que la obra contara con “orquesta, y no cinta magnetofónica, como en las producciones pobretonas”; además elogió el vestuario: “El vestuario es excelente, sobre todo cuando se trata de animales, un perro, un león, un canguro, una tortuga, un avestruz y un cocodrilo” (“Peter” 50). Vicente Leñero, en la memoria del Teatro de los Insurgentes, comentó que “el invento del rayo láser hacía maravillas para escenificar a

Campanita” (147). Por el contrario, a decir de Carmen Limón la calidad de la producción era dispareja, y el exceso de recursos hacía a un lado las soluciones más teatrales e imaginativas, por cumplir, según ella, con las referencias de la versión cinematográfica de los estudios Disney:

Todos los elementos de esta puesta están dispuestos para lograr un espectáculo flamante, atractivo y, sobre todo, comercial. Así que lo menos que puede esperarse de él es que guarde un mínimo de calidad y de teatralidad. Ahí está el problema, porque mientras que efectos como las voladoras que elevan por los aires a Peter Pan y sus amigos Bueno, son impecables, iluminación y sonido y vestuario dejan mucho que desear. Por el lado de la teatralidad, resulta inexplicable que esta puesta quiere ser cine en cada escena y desperdicie los recursos teatrales por no alejarse de las referencias visuales de la película original (“Peter Pan”19).

En el rubro actoral, Olivia Bucio se ganó el reconocimiento de algunos críticos por su interpretación de Peter Pan, su primer protagónico en teatro musical después de más de media década de participar en diversas producciones. “Olivia Buzzio (*sic*), encantadora en el papel titular, en el que habla, canta, baila... y vuela”, opinaba Rafael Solana en *Siempre!*, “todo lo hace con alegría y con gracia; ...puede decirse que inicia con ‘Peter Pan’ una carrera que puede ser larga y venturosa, pues triunfa plenamente en el papel” (“Peter” 50). Sigfredo Gordon consideró:

Para mí, la representación de ‘Peter Pan’ tiene otro valor artístico extra, deseado, esperado y justiciero que se retrasó por mucho tiempo y que al fin llegó. Me refiero al crédito primerísimo que en la cartelera lleva una actriz que desde hace años esperaba yo que fuera reconocida en todo su justo valor, tantas veces ya expuesto. Decir que Olivia Buzzio es todo en ‘Peter Pan’, es decir poco. Bella, ágil, simpática, con un excelente manejo de gestos y actitudes con buena y bien timbrada voz, con una grácil figura y ese imponderable anímico de ‘caer bien’, Olivia Buzzio ha dado un salto, ha volado como su personaje, al primer plano artístico (11).

Carmen Limón, en *La Onda*, juzgó el trabajo de Bucio como “más serio y completo” que el del resto de sus compañeros, por lo que concluyó que se trataba de “una excelente interpretación de Peter Pan” (“Peter Pan” 19).

Aunque para algunos la presencia de Manuel “El loco” Valdés en el reparto, era tan sólo estrategia para atraer al público, ciertos periodistas apreciaron su interpretación del Capitán Garfio. Sigfredo Gordon, en su columna de la revista *Jueves de Excelsior*, reconoció que si bien no se trataba, “decididamente”, de “un artista teatral”, Valdés conseguía “infiltrar su personaje con su gran simpatía y don de gentes, logrando una buena actuación, sobre todo muy del agrado del respetable” (“Justa” 17). A decir de Rafael Solana, Manuel Valdés tenía dos personajes: “uno bueno, de persona decente, algo soso, y otro de pérfido pirata, [con] mayor oportunidad de lucir su simpatía, pues en todo momento se [hacía] amable a los chiquitines”. El crítico también aseguraba “sólo es un elemento de taquilla, no el artista básico del reparto” (“Peter” 50). Carmen Limón fue más estricta en su revisión. “El Loco Valdés se muere de risa con cada frase que se le olvida”, comentó, “incorpora morcillas cada vez que puede, baila y canta tal y como lo haría en la tele, y el público se siente encantado de verlo hacer lo mismo pero en vivo” (“Peter Pan” 19).

El reparto infantil de *Peter Pan* recibió menciones de ciertos periodistas. De acuerdo con Sigfredo Gordon, este grupo de siete “simpáticos” niños destacaban por “el gran mérito de no salirse nunca de la acción aunque no [tomaran] de momento parte en ella” (“Justa” 17). Carmen Limón reconoció el esfuerzo de los niños, pero los notó faltos de dirección:

Los nueve niñitos-actores a pesar de realizar un gran esfuerzo en escena, de cantar muy fuerte y marcar con cuidado los pasos de baile, no dejan de evocar un festival de 10 de mayo. Y no puede ser de otra manera: no cuentan más que con su entusiasmo e ingenuidad, y eso es lo que proporcionan al espectáculo. (“Peter Pan” 19)

Andy G. Bew, quien ya antes había trabajado en México, ocupándose de la coreografía de *Sugar* en 1975, fungió como director y coreógrafo de *Peter Pan*. Sigfredo Gordon consideró que tanto dirección como coreografía, eran “buenas” (“Peter Pan” 11), en tanto que Rafael Solana juzgó esta última como “adecuada” (“Peter” 50). No obstante Carmen Limón expuso diversos reparos al trabajo de Bew:

Las incontables coreografías a pesar de su elementalidad, abrillantan la escena porque se cuenta con más de una docena de bailarines que las ejecutan decentemente. Evidentemente el director y coreógrafo Andy G. Bew ha puesto más énfasis en eso y en la dirección de actores que en el movimiento escénico, que parece haber dejado ad libitum. Manejar 32 actores en escena (9 de los cuales

son niños) no es cualquier cosa, pero algo se puede hacer con ellos además de formarlos en fila en el proscenio. (“Peter Pan” 19)

Por otro lado, las recomendaciones teatrales del periódico *El Día* calificaron la coreografía como “muy sugestiva” (“Peter Pan” 11).

*Peter Pan* cumplió una buena temporada en el Insurgentes. La compañía trabajaba nueve funciones a la semana: martes, miércoles y jueves a las 20:00 horas, viernes y sábados 19:00 y 21:30 horas; domingos a las 17:00 y 20:00 horas. En julio de 1981 Ramón Inclán reportó en *Novedades* que esta obra ocupaba el segundo lugar de ingresos en taquilla en la ciudad de México (“Ondas” 1). En octubre de 1981 develaron una placa por 200 representaciones.



El siguiente musical de 1981 fue una reposición *Los Fantásticos*, un musical presentado en México por primera vez veinte años atrás, en 1961. A la fecha de su reestreno en la capital, *The*

*Fantastiks* continuaba exhibiéndose en el circuito Off-Broadway de Nueva York. Nuevamente el productor Juan José San Millán presentó una obra musical interpretada por miembros del SAI<sup>71</sup>.

Esta reposición de *Los Fantásticos* se estrenó el jueves 14 de mayo de 1981, a las nueve de la noche en el Teatro 11 de Julio. La cartelera anunciaba a “La comedia musical con 21 años de éxito en Nueva York”, que incluía en su reparto a Enrique Alonso “Cachirulo” y Rogelio Guerra. Además, con este espectáculo hacían su presentación teatral Laura Flores y Manuel Landeta, este último participó en diversas obras musicales en los años por venir. Rafael Solana, en *Siempre!*, reportó los motivos por los que Guerra y “Cachirulo” participaban en el montaje: “se han unido generosamente para avalar con sus nombres y su trabajo una empresa pobre y modestísima, la de reponer, con la mayor penuria, una obra norteamericana que ni siquiera cuando la pusieron con lujo en un teatro grande y serio interesó al público de México” (“Rogelio” 51).

La obra recibió comentarios encontrados en su reposición. Sigfredo Gordon, en su crítica del *Últimas Noticias*, comentó que la obra contaba con “muchu sensibilidad, mucha gracia limpia y fresca, mucha ingenuidad – cualidad ésta que suena ahora como ‘demodé’, pero que es muy

<sup>71</sup> Antes del montaje de 1981, *Los fantásticos* se presentó en 1979 en el Teatro Jesús Urueta, ubicado en la calle de Puebla 292, esquina con Salamanca. La obra fue dirigida, como en la producción de San Millán, por Alejandro Orive.

bien recibida – y muchas dosis de querer agradar al público”. Según él, la obra cumplía su cometido pues hacía “pasar al espectador dos horas de sano espectáculo teatral” (“Los Fantástikos” 6). Por otra parte Rafael Solana se preguntaba por qué el productor quería probar suerte con una obra que ya había fracasado en México años atrás. En palabras del dramaturgo y crítico teatral “para disfrutar de una cosa tan inocentona y tan burda como ‘Los fantástikos’, apenas teniendo la inocencia y el candor de un público norteamericano de clase media, sin ilustración ni gusto”. Solana describió qué tipo de público podría disfrutar esta obra, uno “muy amable, muy poco exigente, muy benévolo, que es el que se ha hecho el licenciado San Millán en sus teatros, gozará con esta desabrida obra, que no tiene más mérito que el de ser completamente blanca, y propia para toda la familia” (“Rogelio” 51).

Si bien la prensa reconoció la experiencia de Rogelio Guerra y Enrique Alonso “Cachirulo”, también les otorgó opiniones encontradas por su trabajo en *Los Fantástikos*. Sigfredo Gordon describió al primero como “el apuesto y suelto narrador” del espectáculo, en tanto que a “Cachirulo” lo calificó de “simpatiquísimo” (“Los Fantástikos” 6). Solana, por el contrario, aseguró que Guerra, a pesar de ser “apuesto galán”, no actuaba ni cantaba. Respecto a Enrique Alonso, el también dramaturgo juzgó que le quedaba chica la obra. “‘Cachirulo’ emplea a fondo sus infinitos recursos y su habilidad histriónica en puro desperdicio, pues la supuesta comicidad de sus parlamentos no se tiene en pie”, comentó Solana (“Rogelio” 51).

El debutante Manuel Landeta destacó, principalmente, por su desempeño como cantante. “En el canto el único que descuella en grande es Manuel Landeta”, era la opinión de Sigfredo Gordon, “tiene una excelente y bien timbrada voz”. Además el columnista del *Últimas Noticias* juzgó que encarnaba “con finura” a uno de los jóvenes enamorados de esta pieza (“Los Fantástikos” 6). Rafael Solana también reconoció el talento de Landeta como cantante, sin embargo, le pareció “completamente crudo” y falto de “mucho fogueo y mucho aprendizaje” (“Rogelio” 51).

Mientras para Sigfredo Gordon se trataba de una puesta sencilla y efectiva, Rafael Solana la caracterizó como un espectáculo de suma pobreza. A decir de Gordon *Los Fantástikos* servía de ejemplo para mostrar que no eran necesarios “un fuerte desembolso ni unas apantallantes escenografías, ni lujosos vestuarios femeninos, ni unos números musicales de amplia difusión discográfica, para formar una comedia musical”. Para él, esta obra contaba, sobre todo, con

“unas actuaciones alegres, dinámicas y llenas de simpatía de todos los artistas” (“Los Fantástikos” 6). En cambio, Solana objetó:

Toda la supuesta gracia consiste en dirigirse al público personajes absurdos, que no tienen ninguna historia novedosa o inteligente que contarnos, ni chistes graciosos que decirnos, ni bailes atractivos que presentar, ni bonitas canciones que cantar, y como tampoco hay decorado, ni vestuario, y la música se reduce a cuatro instrumentos. (“Rogelio” 51)

Esta producción de *Los Fantástikos* trabajaba ocho funciones a la semana: de martes a viernes a las 20:30, los sábados a las 19:30 y 21:45 horas, y los domingos a las 17:00 y 20:00 hrs. La localidad tenía un costo de \$100 pesos.



Tres meses después que la duradera temporada de *El diluvio que viene* llegó a su fin, Manolo Fábregas presentó un nuevo musical en su teatro San Rafael. El

empresario volvió a probar fortuna con una comedia con libreto de Neil Simon, cuya *Promesas*, *Promesas* produjo diez años antes. En esta ocasión la obra se titulaba *Están tocando nuestra canción* (*They're Playing Our Song*), con música de Marvin Hamlisch y letras de Carole Bayer Sager. La historia de un compositor famoso y la letrista de sus canciones, era contada escénicamente con sólo dos presencias centrales: él y ella, además de un coro de seis personas: tres mujeres y tres hombres que hacían los ‘dobles cantados’ de los protagonistas. La obra fue protagonizada en México por Mauricio Herrera y Macaria.

*Están tocando nuestra canción* se estrenó, en español, en la ciudad de México el viernes 19 de junio de 1981<sup>72</sup>. La traducción estuvo firmada por Manolo Sánchez Navarro y Enrique Fresán. Además de la presencia de Mauricio Herrera y Macaria, la obra contaba con las “voces en off” de Manolo Fábregas y del cantante Marco Antonio Muñoz (*Manolo Fábregas* 124). La obra se estrenó en México dos años después de su debut neoyorquino, en 1979.

La crítica reconoció que se trataba de un espectáculo agradable, no obstante las deficiencias que algunos encontraron en el libreto. En su columna de *El Heraldo*, Vázquez

<sup>72</sup> En la revista *Siempre!*, Rafael Solana comentó una presentación previa de esta misma obra, “en su idioma original”, en el Teatro del Hotel Vasco de Quiroga, con la compañía Theatre Workshop, una semana antes del estreno de Fábregas. Actuaron Donna Elpert, Walter Jabert bajo la dirección de Gary R. Baumer (“Canción” 82).



Villalobos opinó: “aunque esta vez están por encima de la historia de amor, el espectáculo, la música, las actuaciones...De todas formas la mezcla ha dado inmejorables resultados, pues el espectador se divierte de principio a fin” (21 de junio de 1981 1-D). Agustín Montoya en la columna “Noche de teatro” de *El Universal* juzgó que “la única manchita” había sido una falla en el sonido (“Están tocando” 1-E). Sigfredo Gordon la describió como “una obra de complicado montaje por su corte plenamente cinematográfico, resuelto con la exactitud, la precisión y el cuidado tan característicos en todo lo que hace Manolo Fábregas, por Antonio López Mancera”. No obstante, desde su punto de vista, el “defecto de la pieza” era “el poco contenido del tema, en el que no pasa nada”, y “la reiteración y repetición de escenas y situaciones, sin más variante que la diversidad de localizaciones de la acción” (“Están tocando” 6). Según las recomendaciones de *El Día*, la comedia tenía “chispazos de gracia, de ternura y de inteligencia” y podía describirse como un “hábil cóctel aderezado con cierta rutina de autor que escribe con exceso” (“Están tocando” 11). Aunque para Rafael Solana no se trataba de la mejor comedia de Neil Simon, pues le parecía “un amable espectáculo, pero muy ligero e intrascendente”, recomendó “de la forma más ferviente esta obra a quienes gusten del género comedia musical”. A su juicio era, dentro del género, “de lo mejor que se haya presentado en México” (“Canción” 82-83).

Con el papel de Sonia Walsk, Macaria obtuvo buenas críticas, sobre todo por su trabajo como actriz. Macaria ya había participado en *Vaselina* y en algún momento suplió a Mónica Sánchez Navarro en la larga temporada de *El diluvio que viene*. A decir de Vázquez Villalobos, la actriz había pasado “con honores la prueba más difícil de su carrera, mostrando frescura y haciendo gala de su extraordinaria voz”. En opinión del columnista de *El Herald*, Macaria lucía “igual como actriz y como cantante” (21 de junio de 1981 1-D). Agustín Montoya celebró su “buen histrionismo” y su “comicidad extraordinaria” (“Están tocando” 1-E); mientras que Sigfredo Gordon elogió su personaje “tan dúctil, tan carismático, tan lleno de vida y gracia” en lo que él consideró como “su consagración como una primerísima actriz” (“Están tocando” 6). En el periódico *El Día*, en cambio, tuvieron reparos por su desempeño como cantante, pues señalaron “aún le falta bastante y ha de aprender a manejar su voz que chilla demasiado” (26 de junio de 1981 11). Por su parte, Antonio Magaña Esquivel, en el *Novedades*, calificó las interpretaciones de Macaria, y de Mauricio Herrera, como “muy dignas de aplauso por la soltura y la precisión con que [expresaban] a sus respectivos personajes” (“Manolo Fábregas” 3-E).

Mauricio Herrera, como Vernon Gersh, resultaba cómico según algunas notas periodísticas, aunque para ciertos críticos cumplía a medias. En *El Día* se le describió como “de plano un excelente actor de comedia” (26 de junio de 1981 11). Rafael Solana escribió “tiene muchas horas de vuelo, pero nunca había llamado la atención; baila un poco, canta bastante, y tiene simpatía personal, de manera que se echa al público a la bolsa, y también se planta de golpe en la primera fila” (“Canción” 83). Aunque para Sigfredo Gordon, Herrera hacía “un trabajo medio”, le pareció “simpático y de pleno ajuste al personaje” (“Están tocando” 6). Agustín Montoya reconoció que hacía reír, pero expresó algunos reparos por su interpretación:

...le falta más soltura en su actuación, ser más sencillo y real, sin apegarse tanto a los ordenamientos del director que lo hacen acartonado, puede desarrollar mucho más si no se abstiene tanto de hacer gestos o movimientos que son agradables y cómicos (“Están tocando” 1-E).

La presencia del coro, integrado por tres hombres y tres mujeres, enriquecía la puesta en escena, a decir de ciertos críticos. De acuerdo con Sigfredo Gordon el ensamble hacía las veces de “la conciencia o el ‘otro yo’” de los personajes principales (“Están tocando” 6). Magaña Esquivel celebró las “ricas voces” del coro femenino (“Manolo Fábregas” 3-E), en tanto que para Rafael Solana “luc[ían] más ellos que ellas” (“Canción” 83).

El diseño de producción de *Están tocando nuestra canción* se comentó en la prensa, por su complejidad técnica y lo eficaz de su resolución escénica. Vázquez Villalobos reseñó:

...una comedia de complicado montaje no sólo por los múltiples cambios escenográficos, sino también debido a los numerosos detalles insólitos que enriquecen la historia a cada momento. Y todo funciona con la precisión de un reloj suizo; jamás se percibe una ‘laguna’ de ritmo, ni tampoco un tropezón cuando entran los muebles y hasta aparece un auto deportivo en escena (21 de junio de 1981 1-D).

Rafael Solana describió la representación como “espectacular y rica” en recursos (“Canción” 83). Varios periódicos coincidieron en señalar que la verdadera estrella de la obra eran los 43 técnicos que participaban en el espectáculo. *El Día*, por ejemplo, subrayó que a ellos se debía “el perfecto manejo de una escenografía complicadísima, que cambia[ba] cada cinco minutos, aprovechando el escenario giratorio, las luces, las proyecciones y otros elementos técnicos del Teatro San Rafael” (26 de junio de 1981 11).

*Están tocando nuestra canción* se mantuvo en temporada hasta fines de 1981. Las funciones eran martes, miércoles y jueves a las 20:30 horas; viernes y sábados a las 19:00 y 22:00 horas y los domingos a las 17:00 y 20:00 horas. Los boletos se ofrecían en dos precios, \$200 y \$150 pesos.



La última obra musical que se estrenó en 1981, fue también la última producción de Robert W. Lerner quien falleció ese mismo año<sup>73</sup>. El espectáculo llamó la

atención, a fines de la década anterior, en Londres y Nueva York y se ocupaba de presentar la historia de Eva Duarte, esposa del coronel Juan Domingo Perón quien se convirtió en presidente de Argentina en 1945. *Evita*, de Tim Rice y Andrew Lloyd Webber, autores también de *Jesucristo Superestrella*, tuvo se premiere latinoamericana en México, después de haber sido prohibida por el gobierno argentino por la manera en que presentaba la vida y ascenso de Eva Duarte de Perón.

*Evita* debutó en la ciudad de México el jueves 25 de junio de 1981 en el Teatro Ferrocarrilero, y se anunció como dirigida por Harold Prince, responsable del montaje original de Londres y Nueva York. La cartelera usaba la leyenda “la comedia musical más esperada” (*Evita*. Cartelera). Rafael Solana, en la revista *Siempre!*, comentó parte de la estrategia de mercado de Robert Lerner, a quién calificó de “un maestro de la publicidad previa, además de un productor teatral muy experimentado y ambicioso”, agregó:

A la ópera “Evita” le hizo tal ruido antes de estrenarla, que cuando por fin se levantó el telón había ya toneladas de prensa que llamaba la atención sobre ella; su principal foco de publicidad era que si ha gustado mucho en tal ciudad o en tal

<sup>73</sup> A finales de 1980, Félix Zúñiga reportó en el *Novedades*

la comedia musical ‘Evita’... se presentará en 1981 en uno de los principales teatros capitalinos... nos enteramos que para el costoso montaje de esta pieza que ha causado sensación en las grandes ciudades del mundo, como Londres y Nueva York, se han asociado Robert Lerner y Televisa quien en esa forma muestra una vez más su interés por invertir en el teatro. Sin embargo, hay dos escollos que impiden llevar a un escenario capitalino la mencionada comedia musical. Por una parte falta el teatro adecuado, los indicados están ocupados y muy solicitados. Asimismo, no se da aún con la protagonista”.

En la misma nota se comentaba la participación de Gonzálo Vega en el musical interpretando al personaje “Che” (1). En la cartelera que anunciaba la obra en 1981 no se consignó el crédito de Televisa, y tampoco se comentó su participación en las notas periodísticas revisadas (*Evita*. Cartelera).

otra, y si lleva tantas semanas o tantos meses de éxito en aquel país o en el de más allá. (“Evita” 67)

El musical de Tim Rice y Lloyd Webber llegó a nuestro país tres años después de su estreno en Londres y casi dos años después de su estreno en Broadway en septiembre de 1979. De acuerdo con un artículo de Mario Díaz Canchola, en *Tiempo libre*, la inversión rebasaba los 6 millones de pesos. En esta misma nota, Ruth Mitchell, la asistente del director Harold Prince, señalaba que como cada noche se ofrecerían dos funciones del espectáculo era necesario que dos actrices alternaran en el papel principal. Las elegidas fueron la argentina Valeria Lynch y la mexicana Rocío Banquells (32). Se pretendía que la puesta en escena mexicana reprodujera, hasta el más mínimo detalle, la plantilla original que había sido importada. “Incluso el menor movimiento coreográfico y de actuación se ha pretendido que sean exactos al modelo neoyorquino” comentaba María Muro en *Excélsior* (2).

En la prensa por un lado se reconoció la calidad de la puesta y la de los intérpretes, por otro se cuestionó el tratamiento dado a la vida de Eva Duarte de Perón. También se comentaron ciertas dificultades técnicas del estreno. Carlos Converso, del *Excélsior*, reseñó:

[el] tratamiento argumental ocasiona un notorio desnivel entre un acto y otro. Tenemos una brillante y lograda primera parte, y una reiterativa y débil segunda parte, por más gala de recursos y efectos que el montaje muestra no puede evitar la repetición, con otros matices, de lo que le primer acto expone, porque se detiene otra vez, en los ingredientes anecdóticos.

No obstante también reconoció:

Estos señalamientos no impiden reconocer que ‘Evita’ es un gran espectáculo, en donde se advierte la presencia de un director con sólidos conocimientos de su oficio, la resolución formal, el uso del espacio, la valorización y el equilibrio de actores y objetos dan muestra de ello. La música, elemento fundamental, es de gran calidad, sus temas muy bien logrados en función de lo que ocurre en la escena; otros a nuestro gusto, un tanto empalagosos. (4)

Para Marco Antonio Acosta *Evita* cayó “en la cursilería o en la vulgaridad”, tanto “en la intención como en la realización”. El crítico teatral de la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, dictaminó:

Durante el primer acto que se apoya en la anécdota biográfica, se repite el estribillo de ‘puta’ sin consideración...

Por lo general se logra el espectáculo por la buena música de Andrew Lloyd Webber, y también por Tim Rice que logra un argumento eficaz al contrapuntar la figura del Che Guevara con la de Evita, situando entre los dos a la figura de Domingo Perón en forma guiñolesca.

Acosta agregó que el público sospecharía que le daban “gato por liebre. Porque siempre sucede que la mirada europea es muy distinta de lo que un latinoamericano siente y piensa de su historia” (7). María Muro refirió varios tropiezos técnicos de la función de estreno:

El sonido falla constantemente. El micrófono oculto del ‘Che’ Guevara – quien tal vez sea la conciencia del pueblo argentino – no transmite la voz del actor; en cambio, debido a cualquier movimiento del ‘Che’, el sistema de sonido zumba, truena, y se silencia. Las quejas de los asistentes son excesivamente medidas. Los reflectores no siempre coinciden con las figuras que deben enfocar. Las sombras de los tramoyistas se cuelan en la pantalla, la que está destinada a exhibir documentos sobre la vida política de Eva Perón. También falla el micrófono de la actriz principal. Por si fuera poco, la acústica y la disposición del teatro Ferrocarrilero no son el mejor apoyo para el buen desarrollo de la obra. Más de una vez escuchamos el silbato del tren en su paso por la calzada de Nonoalco. (2)

A decir de Rafael Solana, la estrella era “doña Eva misma”, gracias a las proyecciones de su imagen que se hacían sobre una pantalla presente durante el espectáculo. “Decepciona el que no haya disfraces, sino ropa de calle, contemporánea” señalaba el columnista, “no es nada espectacular el vestuario, ni hay escenografías fastuosas, y eso resta brillo. Hay, en cambio, bailables, y algunos de ellos están muy bien resueltos”. Solana juzgó que Lloyd Webber había resuelto la música de la obra a partir de “la única frase feliz de toda la partitura”, la del conocido tema “No llores por mí argentina”, para Solana, fuera de esta melodía “apenas [había] una canción que [valiera] la pena” (“Evita” 63). Malkah Rabell en su *Decenio de teatro*, al momento de revisar el panorama teatral mexicano en 1981, calificó a *Evita* como “la única comedia de éxito”, en lo que a musicales se refería. Desde su punto de vista fue “violentamente controvertida más por razones políticas que artísticas” (141).

La actriz argentina Valeria Lynch se ganó el reconocimiento de algunos periodistas por su interpretación del personaje titular. La columna “Recomendamos” de *El Día* la describió como “gran cantante y excelente actriz” (“Evita” 12), Marco Antonio Acosta consideró además que la argentina lograba “un parecido con Evita, muy interesante” (7). Aunque Rafael Solana también reconoció la “notable” caracterización de Lynch, al dramaturgo y crítico le pareció que “a veces se parec[ía] más a Alicia Montoya que Eva Perón”. Solana encontró que la actriz “gritaba mucho”, no obstante agregó: “se mete dentro del personaje con mucha sinceridad” (“Evita” 63). Valeria Lynch declaró a Díaz Canchola, de *Tiempo libre*, “que durante las selecciones que se hicieron en su país ella obtuvo 10 de calificación por la voz, 8 en físico y uno en el rostro más parecido a la lideresa de los ‘descamisados’” (32). Marcelo Pichel, en el *Novedades*, reportó desde Buenos Aires las reacciones que despertó en Argentina la intervención de la actriz en esta obra:

Aunque Valeria se ha cansado de repetir que ella no tiene nada que ver con la política, es imposible evitar consideraciones de ese nivel porque ella es argentina. Ahora, las opiniones están divididas entre el público: por un lado, los que esperan viajar a México para ver la ópera; por otro, los que la acusan de participar en una tergiversación de la historia de Eva Perón lo que podría traerle dificultades en sus trabajos futuros.

Entre tanto se conocen sus declaraciones respecto a que es el trabajo más importante de su carrera, que “No llores por mi Argentina” es la canción más emocionante que ha cantado y que se siente lanzada al mercado internacional.

Muchos dudan que esta versión, como cualquiera de las otras, pueda verse en Buenos Aires.

Y mientras tanto, Valeria Lynch habrá estado alejada de su medio habitual durante un año por lo menos. Es decir, que no podrá afianzar el éxito conseguido el año pasado. Muchos se preguntan: ¿valdrá la pena? (34).

Rocío Banquells también mereció buenos comentarios por su trabajo en *Evita*. De acuerdo con Arturo Gómez Salgado, en *El Nacional*, Banquells se encontraba en calidad de suplente, lo que la actriz consideró “de vital importancia para el desarrollo de su carrera” (“Valeria” 17). No obstante Mario Díaz Canchola, en *Tiempo libre*, aclaró que no se trataba de una suplencia, sino de alternar con Valeria Lynch el personaje titular. El periodista señaló “Las

dos actrices afirman que ‘no hay rivalidades’, sabemos que sí las hay, pero no las manifiestan’. Banquells dijo al semanario “yo cumplo un contrato y tengo que apegarme a él”. Díaz Canchola reseñó “[Banquells] observa el ensayo desde una butaca. Hay un rictus de decepción en su rostro, pues no será ella quien estrene aquí la obra, sino Valeria, según decidió Harold Prince, director titular de la obra en Broadway y también en México” (32). Agustín Montoya, en la columna “Noche de teatro” de *El Universal*, aseguró “La Banquells lleva delantera a la Lynch”. Según el columnista, “sobre todos los problemas técnicos, reimpuso la calidad de voz y el histrionismo de Rocío Banquells” y agregó, sobre su interpretación “hace cada época de la vida de su personaje con los detalles indispensables para que el público entienda el pensamiento y los sentimientos de esta mujer polémica... ‘No llores por mí Argentina’ la convierte en algo electrizante”. (“Conocimos” 1).

Jaime Garza se ocupó de la presencia antagónica de Evita, un personaje llamado Che, que por su caracterización podía identificarse con Ernesto Guevara, el revolucionario<sup>74</sup>. La prensa reconoció su trabajo. Agustín Montoya lo observó “con un dominio perfecto de su personaje” y aunque, en su opinión, su voz no era “la de un gran tenor”, sí resultaba “modulada, afinada y agradable”. El periodista de *El Universal* lo encontró con “Lo necesario para hacer bien su papel” (“Conocimos” 1). Rafael Solana, en cambio, considero que Garza roía “un hueso duro, el papel de Che Guevara”, que para el dramaturgo resultaba “largo pero soso y sin asideros, despersonalizado y hasta estorboso” (“Evita” 63). Para Mario Díaz Canchola, Garza parecía “el más impregnado de su papel” de todos los que participaban en la puesta (32)<sup>75</sup>.

La caracterización de Jorge Pais como Perón fue notable a decir de algunos periodistas. Agustín Montoya calificó su maquillaje como “perfecto”, con lo que el actor conseguía “un gran parecido físico” con el ex mandatario argentino (“Conocimos” 1). También Rafael Solana se confesó “impresionado” por “la excelente caracterización” de Pais (“Evita” 63), en tanto que para Marco Antonio Acosta su intervención había sido destacada (7).

---

<sup>74</sup> Michael Walsh, autor de *Andrew Lloyd Webber, His Life and Works*, definió este personaje como “the Guevaracum-Everyman who is the show’s ironic commentator”, más tarde comentó que el director Harold Prince “insisted that the Che character be indentifiable as Guevara, the revolutionary, and not as an amorphous, Brechtian Everyman”. De cualquier modo, el nombre del personaje, como aparece en el libreto, es meramente “Che” (98, 100).

<sup>75</sup> La prensa también comentó la polémica respecto a su alternancia con el actor Enrique del Olmo, quien interpretó a Jesús en la producción de Julissa de *Jesucristo Superestrella*. Tanto *El Nacional* como *Tiempo libre* hicieron hincapié en que Del Olmo rechazó las condiciones que le impuso la producción para alternar el Che. El actor incluso declaró que Valeria Lynch pidió que fuera Garza y no él quien estrenara (Gómez Salgado, “Lynch” 17). De acuerdo con *Tiempo libre* Jaime Garza y Javier Díaz Dueñas se harían cargo del personaje durante la temporada (Díaz, “Evita”, 32).

*Evita* en México sostuvo su temporada e incluso cumplió una gira por los estados de la República en 1982. *Evita* ofrecía doce funciones semanales: de martes a sábado a las 19:00 y a las 21:45 horas, y los domingos a las 17:00 y 20:00 horas. La gente podía adquirir sus boletos por medio del sistema Boletrónico. El miércoles 22 de julio de 1981, Ramón Inclán en su columna “Ondas” del periódico *Novedades* reportaba: “En lo que va de este mes las obras más taquilleras en los teatros capitalinos han sido, en el siguiente orden: ‘Evita’, ‘Peter Pan’, ‘Están tocando nuestra canción’...” (1); los tres musicales cuyos estrenos he revisado previamente.



En 1982, se estrenó la primera versión mexicana profesional de *A Chorus Line*.<sup>76</sup>

En México, el espectáculo se presentó como *Un gran final*, con el nombre original en inglés como subtítulo. Esta obra se ocupa de presentar la vida y problemática de un grupo de bailarines que buscan ganar un sitio en un musical de Broadway y se originó por una iniciativa del coreógrafo Michael Bennett, promovida a su vez por el productor Joseph Papp y The New York Shakespeare Festival. La música era del mismo compositor de *Están tocando nuestra canción*, Marvin Hamlisch, en tanto que las letras fueron de Edward Kleban. Antes de su muerte, Robert Lerner logró que le concedieran los derechos para la producción mexicana, cuando murió, Mario Palacios, quien fue colaborador suyo en diversas producciones, se encargó de la puesta como productor ejecutivo.

*Un gran final (A Chorus Line)*, se estrenó en el Teatro Insurgentes de la ciudad de México el viernes 23 de abril de 1982, en coproducción de la empresa Multiteatro S.A. y el Festival Shakespeare de Nueva York (Un gran final. Cartelera). Multiteatro fue una sociedad de los empresarios Marcial Dávila, Ramiro Jiménez y Mario Palacios, de acuerdo con Vázquez Villalobos de *El Herald*. El columnista también mencionó que “la sociedad fue muy difícil de

<sup>76</sup> Me refiero a la primera producción profesional de la obra. En 1977 el director Ruben Piña anunció un montaje amateur del espectáculo. Piña ya había presentado un año antes una versión universitaria de *Amor sin barreras*, y comentó en entrevista con Margarita García Flores, del suplemento *La Onda* del *Novedades*: “Este año presentaré la comedia musical *A Chorus Line*, que se llamará *Audición... A Chorus Line* no se puede poner textualmente porque en México es muy reciente la aparición de la comedia musical y todavía no es muy aceptada por el público” En dicha nota, Ruben Piña señaló a Antonio Cortés como director musical de su puesta y a Arcelia de la Peña como coreógrafa (31 jul 1977 6). Tanto Malkah Rabell como Rafael Solana se refirieron a dicho montaje presentado en el Teatro de Arquitectura de la Ciudad Universitaria (“Final” 26 ;19 may 1982 49). Mauricio Peña en *El Herald*, también comentó que la obra había sido “dirigida con gran imaginación por Rubén Piña” (“Danzando” 1).



integrarse”, pues los autores de la obra “exigían que se hiciera una copia exacta de lo presentado en Broadway. El vestuario no puede ser alterado; las caracterizaciones deben ser exactas, y sobre todo, los bailarines requieren un desempeño casi perfecto, ya que la coreografía es el principal atractivo del espectáculo” (25 de abril 1982 1-D). El espectáculo de Michael Bennett llegaba a México ocho años después de su debut en Broadway, en el Shubert Theater, el 25 de julio de 1975; al momento de su estreno en la capital la producción neoyorquina llevaba 350 semanas en cartelera (Stevens 247).

El montaje mexicano de *A Chorus Line* fue bien recibido por algunos críticos, no obstante también tuvo algunos detractores que incluso lo caracterizaron como aburrido. Por ejemplo, en *El Heraldo* se leía “Es una de las comedias musicales más espectaculares que se hayan presentado en escenarios capitalinos... no se parece a ninguna otra que haya sido ‘importada’ de Broadway” (25 de abril de 1982 1-D). Rafael Solana resumió que se trataba de “el que sin exageración podría calificarse como el mejor espectáculo de comedia musical jamás visto en México” (19 de mayo de 1982 50). Mauricio Peña, en *El Heraldo*, reconoció que la puesta había llamado su atención por “el afán de fidelidad” con la versión neoyorquina, así como la intención de los productores locales “de ofrecerla con el mayor decoro posible” (“Danzando” 1). Olga Harmony, en el *Uno más uno*, cuestionó el impulso de importar una producción con todos sus elementos resueltos de antemano, sin embargo encontró calidad en el espectáculo:

La comedia se presenta en nuestro país como una de esas sopas enlatadas a las que se agrega agua, se cuecen unos minutos y están listas para servirse: a veces son sabrosas y *Un gran final* es una sopa bien hecha... es un espectáculo musical muy agradable, muy disfrutable, sin ninguna intención de ser algo más (20).

En cambio, a Malkah Rabell, en *El Día*, *Un gran final* le resultó “un espectáculo que ni apasionaba ni indignaba. Simplemente a las pocas horas de salido del teatro, el espectador lo olvidaba” (“Un gran final” 26).

La reproducción de la coreografía original de Michael Bennett mereció ciertos reconocimientos. “Lo mejor de ‘Un gran final’ es en primer lugar la recreación de la coreografía de Bennet”, afirmó Mauricio Peña (“Danzando” 1), en tanto que para Rafael Solana merecía una “mención especial”, pues notó “tiene tanta importancia que la obra puede ser vista como un ballet, hasta por personas que no comprendan el idioma en que está hablada” (19 de mayo de 1982 49). En cambio, Malkah Rabell sentenció “por más que el espectador guste de la

coreografía y de los números musicales, no puede dejar de añorar cierta complejidad argumental que sostenga la armazón dramática y cubra de carne escénica este esqueleto musical” (“Un gran final” 26).

En general, los críticos se enfocaron en el trabajo de todo el conjunto, en vez de en actuaciones aisladas. El ensamble de intérpretes que se conjuntó para el montaje de *A Chorus Line* en México recibió buenas críticas en la prensa, especialmente por sus capacidades dancísticas. “En *Un gran final* encontramos un extenso reparto que canta bien, baila con soltura y actúa con discreción”, señalaba Olga Harmony en *Uno más uno*, y añadía “incluso casi todas las mujeres son guapas – o se ven así en el escenario – y no pocos de los varones tienen apostura” (20). En la revista *Siempre!*, Rafael Solana comentó que de los miembros de este conjunto, casi todos tenían “su momento de brillo personal” para arrancar “su ovación propia, algunas de ellas estrepitosas, largas y con bravos”. El también dramaturgo consideró “lo mejor de cada uno de ellos no está en su solo, en su racconto, sino en su incorporación exacta al conjunto,... está admirablemente manejado... que desde la escena inicial sorprende por su profesionalismo, por su precisión y por su pareja” (19 de mayo de 1982 49-50). A decir de Mauricio Peña las actuaciones eran “muy aceptables”, además que, según su criterio todos sabían “bailar muy bien”, y cantaban “regularmente (con sus excepciones)”. Para el columnista de *El Heraldo* el reparto merecía un reconocimiento “por su trabajo esforzado”, pero juzgó que “algo les faltaba a sus caracterizaciones” (“Danzando” 1). Malkah Rabell, por su parte, puntualizó que todos “cumplieron muy correctamente con su parte, tanto en la artística como en la física, pero sin llegar a especiales alturas” (“Un gran final” 26). Bruce Swansey, en *Proceso*, calificó el trabajo actoral como “refrescante”, y encontró “un resultado satisfactorio, aunque desigual”. El crítico objetó “A pesar de las precauciones técnicas algunas voces no cumplen con un nivel mínimo de volumen y a veces hablar es peor que cantar” (60).

El norteamericano Roy Smith fue asignado como el director y coreógrafo en México, José Luis Ibáñez se encargó de la traducción, auxiliado de Cristina del Castillo, y asesoró la puesta mexicana, en lo que fue posible y aceptado por Smith, quien debía supervisar la fidelidad de la reproducción. Días antes del estreno la distribución de los créditos en la cartelera señalaba a Roy Smith como “director y coreógrafo en México”, en tanto que Ibáñez aparecía como “director escénico” (*Un gran final*. Cartelera). Al día siguiente sólo aparecía el crédito del estadounidense. Me parece que la distribución de quehaceres fue confusa para la prensa.

Mientras Vázquez Villalobos refería “La dirección conjunta es del coreógrafo Roy Smith de Nueva York y el mexicano José Luis Ibáñez” (25 de abril 1982 1-D), Malkah Rabell, por otro lado, consignaba a Ibáñez como director y a Smith sólo como coreógrafo (“Un gran final” 26). Según Mauricio Peña el montaje fue “recreado fielmente por un director que se trajeron de allá los productores. Roy Smith es el especialista de los montajes de versiones extranjeras de esta obra” (“Danzando” 1). A decir de Rafael Solana el conjunto estaba “admirablemente manejado por los directores” (19 de mayo de 1982 50).

El diseño de la producción, por su sencillez, tuvo pocas menciones en la prensa. Mauricio Peña, en *El Herald*, señaló respecto al vestuario:

Con el mismo afán de fidelidad y aunque parezca increíble, el vestuario fue confeccionado bajo la supervisión de la compañía New York Shakespeare Festival; se pensará que esto es una exageración pues la ropa de los actores-bailarines y cantantes consiste en toda esa variedad utilizada para el trabajo común y corriente de la gente de teatro. A excepción de los trajes color oro del número final, todo lo demás pudieron haberlo comprado en el centro comercial más cercano. Pero todo ello es una prueba de que los creadores originales de “A Chorus Line” son muy exigentes para ceder los derechos para explotar su obra, y por tanto puede montarse en cualquier parte del mundo, pero con las condiciones que imponen (“Danzando” 1).

Según Rafael Solana, la obra “supone representarse en un escenario vacío” por lo que “no requiere ni menciona una especial escenografía...se ha encontrado el modo de hacerla lucir por medio de un doble juego de espejos, que duplica las figuras individuales y los conjuntos”. El columnista de la revista *Siempre!* subrayó que la iluminación del espectáculo debía “ser elogiada”, por tratarse de un “renglón” al que se le prestó “una especial importancia” (19 de mayo de 1982 49).

*Un gran final* se mantuvo medio año en la cartelera capitalina. La obra ofrecía diez funciones semanales: martes y miércoles a las 20:30 horas, de jueves a sábado dos presentaciones, a las 19:15 y 21:45 horas y los domingos a las 17:00 y 20:00 hrs. El precio de la localidad era de \$300 pesos. El 7 de diciembre de 1982 la producción develó su placa de trescientas representaciones.



Televisa, empresa televisiva mexicana, ingresa a esta historia, con una participación directa, en el año de 1983. La televisora pudo haber colaborado en algunos montajes

previos, ofreciendo difusión a las obras por medio de sus comerciales en la televisión. No obstante, ninguna puesta de las aquí revisadas, antes de ese año, aparece como una producción propia del consorcio. Con *José el soñador* (*Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat*), Televisa presentó su primer musical de origen extranjero en nuestro país, y puso a funcionar los Televiteatros, dos salas ubicadas en la esquina de las avenidas Cuauhtémoc y Chapultepec. Julissa fue designada como directora general del proyecto, también figuró el director y dramaturgo Miguel Sabido. Este montaje fue creado en México por Julissa junto con David Antón, diseñador del espectáculo.

*Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* se estrenó en la ciudad de México con el título *José el soñador*, el martes 23 de agosto de 1983 en el Televiteatro I, a las nueve de la noche. Este mismo día, Ramón Aguirre, entonces regente del Distrito Federal, “cortó el simbólico listón que cruzaba el escenario del Televiteatro Uno” y dio por inaugurado el local que contó con 1400 butacas (Vázquez Villalobos, 25 de agosto de 1983 1-D). En una nota de Fernando Belmont, periodista del *Uno más uno*, David Antón, declaró “[esta obra] definitivamente supera en costos a las más ambiciosas que, hasta ahora, se han realizado en México”. El escenógrafo explicó parte del procedimiento para trasladar esta obra de Broadway a la ciudad de México:

Éste es un espectáculo de dimensiones económicas muy importantes, ningún productor puede darse el lujo de que sea un fracaso. No tengo idea de cuánto fue la inversión total, no me tocaría decirlo a mí. Si tiene uno a un productor capaz, como lo es Julissa, no hay problemas; los conflictos en estos casos, por lo general son de tipo económico y aquí no los hubo. Tuve todas las facilidades que quise. Cuando Julissa y yo vimos esta obra hace un año en Nueva York, decidimos cambiarla totalmente porque tenía muchos problemas y así proyectamos otro tipo de producción y, sin vanidad, podemos decir que hemos superado la que se montó en EU, ya que ésta es más rica; allá se puso una obra menos ambiciosa que estuvo primero en las afueras de Broadway. Si hicimos cambios fue porque el público de

México es más exigente que el de Nueva York. Julissa cambió toda la dirección, yo cambié toda la escenografía, todo el vestuario, luego, ésta es otra obra, ésta tiene por principal característica ser vital, está hecha para jóvenes. No es una obra agresiva, es una obra viva que genera emoción

Respecto a la recreación mexicana de la obra, Martin Allen, el coreógrafo del espectáculo declaró, también a *Uno más uno*: “La obra está ahora diseñada para un público mexicano y la dirección y la coreografía están encaminadas a que este público salga satisfecho. Esta es una producción mexicana hecha para mexicanos en donde el único gringo soy yo” (“Con un costo” 17). Según Rafael Pérez Gay, del mismo diario, el día del estreno se comentaba “Hay 23 millones en escena” (16). En octubre del 2004 Julissa comentó su experiencia al montar *José el soñador* con la periodista Lucy Orozco, de *La Jornada*:

En esa obra tuve un gran respaldo del señor Emilio Azcárraga Milmo, quien me dijo: ‘De acuerdo, ahí está el teatro, ahí está el dinero, ahí está el tiempo, ahí está la promoción; puedes hacerlo’. Es decir, me dejó crear a mi gusto. Creo que merecí haber recibido más veces ese tipo de apoyo, pero no fue así.

La obra llegó a México dos años después de su estreno en el East Village de Nueva York, y a poco más de un año de su traslado a Broadway<sup>77</sup>.

Una parte de la prensa comentó los atributos de esta producción de *José el soñador*. Aunque Rafael Solana confesó “[*José el soñador*] no es nuestra onda, y no vamos abrir tamaña boca frente a ella”, el crítico quiso, sin embargo, “hacer constar que al público que convoca lo deslumbra con el espejo de telones, el brillo de la ropa, la exactitud de los pasos de baile, las sonrisas jamás borradas de las caras de los artistas y la potencia de las bocinas que reproducen la música” (5 de octubre de 1983 66). A decir de Carlos H. Cruz, del *Excélsior*, “[t]oda la fuerza económica de Televisa y el ingenio de la estrella de *Vaselina* y *Jesucristo Superstar* [Julissa], se sumaron para lograr una excelente creación musical, donde lo más importante es lo que se ve y escucha, no tanto el contenido escatológico del mensaje” (“Crónica teatral” 12-D). Ricardo Rondón, autor de la columna “Novedades en la música”, consideró que la versión mexicana de *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* era “representada en un montaje original, de

---

<sup>77</sup> No obstante la composición de la obra es más antigua, se remonta a 1968. Esta fue la primera colaboración de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice, no obstante la primera forma de *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* fue como concierto para niños, más tarde la pieza se editó como un album LP bajo el sello Decca, dado a conocer a principios de 1969 (Walsh, 38-39).

mayor duración musical y francamente mejor inventiva para que [tomase] nueva brillantez y ... resultados superiores a lo que se [escenificaba] en Broadway” (“José” 3). El columnista J.A.F, en el *Novedades*, describió la obra como una “fastuosa producción” que se hacía “divertidísima, simpática, ágil y dinámica” (1-E).

Los críticos que tuvieron reparos para el espectáculo presentado por Julissa y Televisa, también encontraron aciertos en la puesta en escena. Para Sigfredo Gordon resultó molesto porque “se trataba de una farsa o sátira sobre el tema y los personajes bíblicos alrededor de los cuales gira la acción histórica”. Desde su punto de vista, la producción “debió avisar” a quienes asistían “a ver una cosa supuestamente seria” y en su lugar encontraban una obra plagada de “anacronismos” como “sombrosos de copa para los bailarines egipcios,...hacer aparecer una moto en escena, o darle al personaje de ‘José’, para reanimarlo, un refresco de conocida marca y una bolsa de papas fritas”. No obstante, el crítico teatral de la revista *Jueves de Excelsior*, reconoció “Aparte de estos para mí importantes peros, “José el soñador” es un espectáculo muy digno de verse y merecedor del éxito de público que está teniendo” (“Se debió” 26). Malkah Rabell, en *El Día*, opinó:

No conozco el guión original<sup>78</sup>, pero la recreación que me presentaron en el escenario de ‘Televiteatro’ no dejó de molestarme por sus exageraciones paródicas, por la mezcla de los elementos grotescos que aunaban el pasado y el presente tanto en el vestuario como en la escenografía y en toda la representación.

Rabell, sin embargo, describió la música como “bella y alegre, con una gran frescura” y además reflexionó sobre lo contemporáneo del espectáculo “pienso que también la mayoría de los que se quejaban de las exageraciones de nuestro tiempo, si volviéramos a las antiguas modalidades tampoco estarían contentos, quejándose de tantos ‘vejstorios’, de tanta insoportable ‘momiza” (“José” 22). A Miguel Pitti correspondió exponer los contras a esta producción en su nota “Las siete vacas flacas” publicada en el suplemento *La Guía*, del diario *Novedades*:

No es precisamente cómodo mantener el escepticismo frente a una obra como *José el soñador*, con seguridad una de las tres o cuatro mejor montadas obras

---

<sup>78</sup> La noción de presentar *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* como un *pastiche* de estilos estuvo presente desde el principio, según refiere Andrew Lloyd Webber, citado por Michael Walsh: “We realized”, Andrew said later, “that it was possible to put together something continuous without a narrative line, without that ghastly moment when the violins are lifted and the dialogue stops. Without realizing it at first, we found that you could switch styles carzily throughout the whole thing, mixing up musical comedy numbers with calypso, country and western and Elvis Presley. And the basic store is such a good plot”. Según Walsh, “without meaning to, they had stumbled across the form, if not yet content, of opera” (37).

musicales de los últimos ¿cuántos años? Pero hay en primer lugar un problema claro: la obra en sí, el texto original de los mediocres Tim Rice y Andrew Lloyd Webber no da para mucho; brinda, es cierto, la oportunidad de apantallar, de lucirse, a todo aquel que disponga de suficientes recursos económicos para montarla y deslumbrar a un público que no precisamente cuenta con muchas referencias.

Aunque para el periodista la música de *José el soñador*, junto con la de *Evita* resultaba “francamente desechable”, reconoció que la obra “era desde antes de su estreno una apuesta ganada. No sólo por el despliegue publicitario con el que ninguna otra empresa teatral podría contar; también por las posibilidades de complacencia hacia un público que es literalmente apapachado a lo largo de los 21 cuadros que dura la obra” (12).

El diseño de la puesta en escena fue ampliamente comentado en la prensa, la mayoría de los críticos se mostraron gratamente impresionados por éste. “La escenografía de David Antón ciertamente deslumbra,” afirmaba Manuel Pitti en *La Guía*, en su opinión era “quizás el aspecto más memorable de la puesta” (12). Manuélez, también en *La Guía*, refirió una “producción demoledora”, que contaba con unas “cortinas maravillosas” y una “escenografía casi portátil” (12). Coincidió Belmont en el *Uno más uno* pues, desde su punto de vista “Antón recurrió a una escenografía que, aunque extensa, es sumamente transportable. En el caso del vestuario, es alegre y lleno de colorido y amparado por el trabajo minucioso del cortinaje de grandes dimensiones basado en el tema de la obra” (“En ‘José el soñador’” 20). Carlos H. Cruz, del *Excelsior*, reportó “Entre la bella escenografía y vestuario creados por David Antón, sobresalen dos impresionantes telones de boca que además del trabajo artístico y detallado que significaron para los fabricantes, ubican inmediatamente en el ambiente de la obra” (“Crónica teatral” 12-D). El columnista J.A.F también celebró los “dos bellísimos telones de Manuel Lara” así como la “bonita y funcional” escenografía de Antón (1-E). A decir de Ricardo Rondón, del *Novedades*, el trabajo de David Antón merecía “comentario especial”, pues además de constituir “un marco ideal a la ópera pop”, tenía “cualidades especiales bellísimas en la reproducción de figuras egipcias y jeroglíficos”. Según el columnista los telones tan comentados por sus colegas, servían “de apoyo al obertura y al intermezzo” y, en su opinión, “los cambios de luces sobre ellos [resultaban] de una belleza deslumbrante” (“José” 3). Malkah Rabell difería con el resto de los columnistas. Ella consideró que “la mayor parte de la escenografía” resultaba “fea” y “más se

antojaba de carpa que de ópera” (“José” 22). Rafael Solana, por su parte, describió la escenografía como “apantalladora y vistosísima” y se extendió en sus consideraciones sobre Antón y sus diseños:

Da la impresión de que durante diez años todos los altos funcionarios de Telesistema estuvieron guardando las envolturas metálicas de sus cigarros para hacer estos telones brillosos, cuajados de figuras y figuritas y resplandecientes como la blusa de charmeuse de una india María vendedora de chicles el doce de diciembre en la Basílica. También a Antón habría que llamarlo a agradecer la ovación todas las noches. La palabra exacta para su escenografía es “abigarrada”, con todo lo que de bueno o de malo este término pueda significar. (5 de octubre de 1983 66)

David Antón declaró a Fernando Belmont los por menores de su trabajo en este montaje y subrayó que uno de los principales problemas fueron las dimensiones del foro:

...no fue sencillo, este escenario es más grande que el de Bellas Artes; el del Teatro Ferrocarrilero aparentemente es más grande pero lo que sucede es que tiene la boca más ancha. Aquí el problema fue, precisamente, lo grande del escenario. Esta obra está hecha para un teatro más pequeño, estamos acostumbrados a pensar en espacios más reducidos. Hemos hecho un trabajo en función de una ópera. Se han unido dos elementos: un concepto musical moderno y un escenario tradicional, que cuenta con todos los elementos que se requieren para lograr obras profesionales de cualquier magnitud. Éste es un teatro magnífico para cualquier escenógrafo o director. Aquí se puede hacer lo que uno quiere.

Asimismo, estos dos teatros están diseñados para las necesidades de la vida actual; su funcionalidad está a la vista y no sólo son los teatros, es todo un conjunto arquitectónico muy bien diseñado. (“Con un costo” 17)

En el ámbito de la interpretación, Guillermo Méndez recibió comentarios favorables por su desempeño como el personaje titular, sin embargo, en opinión de ciertos críticos aún podía desarrollar más sus capacidades escénicas. Ricardo Rondón juzgó que su interpretación fue “amable y saludable”, y que manejaba “muy bien... los momentos sentimentales”, al mismo tiempo que hacía “alarde de juventud y alegría en el José” y además precisó: “Este artista canta, baila y es responsable de la dirección y arreglos musicales” (“José” 3). En tanto que para el



columnista J.A.F triunfaba “como actor, cantante y bailarín” además que “derrochaba simpatía” en el escenario (1-E); para Carlos H. Cruz el trabajo del joven actor resultaba “interesante”. Según el columnista del *Excelsior*, Méndez había “evolucionado en su profesión artística” desde su intervención en musicales como *Gypsy* o *Un gran final*. Para Cruz, su trabajo en *José el soñador* era “de mejor calidad” que el que desempeñó en la versión mexicana de *A Chorus Line*, pues en la presente producción le “sobraban oportunidades para demostrar sus grandes habilidades” (“Crónica teatral” 12-D). Aunque para Malkah Rabell Guillermo Méndez hacía “gala de una hermosa voz”, se hacía evidente “la ayuda del visible micrófono” que, según la crítica, “triplicaba la fuerza de sus cuerdas vocales” (“José” 22). Manuélez, en *La Guía*, expresó algunos reparos para el trabajo de Méndez, pues aunque “ninguno del grupo bailaba como él”, “a la hora de cantar su voz era chiquita y en momentos desentonada (y eso que era el que llevaba la voz cantante)” (12). Según Rafael Solana no lograba ganarse al público, a pesar de sus capacidades y su talento:

En el papel titular se parte en cuatro Guillermo Méndez, que nos plantea el problema de difícil solución de cómo, si canta, si baila, si actúa, si es muy joven y notablemente bien parecido, y si derrocha un entusiasmo que podría mover una montaña, no le llega al público, ni se hace popular, ni se queda grabado en la memoria. Uno de esos misterios del teatro. Un chico que lo tiene todo y no rompe el hielo, cuando hay tantos casos de quien no tenga nada y conquiste popularidad (5 de octubre de 1983 66).

Olga María, quien se ocupó de dar vida a la Narradora de la historia de José y sus hermanos, llamó la atención de la prensa por su desempeño como cantante. De acuerdo con Malkah Rabell, Olga María despertó “el entusiasmo [del] público juvenil”, pues demostraba “una voz muy dúctil, disciplinada, aunque también provista de un micrófono”. La crítica teatral de *El Día* sólo lamentó “el absurdo vestuario” que usaba que, según ella, “parecía de cosaco” y que la “afeaba hasta el ridículo” (“José” 22). Ricardo Rondón aplaudió su voz, que caracterizó como “rica en expresividad y sentimiento”, además celebró la “excelente dicción y simpatía natural” de la intérprete, que juzgó ideal para la parte que él describió como “narradora o corifeo” de la obra (“José” 3). Aunque Manuélez también gustó de su interpretación vocal, lamentó que se mesurara en escena, pues en su opinión “temía salirse de madre, desbordarse” (12). Rafael Solana, en cambio, juzgó que Olga María, en esta obra “ni [cortaba] ni [pinchaba]”, aunque estuviera

“mucho tiempo en escena” o cantara “mucho”. Para el dramaturgo, los papeles mejor servidos de esta obra eran para el “sexo fuerte” (5 de octubre de 1983 65).

La coreografía de Martin Allen fue atractiva para ciertos críticos, así como el conjunto de bailarines que la ejecutaban. “Lo que más me convenció y hasta entusiasmó, fue la coreografía de Martin Allen” confesó Malkah Rabell en *El Día*, y la caracterizó como “arte en vivo, sin triquiñuleas ni disfraces”. Además la crítica señaló “como bailarines son especialmente brillantes los diez jóvenes que formaban el grupo de los hermanos de José”. Según Rabell, “su fuerza”, residía “no en la actuación sino en el baile” (“José” 22). Para Ricardo Rondón, Allen montó “una coreografía repleta de energía y atractivos”. El columnista del *Novedades* juzgó que “el apoyo de la danza en la obra” resultaba “decisivo”. “Por fortuna los bailes están en las mejores manos”, señaló, pues encontró que el grupo de bailarines era “espléndido en su despliegue de arte y energía” (“José” 3). Manuélez, en *La Guía*, describió la coreografía como “sencilla, pero muy adecuada a las capacidades de los bailarines. Nada de malabarismos ni metáforas del movimiento, pero unos pasos muy funcionales, para hacer soñar al espectador” (12). Rafael Solana reportó “son los números del conjunto de boys los más aplaudidos y los que más goza el público” y refirió como “los más lucidos”, “el de los vaqueros [“El cielo ya tiene otra estrella”], el de los franceses [“Aquellos días de Canaán”], el de música latinoamericana [“El calypso de Benjamín”]” (5 de octubre de 1983 66).

En más de una crónica, los periodistas hicieron referencia a la respuesta del público ante este espectáculo, y varios coincidieron en caracterizarla como favorable y entusiasta. “Gusta a jóvenes y adultos, y podemos asegurar que durará muchos meses en cartelera”, sostuvo J.A.F, en el *Novedades* (1-E). Según Malkah Rabell, la estridencia que ella encontró en el espectáculo “gustaba a los jóvenes” (“José” 22). Sigfredo Gordon coincidió, pues a su juicio el espectáculo constituía “algo muy entretenido para el público, sobre todo para la gente joven, por el muy moderno ritmo que tuvo en su totalidad” (“Se debió” 26). Miguel Pitti comentó que el público del estreno “aplaudió cuadro por cuadro, canción por canción, como quien se entusiasma en los momentos estelares de un programa de variedades televisivas” (12). Manuélez, por su parte, reportó “cada noche el teatro... se llenaba de gente... [que] iba y se emocionaba y aplaudía y, lo que sea de cada quién, salía feliz y satisfecha”. El columnista presentó su crónica del espectáculo como si José contara uno de sus sueños a sus hermanos. En su nota, el personaje bíblico de la obra despertó y dijo: “A lo mejor porque era sueño, pero ustedes y yo triunfábamos” (12).

“Podría decirse que hay furor en México por ver esta obra”, afirmó Rafael Solana en *Siempre!*, “histeria en la que influye mucho la intensa e inteligente publicidad que ha venido haciéndose por televisión, por la prensa y en algunas de las más acreditadas revistas”. El crítico examinó cómo la respuesta del público se reflejaba en la taquilla:

Una comisión del Departamento Central sumamente cuidadosa, encargada de vigilar estrechamente los precios que se señalan a los espectáculos de esta ciudad, estuvo de acuerdo en conceder a Televiteatro I el privilegio de cobrar más caro que ningún otro teatro, en vista del lujo y la propiedad con que está montado el espectáculo “José el soñador”, y de la novedad y la limpieza de la sala que lo alberga, de manera que, con los boletos más costosos de la metrópoli, una sala muy vasta, una de las de mayor capacidad en la urbe (tal vez sólo en el teatro Ferrocarrilero cabe más gente) y con un apremiosa demanda de boletos, pues se agotan con media semana de anticipación en las taquillas de Boletónico, está constituyendo esta ópera-rock uno de los más formidables taquillazos de la historia de nuestro teatro, con varios millones de pesos por semana, el aforo total de la sala [1400 butacas], salvo las pocas localidades que la empresa se reserva para sus invitados; hasta ahora han sido muy pocas las noches, las primeras, en que algunos boletos se quedaron en la taquilla. (5 de octubre de 1983 65)

La temporada de *José el soñador* se extendió cerca de dos años. La obra se mantuvo en el Televiteatro I durante 1983 y 1984 y en los primeros meses de 1985 se mudó al Teatro San Rafael. Se ofrecían nueve funciones semanales: de martes a jueves a las 20:30 horas., los viernes y los sábados a las 19:30 y 21:45 horas y los domingos a las 18:00 y 20:00 horas. Respecto a la temporada Julissa comentó recientemente a Jorge Cervantes del periódico *El Universal*, “concluiría de forma abrupta el 19 de septiembre de 1985, exactamente tres días antes de que se cumplieran 900 representaciones”.

En la segunda mitad de 1984 se inauguró otro teatro en la ciudad de México y la obra elegida para estrenar el foro fue un musical del repertorio clásico norteamericano. El teatro fue el Aldama, construido por el Sindicato de Trabajadores de Agricultura y Recursos Hidráulicos y ubicado en la calle de Rosas Moreno 73, en la colonia San Rafael, y el espectáculo elegido fue *Todo se vale*, versión mexicana de uno de los musicales del compositor norteamericano Cole

Porter, *Anything Goes*. El libreto que acompañó la partitura de Porter era de P.G. Wodehouse, Bolton, Lindsay, Crousse, y data de 1934.

*Todo se vale* se estrenó el martes 17 de julio de 1984 en el Teatro Aldama. Ese mismo día Jaime Martínez Jasso, secretario general del Sindicato de Trabajadores de Agricultura y Recursos Hidráulicos dio por inaugurada la nueva sala que contó con 833 localidades (“Todo se vale” 16). Mirabal reportó en su columna del *Novedades* que varios de los actores eran “accionistas” del espectáculo, lo que para él representaba “una novedad en lo que corresponde a la parte empresarial” (17 de julio de 1984 4-D). Al frente de este grupo de productores se encontraba Rafael Banquells, cuyo crédito encabezó el cartel con la leyenda “actuando y dirigiendo presenta”. La obra se anunció como “¡el espectáculo MUSICAL del AÑO!”, “Con la música inolvidable de Cole Porter” y con la aclaración “¡una comedia los 30’s y siempre!” (Todo se vale. Cartelera).

En la prensa encontré algunas respuestas generosas para este espectáculo. “Tiene un corte ingenuo en su desarrollo, pero entretiene lo suficientemente al espectador” juzgó Sigfredo Gordon en *Jueves de Excelsior* (“Todo” 41), mientras que en *Cine Mundial* la calificaron como “Una muy buena revista musical llena de lujos y elegante vestuario”. En el rotativo de espectáculos se leía también la siguiente recomendación “Amigos lleven a sus mamás les aseguro que les divertirá y les hará recordar momentos inolvidables de los años treinta” (“Todo se vale” 16). Felipe Orso, en *El Nacional*, encontró que los “elementos primordiales” de la comedia eran su “gracia”, su “colorido”, la “hermosa música de Cole Porter” y la “belleza femenina” que desfilaba por la escena (10). Por otro lado, en el *Excelsior* podía leerse “La obra se desarrolla con propiedad y acierto, tiene grandes atractivos a todo lo largo de la representación, y un final feliz” (“Talina” 10-B). Mirabal en su columna “Crisol”, comentó que el espectáculo contaba con “todos los ingredientes” para que el público pasara “un rato no ya agradable, sino entusiásticamente divertido”, por ejemplo “situaciones musicales abundantes, lo mismo orales que bailables”, “momentos cómicos y abundantes situaciones picantillas cubiertas con desenfado”, e incluso “momentos de ‘piernerío’”. El columnista del *Novedades* confesó que al asistir al estreno de este musical encontró “una muy superior labor a la supuesta” y concluyó: “‘Todo se vale’ constituye, no tengo empacho en decirlo, una demostración a elevado nivel de cuánto ha progresado el medio teatral y de cuánto empeño existe por hacerlo mucho mejor de lo que hemos conocido” (19 de julio de 1984 4-D). A decir de Malkah Rabell la mayoría del

público olvidaba la música de Cole Porter “antes de llegar a la salida del teatro”. Para la crítica teatral de *El Día* “la auténtica estrella de esta representación fue el teatro”, cuya inauguración celebró y que ella describió como “muy cómodo, espacioso y agradable” (“Todo se vale” 22).

La intervención de Julio Alemán en *Todo se vale* sorprendió gratamente a varios críticos, por su versatilidad y talento para la comedia<sup>79</sup>. “En el renglón de la interpretación, destaca como triunfador absoluto, el muy conocido actor Julio Alemán”, consideró Sigfredo Gordon respecto al trabajo del actor en *Todo se vale*. Según el columnista de *Jueves de Excelsior*, Alemán, además de conservar “su buena figura física... como si los años no pasaran por él, o pasaran sin dejar demasiada huella”, cantó “muy bien y muy entonado”. Gordon subrayó “se luce en la interpretación y en las excelentes caracterizaciones de los muy diversos personajes que tiene que personificar con mucha rapidez en los cambios, tanto físicos como de conducta y hasta de dicción. Un éxito rotundo de Julio Alemán” (“Todo” 41). Felipe Orso coincidió con Gordon, pues reportó que el actor dejaba “sorprendidos a aquellos que no sabían que el actor era cantante” (10-2<sup>a</sup>). Mirabal consideró al actor por encima del resto del reparto:

...el puesto de honor le corresponde con permiso de las bellas mujercitas, a Julio Alemán. Lo conozco en el medio filmico y también lo he aplaudido en el teatral donde ya había mostrado su multifacetismo en alguna otra comedia musical. Siempre he sabido que es un estupendo actor. Más aún, creo que es un actor que por equis razones ignoradas, no alcanzó el grado de popularidad que merece. ¿Cuántos artistas son capaces de tomar el papel de Billy, que es el que tiene en “Todo se vale”? Pónganse a pensar y verán que no dan con quien tenga porte de galán – no importan los años -, diga, exprese, cante, baile y se transforma ahora en un portador de fantasía norteamericano, después en un marino que habla acubanado de modo perfecto; más tarde en un gángster de los que exporta Italia, con toda apariencia de “El padrino” que hizo en el cine Marlon Brando, y tras vestirse de mujer, en un chino que orientaliza su palabra de modo gracioso. Genial está Julio Alemán. No quito una letra: genial (19 de julio de 1984 4-D).

Malkah Rabell también se mostró sorprendida por el trabajo de Julio Alemán y sus dotes para la comedia:

---

<sup>79</sup> Julio Alemán debutó en teatro musical en *Irma la dulce* en 1962, al lado de Silvia Pinal. También intervino en *Aleluya, brava gente* de Garinei y Giovannini, presentada en el Teatro Insurgentes, bajo la dirección de José Solé en 1973, antes de la temporada de *Mame* (Leñero 175).

lo mejor del espectáculo era, indudablemente, la presencia de Julio Alemán. Siempre lo tomé por un actor dramático, y de repente me enfrento a un Julio Alemán cómico hasta la punta de los dedos; habilísimo para imitar voces y acentos diversos. En su papel de un viajero metido de contrabando en el trasatlántico, se viste e imita a los más diversos personajes: ya a un marinero cubano, a quien resulta difícil distinguir de sus demás compatriotas; ya a una mujer con su voz de dama ya entrada en años y bastante desvergonzada; ya a un gangster famoso, desde luego de origen italiano, como lo impone la leyenda gansteril (“Todo se vale” 22).

Una nota en el *Excélsior* precisaba “Julio Alemán canta desde hace varios años, pues es una de sus facetas que pocas veces explota profesionalmente; sin embargo, hizo una temporada hace años en las grabaciones profesionales, y ahora en la presente comedia musical resulta un buen intérprete y bailarín” (“Talina” 10-B). Jorge Isaac, por su parte, reportó “Para Julio Alemán fueron todos los aplausos” (1-E).

Rocío Banquells, en el papel de la joven Elaine, también se ganó el reconocimiento de varios periodistas, por su desempeño como cantante. Según el diario *Cine Mundial*, la joven actriz demostraba “una vez más que está hecha para la comedia musical, por su magnífica voz y naturalidad en su forma de actuar” (“Todo se vale” 16). Mirabal consideró que en “su papel de jovencita enamorada”, cantaba “bien y con excelente voz” (19 de julio de 1984 4-D). Para Malkah Rabell Rocío Banquells no dejaba de “de ser bonita y excelente cantante”. La crítica juzgó, sin embargo “A veces creemos ver en el escenario a ‘Evita’; sobre todo en el segundo acto cuando canta desde un balcón del trasatlántico para bendecir a las parejas que se casan” (“Todo se vale” 22). En palabras de Sigfredo Gordon, en *Todo se vale* “triunfa también, con mucha justicia, la juvenil y ya experimentada actriz Rocío Banquells, quien actúa con gracia y soltura y luce buena voz y una cumplida entonación en los números cantables” (“Todo” 41).

Talina Fernández, conductora de la televisión mexicana, realizó su debut teatral en *Todo se vale*, con el personaje de Reno, una actriz neoyorquina, con lo que motivó críticas encontradas. En *Excélsior* se calificó su presentación como “un grato suceso”. En la nota alusiva de este diario se leía “su personaje de la ‘vamp’ de los años 30 le da todas las oportunidades de lucir en el canto y los bailables, sin rutinas complicadas; el público la recibió con mucho cariño” (“Talina” 10-B). En opinión de Mirabal, Talina Fernández, “en su papel de vampiresa” mostraba

un “entusiasmo que da[ba] fuerza al espectáculo” (19 jul 1984 4-D). Jorge Isaac reportó “mostró cierto nerviosismo, que hizo presa de ella; pero muy explicable”. A juicio del periodista de *El Universal*, la conductora mejoraría a medida que avanzaran las representaciones (3). En *Cine Mundial*, aunque consideraron el debut de Fernández como “afortunado” le recomendaron “si quiere continuar con la comedia musical debe tomar YA, clases de canto pues en algunas de sus interpretaciones, aunque sea pista se le escucha desafinada” (“Todo se vale” 16). Sigfredo Gordon también examinó las debilidades escénicas de la “debutante”:

... su debut tuvo el suficiente éxito para que el crítico vea en ella una futura actriz de comedia, siempre que ésta no sea una comedia musical, porque como cantante, Talina Fernández deja bastante que desear.

En general, Talina Fernández, si persiste en esta línea de interpretación escénica, porque a lo mejor piensa que es mejor seguir su línea de entrevistadora, mostró buenas cualidades, como son, aparte de su belleza, soltura, dinamismo y simpatía, y sólo cojea en el aspecto lírico, pues le falta técnica y educación en la voz. (“Todo” 41)

La coreografía de *Todo se vale* se encomendó a la mexicana Fabiola LaRue, quien según ciertos críticos realizó un trabajo eficaz. En opinión de Malkah Rabell, LaRue “supo, de manera bastante hábil, entremezclar sus veinticinco bailarines profesionales con todo el resto de su compañía, sin que [fuera] demasiado visible la diferencia” (“Todo se vale” 22). En *Excélsior* comentaron que la coreógrafa se valió de “los viejos pasos del tap y el baile por parejas en diferentes cuadros” (“Talina” 10-B). Sigfredo Gordon caracterizó su coreografía como “vistosa” (“Todo” 41). Por su parte, Fabiola LaRue comentó al periódico *El Nacional*: “ya se hace necesario dejar de importar coreógrafos para dar oportunidad a gente nueva mexicana que demuestre que puede realizar igual o mejor el trabajo de los extranjeros”. Según dicha nota, la coreógrafa recalcó “en los últimos años han surgido coreógrafos con calidad, que sólo necesitan la confianza de los productores” (“Necesario dejar de importar” 9).

La prensa ofrece breves referencias sobre el diseño de la producción de *Todo se vale*. En el *Excélsior* se describió la escenografía como “la cubierta de un trasatlántico de lujo” y, en ocasiones “los camarotes”. En este mismo diario consideraron que el vestuario era “de buen colorido y diseño para los bailables y los protagonistas” (“Talina” 10-B). A decir de Jorge Isaac “La producción no reparó en gastos” pues, en su criterio, tanto la escenografía como el vestuario

“estuvieron a la altura de estas grandes producciones teatrales” (3). Para Sigfredo Gordon, tanto las “buenas escenografías” como la “participación de buenos y entusiastas grupos de bailarines” daban “vistosidad a la pieza” (“Todo” 41).

Varias crónicas refieren problemas en el sonido del espectáculo. Jorge Isaac objetó que “el sonido dejó mucho que desear, ya que durante las dos horas que duró el espectáculo falló continuamente” (3), mientras que en *Cine Mundial* se refirieron a “pequeñas fallas en el sonido y en la iluminación” (“Todo se vale” 16). Malkah Rabell lamentó que, tanto la música como el canto, fueran grabados:

En realidad no sabemos quién canta y quién mueve simplemente los labios. Los micrófonos instalados en la sala y puestos a todo volumen se tragan al actor. A menudo ni siquiera sabemos cuál de los actores habla en el escenario, cuando – por ejemplo – un intérprete habla a la derecha y el micrófono está instalado a la izquierda donde nos lleva su voz, y cuyo dueño inútilmente buscamos entre varios personajes de la comedia, que precisamente en ese momento se encuentran en el foro (“Todo se vale” 22).

La temporada de *Todo se vale* concluyó a fines de 1984. La compañía laboraba 9 funciones a la semana: de martes a jueves a las 20:30 horas, los viernes y sábados a las 19:30 y 22:00 y los domingos a las 17:00 y 20:00 hrs. La localidad tenía un costo de \$80 y \$160. En octubre de 1985 hubo una reposición en la que participaron Rafael Banquells, Alfonso Iturralde, Laura Hevia, Juan Antonio Edwards, Doris, Manolita Saval, Mary Paz Banquells y Servando Monzetti.



A mediados de 1985 Silvia Pinal, en sociedad con Televisa, repuso la comedia musical *Mame* en el Televiteatro 1. La temporada de

esta reposición se vio truncada por el temblor que ese año afectó grandes zonas de la ciudad de México. Los Televiteatros se vinieron abajo la mañana del 19 de septiembre de 1985.

La reposición de *Mame* se estrenó el jueves 6 de junio de 1985 en el Televiteatro 1. Fue una producción de Silvia Pinal para Televisa, S.A. La crítica señaló que la nueva puesta en escena superaba al montaje de 1973. Marilyn Ichaso, en su columna del *Excélsior*, “En la cuarta pared”, aseguró:



...Silvia es ahora más Mame que cuando la estrenó hace trece años (*sic*), una Mame más guapa, más elegante y más estrella que nunca. En cambio, existe un refrán que dice: ‘Jamás segundas partes fueron buenas’. Pero, ante esta espectacular reposición, habrá que convenir en que jamás segundas partes podrían haber sido mejores, que esta nueva “Mame” que nos ofrece actualmente la Pinal. (“Mame”).

En la columna “Crisol”, del *Novedades*, Mirabal coincidió con Ichaso:

ADMIRADA Silvia Pinal: Te emocionaste la noche del último jueves próximo pasado (*sic*). Nos emocionamos los que te ofrecimos el aplauso cerrado, largo, larguísimo, no en una ni en dos ocasiones, sino en muchas más. Al reponer la preciosa comedia musical ‘Mame’ pulverizaste el dicho aquel de... ‘no es lo mismo ‘Los tres mosqueteros’ que ‘Veinte años después’. No, no es lo mismo porque en su caso, insuperable estrella, los años no cuentan, porque el producto es cada vez mejor. Estuvimos emocionados por el estado de admiración a que sometió a todos los espectadores... (11 de junio de 1985 6-D).

Benjamín Bernal, en la columna “El teatro” del *Novedades*, juzgó que la reposición de *Mame* era “un trabajo profesional que se presenta bajo los mejores augurios”. Describió la puesta como “un espectáculo redondo, en el que lo visual (escenografía y vestuario) está cuidadosamente buscado; lo musical, seduce al público, y las coreografías ¡son de admirarse!”. El crítico concluyó: “Un mensaje optimista es siempre bienvenido ¿no?” (“Mame” 6-D).

El diseño de la producción resultó atractivo para ciertos periodistas, que subrayaron su riqueza y espectacularidad. Ichaso juzgó que la escenografía de David Antón “además de ser impactante y funcional, ilustra[ba] deliciosamente los rasgos característicos de los personajes de diferentes ámbitos”. El vestuario le pareció “bellísimo”, un “mosaico impresionante de forma, textura y color diseñado por Antonio Muñoz” (“Mame”). Para Benjamín Bernal “los cambios de vestuario” fueron “rápidos” y conseguían “dar al público el adecuado complemento visual” (“Mame” 6-D). Según Mirabal “no escatimó el dinero la empresa tanto en la escenografía como en vestuario, muebles e iluminación” (11 de junio de 1985 6-D).

En esta ocasión el coreógrafo fue Martin Allen, quien recientemente se había ocupado de *José el soñador*, en ese mismo foro. Marilyn Ichaso consideró que sus “variados trazos, plenos de dinamismo, originalidad y brillantez” eran ejecutados “por un espléndido cuerpo de baile”

(“Mame”). Benjamín Bernal comentó que los bailarines lucían “sus habilidades, vestidos al estilo de los 20’s”, además que desarrollaban “cuidadosas evoluciones” que el público disfrutaba (“Mame” 6-D).

Algunos críticos comentaron la interpretación de quienes acompañaron a Silvia Pinal en el reparto, por ejemplo la del niño Cristian Castro, que encarnaba al sobrino de la tía Mame, Patrick. Marilyn Ichaso señaló que el hijo de la actriz Verónica Castro, en el papel del niño Patrick, resultó “un prodigio de gracia, frescura y naturalidad” que, a pesar de sus pocos años, cantaba, bailaba y se desempeñaba en el escenario “con la proyección de todo un veterano” (“Mame”). Benjamín Bernal lo consideró “natural y alegre” (“Mame” 6-D). Sobre Gustavo Rojo, galán de la protagonista, la prensa comentó que lucía “apuesto”, “sobrio”, “elegante”, ajustado “admirablemente al ‘timing’ de la comedia musical” (Ichaso, “Mame”; Bernal “Mame” 6-D; Mirabal 11 de junio de 1985 6-D).

La temporada de *Mame* avanzó con el favor del público. En su análisis del panorama teatral en México en 1985, Malkah Rabell, asentó que esta reposición gozó un “especial éxito” (*Decenio* 224). Según la placa conmemorativa por las 1000 funciones de *Mame*, el espectáculo llegó a las 150 representaciones en los Televiteatros. La obra se representaba nueve veces a la semana: de martes a miércoles a las 20:30 horas, viernes y sábado a las 19:00 y 22:00 horas, y los domingos a las 17:00 y 20:00 horas (*Mame*. Cartelera). No obstante, el terremoto de la mañana del 19 de septiembre de 1985 sepultó, literalmente, la producción. De acuerdo con José Luis Gallegos, del *Excélsior*, el sismo, registrado a las 7:20 a.m.:

ocasionó el derrumbe de una decena de salas de espectáculos... La intensidad y duración del temblor derrumbó lo mismo antiguas construcciones de edificios modernos en donde se hallaban salas de espectáculos como los Televiteatros, el cine Regis, cine Atlas, cine Colonial, Internacional y otros cinemas de las colonias Roma y Doctores”. (4)

Después del temblor, la temporada de *Mame* se retomó durante algunos meses, a principios de 1986 en el Teatro Manolo Fábregas. El 15 de abril de 1986 se develó una placa en este foro, por las 300 representaciones. Para los primeros días de mayo de ese año ya se anunciaba en sus últimos días (*Novedades* 6 may 1986 D9).



A pesar del temblor de 1985 Manolo Fábregas volvió a presentar *Violinista en el tejado*, ahora en el Teatro San Rafael. Quince años después, Fábregas regresaba como productor y

como protagonista de la historia de Tevye, el lechero. La producción debutó un mes después del sismo.

Esta reposición de *Violinista en el tejado* se estrenó en la ciudad de México el 29 de octubre de 1985. Nuevamente el crédito del repositor tanto de la coreografía como de la puesta en escena, fue para Sammy Bayes. En este montaje aparece Luis Suárez del Solar como responsable de la adaptación a la traducción de Enrique Delgado Fresan (Libreto) y Carlos Viniegra (Letras). La prensa nuevamente apreció la partitura de la obra, así como el montaje coreográfico que reproducía el diseño de Jerome Robbins.

Como en el caso de *Mame*, algunos críticos consideraron que la reposición de *Violinista en el tejado* superaba la producción mexicana de 1970. En *Excélsior*, Marilyn Ichaso señaló “nos ha parecido ahora, en su reposición, aún mejor, más pulida, más perfecta en todos los sentidos, que cuando el propio Manolo Fábregas la presentó por primera vez, hace alrededor de quince años” (“Violinista” 4-B). Raúl Díaz, del mismo diario escribió “En cuanto a la puesta en escena del San Rafael, no cabe sino verter elogios. Si bien no hay creatividad en la concepción, sí la hay, y mucha, en la realización” (“Arte y tiempo” 4). En cambio, Malkah Rabell, reseñó que volvía “la misma comedia” con sus “alegres melodías”, aunque con una “producción [que] parecía algo descuidada”. La crítica teatral recicló textos de la crónica que escribió quince años antes sobre este espectáculo y repitió sus buenas opiniones (*Decenio* 217-218).

Parte de la fuerza del espectáculo, según algunas notas en la prensa, se encontraba en las capacidades del conjunto de intérpretes. “La mayoría de los actores han cambiado”, comentó Malkah Rabell, “son más jóvenes, más frescos y más entusiastas. La mayoría me son desconocidos, no sé si poseen excesivos conocimientos histriónicos. Pero están como poseídos por un ángel especial. ¡Arden! Y el escenario se sacude bajo sus pies, su frenesí, su temperamento” (*Decenio* 218). En opinión de Raúl Díaz “Fábregas conjuntó un grupo espléndido”, en el que si bien notaba “la novatez de algunos”, a juicio del periodista, esta falla se compensaba “por su enorme dinamismo” (“Arte y tiempo” 4). Marilyn Ichaso opinó detalladamente sobre el trabajo de la compañía:

...esta vez Manolo nos ofrece algo más: un clima de espontaneidad, de alegría, de vitalidad, que nos envuelve y nos hace olvidar que los actores están actuando. El verdadero arte es aquel en cuyos hacedores no se advierte el rictus del esfuerzo. Los intérpretes de ‘Violinista en el tejado’ creen, se involucran, disfrutan, se emocionan y, en consecuencia, nos hacen creer, involucrarnos, disfrutar y conmovernos. El escenario está vivo. Y eso es algo que va mucho más allá de la técnica; que emana directamente del talento, la pasión y la entrega; y que, cuando se da, nos hace comprender que estamos ante el auténtico milagro teatral. (“Violinista” 4-B)

Entre los actores que destacaron en la opinión de la crítica se encontraban Leonardo Daniel, que interpretó a Perchik, el estudiante revolucionario; Garda Santini, Marisa de Lille y Lourdes Ambriz, como las hijas “casaderas” de Tevye; Rosa Furman como la casamentera Yente y Carmen Molina que repetía como Golde, la esposa de Tevye. A las jóvenes intérpretes que encarnaron a las hijas se les consideró “simpáticas”, así como poseedoras de “bellos rostros y cálidas voces”, que aportaban “una grata dosis de frescura y encanto a los papeles de Tzeitel, Hava y Hodel”. Según la prensa, Leonardo Daniel destacaba “por su temperamento” que impregnaba “de naturalidad, simpatía, pasión y sinceridad” su personaje. Rosa Furman fue reconocida por “su clara dicción”, así como por su despliegue de “intención, conocimiento y dominio de la escena en su interpretación”. Finalmente, Carmen Molina destacó por su “naturalidad” en una “una deliciosa Golde, mezcla de candor y malicia, autoridad y comprensión” (Rabell, *Decenio* 218; Ichaso, “Violinista” 4-B).

Nuevamente Manolo Fábregas reunió buenas críticas por su interpretación de Tevye, el lechero. Al elogio que Malkah Rabell le dedicó a Fábregas en 1970 y que reprodujo en su crónica de 1985, se sumó el de Marilyn Ichaso:

...en medio de ese cuadro de singular alegría y colorido, se alza la figura del protagonista. Ese Tevye encarnando por Manolo Fábregas con una gracia, un carisma, una riqueza de matices y un profundo sentido humano. Una recreación admirable, que nada tiene que pedirle a Zero Mostel en Broadway y a la de Topol en su versión filmica. Un Manolo Fábregas que rompe totalmente con su imagen y nos brinda una interpretación honda, sincera, brillante, de un rango verdaderamente excepcional (“Violinista” 4-B).

“Mención especial merece el propio Fábregas, que no siempre nos ha convencido como actor” refirió Raúl Díaz, “pero que debemos decir que aquí está estupendo” (“Arte y tiempo” 4).

La reposición del *Violinista en el tejado* se mantuvo en cartelera casi un año. Las funciones se ofrecían de martes a viernes a las 20:30 horas, los sábados a las 19:00 y 22:00 horas, y los domingos a las 17:00 y 20:00 horas. La compañía presentaba ocho funciones semanalmente (Violinista. Cartelera). La localidad tenía un costo de \$2,000 pesos. Después de 350 representaciones, la temporada concluyó el domingo 21 de octubre de 1986<sup>80</sup>.



A principios de 1986 Manolo Sánchez Navarro, hijo del actor y empresario Manolo Fábregas, se asoció con Javier Barun Pérez Verdia para presentar lo que, según Martin

Gottfried era un musical de pequeña escala que había tenido buen éxito en el Off-Broadway neoyorquino y en escenarios londinenses: *The Little Shop of Horrors* (*More Broadway* 174). La obra, con música de Alan Menken y libreto y letras de Howard Ashman, se presentó en México como *La tienda de los horrores*. Era la historia sobre una pequeña tienda de flores en la que crece una enorme y cantante planta carnívora que devoraba a varios personajes a lo largo del espectáculo.

*La tienda de los horrores* se estrenó el martes 25 de marzo de 1986 en un local del IMSS, el Teatro Reforma, ubicado en el número 476 del paseo del mismo nombre. A la cartelera se le adjuntó la leyenda “fantasía musical”, y la obra se anunció “con música en vivo” ejecutada por el grupo musical Kerygma. La dirección corrió a cargo del propio Sánchez Navarro, que debutaba como director con este espectáculo (La tienda. Cartelera). *La tienda de los horrores* llegó a México cuatro años después de su estreno en Nueva York, en mayo de 1982<sup>81</sup>.

Parte de la prensa consideró a *La tienda de los horrores* como una obra entretenida y simpática. Benjamín Bernal, en *Novedades*, la describió como:

<sup>80</sup> En la memoria *Manolo Fábregas un hombre de teatro. 40 años de producciones, 1950-1990* se consigna la gira de *Violinista en el tejado* en el año de 1986, que llevó el espectáculo a Guadalajara, Monterrey, Chihuahua, Querétaro, Mexicali, Tijuana y Acapulco (184).

<sup>81</sup> De acuerdo con Sheridan Morley y Ruth Leon, autores del libro *Hey Mr. Producer! The Musical World of Cameron Mackintosh*, *Little Shop of Horrors* fue el musical de Off-Broadway con más éxito internacional desde *Los Fantástikos* (81)

una comedia diferente, sin las espectacularidades de *Cats*, o las excentricidades de *El show de terror [de Rocky]*, pero bonita, que en algunos diálogos se burla de la clase media típica de la Narvarte-del Valle-Roma, con típicos gustos, típicas diversiones, típicas formas de consumo, aunque no va más allá; sugiere, sin atacar a fondo. (“Una obra” 16-D)

Mirabal, en su columna “Crisol” recomendó “Vale la pena anotar entre las cosas por hacer, divertirse con ‘La tienda de los horrores’”. Después de comentar que había presenciado la función con sus bisnietos, señaló: “Ellos se divirtieron en grande y yo la pasé, pero muy bien”. Según el columnista se trataba de “una obra sin barrera de edad” (6 de abril de 1986 16-D). Aunque para Malkah Rabell resultaba “desagradable...El tema de una planta carnívora que se nutre de carne y sangre humanas que la hacen crecer y adquirir cada vez mayor fuerza y poder”, desde su punto de vista, el tratamiento que los autores dieron al argumento, la hacía una obra “original”. Según la crítica, *La tienda de los horrores* estuvo “muy bien puesta” y contaba “con un excelente reparto” (“La tienda” 21). Desde el punto de vista de Sigfredo Gordon, en *Jueves de Excélsior*, esta “graciosa, entretenida y alegre comedia musical”, tenía como méritos el de “entretener debidamente al público” y “el de ser muy original en su planteamiento” (“Terror” 41). Marilyn Ichazo, en su columna “En la cuarta pared, comentó:

el único reparo que le ponemos a esta “Tienda de los horrores” es el de su coincidencia temporal con la fecha de su versión filmica. Pensamos que su ubicación en un futuro próximo, en vez de en el pasado le daría a la amenaza que lleva implícita un carácter mucho más efectivo y efectista (“La tienda” 4-B).

El debut de Manolo Sánchez Navarro como director de escena fue recibido favorablemente por algunos críticos. “[L]e imprime a su puesta en escena el ‘timing’ que ésta requiere y subraya acertadamente las situaciones ingeniosas y los momentos sorpresivos de la acción” juzgó Marilyn Ichazo en *Excélsior* (“La tienda” 4-B). En opinión de Mirabal, Sánchez Navarro “No sólo salió avante sino que lo logró con acierto que merece ser marcado”. Según el periodista el hijo de Manolo Fábregas, como director, consiguió manejar “los elementos con el ritmo que la historia exige, con el desparpajo necesario, con la frescura debida” (6 de abril de 1986 16-D). Sigfredo Gordon juzgó que el también productor de la puesta, dirigió “con mano certera y firme” (“Terror” 41). Sobre el joven director, Malkah Rabell escribió “ya muestra gran habilidad en el manejo de los actores, en la imposición del ritmo y en la disciplina de todos los

elementos escénicos, sobre todo plásticos”. En opinión de la columnista del periódico *El Día*, el debutante supo enfrentar las dificultades de una escenografía compleja en un foro reducido, así como el problema de manejar “un monstruo del tamaño de la planta carnívora” que ocupaba gran parte del escenario. Rabell concluyó: “No, Manolo Sánchez Navarro ya no es una promesa. Es una realidad. ¡Un joven director que se impone!” (“La tienda” 21).

El trabajo de Silvia Pasquel, como la heroína de la historia, ganó algunas buenas críticas. “Hace tiempo que no veíamos a Silvia Pasquel en comedia musical” comentaba Mauricio Peña en *El Heraldo*, “nos ha sorprendido gratamente que puede hacer muchas cosas con su voz, por ejemplo darle a las canciones que le tocan a su personaje, una proyección distinta y brillante; la actriz se mueve por la escena con una gran familiaridad y profesionalismo” (“La comedia” 5-D). Según Malkah Rabell la actriz “dio al personaje de Gladis la dulzura a veces dramática y otras veces cómica, con sus matices de masoquista de repente rebelde, y otras veces dispuesta al sacrificio”. La crítica también refirió “Como todo el elenco, también ella cantaba con micrófono, aunque éste se halla invisible” (“La tienda” 21). A decir de Marilyn Ichaso, Pasquel extrajo el “máximo de lucimiento a ese personaje de la rubia tonta”, que la crítica juzgó “le venía chico a sus facultades como actriz” (“La tienda” 4-B).

Nando Estevané, quien interpretó a Félix Suchiate, también llamó la atención de la prensa de manera positiva. El cantante ya había participado previamente en *Evita*, en la que alternó el personaje del Che, y en *Todo se vale*, en la que además de encarnar a Sydney Oakley se desempeñó como director musical de la puesta. En esta última puesta, el egresado del Conservatorio ya había sorprendido como “un gran comediante” (“Todo se vale” 16). Malkah Rabell encontró a Estevané “dueño de una hermosa voz”, y además juzgó que “supo darle a su personaje la nota exacta” en *La tienda de los horrores* (“La tienda” 21). A Marilyn Ichaso, le pareció que “compuso” “con expresiva naturalidad y convicción a ese prototipo del antihéroe que es el Félix” (“La tienda” 4-B). Mauricio Peña juzgó que “en el teatro musical” hacían “falta voces y buenos actores como él”, y también consideró que lucía “una magnífica voz” (“La comedia” 5-D).

Manuel Landeta mereció el reconocimiento de ciertos periodistas por su interpretación de siete distintos personajes a lo largo de la obra. Después de su debut en *Los Fantásticos*, en 1981, Landeta participó en el elenco de *José el soñador*, obra en la que, en su momento, se ocupó del personaje titular. “Se multiplica en la escena”, aseguraba el *Excelsior* respecto a su trabajo en *La*

*tienda de los horrores*; mientras que Benjamín Bernal, en *Novedades*, consideró que impresionaba “a propios y extraños con su transformismo”, por sus múltiples “cambios de aspecto: contra reloj” (“Estrenaron la comedia” 8-C; “Una obra” 16-D). En opinión de Marilyn Ichaso, de sus varios personajes, Landeta acertaba “especialmente en el sádico dentista” (“La tienda” 4-B). Al respecto Malkah Rabell reseñó “Manuel Landeta fue estupendo en cada una de sus múltiples intervenciones, sobre todo le dio todo el temperamento y la vis cómica a su papel de Eric, el dentista que goza sádicamente de su profesión” (“La tienda” 21). Mauricio Peña consideraba a Landeta “uno de los mejores intérpretes de ‘José el soñador’”. El columnista de *El Herald*, juzgó que en *La tienda de los horrores*, el actor demostró que podía “cambiar de personajes casi en cuestión de segundos”, pues además de personificar al “sádico dentista”, interpretó “con gran imaginación muchos otros caracteres” (“La comedia” 5-D).

Para dar vida al personaje de la planta “Gladys” II, se requirió el trabajo conjunto del mimo Víctor Daniel y el cantante Enrique del Olmo. A del Olmo, la prensa le reconoció su “elocuente” voz (Ichaso, “La tienda” 4-B), que le daba “potencia al canto” de la planta (Rabell, “La tienda” 21). Benjamín Bernal señaló “La obra no necesita de grandes voces, y el único que sale a lucir una voz blusera es al que no se ve: Enrique del Olmo” (“Una obra” 16-D). A decir de Sigfredo Gordon, “esta planta excepcional” constituía “la atracción de esta comedia”. Juzgó que se trataba de “una obra maestra producida y diseñada por González Oviedo”, que cobraba vida gracias a “la colaboración práctica y dinámica de Víctor Daniel”. Mauricio Peña, en *El Herald*, se detuvo a examinar a este personaje, que resultaba central para la obra:

...‘Gladys II’, es una especie de planta carnívora y el pretexto más divertido de la representación. La planta aparece como producto humilde de la jardinería urbana y va creciendo y adoptando actitudes de villana que termina por devorarse a todo el mundo. Es un personaje fantástico que piensa y actúa de acuerdo con la línea villanesca marcada por los autores. Para darle vida a “Gladys II”, está primero un mimo extraordinario, Víctor Daniel, a quien ya hemos visto en espectáculos universitarios vanguardistas. Y la voz de la planta se complementa casi por arte de magia y pertenece al estupendo actor Enrique del Olmo, otro de los elementos en nuestro medio que tienen capacidad para la comedia musical, baste recordar su creación en el rol titular de “Jesucristo Superestrella” que montó Julissa hace algunos años (“La comedia” 5-D).



*La tienda de los horrores* se mantuvo cerca de seis meses en la cartelera capitalina. Semanalmente se ofrecían nueve funciones: de martes a jueves a las 20:30, viernes y sábados a las 19:00 y 21:30 y los domingos a las 17:00 y 19:30 horas (La tienda. Cartelera). La localidad tenía un costo \$2,000. El espectáculo se presentó en el Teatro Reforma hasta el domingo 13 de julio, posteriormente se mudó al Teatro Independencia, ubicado al sur de la ciudad en la unidad habitacional del mismo nombre. La obra desapareció de la cartelera la primera semana de septiembre de 1986.



A casi un mes del estreno de *La tienda de los horrores*, Julissa repuso *El show de terror de Rocky* en coproducción con su hermano Luis de Llano y la empresa Mundo Audiovisual. Esta nueva versión mexicana del musical de Richard O’Brian, se presentó diez años después

de su debut en el Distrito Federal. En esta ocasión el espectáculo se diseñó para una sala teatral convencional, a diferencia del montaje de 1976 que tuvo un primer formato para teatro-bar.

La reposición de *El show de terror de Rocky* se estrenó en el Teatro Fru Fru de la ciudad de México el miércoles 16 de abril de 1986. Julissa repetía en la producción y dirección del espectáculo, no así en la escena. El papel que interpretó en 1976, Chelo, se le asignó a la actriz y cantante Alejandra Ávalos, mientras que el personaje del Dr. Frankenfurter, que hizo Gonzalo Vega en aquella producción, ahora se encontraba en manos de Jaime Garza. El único actor que repitió su participación en la obra fue Manuel Gurría. De acuerdo con *El Nacional* esta puesta en escena “tuvo una inversión de 20 millones de pesos” (“Gran ovación” 2).

Esta versión de *El show de terror de Rocky* recibió opiniones encontradas entre los críticos. Sigfredo Gordon<sup>82</sup> describió la reposición de Julissa como “un espectáculo muy entretenido, con mucha visualidad y con buen humor” (“Terror” 41). Según Benjamín Bernal, esta nueva versión estaba “más pensada en función de lo visual” que el montaje de los setenta (“Show” 18-D). Mauricio Peña describió: “El complemento de efectos visuales y rayo láser hace mucho muy completa esta nueva presentación de una comedia que está puesta al día gracias a la

<sup>82</sup> En la crónica titulada “Terror en la escena” en que revisaba dos puestas en escena dedicadas al “terror”, ésta y *La tienda del horror*.

dirección” (“Punk” 5-D). En cambio, Bruno Bert, en *Tiempo libre*, juzgó que la obra desprendía “olor a viejo”. El crítico agregó:

...más allá del envejecimiento natural de una obra apenas ayer, que dentro de treinta o cuarenta años seguramente vuelva a ser grato ver, hay fallas en esta versión que son imputables a la puesta de Julissa, que si bien no escatima económicamente nada en el montaje, no hace lucir la inversión. (36)

Gonzalo Valdés Medellín, del *Uno más uno*, sentenció:

Hay obras, espectáculos, que escapan a toda posibilidad de crítica; que no permiten – siquiera – el trazo de líneas paralelas que, aunque divergentes, planteen vertientes elucubradoras en el intento de algo más o menos analítico. Y este es el caso de *El show de terror de Rocky*, espectáculo de Julissa en torno a la extraordinaria obra de Richard O’Brien, perpetrada, destruida y desvirtuada actualmente en el Teatro Fru-Fru. Al ver este *chou*, la única reacción que se puede tener es la rabia; la indignación, la impotencia... el enmudecimiento. Desde que dio inicio *la función para la socialité* a la que asistí, la lista de apuntes para la crítica comenzó a formarse: porquería tras cochinado, tras torpeza, tras güevonada, tras negligencia, tras tonterías y tonterías por parte de los artistas televisivos autores de este infraproducto escénico.

Televisa es especialista en deteriorar los talentos de sus lacayos. La señora Julissa – quien ha visto sus mejores momentos en otras épocas; la primera puesta de *Rocky* con Gonzalo Vega, *José el soñador* – se abisma en la baja de la mercachiflería de quinta. (26)

Los efectos que usaba esta puesta en escena, para dar “vistosidad” al espectáculo, fueron cuestionados por un sector de la crítica, que los encontró innecesarios, por ejemplo el uso del rayo láser. Entre los recursos visuales de que se servía la puesta, *El Nacional* mencionó proyecciones de “videos musicales” y “dibujos animados”. Mientras que para este diario el empleo de los recursos citados conseguían hacer “de esta obra un espectáculo fastuoso” (“Gran ovación” 2); en opinión de Valdés Medellín, el “incluir el video en escena” resultaba una “ingenua pose de Del Llano de sentirse el renovador del teatro”. El crítico del *Uno más uno* infirió: “Podría aducirse que Julissa está preocupada porque el rayo láser (tan importante como una linterna encendida a pleno sol) y su electrónica audiovisual sean las estrellas del

espectáculo” (26). Por su parte, Bruno Bert, reconoció: “Por supuesto, hay muchos momentos de humor y hay que reconocer la eficacia de los recursos audiovisuales que aligeran bastante el transcurrir de una trama arrítmica y una puesta en escena poco efectiva” (36).

El trabajo de David Antón, como escenógrafo, también recibió objeciones. Sobre la distribución del espacio, Benjamín Bernal refirió: “...el rayo laser irrumpe sobre nuestras cabezas. En la pantalla vemos el logo: unos sensuales labios... Chelo y Carlos (los fresas) están en un escenario negro que a los lados tiene dos niveles que serán: biblioteca, laboratorio, etcétera” (“Show” 18-D). Bert calificó de “desafortunado” el trabajo escenográfico de Antón, a quien juzgó “carente de imaginación para adaptar la versión primitiva”. Según el columnista de *Tiempo libre*, el “marco de la acción”, resultado de esta falta de inventiva, “que debiera ser apabullante por la fantasía, se vuelve opaco y provinciano, más parecido al reciclaje de materiales varios que a una composición creativa y casi sin límites económicos” (36). A decir de Valdés Medellín, esta “absurda escenografía”, era, “quizá lo peor que ha realizado este escenógrafo a veces tan deslumbrante” (26).

El desempeño de los actores no resultó efectivo para ciertos periodistas. A Jaime Garza se le caracterizó como poseedor de “tan buena voz como el norteamericano del filme”, “magnífica... para el papel de Frankfurter (*sic*)”, que le permitía, además sostener “todas sus canciones con intensidad” (Bernal, “Show” 18-D; Peña, “La comedia musical punk” 5-D). Si bien, Sigfredo Gordon consideró “destacada” su actuación, señaló “sin embargo, no hace olvidar la interpretación de Gonzalo Vega” (“Terror” 41). En opinión de Mauricio Peña, Garza debió “acentuar más la virilidad contradictoria de su personaje” (“La comedia musical punk” 5-D). Según Bruno Bert el “profesor Frankfurter, indiscutible pivote del show de O’Brien (*sic*)”, pasaba “casi a un segundo plano debido en partes iguales a una puesta un tanto confusa y a su propio trabajo bosquejado en exceso a trazos gruesos y sin mayores abundancias de matices cómicos a partir de su androgínea”. Para el crítico de *Tiempo libre* las otras actuaciones fueron “muy disparejas” y señaló: “[algunos] hablan innecesariamente a gritos y en cambio se les comprende bien poco cuando cantan. Cosa particularmente grave considerando que las canciones ocupan al menos el 50 por ciento del espectáculo” (36).

Esta nueva versión de *El show de terror de Rocky* logró mantenerse en la cartelera. Las funciones se ofrecían de martes a jueves a las 20:30 horas, viernes y sábados a las 19:15 y 21:15 horas, y los domingos a las 17:00 y 19:00 hrs. La localidad tenía un costo de \$2,000, como en el

caso de las otras producciones musicales que se presentaban en la ciudad de México desde 1985. En la primera quincena de julio la obra celebró sus cien representaciones.



El último musical que Manolo Fábregas estrenó en la década de los ochenta, a fines de 1986, fue *Barnum*. Esta obra fue escrita por Mark Bramble, con música de Cy Coleman<sup>83</sup> y letras de Michel Stewart. Según Martin Gottfried, este caso demostraba cómo un espectáculo pequeño podía dar la impresión de ser un gran musical de Broadway. Este autor consideraba que la atmósfera circense de *Barnum* estaba ingeniosamente representada, y contrapuso el hecho de que este espectáculo daba la sensación de ser de “tamaño completo”, cuando en realidad se trataba de un musical modestamente producido (*More Broadway* 141-142).

*Barnum* tuvo su debut en la ciudad de México el martes 18 de noviembre de 1986 en el Teatro San Rafael. *Cine Mundial* reportó que la inversión para llevar a la escena mexicana este musical circense fue “de cien millones de pesos”, aproximadamente (Cano, 15). Según Mirabal, en su columna “Crisol”, Manolo Fábregas “tuvo el libreto de ‘Barnum’ mucho tiempo en la bolsa,” pero “supo esperar, porque necesitaba que el hombre seleccionado, Héctor Bonilla, tuviera tiempo para ser ‘Barnum’” (23 de noviembre de 1986 20-D). Además de Bonilla, como Phineas T. Barnum, y de Macaria, como su esposa, la compañía de *Barnum* estuvo integrada por otras 19 personas<sup>84</sup>. Cuando se estrenó esta producción, la prensa comentaba un impuesto del 15% que los diputados habían acordado para la presentación de espectáculos (Mirabal, 19 de noviembre de 1986 20-D). *Barnum* se estrenó en México seis años después de su debut neoyorquino, en abril de 1980.

<sup>83</sup> Cy Coleman, el compositor, co-produjo la producción original de Broadway

<sup>84</sup> Martin Gottfried, atiende el caso de *Barnum*, un musical de formato pequeño, como una alternativa a las producciones descomunales, multitudinarias y costosas:

*Barnum* was not quite that small, but it had only one set and it had no chorus of singers or dancers. What it did have, however, was a Broadway sound in the orchestra pit and a Broadway flash on stage.

Throughout the 1980's, Broadway would debate the possibilities of smaller shows, the consensus being that audiences who pay a great deal for tickets want to see their money's worth on stage... But since there was as yet no small Broadway musical that had opened to rave reviews there was no reason to conclude that only big musicals could succeed in big Broadway theaters. Coleman's *Barnum*, while no blockbuster hit, certainly demonstrated that a modestly produced musical could attract two year's worth of audiences, and that wasn't bad for a small show" (*More Broadway...* 142).

En la prensa aparecieron varias opiniones favorables para la producción mexicana de *Barnum*. Marilyn Ichaso, del *Excélsior*, aplaudió el esfuerzo de presentar una obra como ésta, a pesar de la situación económica del país:

...el mérito de esta labor y, sobre todo, del firme empeño de continuarla, se acrecienta en estos tiempos que vivimos ahora, en los que nuestra devaluada moneda representa un freno que nos impide trasladarnos más allá de nuestras fronteras; tiempos en los que estamos conscientes de que la inflación generalizada que azota el país y el impuesto del quince por ciento aplicado a la diversión y a la cultura, hacen cada vez más titánico el esfuerzo de quienes pretenden seguir manteniendo a nuestra ciudad al mismo nivel artístico de otras importantes capitales del mundo.

Ichaso describió el espectáculo como un

paisaje dinámico cuajado de maromas, saltos, equilibrismo, juegos, malabares y piruetas coreográficas; paisaje cromático lleno de payasos pintarrajeados, globos multicolores y rutilantes lentejuelas; paisaje sonoro envuelto en las pegajosas canciones de Cy Coleman y Michael Stewart, estupendamente resueltas en su versión al español por Alejandro Orive. (“Barnum” 6-B)

“No nos dimos cuenta que el tiempo pasaba”, comentó Lucila de Palhares, del *Novedades*, “entre ver juegos, malabares, actos de ilusionismo, escenas cantadas, actuadas y maromas en el trapecio. La pieza llegó a su fin, y seguíamos con la sensación de que apenas había empezado el espectáculo” (“Barnum” 20-D). Mirabal se preguntaba a propósito del estreno de *Barnum*:

¿Qué podía salir de esa conjunción Fábregas-Bonilla, que triunfó en grande con “El diluvio que viene”? Ya está en movimiento ese circo de tres pistas, culminación de la vida de Barnum. Ya ha sido aplaudido en su noche de estreno ese espectáculo. Ya han lucido la chistera de ‘regisseur’, el uno, Fábregas como empresario y director, y el otro, Bonilla, como protagonista... ¿Cuántos aplausos cerrados como el que oyó al finalizar ‘Barnum’ habrá escuchado Manolo desde que, hace decenas de años, puso en el Insurgentes ‘Testigo de cargo’<sup>85</sup>? (23 de noviembre de 1986 20-D)

---

<sup>85</sup> Dicha obra se estrenó en el Teatro Insurgentes en febrero de 1956 (Leñero 103).

Gustavo Suárez Ojeda, en *Cine Mundial*, celebró que este musical estuviera “lleno de color, alegría, bailes y cantos” (6). Aunque Sigfredo Gordon, en *Jueves de Excelsior*, encontró calidad en cómo estaba presentada la obra, objetó:

...esta pieza no se debe considerar, de ninguna manera, como la “nueva y fascinante comedia musical”, como se afirma en los programas y en la propaganda general, ya que esta obra de Mark Bramble, con música de Cy Coleman, es solamente, y ya es bastante, un fastuoso espectáculo musical que tiene mucho más de circo que de teatro y que, para ser una auténtica comedia musical, le falta el hilo de una anécdota y un desarrollo escénico de la misma. (“Dos obras” 41)

Para Rafael Solana con *Barnum* se daba “no un paso, sino un salto para poner la producción teatral en México, en una forma que ya no se puede discutir ni dudar, a la altura de la mejor del mundo”. En opinión del también dramaturgo, este musical marcaba “un hito en nuestra historia de los espectáculos, pues se trata no solamente de algo que jamás habíamos visto, sino de lo que ni siquiera nos hubiéramos atrevido a imaginar” (10 de diciembre de 1986 63).

Héctor Bonilla coleccionó elogios periodísticos por su interpretación de Phineas Taylor Barnum. Además de reconocer su calidad como actor, en algunas notas, se le aplaudió que atravesara el escenario sobre una cuerda. “Héctor Bonilla está logrando un personaje lleno de vida, que fascina – en serio – al público”, aseguraba Benjamín Bernal en el *Novedades* (“Manolo Fábregas” 20-D), mientras que Mirabal, en el mismo periódico, detalló:

Bonilla, lo mismo en ‘El vestidor’ que en ‘El diluvio que viene’, que [en] tantos y tantos personajes disímbolos, exigentes para el que los toma a su cargo, parece haber nacido para ser Barnum, pero igual se observa en todos aquellos tipos que encarna, porque sucede con Bonilla que es actor-actor o si quieren, actorazo. Para ello, amén de haber nacido con carisma y actitudes, es preciso la entrega, de otro modo no se alcanza el éxito como lo alcanza de nueva cuenta Héctor Bonilla. (23 de noviembre de 1986 20-D)

Para otros críticos eran notorios los resultados del entrenamiento circense que atravesó Bonilla para interpretar a Barnum. Por ejemplo Marilyn Ichaso lo caracterizó como “polifacético”:

...además de ser un espléndido actor, canta, baila, trepa balcones, hace trucos de prestidigitación y camina en la cuerda floja; un Bonilla que derrocha encanto,

gracia, ternura, vis cómica y excelente mímica y que, en todo momento, nos convence plenamente de que estamos frente al auténtico Barnum. (“Barnum” 6-B) Sigfredo Gordon objetó que, a pesar de ser un “celebrado actor”, no era Bonilla el protagonista de esta obra, sino “todos los elementos circenses que la convierten en algo de gran visualidad y en un espectáculo lleno de ritmo, de vitalidad y de dinamismo, que sirven más que nada para poner de manifiesto el poderío de Manolo Fábregas, como empresario y organizador” (“Dos obras” 41). Por el contrario, Rafael Solana, en la revista *Siempre!*, reseñó:

¿No vemos a Héctor Bonilla atravesar el escenario sobre una cuerda? Antes de que eso cuaje, nadie en el público cree que va a verlo. Se hace un silencio sepulcral, y se abren mucho los ojos para descubrir el truco, si lo hubiera. ¡No lo hay! Pensábamos que sólo quien hubiera nacido y crecido en un circo, y al aprendizaje hubiera dedicado toda su vida, podría hacer lo que con pocos meses de ensayo todos los artistas hacen...

Héctor Bonilla, no solamente se supera a sí mismo, por alto que se vea ya el concepto en que le tengan quienes le vieron en ‘Puños de oro’, en ‘¿Mi vida es mi vida?’, en ‘El vestidor’, o en ‘El diluvio que viene’, se crece hasta lo increíble, lo inimaginable; está en escena todo el tiempo y lo hace rigurosamente todo, desde actuar con gracia, cantar con afinación, bailar con agilidad, hasta la hazaña que antes hemos dejado apuntada: la cuerda tensa. Se pone por encima de cualquier elogio periodístico; el más ardiente resultaría tibio para describir su labor en esta obra. Baste decir: hay que verlo para creerlo. (10 de diciembre de 1986 63-64).

Macaria, co-protagonista de Bonilla, recibió un par de menciones favorables en la prensa, por su actuación como la esposa de Barnum. Marilyn Ichaso resaltó “su dulzura” y “cálida voz”, en tanto que para Bernal, la actriz lograba “un personaje humano, [la] dulce y amorosa cónyuge del soñador” (“Barnum” 6-B, “Manolo Fábregas” 20-D). A de decir Rafael Solana su personaje servía como “contrapunto de la desbordante imaginación de su marido” (10 de diciembre de 1986 63).

También Lupita Sandoval se ganó el reconocimiento de ciertos críticos, por su trabajo como “la mujer más vieja del mundo”, así como en otros papeles en el transcurso de la obra. “Lupita Sandoval, ex cachún, refrenda el cariño que le tenemos, canta y maravilla con su arcaico personaje”, fue la opinión de Benjamín Bernal (“Manolo Fábregas” 20-D). Marilyn Ichaso, por

su parte, aplaudió “la efectiva comicidad que a través de diversos papeles” desplegaba la actriz (“Barnum” 6-B). Suárez Ojeda, calificó de “destacada” su actuación (16), mientras que Rafael Solana reportó que arrancó “una cerrada ovación en su personificación de ‘la mujer más vieja del mundo’” (10 de diciembre de 1986 63).

El resto del ensamble que hizo posible *Barnum*, mereció buenas opiniones de algunos periodistas. A decir de Lucila de Palhares todos estos actores “un poco nerviosos, pero sin tropiezos, ofrecieron al público lo mejor de sí mismos” (“Barnum” 20-D). Sobre este “equipo de actores-cantantes-bailarines” Ichaso refirió “se conducen como veteranos, que hacen mucho y lo hacen bien, y que contribuyen eficazmente al dinamismo que preside esta puesta en escena” (“Barnum” 6-B).

Fred Feldt, encargado del entrenamiento circense y la coreografía, desempeñó una acertada labor con los intérpretes mexicanos, en opinión de Rafael Solana. Según el crítico Feldt logró que toda la compañía se desarrollara “como si toda ella hubiera nacido y vivido toda su vida bajo las carpas”. El también dramaturgo describió este entrenamiento como “formidable, riguroso, arduo, largo el convertir en prestidigitadores, en trapeceistas, en alambristas, a los mismos actores normales que fueron escogidos para bailar y cantar la comedia musical y entre los cuales a algunos que ya nos eran conocidos jamás se nos habría ocurrido atribuir habilidades semejantes” (10 de diciembre de 1986 64).

El diseño de la producción fue comentado en un par de críticas, que lo consideraron ingenioso y efectivo. A David Antón se le asignó el crédito de la coordinación escenográfica de esta puesta en escena. En palabras de Marilyn Ichaso, la escenografía creaba un “ámbito de ensueño, magia, alegría contagiosa, ingeniosos efectos y delirante colorido” (“Barnum” 6-B). Benjamín Bernal describió la distribución espacial en la que se integraban “diversos planos de acción: dos palcos que ven al público, trapecios, columpios, postes, cuerdas mil, que se usarán en la gran escena, donde el circo funciona a toda su capacidad” (“Manolo Fábregas” 20-D).

*Barnum* se mantuvo en la cartelera capitalina hasta el año siguiente. La compañía salió de gira a principios de 1987, para regresar al teatro San Rafael el viernes 3 de julio de 1987.





En 1987, en el Teatro Insurgentes, Marcial Dávila produjo *Yo y mi chica* (*Me and My Girl*), un musical de origen inglés, que debutó, cincuenta años antes, en Londres en 1937. La obra acababa de ser repuesta, con una producción renovada, en la capital inglesa en 1985, y un año más tarde, se estrenó en Nueva York para inaugurar el teatro más moderno de Broadway, el Marquis, ubicado en el hotel Marriot Marquis de la afamada avenida. (*Me and My Girl* Álbum, 1986). Para el Insurgentes, la versión mexicana fue la última producción musical, de gran formato, de la década de los ochenta.

*Yo y mi chica* se estrenó para el público de la ciudad de México, el viernes 19 de junio de 1987<sup>86</sup>. De acuerdo con Vázquez Villalobos, la inversión fue de 140 millones de pesos (2 de julio de 1987 1-D). Raúl Díaz, en la columna “Teatrocrítica” de *El Universal*, la catalogó como una “superproducción” y precisó:

La crisis económica que azota nuestro país ha dado lugar, en el ambiente teatral, a dos vertientes. Una, la de las producciones que requieran la menor cantidad de gastos posibles. La otra, la de las superproducciones con gastos millonarios.

A esta segunda vertiente pertenece ‘Yo y mi chica’ la, sin duda alguna, producción más costosa y completa que puede encontrarse actualmente en cartelera. (“Yo y mi chica” 5-E)

La versión mexicana de *Yo y mi chica* recibió buenas críticas. Ricardo Rondón, crítico musical del *Novedades*, escribió:

definitivamente levanta la temperatura teatral en nuestro país. Con un montaje digno de Broadway (nuestros lectores saben que comentamos la presentación el pasado mes de abril) y un grupo de artistas talentosos, la frescura, la alegría y buen humor del original cobran vida en una excelente traducción de José Luis Ibáñez y Marcial Dávila. Nada pierde la obra al llegar a nuestro idioma y la vitalidad que genera el espectáculo es contagiosa. (“Yo y mi chica” 1-C)

Para Raúl Díaz, de *El Universal*, esta obra merecía “disfrutarse... no únicamente por la producción sino también por, entre otras cosas, algunas actuaciones, coreografía, música, concepción y realización escenográfica”. El crítico agregó que la comedia se presentaba “aquí en

<sup>86</sup> El estreno para la prensa se aplazó más de una semana, hasta el martes 30 (Yo y mi chica. Cartelera).

una espléndida adaptación con la dirección no menos buena de Manolo García y un elenco realmente estelar” (“Yo y mi chica” 5-E). Luis Muñoz, en el mismo diario, señaló “el espectáculo justifica plenamente el elevado costo de producción” (1-E). Para Marilyn Ichaso se trataba de “un espectáculo delicioso y cautivador”, que combinaba “la comicidad del pastelazo, los juegos de palabras y los ‘gags’ propios del antiguo Music Hall, con la ternura de una anécdota amorosa impregnada de un toque de nostalgia y un aroma de romanticismo que endulza[ban] sin empalagar”. La crítica teatral del *Excélsior* agregó: “A juzgar por lo que hemos visto, la puesta en escena mexicana no debe tener nada que envidiarle a las de Londres o Broadway” (“Yo y mi chica” 16-M). Malkah Rabell confesó “Mentiría si dijera que esta comedia musical inglesa...me enloquece de entusiasmo. Tampoco me provoca un especial rechazo”. La periodista de *El Día* describió “da ganas de bailar, o por lo menos de canturrear junto con todo el público” (“Yo y mi chica” 19). Para Sigfredo Gordon *Yo y mi chica* era “una de las mejores comedias de este tipo presentadas en nuestra capital” (“Buena comedia” 41). Según Rafael Solana con esta producción el empresario Marcial Dávila alcanzaba “la cumbre de sus trabajos”. El crítico comentó “ahora... escribe una página para la historia teatral de México, al montar, como en Nueva York... una pieza con la que llega a todas las perfecciones técnicas”. A decir de Solana, “lo deslumbrante” de esta puesta en escena fue “la exactitud, el primor de su realización técnica y artística” (“Marcial” 64). José Antonio Alcaraz, quiso prevenir a sus lectores: “Valga la advertencia *Yo y mi chica*... resulta un caramelo”, y agregó:

Atlético y emotivo se evidencia el núcleo así como arrastre de la obra; eso sí: invariablemente en un registro almibarado. Tal es su brío, tal es su debilidad. De magra consistencia, este cuento de hadas autocomplaciente para adultos – adictos a la puerilidad – (valga el casi oximoron), tipifica, encarna, expande, celebra y pone de relieve las virtudes de la comedia musical. (*Al sonoro* 162-164)

Julio Alemán impresionó a periodistas y críticos como en los musicales *Irma la dulce* o *Todo se vale*. En palabras de Malkah Rabell:

sobre todo... sí, sobre todo, la comedia contaba con un gran actor para el papel protagónico: Julio Alemán ...puso todo su temperamento y todos sus esfuerzos de actor para conseguir el triunfo no sólo suyo sino de todos sus compañeros. Ciertamente, algunas veces sobreactuaba. Eso les sucede a menudo a los intérpretes dramáticos cuando han de encargarse de un papel cómico. Exageran por miedo de fallar en la

comicidad. Pero Julio Alemán supo encabezar el excelente cuarteto que formaban Claudio Brook y las dos figuras femeninas, Evangelina Elizondo y Olivia Bucio. (“Yo y mi chica” 19)

Raúl Díaz encontró que Alemán mantenía “una presencia física envidiable” y logró transmitir “a su Willy tal vitalidad y dinamismo que [hacía] muy difícil que uno [pudiera] imaginar a otro actor en su papel” (“Yo y mi chica” 5-E). Ichaso describió con detalle el trabajo escénico del protagonista de *Yo y mi chica*:

Canta, baila, silba, despliega verónicas con una capa real, lucha cómicamente con un tigre insertado en alfombra y, cual prestidigitador de sí mismo, se transforma constantemente, distorsiona su cuerpo en increíbles posturas y nos mantiene prendidos de cada uno de sus gestos, de sus frases, de un guiño, de una mirada; en fin, de cada uno de los múltiples detalles que integran su brillante juego escénico (“Yo y mi chica” 16-M).

Mauricio Peña confesó: “Julio Alemán está mejor de lo que uno imagina”, y lo encontró “con grandes posibilidades para la comedia musical” pero según él “fue dejándolas a un lado para convertirse simplemente en un actor versátil de las pantallas de cine y TV” (“De los escenarios” 5-D). Sigfredo Gordon lamentó que su “buena actuación general, su buena voz y su simpatía personal”, se vieron “opacadas por la serie de ‘payasadas’ que, bien por propia iniciativa, o por conducto o consentimiento de su director, Manolo García, prodiga[ba] en muchos momentos de la obra”. A juicio del columnista de *Jueves de Excelsior* esto hacía “desmerecer en gran parte su buena actuación” (“Buena comedia” 41). Rafael Solana refirió que Julio Alemán era “ovacionado en cada una de sus intervenciones” y agregó:

sobre todo, da un rendimiento cómico absolutamente admirable; su papel es más que romántico, vocal o coreográfico, de comedia, de risa; y todo lo logra con exactitud que asombra; desde tirar en alto el bombín y que le caiga puesto hasta manejar, en una de las escenas más jocosas y mejor logradas, una capa regia, con cuya manipulación arranca aplausos como sólo sabíamos que lo hiciera, con los vuelos de su mantón, la inolvidable María Conesa (“Marcial” 64).

El actor tuvo ocasión de comentar con Luis Muñoz, del *Novedades* el desgaste físico que sufría, no sólo por bailar, sino por realizar “algunos actos de acrobacia que le envidiaría el más consumado cirquero”:

Por supuesto que sufro un terrible desgaste a lo largo de la obra, al grado de que en un día puedo bajar un kilo de peso. Por fortuna, por las noches lo repongo en las succulentas cenas a las que asisto con mis amigos. Aunque también, debo aclarar, me estoy vitaminando y poniéndome suero. Además procuro dormir lo más que pueda (1-E).

Según las críticas, Olivia Bucio volvió a exhibir las dotes escénicas que la prensa ya le había reconocido en *Peter Pan* y *Un Gran Final (A Chorus Line)* a principios de la década. Raúl Díaz comentó respecto a su trabajo como Linda Smith en *Yo y mi chica*:

no ‘amanera’ ni ‘acorrienta’ su personaje, riesgo que se corre y error en que comúnmente se cae cuando se trata de interpretar un ‘peladito (a)’. Oliva se cuidó muy bien de esto y aunque es, en personaje, una pobretona inculta, no sobrepasa la línea de credibilidad (5-E).

En opinión de Marilyn Ichaso, Bucio era la “pareja ideal” para Julio Alemán en escena, pues contaba con “una presencia encantadora llena de frescura y espontaneidad”, y “una cálida voz” que conmovía “con su interpretación de canciones como ‘El sentimiento de amar’ [‘Once You Lose Your Heart’] y ‘Lo mejor es sonreír’ [‘Take It On the Chin’]”. La columnista del *Excelsior* la describió como “una actriz que maneja admirablemente su expresión corporal; y una dama joven capaz de establecer una auténtica interrelación con su galán escénico” (“Yo y mi chica” 16-M). Mauricio Peña juzgó que Olivia Bucio “se desplaza[ba] con familiaridad con su personaje de Linda”, además que a ella le tocaban “los momentos acaramelados”, mismos que supo “transmitir con sensibilidad”, según el periodista (“De los escenarios” 5-D). Alcaraz señaló: “Según los entenderes de este cronista ésta constituye la mejor tarea escénica desempeñada hasta ahora por tan completa participante en el teatro musical, comercial” (*Al sonoro* 162-163). Para Sigfredo Gordon, de todo el elenco de *Yo y mi chica*, era necesario “destacar en primer término, la buena labor que...con gracia y soltura” realizó Olivia Bucio. Al columnista le parecía que la actriz no trabajaba “con mucha frecuencia – desde luego, con menos frecuencia de la que merecía su buena calidad interpretativa y su atrayente personalidad” (“Buena comedia” 41). Rafael Solana comentó que como “dueña de la casa”<sup>87</sup>, Olivia Bucio tuvo “la galantería de ceder a dos artistas mayores que ella en edad y en historia, y también muy buenos, créditos en

---

<sup>87</sup> Al momento de la presentación de *Yo y mi chica* en el Insurgentes, Olivia Bucio se encontraba casada con Marcial Dávila, propietario del foro y productor del espectáculo.

programa y marquesina superiores al suyo”. El también dramaturgo refirió “a lo largo de la obra, y en los aplausos al final, recupera el sitio que le corresponde”. Sobre su trabajo en el escenario señaló “baila, canta y, sobre todo, actúa, en forma que nada deja que desear” (“Marcial” 64).

Evangelina Elizondo y Claudio Brook demostraron, según ciertas plumas, su oficio escénico. En opinión de Ricardo Rondón, Elizondo lucía “guapa, simpática y mucho más humana que su colega Jane Connel [quién interpretó el mismo papel] en Broadway”. Rondón juzgó que Brook le daba “gran dignidad y calor a su John Tremayne” y le encontró “una versatilidad divertida y natural” (“Yo y mi chica” 1-C). Sigfredo Gordon también hizo destacar “la seria labor” que realizó Claudio Brook, “que con su natural elegancia”, según el crítico, conseguía “una magnífica caracterización de su personaje” (“Buena comedia” 41). Por el contrario, Raúl Díaz, en *El Universal*, objetó el desempeño de ambos intérpretes. Al crítico le pareció que, “la construcción de personaje de la señora Elizondo fue fallida y en ello [tuvo], por supuesto, una gran responsabilidad el director”. Según Díaz, la Duquesa que interpretó Elizondo, carecía de “esa arrogancia y señorío que [tal] linaje implica”. Concluyó: “esta falla de construcción de personaje no significa que doña Evangelina esté mal en lo que hace. No, lo que hace está bien, sólo que, creo, debió hacer una caracterización distinta”. También lamentó que Claudio Brook no pasara de “regular”, cuando, a su parecer, tenía “un papel al que le pudo sacar infinitamente mayor partido” (“Yo y mi chica” 5-E). A decir de José Antonio Alcaraz “Evangelina Elizondo estaba deliciosa”, y juzgó que su “lindo desempeño” estuvo tipificado por su “desenvoltura, tino, agilidad, [y] encanto continuo”. El crítico objetó, sin embargo, “que los fodongos encargados de tales menesteres, le hayan entregado como utilería un aberrante abanico de plástico que delató su naturaleza de baratillo a tres kilómetros, en un día de niebla”. En su crónica, compilada en el libro *Al sonoro rugir del telón*, señaló que “los demás participantes estelares – Julio Alemán, Olivia Bucio y Claudio Brook – lograron un tan compacto como homogéneo clima y grupo de trabajo, disfrutable y oportuno” (*Al sonoro* 164).

Manolo García desempeñó una correcta dirección del espectáculo, de acuerdo con algunos críticos. Malkah Rabell consideró que García, “sin llegar a la originalidad, manejó correctamente su reparto” (“Yo y mi chica” 19). Marilyn Ichaso reconoció en su dirección “el ritmo justo, la armonía de conjunto y la propiedad de ademanes que corresponde al carácter de cada personaje” (“Yo y mi chica” 16-M). Aunque Raúl Díaz señaló “es la mejor dirección que le conozco”, el crítico del *Universal* expresó algunos reparos en una revisión más detallada:

Si bien en el primer acto no logra toda la precisión rítmica que la obra requiere y comete errores como el poner, muchas veces y mucho tiempo, a Brook de “perfil” o definitivamente “cerrado” y permitir que unos actores tapen a otros, en contraposición logra momentos realmente estupendos, como la escena donde Julio Alemán (Willy) prepara, con capa y corona, su discurso ante la cámara de los “comunes y corrientes”. En dicha escena (particularmente fue la que más me gustó de toda la obra) Julio hace verdaderos alardes con el juego de la capa y, la verdad, la dirección tiene aquí mucho que ver.

Como el anterior hay muchos otros ejemplos y el ritmo mejora ostensiblemente en el segundo acto por lo que, repito, es la mejor dirección que le conozco a García aunque, también debo agregar, comente errores en la dirección de actores, pero esos errores son mínimos en comparación a los aciertos y esto hace su trabajo realmente valioso (“Yo y mi chica” 5-E).

La reproducción escenográfica que condujo David Antón, fue reconocida por ciertos periodistas. Según Ricardo Rondón, el escenógrafo hizo “una estupenda réplica de la escenografía original de Martin Johns” y celebró que muchos de los “efectos” cobraran “vida en presencia del auditorio”, caracterizó la iluminación como “excelente y natural”. El crítico de música del *Novedades* calificó esta puesta como “una de las mejores producciones que se ha visto en México en años” (“Yo y mi chica” 1-C). A Malkah Rabell le pareció que “[a]unque la escenografía llegaba como ‘paquete’ de Estados Unidos, junto con la obra, David Antón no dejó de recrearla” (“Yo y mi chica” 19). Marilyn Ichaso la describió como “bella, apantallante y funcional” y comentó que llevaba “en sí misma su propia coreografía” (“Yo y mi chica” 16-M). Rafael Solana comentó “jamás antes vimos una exactitud tan absoluta para el cambio de las decoraciones, que son muchas y muy ricas”; dicha exactitud la atribuyó a la destacada “labor de los trabajadores de allá adentro, tramoyistas, traspuntes, utileros, iluminadores, sonidistas, todo un ejército de eficacísimos expertos” (“Marcial” 64). En cambio Alcaraz, reseñó “[p]or desgracia, la tramoya del teatro Insurgentes no demostró la pericia de que ha hecho gala en otras ocasiones”. En la función a la que asistió, el crítico encontró “cierta torpeza notoria en el manejo de varios elementos corpóreos”. No obstante, Alcaraz reconoció el trabajo de Antón:

...la tarea que David Antón enmarcó, apoyaba el relieve a la acción y clima en el foro. Especialmente perceptible su sentido pragmático, que presta mayor atención

a la forma como funcionan los elementos integrantes de la escenografía que a lo “bonito”. Funcional más que complaciente, en consecuencia, esta labor de Antón viene a sumarse a una serie de logros que le dan, desde hace ya mucho tiempo, la posición primera en el teatro comercial (*Al sonoro* 165).

Raúl Díaz, objetó que en el programa de mano David Antón aparecía como creador del diseño y no como reproductor. No obstante, aplaudió “la forma en que, mecánicamente” se realizó dicha escenografía, “y como, a ojos del público, [era] cambiada en segundos para trasladarlo rapidísimamente de un lugar a otro”. Al igual que Solana, Díaz subrayó “El mérito de esto es, sin duda, de los constructores mexicanos para los cuales, sin regateo, va nuestra felicitación”. El crítico del *Universal* describió algunas de las fisonomías que adoptaba el espacio durante el transcurso de la obra: “una buena biblioteca del palacio Jerfor (sic), pero también la cocina, una hostería pobretona o la calle de un barrio popular” (5-E).

La sonorización de *Yo y mi chica*, y la manera como se comentó en la prensa, permite exponer uno de los problemas en la producción de un musical. En palabras de Rafael Solana “Nunca escuchamos una mejor sonorización, a base de micrófonos inalámbricos, tan perfectamente manejados que hacen que sea tan buena para el espectador de la primera fila como de la última”. El columnista de la revista *Siempre!* comentó que la puesta contaba con “verdadera orquesta, y nada de cinta grabada”, lo que según él daba “al espectáculo una gran categoría, y [hacia] al público sentir que se le [estaba] dando más de lo que [había] pagado” (64). En cambio, en la crítica de Raúl Díaz, se lee:

Mencionaremos por último el pequeño conjunto musical en vivo que es dirigido por el maestro Guillermo Gutiérrez. Este conjunto, que no orquesta, está integrado por solamente nueve maestros lo que, desde luego, es una dotación insuficiente para proporcionar todos los elementos sonoros que la comedia requiere. De allí la necesidad, como se hace, de utilizar pistas.

El señalamiento es importante porque no es cierto que haya una orquesta en vivo. Lo que hay, repito, es un conjunto de nueve artistas y, lógicamente, el mayor peso de la producción musical está encomendado a las pistas (5-E)

Es poco comentado el hecho de que los músicos, en ocasiones, están sujetos a un rol sindical, que los obliga a pasar de un trabajo a otro. Las pistas no sólo enriquecen la sonoridad del espectáculo; a veces también protegen la continuidad del mismo. Cuando a una producción

llegan instrumentistas que no han tenido oportunidad de ensayar la partitura de la obra en turno, la pista protege, tanto al montaje como al “nuevo músico”; especialmente cuando los pies para la continuidad del espectáculo dependen de dicha partitura.

*Yo y mi chica* alcanzó las doscientas representaciones. La obra trabajaba seis días a la semana y cubría, en ese lapso, nueve funciones: de martes a jueves a las 20:30 horas, los viernes y los sábados a las 19:00 y 22:00 horas y los domingos a las 17:00 y 20:00 horas (*Yo y mi chica*. Cartelera). Varias notas periodísticas la designan como un caso excepcional por el costo de su boleto: \$10,000 pesos, un reflejo de las fluctuaciones monetarias de nuestro país. Cuando concluyó su temporada en el Insurgentes, Marcial Dávila se llevó la producción al Teatro Astral de Buenos Aires “con un reparto de actores argentinos, además de Olivia Bucio y el coreógrafo mexicano Roberto Ayala. Fue un éxito” (Leñero 153).

Un par de semanas después del debut de *Yo y mi chica* el Insurgentes presentó en el horario de matinée una reposición del musical *Godspell*, en una producción de Jacqueline Andere, dirigida por Julissa. Ahora, el espectáculo de Stephen Schwartz y J.M. Tebelak, se presentaba en nuestro país bajo el título ***La palomilla***. Este montaje estaba pensado en el público juvenil. Fue protagonizado por Benny y Chantal, hijos de Julissa y Andere, respectivamente<sup>88</sup>.

***La palomilla*** (*Godspell*) tuvo su función de prensa el lunes 6 de julio de 1987, a las 20:30 hrs. El inicio de la temporada coincidía con las vacaciones de verano de la mayor parte de las escuelas capitalinas, por lo que las funciones se programaron, además de en sábados y domingos a las 11:30 y 13:30 horas, los lunes a las 17:00 y 19:30 horas, y los jueves y viernes a las 12:00 horas (*La palomilla*. Cartelera).

Las opiniones que recibió este montaje de *Godspell* fueron contrastantes. Por un lado Mirabal en el *Novedades* y Rafael Solana en *Siempre!* se mostraron complacidos por el montaje de Julissa (8 de julio de 1987 20-D; “La palomilla” 63); en cambio, José Antonio Alcaraz señaló que la puesta en escena le quedaba debiendo al texto original (*Al sonoro* 174). El autor de la columna “Crisol” encontró, en la puesta del Insurgentes “habilidad... para que el costo sea rentable” y “acierto en la dirección y coreografía”. Además refirió “Estupendo rato pasaron los jóvenes de todas las edades que repletaron el lunetario, con alguno que otro Moisés y algunos

---

<sup>88</sup> Aunque a lo largo de esta investigación me he ocupado, principalmente, de las producciones profesionales presentadas en tarde y en la noche, incluyo esta matinée de un musical para referir un momento en que el Insurgentes dedicó sus dos turnos a puestas en escena de musicales de origen extranjero.



como el que escribe muy pasaditos de edad” (8 de julio de 1987 20-D). Solana se “alegró” de que esta “hermosa obra”, fuera “repuesta, ahora con mucha mayor calidad artística que la vez anterior, y con verdaderas estrellas juveniles”. Para el también dramaturgo, Jacqueline Andere y Julissa montaron este musical “quizá con el propósito principal de impulsar a sus vástagos” (“La palomilla” 63). Alcaraz, por el contrario, encontró “ineficaz” la puesta en escena. En una crónica en que juzgó, casi por igual, un montaje de *Jesucristo Gómez* de Vicente Leñero, dirigido por Ignacio Retes, y este musical, el crítico puntualizó:

*Godspell* y *Jesucristo Gómez* en sus respectivos aconteceres escénicos – de nuevo – se parecían mucho: partiendo en los dos casos de texto magnífico, éstos no alcanzaban una merecida epifanía sino quedaron como radiantes pedestales sobre los que se colocó un híbrido que tanto tuvo error como despiste, empedrando – por supuesto – el monumento con buenas intenciones.

Las reseñas son intercambiables: una realización satisfactoria apenas a medias, de la que cabe disentir por entero. O bien: espectáculo desgarrado, inarmónico, que por momentos aturde o fatiga, sin frescura juvenil de plena veracidad. (*Al sonoro* 174-175)

El elenco, encabezado por Benny y Chantal, demostró capacidades para la escena, según ciertos críticos. Mirabal describió un “grupo de jóvenes y algunos casi niños, bien dotados para decir, bailar y cantar; rebaño de fieles apóstoles revoltosos, conducidos por el Jesucristo gigantesco que es Benny Ibarra y la también espigada y guapa Chantal” (8 de julio de 1987 20-D). Rafael Solana caracterizó a esos jóvenes como “formidables de capacidad de proyección y de exacto cumplimiento de sus partes” (“La palomilla” 63). Alcaraz, en cambio, señaló que, tanto en *La palomilla* como en *Jesucristo Gómez*, “si ciertas participaciones destacaron individualmente, esto se debió en forma principal, a los dones del intérprete en cuestión, no a un trabajo conjunto regido por la voluntad o saber del director”. Según el autor de *Al sonoro rugir del telón*, esto ponía en evidencia “la disparidad hiriente que se erigió en tónica”, en ambos montajes (175).

La dirección escénica de Julissa tuvo, entre otras, dos críticas encontradas. A Rafael Solana le pareció que la directora alcanzó “niveles de la mayor excelencia con el dinamismo, la exactitud, la entonación y el rendimiento de todos los artistas” (“La palomilla” 63). José Antonio Alcaraz, sin embargo, juzgó:

Lo que faltó fue la mano rectora en el par de sesiones teatrales que aquí se intenta reseñar [*La palomilla* y *Jesucristo Gómez*]. Por doloroso que resulte, es necesario señalarlo: Julissa y Retes son dos personalidades respetabilísimas, pero no han acertado sus sendos planteamientos, ni las resoluciones derivadas de los mismos (173).

Tanto Mirabal como Rafael Solana refirieron una entusiasta respuesta de los jóvenes ante este montaje. El columnista de *Novedades* reseñó: “A mi alrededor escuchaba: ‘¡Qué onda!’, ‘¡es lo máximo!’, es decir, felicidad completa en la juvenil asistencia que escuchaba su música y se veía representada en aquella ‘pandilla’” (8 de julio de 1987 20-D). En la crónica de Solana se lee: “Empujones, codazos, pisotones, para tratar de penetrar en el recinto; y un lleno hasta las escaleras; y un interés que estallaba en ovaciones al final de cada número musical. El éxito que obtiene esto puede ser llamado sensacional” (“La palomilla” 63).



A fines de agosto de 1988 se inauguró el Teatro Silvia Pinal. Esta nueva sala alojó ocho producciones musicales distintas, de origen extranjero, durante sus primeros diez años de vida. La inauguración del local se efectuó en los últimos meses del sexenio de Miguel de la Madrid Hurtado. Para estrenar este nuevo foro se decidió reponer, por tercera vez, el musical *Mame*, quince años después de su debut mexicano, y a sólo tres de la versión de los Televiteatros, que fueron destruidos por el terremoto de 1985.

Con esta tercera reposición de *Mame* el Teatro Silvia Pinal, ubicado en la esquina de Yucatán y Coahuila en la colonia Roma, abrió sus puertas el lunes 10 de octubre de 1988, a las ocho y media de la noche. Miguel de la Madrid, entonces Presidente de la República, fue quien cortó el listón inaugural. Este nuevo espacio se hizo a partir de una adaptación y remodelación del antiguo Teatro-Cine Estadio, construido a mediados del siglo XX; “fue un cine muy popular, en el cual los fines de semana, además de la exhibición de películas, se llevaban a cabo matinées (con variedades artísticas y musicales)” (Cats. Programa de mano, 28). En su exterior conservó “la imagen de lo que fuera anteriormente, en tanto que la sala fue lujosamente transformada” (Azar 116). De acuerdo con María Luisa Vélez, del *Novedades*, el costo de la reestructuración y modernización de la sala se estimó en 5, 600 millones de pesos. El cupo era de 1480

espectadores, y las filas entre butacas tenían, entre sí, metro y medio de distancia. En la reseña de Vélez se lee:

La señora Pinal precisó que este teatro abrirá fuentes de trabajo a actores y técnicos. Explicó que para su construcción tuvo que empeñar muchas de sus joyas y deshacerse de cuadros importantes que poseía, así como una casa en España, y otra en París; sin embargo, añadió, espera poder recuperar – comenzado el funcionamiento del “Silvia Pinal” – mejores piedras preciosas, adornos y obras de arte.

Enfatizó que la idea de realizar este sitio comenzó hace 17 años y que en varias ocasiones intentó hacerlo, primero con la señora Angélica Ortiz y posteriormente con Jacomo (sic) Barabino, aunque por una circunstancia o por otra el proyecto fracasaba (“Elogios MMH” 14-D).

La atención fue, primordialmente, para la inauguración del teatro, pues según ciertos críticos la puesta conservaba los atractivos de sus versiones previas. Por ejemplo, Rafael Solana escribió:

nada tenemos que agregar; su principal virtud, para nosotros, es que se presta al enorme lucimiento de la actriz principal, y al del escenógrafo, que es David Antón, quien con ella ha tenido uno de sus mayores triunfos. Se usa de una cinta magnetofónica y no de música viva, y en el reparto se hicieron necesarios algunos cambios... De los cambios observados el mejor acogido fue el que provoca el debut en esta compañía de Alberto Mayagoitia, joven que en estos últimos tiempos ha venido cobrando gran altura tanto en el teatro como en la televisión; su papel es pequeño, pero él sabe darle realce. (“Silvia” 84)

Por su parte, semanas después del estreno, Silvia Pinal declaró en una entrevista, que, aunque no se llenaba el teatro, a diario había “bastante público en un teatro que resulta muy cómodo, en una colonia tranquila”. La actriz y empresaria caracterizó a *Mame* como “una obra que siempre gusta”, recordó que “desde el principio” la anunció en “corta temporada” y afirmó: “En enero la daré por terminada e iniciaré los ensayos de ‘Rin rin llama el amor’, donde también actuaré” (Palhares, “Estoy feliz” 16-D). Esta tentativa reposición de *Bells Are Ringing* (obra con la que Silvia Pinal debutó en el género), se descartó. En cambio, el 2 de febrero de 1989, se develó una placa conmemorativa doble: por las primeras 100 funciones ofrecidas en el Teatro Silvia Pinal, y

por el total de 1000 representaciones de la obra desde su estreno en el Insurgentes, en 1973. La temporada de *Mame* alcanzó las 200 representaciones, en el recién inaugurado foro, el 30 de marzo de 1989, y se extendió durante algunos días de abril; su localidad tuvo un precio de \$18,000 pesos.



En 1988 se estrenó en la ciudad de México *Dulce caridad* (*Sweet Charity*)<sup>89</sup>. El espectáculo es una adaptación de la película de Federico Fellini *Las noches de Cabiria*, con música de Cy Coleman, letras de Dorothy Fields, y un libreto de Neil Simon. La dirección y coreografía originales fueron de

Bob Fosse<sup>90</sup>. En México se presentó en una producción de los actores Humberto Zurita y Christian Bach, ella fue la protagonista.

*Dulce Caridad* se estrenó en el Teatro San Rafael el jueves 27 de octubre de 1988<sup>91</sup>. El matrimonio Zurita-Bach produjo el espectáculo bajo la firma “Producciones Zuba”, se asignó el crédito de Producción Artística a Adela Adamowa, madre de la actriz, y el de Producción Ejecutiva a Gerardo Zurita, hermano del actor. Según una nota de Lucila de Palhares la inversión fue de aproximadamente 320 millones de pesos (“Más de 300” 16-D). Humberto Zurita se anunció dirigiendo a su esposa, en tanto que el crédito de Repositor fue para Chet Walker (*Dulce caridad*. Cartelera). De acuerdo con Mauricio Peña, del *Heraldo*, el montaje mexicano de *Dulce Caridad* seguía el modelo establecido por una reciente reposición neoyorquina, dirigida por el propio Fosse, estrenada en la temporada 1985-1986 (“Dulce Caridad” 5-D).

La producción de *Dulce Caridad* recibió algunas buenas críticas en la prensa. Vázquez Villalobos, en *El Heraldo*, juzgó que la puesta tenía “abundantes aciertos, tanto en la forma en que se utilizaron los recursos humanos como en la concepción de la dirección de la escena” (29 de octubre de 1988 1-D). Connie Ibarzabal, del *Universal*, vaticinó: “seguramente recuperarán su

<sup>89</sup> Otro musical que, curiosamente, data del mismo año de la producción original de *Mame*, en Nueva York: 1966

<sup>90</sup> Martin Gottfried considera que *Sweet Charity* “showed Fosse opening up his dance imagination, working with larger groups and functioning more as a director who choreographed than as a choreographer trying to direct. Time and again in this show, Fosse musically staged a whole song instead of waiting till the end of the singing before going to the dance... The dances were also longer, more muscular, and more ambitious”. El autor considera, sellos del estilo dancístico de Bob Fosse, detalles como: “knock-knees, angular movements, and thrust chins” (118-119).

<sup>91</sup> A principios de 1976, se comentó en la prensa la posibilidad de presentar *Dulce Caridad* con Olga Breeskin en el Insurgentes, no obstante ese proyecto no fructificó y la actriz participó, en cambio, en *Sucedió en Roma* (“Olga Breeskin en comedia musical” 1-4<sup>a</sup>).

inversión por la calidad del montaje”, también reconoció que Zurita y Bach “corrieron un gran riesgo al lanzarse en esta producción millonaria”. La crítica consideró que “los amantes del género musical” no debían perderse esta obra (5). Raúl Díaz, del mismo rotativo, caracterizó esta producción como “Buena y cara – como debe ser”, y afirmó “definitivamente merece verse” (“Dulce Caridad” 5-E). Mirabal dedicó dos “Crisoles” a *Dulce Caridad*, y confesó “¡Cómo me divertí!”, que es lo que se busca al acudir a un teatro de comedia musical”. El columnista del *Novedades* encontró que la inversión se justificaba por “los abundantes cambios de decorado”, “el abundante vestuario salvo por lo que respecta a Christian”, así como las exigencias de la coreografía: “buenas bailarinas y ensayos, muchos ensayos”; según el periodista “todo funcionó”. Mirabal señaló que, si se comparaba “el precio de admisión con el de obra semejante en Nueva York”, el boleto en México, de \$15,000 pesos, resultaba “regalado, increíblemente barato” (30 de octubre de 1988 12-D; 1 de noviembre de 1988 14-D). Benjamín Bernal, crítico del mismo diario, comentó que se sentó “a gozar de un espectáculo notablemente bien dirigido, coreografiado y actuado”, y encontró que en el montaje se observaba “gran orden y profesionalismo” (“Christian” 8-D). Mauricio Peña, en *El Herald*, caracterizó la versión mexicana de *Dulce Caridad* como “producto de un proyecto ambicioso y bien logrado” y añadió:

La temporada que se realiza en uno de los teatros de Manolo Fábregas, tiene esa tradición que estableció “el señor teatro”, en nuestro medio, y quizá el mejor elogio que pueda hacerse a la dirección escénica de Zurita es que su montaje tiene similitud en calidad de cuantos del género musical se hayan visto en el San Rafael hayan sido dirigidos estos por Fábregas o por otra maestra como Julissa. (“Dulce Caridad” 5-D)

Para Rafael Solana se trataba “de un espectáculo de teatro musical de primerísima calidad... positivamente destacado” y para él contaba con una “formidable producción” (“Caridad” 68-69).

Christian Bach, en el personaje titular, se ganó el reconocimiento de algunos periodistas, a pesar de que su desempeño como cantante le mereció críticas encontradas. “La señora Zurita es una estupenda actriz, incluso con dotes de comediante que no le conocíamos, una ágil bailarina y, aunque su voz no es la de una gran cantante, nos agrada que nos cuente la vida de su personaje acompañada de un bello fondo musical”, comentó Araceli Cano Tosqui, en *El Universal* (9). En palabras de Mauricio Peña “lo más notable es que su registro de voz se ajusta a las canciones que interpreta en vivo, con un enfoque festivo exhibiendo así la desolación de su personaje, pero sin

llegar al patetismo o al tono meloso del chantaje sentimental” (“Dulce Caridad” 5-D). Connie Ibarzabal señaló que Bach “tuvo la inteligencia, verbigracia, de hacer que modificaran el tono de las canciones, adaptándolas a un tono casi jazzístico, muy apropiado para su voz, por lo que si bien no se perfiló como una gran cantante, por lo menos no desagradaba”. Además le encontró “muchas cualidades como bailarina”. Desde su punto de vista, Christian Bach logró una Caridad “graciosa, agradable y muy moderna” (5). Rafael Solana elogió “su encanto personal, su simpatía irresistible, su intención en cada palabra y en cada mirada”. También consideró: “Nada deja que desear ni bailando ni cantando, pues todo eso lo hace muy bien; pero su mayor triunfo lo tiene como actriz, porque desparrama un ángel y una gracia con muy poco comparables” (68). A juicio de Raúl Díaz, por el contrario, Bach “lo [hizo] bien como actriz”, sin embargo, no obtuvo “los mismos resultados cualitativos como bailarina y/o cantante”, por lo que, en su criterio, “el resultado global, [fue] bueno a secas” (“Dulce Caridad” 5-E).

El diseño de la producción, cuyo crédito se asignó a David Antón, resultó satisfactorio para ciertos críticos. Connie Ibarzabal afirmó desconocer el montaje de Broadway, y por tanto, no tenía un punto de comparación, pero la escenografía que vio en el San Rafael le resultó “adecuada: práctica, funcional y atractiva” (5). Raúl Díaz, también aseguró desconocer si se trataba de “una creación” o “un trasplante” del modelo norteamericano, no obstante, calificó la escenografía como “suntuosa y de una gran practicidad”, además juzgó que había en ella “auténtica creatividad” (“Dulce Caridad” 5-E). Lucila de Palhares describió algunos “detalles técnicos” que, a su juicio, fueron “muy lucidores”: un elevador, una sillita que atravesaba el escenario, una barra que subía desde el piso, y algunos letreros luminosos que formaban frases en movimiento (“Más de 300” 16-D). Por su parte, Rafael Solana, escribió:

...una producción fastuosa, millonaria. Como suele hacer cuando hay cuenta bancaria que responda, el escenógrafo David Antón ha echado la casa por la ventana en los decorados (como hizo también en “La tía Mame” y en muchas otras obras ostentosísimas); puso diez veces más foquitos que en la ópera “Orfeo” (donde no nos parecían tan necesarios) y echó a andar maquinaria para que el fondo parezca siempre en movimiento, y represente, ahora desafocada, la misma ciudad de Nueva York que podemos ver en la obra en que está la señora Pinal. Para Antón, Gran Duque del Arte Escenográfico, una de las ovaciones más ruidosas y más merecidas de este sensacional estreno. (“Caridad” 68)

La temporada de *Dulce Caridad* se extendió hasta mediados de 1989. Como otras producciones del momento, cumplía nueve funciones semanales: de martes a jueves a las 20:30 horas, viernes y sábados a las 19:00 y 21:45 horas, y los domingos a las 17:00 y 20:00 horas. De acuerdo con Gerardo Zurita requerían “cuatro meses con teatro lleno para recuperar la inversión y seis para poder decir que gana[ron] dinero” (Palhares, “Más de 300” 16-D). La producción se mantuvo en cartelera cerca de ocho meses, hasta el domingo 11 de junio de 1989.

En 1989, cuatro años después del derrumbe de los Televiteatros, Televisa integró una compañía de actores egresados de su Centro de Educación Artística (CEA) para presentar obras, especialmente musicales. La pieza seleccionada para esta ocasión fue *A Chorus Line*, que ya se había presentado, en 1982, en nuestro país con el título *Un gran final*. Para esta producción, se optó por mantener el título en inglés y volver a traer a Roy Smith, director que se ocupó de aquel espectáculo en el Insurgentes, para reponerlo ahora en el Teatro Silvia Pinal.

*A Chorus Line* se reestrenó para el público el jueves 11 de mayo de 1989 y tuvo su presentación ante la prensa el martes 16 de ese mismo mes. Televisa designó a Fernando Morett como productor ejecutivo de la puesta y a Cali Domínguez, entonces directora del Centro de Educación Artística de la televisora, como productora asociada (*A Chorus Line*. Cartelera). En el *Novedades*, Antonio Gutiérrez Trejo consignó que la inversión fue “superior a los 500 millones de pesos”. Morett declaró, en dicha nota:

no se han escatimado recursos y esfuerzos, ya que la preparación de los actores que harán su debut la semana próxima data de hace tres años, pues la idea es contar con una compañía teatral con la que se puedan seguir montando más espectáculos musicales a futuro.

Se tienen planes para que esta compañía que hoy se presenta mantenga una constancia de trabajo dentro del orden musical, situación por la cual podemos adelantar que entre las obras que se tiene en mente traer a México, y en las que ya se está trabajando para adquirir los derechos, están ‘Cats’ y ‘Amor sin barreras’.

(12-D)

De acuerdo con Juan Jiménez Patiño, de *Cine Mundial*, fueron seleccionados 19 actores y bailarines, además de 7 suplentes, que sumaban un elenco de 26 intérpretes, quienes tuvieron

“que ensayar durante tres meses todas las rutinas de ballet, jazz y canto, impartidas por profesores especializados” (16).

Esta reposición de *A Chorus Line* fue considerada por Benjamín Bernal, como “un montaje con frescura pero endeble”. Un fragmento de la crítica publicada en el *Novedades* presenta una de las respuestas que esta obra obtuvo en la prensa:

Predomina el entusiasmo, el gusto por hacer bien las cosas y varios actores con brillo propio...la obra, sigue gustando a pesar de que sigue la línea de las comedias musicales: su trama es endeble. Gusta por que es musical, porque reúne juventud, belleza y movimiento, y además porque habla de los sentimientos que aquejan a los bailarines...La respuesta del público fue favorable, aplaudió con entusiasmo algunas escenas destacadas, fue comprensivo con algunos muchachos que no dominan el canto o el baile. Se trata de un montaje que sigue emocionado al espectador, que muestra una gran frescura. (“A Chorus Line” 7)

*A Chorus Line* se presentaba nueve veces a la semana en el Silvia Pinal: de martes a jueves a las 20:00 horas, los viernes y sábados a las 19:00 y 21:30 horas, y los domingos a las 17:00 y 19:30 horas. La localidad tuvo un costo de \$20,000 pesos (*A Chorus Line*. Cartelera).



## I.5 Los noventa: fin de siglo

La última década del siglo XX trajo importantes cambios para la producción de musicales en la ciudad de México. Por ejemplo, durante los noventa empezó a funcionar el sistema de boletaje *Ticketmaster*, de acuerdo con un modelo norteamericano. En este decenio fueron más las puestas que no sólo traían al coreógrafo de Estados Unidos o Inglaterra, sino también al director escénico, al director musical, y en ocasiones a los diseñadores; esto evidenció una ingerencia cada vez mayor en los montajes mexicanos, de las empresas extranjeras, poseedoras de los derechos de explotación de las obras. A principios de los noventa el Teatro de los Insurgentes cambió de propietarios, fue remodelado y reabierto al público justo a la mitad de la década. En el sitio en que alguna vez se alzaron los Televiteatros, se reconstruyó un complejo comercial, con restaurantes, tiendas, acceso al sistema de transporte colectivo Metro, salas de cine y además dos teatros pensados, sobre todo, para obras de gran producción, como los musicales: los Teatros Alameda; a principios del siglo XXI este complejo se rebautizó como Centro Cultural Telmex. Otro cambio significativo en la producción teatral fue la aparición de OCESA, una empresa de la Corporación Interamericana de Entretenimiento (CIE), que se dio a la tarea, a fines de los noventa, de co-producir en México musicales de gran formato, en sociedad con las productoras norteamericanas o inglesas. Otro suceso de importancia, para esta historia de la producción de musicales en nuestro país, fue la muerte de Manolo Fábregas, en 1996, quien un año antes de morir inauguró cuatro nuevas salas de su propiedad, con lo que dejó un legado de siete teatros para la ciudad de México.



La historia de producciones musicales presentadas en el Distrito Federal durante la década de los noventa, inicia con la

inauguración de una nueva sala, propiedad de Manolo Fábregas, justo a espaldas del Teatro San Rafael. Este pequeño foro, fue bautizado en honor de la abuela del actor y empresario: Virginia Fábregas. Para estrenar el local se escogió una pequeña obra musical sobre un grupo de monjas, que había llamado la atención en el Off-Broadway neoyorquino a mediados de los ochenta. El musical se titulaba *Nunsense* y en México se presentó como *Sor-presas*.

Con el estreno de *Sor-presas*, el jueves 1º de marzo de 1990, se inauguró con carácter profesional el nuevo Teatro Virginia Fábregas<sup>92</sup>. De acuerdo con Mirabal, “el pequeño foro de apenas ciento ochenta butacas” era empelado para las exhibiciones de los alumnos de la “academia teatral” que Manolo Fábregas había fundado a fines de los ochenta y que bautizó también con el nombre de su abuela. El autor de la columna “Crisol”, señaló que el “teatrito” pasaba “al campo profesional”, con este musical sobre “cinco monjitas” (1 de marzo de 1990 14-D). Trece años después de *Gypsy*, Marga López regresó al género musical para encabezar un reparto integrado por otras cuatro actrices que interpretaron esta comedia original de Dan Goggin, traducida y dirigida por Alejandro Orive.

*Sor-presas* fue calificada en la prensa como una obra simpática que conseguía divertir a un sector del público. “La obra, como diría un célebre crítico, está hecha con tres cacahuates”, reseñó Reyna Barrera en el *Uno más uno*, y agregó “no es una superproducción, pero llena sobradamente el renglón de calidad y cantidad necesaria: las actrices cantan, bailan tap con gracia angelical y coquetería apostólica”. La crítica caracterizó a *Sor-presas* como “la comedia musical para todo público cuya intención es la de hacer reír a través de la dicha ajena” y concluía: “Si usted acude a disfrutarla, seguramente, se saldrá, al final del espectáculo, con olor a santidad y muy contento” (“Sor-gruesas” 25). En cambio, Malkah Rabell, en *El Día*, la calificó como una “comedia musical bastante insignificante”, que, para ella, evidenciaba que en Estados Unidos el género debía encontrarse “bastante de capa caída”, “bastante en decadencia”. No obstante, reconoció que las cinco monjas “con sus cantos y sus bailes casi permanentes no dejaban de divertir al público... aunque con bastante poco sentido del humor” (“Sor-presas” 19). Mirabal, tras consignar que no recordaba cuándo se había divertido tanto, concluyó:

No hay que romperse la de pensar, sino que solamente debe centrarse la atención en las monjas, y las cinco, más un muñeco y algunos añadidos, que ya verán, se encargaran de transportarlo a la nube de la felicidad, no sin antes ser utilizado sin darse cuenta en algunos momentos de la obra en la que las cinco monjas a cargo de cinco estrellas, lo transportan a la Gloria Inexcelsis (4 de marzo de 1990 14-D).

Rafael Solana afirmó “no nos ha gustado particularmente, pues la encontramos simplona y muy a la medida de las mentes primitivas de los off-neoyorquinos, que no se distinguen ni por su

---

<sup>92</sup> De acuerdo con Rafael Solana éste fue el tercer teatro capitalino nombrado en honor de la actriz: “el primero fue el que antes se había llamado ‘Renacimiento’, y hoy soporta el nombre cursilón y barato de ‘Fru Fru’, y el segundo tuvo peor suerte, pues se llama ahora insípidamente ‘Foro Azcapozalco’ ” (2 may 1990 65).

cultura ni por su sutieza o su ingenio” y añadió “no deja de tener momentos en que trasluce su incipiente profesionalismo y su estudiantilidad”. Sin embargo, reconoció “se pasan dos horas de diversión inocente, y tutti contenti. Hay ocasiones en que no vale la pena ponerse muy exigente” (“Teatro” 65).

En la prensa se reconoció el oficio que desplegaba Marga López, en el papel de la superiora, pero además, para algunos periodistas, las cuatro muchachas que la acompañaron merecían menciones especiales. “Las jóvenes, han sido seleccionadas de modo tan certero que constituyen una sorpresa y grande”, consideró Mirabal, en *Novedades*, y refirió, además “Las he visto trabajar en otras obras, pero se perdieron en el montón. Ahora son solistas todas ellas y la verdad, no se puede discriminar a ninguna” (4 de marzo de 1990 14-D). Aunque para Malkah Rabell también resultaban “perfectamente desconocidas”, en su opinión, ninguna de ellas dejó “de tener temperamento escénico, voz y capacidad coreográfica”. La columnista de *El Día* comentó: “dan la impresión de lograr con el tiempo una seria posición en la nueva generación de intérpretes mexicanos” (“Sor-presas” 19). Rafael Solana consignó que se trataba de “un conjunto formado por jóvenes estudiantes de la academia teatral de los Fábregas”, al que Marga López amadrinó “con su sabiduría, su experiencia, su simpatía personal, su ángel”. El periodista señaló: “todas derrochan juventud y gracia, y bailan (lo mismo clásico que tap) y cantan (igual rock que ‘La flauta mágica’ de Mozart) y mantienen al público, que ha hecho cola para obtener su boletos, encantado, sonriente y aplaudidor de todo lo que se le ofrece” (“Teatro” 65). Por su parte, Reyna Barrera, en *Uno más uno*, las describió como “cuatro sor-presivas artistas”, y detalló sus impresiones de cada una de las “religiosas”:

Sor Amnesia (Susana Zabaleta) se distingue por su bien timbrada voz, por su olvidadiza actuación y porque lleva marcados los zapatados “D” para el derecho e “I” para el izquierdo, garantizando así sus bien medidos pasos; Laura Luz, la hermana chofer, mecánica y cómica frustrada del convento, pero contundente actriz; la hermana Humberta (Garda Santini), cuya actuación le llevará seguramente al cielo, es la madre instructora de novicias; la representante de éstas es Maru Dueñas, quien tiene vocación de bailarina de ballet y monja. De todas ellas, la insuperable Marga López es la madre más padre, que se puede hallar (“Sor-gruesas” 25).

Tres de estas jóvenes actrices no eran debutantes: Garda Santini y Susana Zabaleta interpretaron dos de las hijas del Tevye de Manolo Fábregas, en la reposición de *Violinista en el tejado* en 1985; Zabaleta, además, participó en *Barnum* y en el musical mexicano *¡Qué Plantón!*; Maru Dueñas, por su parte, interpretó a Maggie Winslow en la producción de Televisa de *A Chorus Line* en 1989 (Fábregas 145; Cats. Programa de mano 12, 18).

De acuerdo con algunos cronistas el público se mostraba satisfecho con la obra. Reyna Barrera reportó que la comedia se representaba “con lleno, como si de la misa dominical se tratara”, lo mismo que Malkah Rabell (“Sor-gruesas” 25; “Sor-presas” 19). Solana juzgó que *Sor-presas* era apropiada para el gusto de un “público sencillo”. El columnista de espectáculos de la revista *Siempre!*, señaló que, aún cuando “la clientela de los Fábregas” llegaba al teatro “en coches de buenas marcas”, resultaba “más bien clasemediera y un poco bobalicona”. No obstante subrayó: “La gente acude, y se divierte, y eso es lo único que para el caso cuenta” Además, el cronista atendió el hecho de que los Fábregas experimentaban ahora con una sala de reducidas dimensiones:

Ahora los mismos Manolo y Fela Fábregas que tienen dos teatros enormes, el Manolo Fábregas y el San Rafael, acometen esta modalidad de teatro de pocas butacas, todas vendidas cada noche, y en los que los artistas crean un estrecho contacto con el público, ven todas las caras y oyen todos los aplausos... el Virigina Fábregas (a espaldas del elegantísimo y vasto San Rafael) es un estuche, un joyel; vuelve por el prestigio y el calor que alguna vez tuvieron los teatros chicos, del tamaño íntimo de algunos de los de París. Se siente la gente en su casa en locales de este tamaño y de esta tibieza; además siempre está lleno: padece agotaditis crónica, como el Coyacán, o el Shakespeare (“Teatro” 65).

Las funciones de *Sor-presas* se ofrecían de martes a jueves a las 20:30 horas, los viernes y sábado a las 19:00 y 21:15 horas, y los domingos a las 17:30 y 20:00 horas. (Sor-presas. Cartelera). La obra se escenificaba nueve veces a la semana. La obra se mantuvo más de año y medio en cartelera y el 12 de diciembre de 1991 develó su placa por 800 representaciones.



El último musical traído del extranjero que Marcial Dávila produjo como propietario del Teatro Insurgentes fue *Calle 42* (42nd Street) en

1990. El empresario también dirigió la puesta mexicana de esta obra de Michael Stewart y Mark Bramble, concebida para el teatro por el director y coreógrafo Gower Champion y el productor David Merrick. Al comenzar los noventa se cerró la primera etapa del Insurgentes, que cambió de propietarios a fines de 1993. Durante treinta años, desde 1960, cuando se estrenó *La pelirroja*, se presentaron en este foro más de una decena de musicales, originados en Broadway o Londres.

*Calle 42* se estrenó el viernes 4 de mayo de 1990, a las ocho y media de la noche, para prensa e invitados<sup>93</sup>. En el *Excélsior*, el día del debut, se publicó que la inversión de Marcial Dávila ascendía a los seiscientos millones de pesos (“Seiscientos millones” 4-B)<sup>94</sup>. De acuerdo con la memoria del Insurgentes, para presentar esta obra fue necesario ampliar el escenario del teatro, “sacrificando la primera fila de butacas... quedaron 1,126 butacas: 341 en la luneta y 785 en el anfiteatro” (Leñero 42, 157, 188). La primera versión teatral de este espectáculo, basado en un película homónima de 1933, dirigida por Busby Berkeley, debutó en Nueva York diez años antes, en agosto de 1980 y se mantuvo en cartelera durante ocho años, en una temporada de 3,485 representaciones; después de *A Chorus Line* y *Grease*, la tercera más larga en Broadway, durante la década de los ochenta (Gottfried *More Broadway* 19).

Aunque la historia que contaba *Calle 42* no resultó atractiva para ciertos críticos, la mayoría coincidió en referir la calidad con que estaba montada, así como el despliegue de recursos de producción. “*La calle 42*: un espectáculo sencillamente fascinante, enloquecedor y alegre”, fue como describió Gonzalo Valdés Medellín, en el *Uno más uno*, la puesta mexicana de esta obra, y añadió “Hay que verlo para creerlo, en el pleno disfrute y el goce estético absoluto. Como se dice en la propia obra: ‘hay que saber vender el talento’. Esta compañía vende el suyo en forma magnífica” (“Calle” 31). Reyna Barrera, en el mismo rotativo, recomendó “Si desea asistir a un espectáculo de primera, con una superproducción y una puesta en escena incomparable, acuda al Teatro de los Insurgentes a disfrutar *Calle 42*. No se arrepentirá, pues será la comedia musical de moda en México” (“De calle” 25). En cambio, Malkah Rabell caracterizó al espectáculo como “más revista que comedia” y confesó que le cansaba, por el exceso de canto y baile. Además, la crítica teatral de *El Día*, juzgó que la obra “carecía de argumento”, y afirmó “apenas terminada la representación no logramos recordar las melodías”. A pesar de sus reparos, Rabell concluyó que *Calle 42* estaba “destinada a ser un espectáculo de

---

<sup>93</sup> El estreno para el público fue al día siguiente (Calle 42. Cartelera).

<sup>94</sup> La inversión para presentar *42nd Street*, en Nueva York, en 1980, fue de 3 millones de dólares, de acuerdo con Michael Cantor y Laurence Maslon en el libro *Broadway, The American Musical* (373).

larga vida y de largo triunfo en el teatro *Insurgentes*” (“Calle 42” 19). Rafael Solana calificó la obra de “de inocentona y hasta de boba”, sin embargo puntualizó:

lo bueno es cómo ha sido puesta; es decir, la producción; las verdaderas estrellas del espectáculo no son ni la comedia, ni su música, de la época del tap, sino el valiente y experto productor, y las infanterías de la tramoya, de la luz, los repetidores de los bailabes, los músicos en vivo (uno de los mayores aciertos de la empresa).

El columnista de la revista *Siempre!* terminó por caracterizarla como “uno de los espectáculos que honran la vida teatral de la ciudad más grande del mundo” (“*Insurgentes*” 72-73).

En *Calle 42*, Olivia Bucio volvió a impresionar a más de un crítico, con su personificación de Peggy Sawyer, la debutante talentosa que llega a una compañía de teatro de revista para, finalmente, convertirse en la estrella. “Olivia Bucio, por su figura, por su estilo, por su sencillez, logra el tipo que requiere la que llega a un mundo de sueños con el bagaje vacío y de repente, lo ve lleno”, fue la consideración de Mirabal respecto al trabajo de la actriz; y afirmó “Olivia Bucio vale la pena, señor Marcial Dávila, gastar dinero aunque sea por eso, dinero que creo recuperará porque la obra cumple los requisitos del más exigente” (8 de mayo 1990 12-D). Además, se le calificó de “sorpresivamente arrolladora”, así como poseedora de una “bien timbrada voz y excepcional calidad como bailarina” (Barrera “De calle” 25; Bernal “Olivia” 16-D). En una revisión del espectáculo, publicada hacia el fin de su temporada e incluida en el bianuario *Teatro en México 1990-1991*, Gonzalo Valdés Medellín asentó:

En su hechura de Peggy Sawyer, Olivia Bucio se ha colocado a la cabeza de las actrices especializadas en comedia musical demostrando disciplina que se eleva con brío por todo cuanto revelan sus posibilidades vocales, dancísticas e histriónicas. Olivia Bucio en *Calle 42* condensa su talento e inquietudes palpables en una interpretación que supera a su anterior papel en *Yo y mi chica* (27).

Joaquín Cordero, actor de oficio en teatro, cine y televisión, se hizo merecedor de buenas críticas en la prensa por su interpretación de Julian Marsh, el empresario de la compañía que está por estrenar la revista *Manhattan Baby*. “[C]ubre más cancha que nadie” opinó Rafael Solana “además de la alta comedia en que es un príncipe, le recordamos un Segismundo de ‘La vida es sueño’ en que superó a muchos actores muy grandes, ahora canta, baila, y proyecta buena sombra” (“*Insurgentes*” 72). Mirabal consideró cantaba “como no esperábamos”. El

columnista del *Novedades* lo describió como “galán duro... Lo hace con soltura, autoridad y simpatía, tres gracias que vienen como anillo al dedo” (8 de mayo 1990 12-D). Aunque para Benjamín Bernal, el actor resultó “de gran calidad en todo”, el bemoil de su interpretación fue que “no alcanzó del todo el blues final [‘Calle 42’]”. Como contraste, cito la revisión que hizo Valdés Medellín al final de la temporada: “Joaquín Cordero (a pesar de que en el estreno parecía poco seguro de su deambular por esta *Calle...*) ha logrado la madurez al interpretar al director Julian Marsh, incrementando desparpajo y exprimiendo su instinto lúdico con garbo y aplomo” (INBA, *Teatro en México 1990-1991* 26).

La experimentada Amparito Arozamena también recibió comentarios favorables por su trabajo en *Calle 42* como Maggie Jones. La actriz llamó la atención de la crítica por su trabajo en este género en *Brigadoon* en 1960, en *Promesas, promesas* en 1971, así como en *Gypsy* de 1977, y en 1980 en el debut mexicano de *Cabaret*. “[C]osecha aplausos especiales por la comicidad y desplante de su personaje”, opinó Reyna Barrera por su desempeño en *Calle 42* (“De calle” 25), en tanto que Benjamín Bernal señaló: “se luce con su rol de mujer de mundo y gran sentido del humor” (“Olivia” 16-D). Rafael Solana la caracterizó como “un dulce” y aseguró que repetía “algunos de sus anteriores éxitos en este teatro” (“Insurgentes” 72). Malkah Rabell y Mirabal encontraron que tanto Arozamena como Óscar Servin y Joaquín Cordero, “conocidos artistas... de ‘la vieja guardia’” se lucían en sus personajes (“Calle 42” 19; 8 de mayo 1990 12-D). Gonzalo Valdés Medellín también comentó el oficioso trabajo de Arozamena:

El actor siempre debe de estar experimentando; todo teatro requiere experimentación *per se* y Amparito Arozamena es la primera – aun cuando es la más veterana de esta compañía – en dar rienda suelta a lo experimental vía su personaje, Maggie Jones, en una de las actuaciones más deliciosas que se le hayan visto (INBA, *Teatro en México 1990-1991* 27).

El trabajo coreográfico de *Calle 42*, compuesto fundamentalmente por elaboradas rutinas de tap, fue caracterizado, en algunas críticas, como un de los atractivos centrales del espectáculo. Se trataba del “imperio del charleston y el tap”, según Mirabal (8 de mayo 1990 12-D). Para Reyna Barrera “las canciones apoya[ban] estados de ánimo, difícilmente expresables en coreográficos saltos, piruetas, taconeos, puntas y repiqueteos de *tap*” (“De calle” 25). Alegría Martínez, del *Uno más uno*, reseñó “más de 40 pares de piernas en incontenible baile de tap” que, por ejemplo en el número “Con el dinero”, bailaban “sobre enormes monedas de a dólar en

medio de luminosos destellos” (“Calle 42” 22). Malkah Rabell refirió que al público parecía “encantarle... ver por décima vez el tape tape (sic)” que a ella, le “cansaba”, pues señaló:

Ya en 1935, y hasta creo que ya en 1932, se cantaba y se bailaba en los filmes estadounidenses y también en los europeos. Lo que a veces resultaba divertido, pero más a menudo cansaba. No obstante mucho menos cansaba en el cinema que en el escenario cuando en éste empezaron a bailar y a cantar sin descanso... Y cuando digo que esa clase de género teatral muy al estilo revisteril, cansaba, hablo sólo para mí (“Calle 42” 19).

Rafael Solana caracterizó a los conjuntos como “juveniles y bien disciplinados” (“Insurgentes” 72), en tanto que para Valdés Medellín “el elemento más estimulante” del espectáculo era “el cuerpo de baile” que, en su opinión ejecutó “unas coreografías orgánicas, cerebrales, perfectas” (INBA, *Teatro en México 1990-1991* 27). El trabajo de Gower Champion, fue recreado en el *Insurgentes* por Roberto Ayala, quien según Benjamín Bernal, se contaba entre los elementos más destacados de la compañía mexicana de *Calle 42*. Ayala, además, ya se había desempeñado como asistente coreográfico y capitán de bailarines en *Yo y mi chica* (“Olivia” 16-D).

En opinión de ciertos periodistas, el trabajo de Marcial Dávila fue decisivo para que *Calle 42* se representara con acierto. Esta fue la primera dirección escénica del empresario, quien además tradujo y adaptó la obra, junto con Roberto Ayala, (Leñero 178, 188). Benjamín Bernal juzgó su dirección como “impecable”, pues en su opinión, “coordinar un esfuerzo así, no es cualquier cosa” (“Olivia” 16-D). El ritmo de la producción sorprendió a un par de críticos, entre ellos Reyna Barrera y Rafael Solana. La columnista del *Uno más uno*, a diferencia de su colega Malkah Rabell, juzgó que una de las virtudes de la comedia musical, era la de “no cansar”, y en el caso de *Calle 42* comentó “cada número es mejor que el anterior, la trama fractura la secuencia temporal llevándonos en un carrusel sin término” (“De calle” 25). Solana, por su parte, reseñó: “Desde que se levanta el telón el espectador... se queda con la boca abierta al ver tanta juventud y tanta belleza... por la ropa, por el ritmo vertiginoso, por el funcionamiento, cronométrico, de la iluminación y la tramoya” (“Insurgentes” 72). A juicio de Valdés Medellín éstos eran logros de Marcial Dávila, productor, adaptador y director y promotor del espectáculo:

...*Calle 42* llegó al panorama de la cartelera del DF regida por el oficio creatividad y mano rectora, de eficacia sorprendente de Marcial Dávila.



Es decir: gracias a la labor de este hombre de teatro, *Calle 42* echó raíces en forma inmediata debido, primordialmente, a una dirección limpia, perfectamente cuidada... Dávila ha dirigido con una solvencia asombrosa, en tanto cada elemento de *Calle 42* aparece perfectamente bien engarzado, de principio a fin: escenografía, iluminación, vestuario, actuaciones, coreografía, dan por resultado un trabajo impulsado por el vigor.... Marcial Dávila pone la muestra al sacar a flote el compromiso con la comedia musical, género exigente en grado sumo, pero que puede llegar a florecer en foros mexicanos con inteligencia y destreza, como en *Calle 42* (INBA, *Teatro en México 1990-1991* 26).

El diseño de la producción justificó, de acuerdo con unos cuantos críticos, la elevada inversión, pues enriquecía visualmente la puesta en escena. “En *Calle 42* está captado todo el *savoir faire* de los 30,” consideró Reyna Barrera, “la compañía es un torbellino de rutinas dancísticas realizadas por un vestuario de lujo: sombreros de copa, guantes, bastones, vestidos largos, pieles, boas, plumas, sedas, terciopelos y brocados diferentes para cada número” (“De calle” 25). *Excélsior*, el día del estreno, reportó que para presentar este musical se haría uso de un “escenario giratorio con 16 decorados” (“Seiscientos millones” 4-B). Sobre este “movimiento giratorio” del escenario, Alegría Martínez escribió: “materializa el espacio para darnos la ilusión de que estamos ante un producto de Broadway”. Entre los espacios que se creaban con la escenografía, Martínez mencionó:

*La Maison de Dames* – con sensuales chicas brincando ingenuamente frente a espejos y estructuras cromadas, sin dejar de lado a la femenina belleza que se columpia en un ramo de flores – ...la misma *Calle 42* con su considerable número de letreros luminosos, la estación del tren en Filadelfia con sus camarotes y coristas en *baby doll* o el camerino de Dorothy Brock...

Sobre el vestuario, la periodista del *Uno más uno* comentó que el “ejército de bailarines” cambiaba “a la menor provocación... su atuendo de diario por ropa de viaje, trajes de noche, vaporosos velos de ninfa o minivestidos plateados con lentejuelas verdes a tono con el traje de los galanes” (“Calle 42” 22). El *Excélsior* reportó que “[p]ara la fastuosidad de la obra se fabricaron 300 trajes para toda la compañía” (“Seiscientos millones” 4-B). Mirabal caracterizó la escenografía como “copia exacta de la que usan en Nueva York” (8 de mayo de 1990 12-D). Valdés Medellín juzgó que *Calle 42* era presentada con “un decoro que ya quisieran muchos

maquiladores de teatro poseer en bien de las dimensiones estéticas a la obra por la cual se han emplazado hacia el encuentro con el público” (INBA, *Teatro en México 1990-1991* 26). Además celebró que el productor se hubiera ocupado de que “cada cosa, en el entramado global de la obra, [estuviera] en su lugar preciso sin los afanes comúnmente estériles de hacer de cada artefacto escénico parte decorativa – solamente – de un armatoste vendible” (“Calle” 31).

La prensa reportó una favorable respuesta del público para el montaje mexicano de *Calle 42*. “Esta obra ya ha dado varias funciones a teatro lleno”, consignó Benjamín Bernal, en el *Novedades* la semana del estreno (“Olivia” 16-D). Malkah Rabell comentó que la mayoría del público se divertía con el espectáculo (“Calle” 19); y Rafael Solana señaló que la riqueza del espectáculo hacía olvidar al espectador que “[había] tenido que pagar un poco más que lo que se [cobraba] en otros teatros” (“Insurgentes” 72). De acuerdo con Gonzalo Valdés Medellín, “el éxito patente de *Calle 42*”, no sólo obedecía al acertado trabajo de Marcial Dávila, comentado anteriormente, sino también “a la buena voluntad de los espectadores”, a lo que agregó:

...es innegable que el público mexicano siempre tiene la mejor disposición para asistir a un espectáculo de esta índole [la comedia musical] y, en el mejor de los casos, sostenerlo; siempre y cuando, claro, la manufactura y fuerza interpretativa del mismo estén a la altura no sólo del evidente símil que se generará en relación con los originales londinenses o estadounidenses, sino y – esto es lo más importante – , del alto costo de la localidad (INBA, *Teatro en México 1990-1991* 23).

*Calle 42* se mantuvo en la cartelera de la ciudad de México de mayo a diciembre de 1990, cuando develó su placa por 200 representaciones (Leñero 188).



Con el estreno de *Cats*, en 1991, Televisa dio seguimiento a la iniciativa que presentó cuando estrenó su producción de *A Chorus Line*: montar

obras musicales en nuestro país, así como integrar a los egresados de su Centro de Educación Artística a las producciones. En esa ocasión, Fernando Morett anunció que la empresa se encontraba en conversaciones para adquirir los derechos de uno de los musicales más conocidos de Broadway y el West End londinense, *Cats*, de Andrew Lloyd Webber, basado en poemas de T.S. Eliot. De acuerdo con Martin Gottfried, esta obra convirtió al compositor de *Jesucristo*

*Superestrella, Evita y José el soñador*, todas ya conocidas en México, en “el titán del teatro musical”, a pesar de las críticas encontradas que el espectáculo recibió desde su estreno (*More Broadway* 66). A la fecha, este musical ostenta el registro de ser el más duradero en la historia de Broadway, con una temporada de 7,485 representaciones, además de haber generado \$380 millones de dólares en Nueva York y cerca de \$3 billones por sus producciones internacionales.

*Cats*, que conservó su título original en inglés, se estrenó para el público de la ciudad de México el martes 23 de abril de 1991 en el Teatro Silvia Pinal<sup>95</sup>. El semanario *Siempre!* se refirió a esta obra como “la más costosa superproducción de comedia musical que se ha visto en México” (“Espectáculos!” 80), y de acuerdo con la revista *TvyNovelas* esa inversión fue cercana a los 3 mil millones de pesos (Pineda, Bárbara). Para su puesta en nuestro país, la producción trajo a los norteamericanos Richard Stafford y Jeff Lee, coreógrafo y director respectivamente, y al iluminador de origen panameño, activo durante 10 años en Broadway, Rick Belzer (*Cats*. Programa de Mano 26). Según el productor ejecutivo de la versión mexicana, Fernando Morett, “la compañía trabajó arduamente por casi un año entrenándose en baile, canto y acrobacia”. Además aseguró que “la meta no era hacer una producción igual a las extranjeras, sino superarlas en donde fuera posible”<sup>96</sup> (Programa de mano 3<sup>a</sup> ed, 4). Jeff Lee, por su parte, declaró a *TvyNovelas* “considero que esta puesta superará incluso a la que se presenta en Nueva York” (Pineda, Bárbara). *Cats* se estrenó en México diez años después de su premier mundial en Londres en 1981.

La prensa discrepó en sus reacciones por el estreno de *Cats* en México, aunque varias opiniones coincidieron en señalar la magnitud de la puesta. “Todos sin excepción, quedamos maravillados con ‘Cats’ y el enorme esfuerzo que en esta obra se ve reflejado” afirmó Ernesto Hernández Villegas en *El Universal*, y agregó “quedamos absortos ante el trabajo que desde hace varios años se venía preparando, para lograr un espectáculo de mucha calidad que no le pide

---

<sup>95</sup> El programa de mano del primer aniversario de la puesta mexicana refiere como “estreno oficial” el 7 de abril de 1991 (18). No obstante, la obra apareció en la cartelera del diario *Novedades* el viernes 19 de abril de 1991, con el cintillo “Desde el 23 de abril” (*Cats*. Cartelera). Es probable que las presentaciones previas, o *previews*, hayan comenzando el día 7.

<sup>96</sup> El teatro Silvia Pinal semejaba más al Winter Garden neoyorquino que al New London Theatre, donde se originó la puesta. Michael Walsh señala las diferencias entre ambas puestas: “Although it could not be performed in the round, the New York production was in many ways closer to Napier’s original sketches than the New London’s” (126). En una entrevista, Ariel Bianco, responsable de la reproducción escenográfica de *Cats* en México, declaró -¿Qué diferencia hay entre la versión mexicana y la original?

“Las demás versiones son en teatros en forma de herradura. Este teatro es muy grande, y tratamos de convertirlo en algo cálido. El piso sufrió variaciones también; hay un declive para una mejor óptica” (Magadán 107).

nada al montaje de Broadway” (“Noche” 12-E). Mirabal, en el *Novedades*, escribió “Me atrevo a afirmar que ni en Londres ni en Nueva York ‘Cats’ tiene mejor interpretación ni mejor ambientación.” El autor de la columna “Crisol” describió la puesta mexicana como “[u]n trabajo profesional ciento por ciento” y añadió: “Han debido ser semanas y semanas de ensayos, de trabajos técnicos, de conjunción de elementos. De otro modo sería imposible presentar algo tan perfecto” (25 de abril de 1991 14-D). Benjamín Bernal, en el mismo diario, calificó este montaje como “un gran esfuerzo de actores y productores”, y aunque señaló el retraso con que llegaba a nuestro país el “legendario” espectáculo de Lloyd Webber, señaló que “nunca es tarde cuando las cosas se hacen bien” (“Cats” 13-D). Connie Ibarzábal, en una reseña incluida en el *Bianuario de Teatro en México 1990-1991*, precisó “tres retos prácticamente insolubles”, para el montaje de *Cats* en México: “los requerimientos técnicos de la escenografía; competir con la estupenda versión de *Memories* [el tema más famoso de la obra,] de Elaine Page; y sobre todo, adaptar el difícil e inglesísimo texto de Elliot (*sic*)”. En opinión de la crítica “los tres fueron superados” y juzgó que el espectáculo, en su conjunto “provoca[ba] que cualquier amante de la comedia musical se [sintiera] complacido” con la producción exhibida en el Silvia Pinal (94, 96). En cambio, Luz Elena Chávez González, del *Excélsior*, objetó:

‘Cats’, la obra tan esperada por todos, no cumplió con lo prometido. Grande en producción de luces, escenografía, vestuario y coreografía no fue suficiente para que el público la disfrutara, ya que lo esencial, el mensaje de la historia, siempre quedó en el aire.

El colorido, los bailes y el esfuerzo del elenco no se discute, pero sí el que la historia no es tan clara y eso propicia en los espectadores dudas, ya que el mensaje tantas veces publicitado jamás se entendió.

‘Cats’ sin duda es una de las grandes producciones teatrales en este momento, pero le falta algo para dejar satisfecho al espectador, pero sobre todo para aquel que sin ser día de estreno debe pagar por verla. (“Deslucido” 5-E)

Víctor Hugo Rascón Banda, en *Proceso*, opinó:

Hay miradas de asombro cuando empieza la obra entre humo y miles de lucecitas, como de discoteque. Hay expectación, pues. Pero pasadas las primeras impresiones, digamos a los 30 minutos, el rostro de los espectadores cambia. Ya no hay sonrisas, sino un leve, perceptible, tedio, ante la falta de sucesivas

sorpresas o revelaciones, cuando siguen y siguen las presentaciones de las personalidades de los gatos. Y al terminar, el aplauso no es tan apoteótico, como lo presagia la obra.

Al final, aunque no lo confiesen abiertamente, con seguridad, muchos salen pensando ‘¿no me darían gatos por liebres?’. (Gatos)

“El sábado pasado acudimos a una de las últimas funciones y nuestra opinión no varió, seguimos pensando que la historia es aburrida y la música nada del otro mundo”, comentaba Guadalupe Pereyra, de *El Nacional*, en una nota, a propósito del final de la temporada, pero agregó: “Reconocemos que se trata de una producción bastante digna...” (s.p). Bruno Bert, en *Tiempo libre*, consideró que para la reproducción de este tipo de obras se compraba el montaje completo y no solamente “los simples derechos de autor”. Esto, desde su punto de vista, evita “correr el riesgo de una nueva reinterpretación por parte de la dirección” y reduce la puesta a “un calco”. El crítico precisó:

Naturalmente estos derechos son altos, y generalmente también las producciones, ya que esto únicamente se justifica en puestas muy brillantes, con nutrido elenco y despliegue de llamativos efectos. Digamos que un producto de lujo es el escaparate de los espectáculos comerciales. El teatro Silvia Pinal es ámbito propio para este tipo de eventos, y dentro de esa tónica acaba de estrenarse *Cats*...

No obstante, Bert concluyó “De todas maneras, seguramente *Cats* gustará a los espectadores mexicanos, que aún no la hayan visto, y tiene para ellos todos los atractivos del ‘gran teatro’ de importación” (“Ahora, gatos” 29).

El teatro Silvia Pinal fue significativamente alterado para poder alojar la producción mexicana de *Cats*. De acuerdo con el programa de mano el acondicionamiento del local para montar la obra comenzó el 6 de febrero de 1991, más de dos meses antes de su estreno. Leobardo Magadán, de la revista *TyNovelas* reportó que se removieron 4 filas de butacas para avanzar hacia el público y así convertir el foro de la colonia Roma en el basurero de que hacían uso los gatos del espectáculo. El reportero entrevistó a Ariel Bianco, responsable de la reproducción escenográfica quien puntualizó:

‘Hemos abierto el muro de atrás y perforado algo del piso. La escenografía es muy pesada, y nos hemos tenido que apoyar en la estructura y cimientos del

teatro, pero las perforaciones se protegen mediante un cascarón, de manera que el teatro tenga la apariencia cerrada’

- Se ven muchas rampas, ¿qué función tienen?

‘Es la comunicación entre los gatos y el público de platea’

- En esta versión mexicana de *Cats*, toda la escenografía funciona; es decir, tiene movimiento...

‘Para los americanos es una producción fuera de serie. Hace un año que trabajamos en esto. Todo funciona: arriba va colgada una nube, y al caer se convierte en un barco donde salen los piratas. El auto también se abre. Todo está hecho a una escala de 4 veces su tamaño normal...En el techo hemos puesto nubes con efectos especiales, manejados por computadora’ (106-107).

En esa misma nota, Bianco aseguró que la producción se comprometió con Silvia Pinal a “dejar el teatro como estaba”, ya que todo el diseño estaba “muy bien estudiado” para “no dañar la base del inmueble”. Además, el escenógrafo aseguró que “los americanos”, que supervisaron el montaje en México estaban “muy contentos” e incluso afirmaban que se trataba de “la mejor puesta en escena de todo el mundo” (106).

Diversos críticos mexicanos coincidieron en señalar la calidad y el acierto con que se reprodujeron los diseños originales de John Napier, de la escenografía y el vestuario, para el montaje del Silvia Pinal, así como la atinada iluminación que en México fue supervisada por Rick Belzer. La prensa mexicana describió la escenografía de *Cats* como “parte destacada del avance de la trama” (Bernal, “Cats” 13-D), “espectacular” e “impactante” (“Coctel” 11-C), así como “bien manejada, planteando hasta el más mínimo detalle que un tiradero de basura merece tener” (Hernández Villegas, “Noche” 12-E). Alegría Martínez, en el *Uno más uno*, refirió:

Entre bolsas vacías de alimento chatarra – con todo y marca – portadas de comics, zapatos, colchones desvencijados, carrocerías abandonadas y toda clase de desperdicios de tamaño gigante, se abre paso la banda de *Gatos* que comparte su basurero con el público bajo una noche de estrellas y luna, surgida de la millonaria inversión que hizo Televisa en efectos sonoros, de iluminación y producción en general; conjunto que arranca de entrada el primer gran aplauso de los numerosos que provocó el estreno de *Cats* (*Gatos*)...

La periodista también señaló que la inclusión de las marcas de ciertos productos en la escenografía de la obra obedecía a los acuerdos entre los productores y los patrocinadores del espectáculo (“Cats” 25). Era posible encontrar entre la “basura escenográfica” que cubría la sala y escenario del Silvia Pinal grandes latas de Whiskas, la enorme envoltura de un Paletón Corona, o un gigantesco y derruido anuncio luminoso de la Volkswagen, al mismo tiempo que estas empresas incluían su publicidad en el programa de mano. Para Connie Ibarzábal, Ariel Bianco “convirtió la basura gringa en mexicana, y agrandó la escenografía para que abarque toda la sala (en Broadway llega hasta la bocaescena)”. La crítica de *El Universal* comentó: “la escenografía, vestuario e iluminación [conmovían]”, sobre todo, “al público joven”, que según ella, hacían evidente “su entusiasmo o temor al percatarse de que los gatos salían de debajo de sus asientos”, en las primeras filas de la sala (INBA, *Teatro en México 1990-1991* 96). En opinión de Bruno Bert, la escenografía era “uno de los ejes donde se apoya[ba] el trabajo” y subrayó:

no sólo por lo vistoso y logrado del ámbito que nos recibe, sino por la complejidad de efectos que compone a lo largo de la obra. Como el barco que surge repentinamente al llamado del recuerdo de uno de los personajes, ocupando prácticamente la totalidad del foro o el insólito vuelo de una gigantesca rueda que se eleva entre nubes de humo.

El columnista de *Tiempo libre* también consideró que “en la eficacia de esta propuesta estética, la iluminación” era “otro de los protagonistas fundamentales” y describió como “miles de pequeños focos rode[aban] la platea como en un planteario, destacando el brillo de las estrellas y cientos de ojos gatunos que titila[ban] hasta confundirse con las mismas”. A decir de Bruno Bert “la espectacularidad lograda en la combinación de... iluminación, escenografía... y la música” era “no sólo pilar de apoyo sino también buena parte del espectáculo mismo” (“Ahora, gatos” 29).

Aunque *Cats* funciona gracias al trabajo del ensamble de intérpretes que dan vida a los “gatos jélicos”, la prensa destacó el trabajo de algunos solistas, especialmente el de María del Sol. A la cantante se le encomendó el personaje de Grizabella, la gata rechazada que sólo intervenía en tres números del espectáculo. Uno de ellos era “Memory”, la canción más conocida de la partitura de *Cats*. Este tema, traducido al español como “Recuerdo”, se repetía en dos momentos de la obra, antes de presentarse por completo. Hernández Villegas, del *Universal*, caracterizó a María del Sol como “refulgente”, en su interpretación de Grizabella, “todos ronroneamos con sus cálidos maullidos”, aseguraba. El periodista, además, consideró este trabajo

como la “consagración” de la intérprete (“Noche” 1-E). Mirabal describió que María del Sol “recibió la ovación máxima en una noche fuera de serie” (25 de abril de 1991 14-D), lo mismo que Benjamín Bernal quien se refirió a su versión de “Memory” como uno de “los grandes momentos de ovación” del día del estreno (“Cats” 13-D). Bruno Bert, Connie Ibarzábal y Guadalupe Pereyra coincidieron en destacar el desempeño vocal de Del Sol y aunque Luz Elena González Chávez, del *Excélsior*, también se sumó a este reconocimiento puntualizó:

En escena una de las grandes voces de México, María del Sol, quien a decir verdad demostró su calidad artística y su potencial interpretativo. Lamentablemente no lució como se esperaba porque el sonido en nada le ayudó... Imagínense entonces cómo quedaron los demás actores de la obra (“Deslucido” 5-E).

María del Sol, por su parte, declaró a *Uno más uno* que la inversión del espectáculo, para ella no era “tanto de dinero como de esfuerzo, corazón y horas de trabajo”. La actriz y cantante describió su participación en esta obra como un reto y se mostró agradecida con sus productores (Martínez, “Cats” 25). En otra entrevista, para *TvyNovelas*, Del Sol comentó:

Considero que es una de las comedias musicales más importantes que ha habido y habrá y para mí es un verdadero honor, placer y gusto que me hayan considerado para este papel; desde un principio se pensó en mí, así que nadie más audicionó, lo cual me da mucho gusto. Para mí *Cats* es un reto, porque es una comedia donde te tienes que meter al ciento por ciento, la canción que me toca interpretar (“Memories”) es la más conocida y requiere de una gran habilidad vocal, aparte de la interpretación, lo que me ha tenido sufriendo un cachito y a ponerme en orden con mi voz... (Pineda, Bárbara, s.p.)

Los periodistas incluyeron menciones en sus notas y columnas a otros intérpretes de la compañía. Para Connie Ibarzábal “atrapaba la excelencia vocal de cantantes” como Javier Díaz Dueñas, Manuel Landeta y Enrique del Olmo, además que “agrada[ba] la adecuada modulación de Simone Brook y Susana Zavaleta”, a quienes Mirabal también considero destacadas en su “Crisol”. “¡Qué entrega de todos los que intervienen en esta felina obra musical! Todos están, vale decir, que insuperables” escribió el columnista, y además observó “mucha disciplina y orden para que la familia gatuna no se encime ni se tropiece. Sincronía perfecta en todo momento” (INBA, *Teatro en México 1990-1991* 96; 25 de abril de 1991 14-D). Guadalupe



Pereyra, en *El Nacional*, se sumó al reconocimiento de estos intérpretes que, en su opinión, destacaron “por su calidad de voz”, y agregó una mención para Olivia Buccio, quien entró a remplazar a Zavaleta en los personajes de Agilorum y Golfatriz, a principios de 1992. Ibarzábal también consignó:

En esta versión encantan los bailarines, cuya calidad confirma que nuestros coristas jóvenes son cada vez mejores. Sobresalen la *Cassandra* de angora de Rosalva Navarro y la *Victoria* siamesa de Claudia Meyer<sup>97</sup>, fieles a las características de esas razas, *Pingurriento*, *Romeptrizas* por su agilidad, y *Micifustófeles* (Guillermo Hernández) por su vivacidad (INBA, *Teatro en México 1990-1991* 96).

Respecto al trabajo del ensamble, Bruno Bert difería de sus colegas:

...tal vez lo más débil – y con esto no quiere decir que sea malo – es la participación actoral, a pesar de contar con un buen soporte en lo que hace a vestuarios y maquillajes...<sup>98</sup> Entendámonos, voces y cuerpos no son incorrectos; es más, en varios casos se destaca la labor de algunos solistas ...pero en su conjunto y calculando el nivel de la puesta, no alcanzan el fuerte lucimiento que la obra tuvo en algunas capitales extranjeras. Hay destreza y habilidad, componetes básicos del necesario profesionalismo, pero en ausencia de ese plus que vuelve mágica y electrizante la presencia de tantos ‘gatos’ sobre el escenario y a nuestro alrededor (“Ahora, gatos” 29).

Los poemas de Eliot que sirven como “letras” para las canciones de *Cats*, no sólo se tradujeron al español, sino que se adaptaron al contexto mexicano, por instrucción de los productores. El encargado de esta tarea fue Marco Villafán, quien ya había traducido al castellano las letras de *Evita* en 1981. Su labor recibió opiniones encontradas por parte de la

---

<sup>97</sup> El programa de mano consigna el crédito a la inversa: Rosalva Navarro como *Cassandra*, la siamesa; y Claudia Meyer como *Victoria*, la de angora (10).

<sup>98</sup> Otra de las diferencias entre la versión mexicana de *Cats* y otros montajes internacionales fueron las pelucas que los actores empleaban para sugerir el pelaje de los felinos. Gilberto Pérez, jefe de peluquería de la producción, declaró a la revista *Super Musical*: “En Londres los actores utilizan su cabello natural [o varios de ellos lo hacían en la temporada de estreno], en Estados Unidos las pelucas son más chiquitas y en Japón son feas. En México se decidió que fueran grandes, lo que implica mayor cantidad de pelo [de yak] y mucho más mantenimiento”. Según esta misma revista las primeras pelucas usadas en México fueron importadas de Nueva York, para el final de la temporada se había reparado la mitad y se hicieron 50 pelucas nuevas para los suplentes. Cada peluca tenía un costo de entre 5 y 6 millones de pesos, por el acabado y el costo del cabello. La única peluca de cabello natural era la que María del Sol utilizaba para Grizabella (Hernández Zedillo 57).

crítica. Mientras para Hernández Villegas, de *El Universal*, su “estupendo trabajo de traducción y adaptación merec[ía] ser aplaudido”, Bruno Bert, en *Tiempo libre*, consignó:

la traducción de Marco Villafán es poco comprensible en la forma en que está vocalizada por los bailarines-cantantes, por lo que me quedo un poco con curiosidad de buscar por mi cuenta esos materiales y apreciar su posible calidad, que en el contexto del montaje no parecen tener demasiada importancia (“Ahora, gatos” 29).

Tanto en la prensa como en el programa de mano de la obra, se insistió en caracterizar el estreno de *Cats* como el inicio de “la nueva etapa en la historia del teatro musical en México”. “‘Cats’ México, marca una nueva etapa dentro de las puestas en escena musicales que se presentan en este país, en esta ciudad” fue la opinión de Hernández Villegas. El *Uno más uno* publicó una de las declaraciones que, al respecto, hizo el productor ejecutivo: “Fernando Morett se mostró satisfecho frente al público debido a que el sueño por fin se había cumplido: gracias a Víctor Hugo O’Farril Ávila, ya que ‘si él no hubiera creído en nosotros, no estaríamos haciendo la nueva hisotira del teatro musical en México’, dijo” (Martínez, “Cats” 25). En ocasión de las 400 representaciones de la obra, Víctor Hugo Rascón Banda, en *Proceso*, detalló:

Muchas barreras y mitos ha roto *Cats* en México.

Que es posible lograr la autorización del Departamento del DF para cobrar 50,000 pesos por la entrada, cuando el tope ha sido 30,000.

Que es posible convencer (y obligar, quizá) a los actores para que su nombre no aparezca en los anuncios de Protea ni en los de la televisión, por lo que se acabaron las discusiones sobre los créditos, y la obra es la estrella y el atractivo principal no sus actores...

Que es fácil conseguir una estrella como María del Sol para que aparezca cinco minutos en escenario y cante una canción, eso sí, extraordinariamente bien como lo hace ella, y luego desaparezca.

Que no se requiere traducir los títulos de una obra, sino que por el contrario, mantener las palabras en otro idioma garantiza el éxito...

Que se puede afirmar lo que se quiera en la publicidad, sin que intervenga la Procuraduría del Consumidor y sin tener que probar dicha afirmación, como "es la comedia musical del año", "la mejor obra", "la obra triunfadora". (“Gatos”)

*Cats* se mantuvo durante más de un año en la cartelera capitalina. La compañía ofrecía nueve funciones a la semana, de martes a jueves a las 20:00 horas, los viernes y sábados a las 18:00 y 21:00 horas, y los domingos a las 17:30 horas, además de una matinée a medio día. La localidad tenía un costo de \$50,000 y \$40,000 pesos, además los boletos podían adquirirse a través del sistema Video boleto, que permitía reservar telefónicamente los lugares para, posteriormente, recoger las entradas en la taquilla del teatro o en las sucursales de Macrovideocentro, empresa dedicada a la renta de películas en video. La producción puso a la venta, en el lobby del teatro, algunos productos promocionales de la obra, con el distintivo logotipo de los dos ojos amarillos, con siluetas humanas por pupilas, en un fondo negro, como camisetas, sudaderas y carteles. Televisa obtuvo buenos dividendos con el montaje de *Cats* en México. En el *Uno más uno*, Victor Hugo O’Farril Ávila, estimó que, después del estreno, eran necesarios “cuatro o cinco meses”, para recuperar la inversión (Martínez, “Cats” 25). Rascón Banda puntualizó que el precio del boleto más caro equivalía a cuatro salarios mínimos, además comentó:

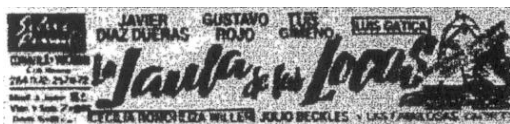
el teatro sí es negocio... Noche a noche, los espectadores se arremolinan afuera del teatro Silvia Pinal. Hay cierta euforia y excitación que se palpa en el ambiente. Hay una compulsiva compra de camisetas y programas de lujo. (“Gatos”)

Al final de la temporada, Guadalupe Pereyra, en *El Nacional*, refirió algunas cifras sobre la producción:

...en año y medio de presentaciones en el Silvia Pinal del musical escrito por Lloyd Weber, acudieron un promedio de 600 mil espectadores, cantidad que convertida a pesos mexicanos nos da 30 mil millones de pesos, tomando como base los 50 mil pesos que se cobraban en taquilla (s.p.)

*Cats* se despidió de la ciudad de México el domingo 6 de septiembre de 1992. Entre octubre y diciembre de ese mismo año, la producción se presentó, en gira, en Guadalajara, Monterrey y San Luis Potosí. En *El Nacional* se anunció que la puesta reiniciaría su temporada en la ciudad de México en el cine Manacar, remodelado como teatro, a partir de enero de 1993 para

permanecer ahí hasta octubre (Pereyra “Cats” s.p.). Este restreno no se llevó a cabo, sin embargo, la producción mexicana viajó a Buenos Aires para presentar el espectáculo en Argentina<sup>99</sup>.



Así como la producción de *Cats* ya tenía comprometida su gira por la República Mexicana, el local en que se exhibía, el Teatro Silvia Pinal, había programado el debut de otra obra musical para fines de 1992: *La Cage Aux Folles*. Se trataba de una comedia musical estrenada en Broadway a principios de los ochenta, basada en la película francesa homónima sobre una pareja homosexual propietaria de un centro de espectáculos *travestie* en la Costa Azul. El hijo de uno de ellos anuncia que llevará a los conservadores padres de su prometida para que conozcan a sus “consuegros”, lo que detona las peripecias de la comedia<sup>100</sup>. Uno de los distintivos de *La jaula de las locas*, título con el que presentó la puesta en nuestro país, fue que se trataba del primer musical “gay” de Broadway que auténticamente hizo dinero, de acuerdo con Maslon y Kantor en su libro *Broadway: The American Musical* (384).

*La jaula de las locas* tuvo su función de prensa e invitados el viernes 4 de diciembre de 1992 en el Teatro Silvia Pinal. José Luis Ibáñez tradujo y dirigió la versión mexicana, y Martin Allen se encargó de la coreografía. El elenco estuvo encabezado por Gustavo Rojo y Javier Díaz Dueñas. Este musical, con canciones de Jerry Herman y libreto de Harvey Fierstein, llegó a México nueve años después de su estreno en Broadway en agosto de 1983. Silvia Pinal fue la productora de este espectáculo.

Parte de la prensa se mostró complacida por el estreno de *La jaula de las locas*. “[E]s un producto profesional, bien hecho, que mantiene su vigencia original, su fina comicidad y su sentido crítico, a pesar del retraso de varios años con que llega a este país” señaló Víctor Hugo Rascón Banda en *Proceso* (“La jaula” 56). Benjamín Bernal, por su parte, caracterizó el montaje producido por Silvia Pinal como “valioso y valeroso (por los montos [invertidos])” (“La jaula” 3-

<sup>99</sup> Marco Villafán se encargó de “argentinar” las letras. Benjamín Bernal precisó que Olivia Bucio era la única intérprete mexicana que intervenía en aquella producción (“Una vez en la isla” 12-E). Bucio regresaba al Cono Sur después de haber presentado allí *Yo y mi chica* a fines de los ochenta.

<sup>100</sup> Ya otros musicales en México se habían ocupado antes del travestismo, como *La tía de Carlos*, por ejemplo en 1961 o en *Sugar* en 1975. La homosexualidad también llegó al escenario “musical” mexicano con *El show de terror de Rocky* en 1976.

E), mientras que Luz Elena Chávez, del *Excélsior*, aseguró que el público gozaría “plenamente de un espectáculo de altura” si asistía a ver esta producción (“Exitoso” 3-E). Alejandro G. Danielly, en la columna “Ecos teatrales” del mismo diario, consideró que “aun cuando la puesta [era] similar a la estadounidense”, la escenificación mexicana tenía “personalidad propia principalmente a causa de las actuaciones” y caracterizó la obra como “agradable... llena de calidad y sobre todo que otorga[ba] momentos brillantes de bueno humor y simpáticas actuaciones” (“La jaula” 3-E). En la revista *Siempre!* comentaron que se trataba de “una producción que en cada uno de sus rubros evidenciaba derroche de ingenio, animosidad y mucho dinero”, además le auguraron “gran éxito” en una temporada anticipaban “larga y triunfal” (“La Jaula” 75). Aunque para Gabriel Hurtado, del *Uno más uno*, era “un espectáculo que [debía] verse y aplaudirse”, objetó:

Pero... el viento de locura que tendría que originarse en el escenario para que la inocente-escabrosa anécdota que se desarrolla en el escenario alcanzara su clímax, no llega ni a los grados de una brizna de aire en quietud. Tanto es así que la primera carencia que se alcanza a percibir es la falta de intercambio lúdico entre quienes están en el escenario y quienes se apostan en las butacas, un intercambio que tendría que provocar hilaridad además de despertar una gran simpatía por las desventuras del pobre Albin (“Teatro y tiatro” 4).

Javier Díaz Dueñas interpretó a Albin, quien a su vez daba vida a Zazá en el espectáculo de *La cage aux folles*, y varios periodistas reconocieron su desempeño escénico. En opinión de Benjamín Bernal, el actor lograba con “gran calidad... todos los matices: el travesti serio, el de farsa, la mujer fina, con verdadera sencillez...” (“La jaula” 3-E). A decir de Alejandro G. Danielly, Díaz Dueñas resultaba “una auténtica revelación dado que su actuación la ejecuta[ba] con magistral perfección”, además que, en su criterio, su voz superaba “en mucho” a la de George Hearn, quien originó este personaje en Broadway y grabó su interpretación en el album original de la versión neoyorquina del 83 (“La jaula” 3-E). El crítico teatral de la revista *Siempre!* encontró que si bien ya había participado en otras obras musicales, a decir suyo, en ninguna tuvo un un papel “que exigiera tanto como el de ahora”:

Desarrolla un Albin de múltiples registros, y cuando tiene que cantar supera sobradamente a todos los demás, gracias a una voz resonante y de muy bello color; sin excederse, pues no tiene necesidad de subrayar las esperadas

afectaciones, es la estrella indiscutible. Sus festejos, carisma y prestancia en el escenario, agradecidos espontáneamente por el público, apoyan una interpretación que en nada desmerece ante la recordada de Michel Serrault [quien interpretó el mismo personaje en la versión cinematográfica] (“La Jaula” 75).

Rascón Banda señaló que en *La jaula de las locas*, el actor se encontró “con el papel más difícil de su carrera y lo sacó adelante de excelente manera” (“La jaula” 54). Gabriel Hurtado López, por el contrario, juzgó que tanto Díaz Dueñas como su coprotagonista, Gustavo Rojo, carecían de “simpatía y sentido del humor”:

Javier Díaz Dueñas canta muy bien, pero... hay quienes dicen que es un buen actor (su trabajo de hace unos años en “Calígula” parece desmentir tal aserto), mas “no pasa las candilejas”, no llega, en una palabra no tiene el ángel necesario para que cuanto le ocurre en la trama llegue a motivar a su favor – hablamos del personaje – las reacciones y emociones, en el grado que sea, de los asistentes a las funciones. A lo sumo sonríen en algunos momentos, pero no están prendidos, no desean que los enredos en que se ve comprometido tengan para él un final feliz. Eso los deja totalmente indiferentes. Es un actor demasiado frío o cerebral en un rol que exigía una “estrella” vital (la deslumbrante *Zazá* de *La cage aux Folles*), carismática, delirante y bufo en lo detallista (“Teatro y tiatro” 4).

Gustavo Rojo, en el papel de Jorge, también reunió algunas buenas críticas. Para Rascón Banda, el actor realizó “un respetable y difícil trabajo” (“La jaula” 54); mientras que la revista *Siempre!* consideró que Rojo reafirmaba “una vez más sus innumerables gracias de galán maduro y sus muchas tablas”, a pesar de que, según la publicación, le hicieron “cantar más de la cuenta” (“La jaula” 75). A juicio de Danielly, Gustavo Rojo estaba “a la altura” de su colega norteamericano que originó este papel, Gene Barry (“La jaula” 3-E), en tanto que Benjamín Bernal caracterizó su actuación como “de gran naturalidad y altura”. Además, el crítico del *Novedades* juzgó que cuando hacía dúos, Gustavo Rojo “no desmerecía” (“La jaula” 3-E). Respecto al trabajo de este actor Hurtado López también tuvo reparos:

Jorge es el muy “viril” (en función de ese adjetivo se hizo antes, durante y después del estreno una gran campaña de prensa), Gustavo Rojo, quien en ningún momento hace *tandem* con su pareja escénica, para que la relación existente entre ellos desde añales, se haga creíble. Su actuación está como desenclavada de la

anécdota, asumida sin compromiso, sin brillo, sin el “nervio” necesario (“Teatro y tatro” 4).

En general, la prensa reconoció el trabajo de Luis Gimeno, a quien se le asignó el personaje del senador Dindon. “Mención aparte merece Luis Gimeno, debido a que en su corta participación, rebasa a todos los actores que han dado vida al diputado Dindon”, aseguraba Alejandro G. Danielly (“La jaula” 3-E), mientras que Rascón Banda describió cómo el experimentado actor era recibido con aplausos (“La jaula” 54). En palabras de Benjamín Bernal, tanto él como Liza Willer, que interpretaba a su esposa, “tienen calidad y profesionalismo de sobra, hacen un segundo acto soberbio” (“La jaula” 3-E). Hurtado López reconoció “Luis Gimeno cumple con cabalidad” (“Teatro y tatro” 4).

El trabajo coreográfico de Martin Allen, así como el desempeño del conjunto de bailarines, presentado como “Las fabulosas cachels”, obtuvo buenos comentarios por parte de ciertos críticos. A decir de Benjamín Bernal una “secuencia de brillantes coreografías de Martin Allen” conformaban el espectáculo (“La jaula” 3-E). Por otro lado, en la revista *Siempre!* se lee “Todas las enjauladas (“Las Cachels”), bailarines de enérgica movilidad, cantan y danzan con sobrado profesionalismo. Logran cuadros, como el lucido y muy vistoso canacán, que ayudan a redondear la fastuosidad de este aparatoso espectáculo”. Sobre el trabajo de Martin Allen, la publicación semanal comentó que regalaba al público “composiciones de mucha precisión y gran derroche de energía” (“La jaula” 76). Aunque para Rascón Banda, en *Proceso*, la coreografía resultó “algo imprecisa”, apuntó:

Pocas veces se ve en el teatro comercial un grupo de bailarines capaz, fuerte, con buen entretameinto y entrega. Ellos pueden ser genuinamente femeninos sin afectaciones cuando aparecen vestidos de mujer, o auténticamente masculinos, sin estereotipos, cuando le muestra a Albin cómo debe comportarse si quiere ser hombre (“La jaula” 54).

Alejandro G. Danielly también consideró que el grupo coreográfico “arrancaba admiración” por “la impresionante realización de sus bailables, destacando sobre todo el número del Can Can” (“La jaula” 3-E). Gabriel Hurtado también reconoció a “un bastante disciplinado conjunto de bailarines” que, en su opinión, daban “realce y vistosidad a los números de conjunto, que tuvieron su *factorum* en Martin Allen” (“Teatro y tatro” 4).

David Antón se encargó de la escenografía de la puesta, en tanto que Elsy Jiménez se ocupó del vestuario; ambos recibieron opiniones positivas en la prensa. Sobre el trabajo de Antón podía leerse: “hace múltiples cambios cada dos o tres minutos, bella, lucidora escenografía, apropiadísima para un musical de este nivel” (Bernal, “La jaula” 3-E); “con su escenografía también otorga clase y distinción a la [obra]” (Danielly, “La jaula” 3-E). Rascón Banda calificó su propuesta escenográfica como “funcional y atractiva” (“La jaula” 56). Gabriel Hurtado estimó que su “complejo funcionamiento mecánico” mejoraría a medida que transcurrieran las representaciones, la describió como una escenografía “cuidada” (“Teatro y tatro” 4). Por su parte Elsy Jiménez, en palabras de Alejandro G. Danielly, logró que el público quedara “impresionado de la elegancia y belleza de la ropa que portan los actores” (“La jaula” 3-E). En opinión de Hurtado se trataba de “un buen vestuario en su realización”, y según observó, Jiménez “pudo utilizar en algunos de los suntuosos trajes telas de mayor ‘impacto’ teatral” (“Teatro y tatro” 4). Coincidió Bernal al describir el vestuario como de “precioso diseño y buenísima realización” (“La jaula” 3-E). En la revista *Siempre!* se ocuparon con detalle de ambos diseñadores, pues juzgaron que tanto escenografía como vestuario eran “las otras dos estrellas de este circular acontecimiento escénico”. El crítico, tras dudar que el espectáculo pudiera “ser puesto mejor en otro lugar”, puntualizó:

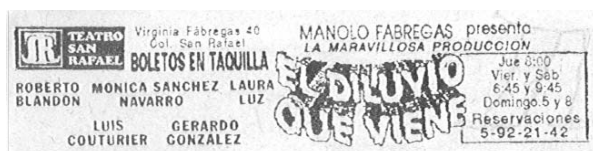
La primera, del aplaudido y premiado David Antón, es una muestra más de talento y creatividad. Nuevamente, como hace muy poco de igual modo lo hizo notorio en ‘Chin-chun-chan... y las musas del país’, coinciden en él ingenio, depurada concepción y funcionalidad. Sus trabajos, además de impactar – siempre se lleva los primeros aplausos – proporcionan movilidad y solvencia al todo escénico; son la espectacularidad dentro del espectáculo. David Antón es sinónimo de calidad, y en cuanto vemos su nombre en una marquesina, sabemos que es aval indiscutible de un hecho teatral calificado. La variedad de sus decorados en ‘La jaula de las locas’, que los diestros técnicos mexicanos llevan y traen con toda rapidez, son renglón fundamental en esta comedia musical, en la que mucho lucen también sus decorativos y vistosos telones.

La otra aprobación de diez, la del vestuario, es para Elsy Jiménez, quien aporta el encanto y la magnificencia de variados trajes. La pomposidad y el detalle de la ropa, hecha con toda gracia y con todo cuidado – no únicamente salta a la vista



que son buenas telas, sino que además están trabajadas con oficio -, constituyen otro de los más ovacionados logros. (“La jaula” 75)

*La jaula de las locas* se mantuvo más de un año en cartelera. La compañía trabajaba nueve funciones a la semana: tres de martes a jueves a las 20:00 horas, cuatro los viernes y sábados a las 19:00 y 21:30 horas, y dos los domingos a las 17:00 y 20:00 horas. La localidad tenía un costo de N\$ 60 y 40 (nuevos pesos). A principios de 1994, la compañía tuvo una gira, para regresar a despedirse, después de sus 600 representaciones, el domingo 10 de abril de 1994.



A principios de 1993 Manolo Fábregas repuso *El diluvio que viene* (*Aggiungi un posto a tavola*). Quince años después de su

estreno en México, la obra regresaba al escenario del San Rafael, donde fue tan bien recibida en aquella temporada que empezó en 1978 y que se extendió tres años.

*El diluvio que viene* se restrenó el jueves 4 de marzo de 1993 con un renovado elenco, encabezado, como en 1978, por Héctor Bonilla, que repetía su participación interpretando al cura Silvestre. Nuevamente el “señor teatro” se dio a la tarea de reunir a la “familia mexicana” con este espectáculo, afirmaban algunos diarios. Incluso se insistió en que este nuevo *Diluvio* pretendía enlazar a los jóvenes que vieron la primera puesta, ahora adultos, con sus hijos. (Danielly “El diluvio” 3-E). Esta reposición fue el primer montaje musical de gran formato que Fábregas producía en el San Rafael después de la temporada de *Barnum* en 1986. En ese lapso de casi siete años, el empresario rentó su sala a otros productores para el montaje de obras de este tipo, como en el caso de *Dulce Caridad* en 1988 o *¡Qué Plantón!*, un musical mexicano original de Guillermo Méndez, en 1989. Esta nueva producción de *El diluvio que viene* sirvió de pretexto a Olga Harmony para manifestar su opinión respecto a las producciones previas de Fábregas:

...después de ver tantos y tantos intentos por hacer teatro musical... con gente que tropieza al bailar y desafina en el canto, amparada en paupérrima producción, sólo queda reconocer lo que hace Manolo Fábregas.

Nunca ha pretendido ser un innovador ni mucho menos. Invierte su dinero y espera recuperarlo (lo que, bien visto debería ser el sueño de todo teatrista, incluyendo a las instituciones que lo producen). Complace a un amplio sector del público: su teatro nunca es áspero, profundo o trascendente. Pero el teatro que

hace, sobre todo cuando se trata de comedia musical, es el mejor en su línea de México. Copia, sí, pero copia bien. No escatima recursos para dar a ese público que lo sigue con fidelidad toda la magia que el musical necesita. Somete a sus actores, cantantes, bailarines y técnicos a una férrea disciplina que permite esa apariencia de grácil facilidad que el género requiere (“El diluvio” 27).

En general, la prensa reconoció la buena factura de la reposición. Olga Harmony consideró que esta producción, ejemplo elocuente del teatro hecho por Manolo Fábregas, resultaba como “producto terminado... de un alto nivel profesional”. La crítica teatral de *La Jornada* juzgó que “si el teatro de Manolo Fábregas no implica reto artístico, por lo menos es muy digno y respetable”. Además, encontró que la obra poseía “un dulce candor muy contagioso, con sus graciosas irreverencias” (“El diluvio” 27). Para Silvia Peláez, del *Reforma*, *El diluvio que viene* fue “una representación dramática sobresaliente”, no sólo por “sus cualidades intrínsecas”, sino por lo duradero de su primera temporada en nuestro país. Además el hecho de que esta nueva temporada se haya alargado, al grado de tener que renovar su elenco después de su primer año, demostró, para Peláez, que la obra seguía “gustando a los espectadores” (“El Diluvio”). En *Excélsior*, Alejandro Danielly señaló que esta pieza era “una de las comedias musicales de mayor preferencia por parte del espectador”. El crítico puntualizó también los pros y los contras de una reposición de este tipo:

Sin duda una reposición teatral puede tener la garantía del éxito que obtuvo durante su primera presentación, como es el caso de *El Diluvio que Viene* que hace más de doce años presentará Manolo Fábregas con la aceptación del público y que provocara estar por más de tres años presentándose sin interrupción. Sin embargo una reposición después de una década, conlleva cierto grado de riesgo puesto que la pieza puede resultar obsoleta para las mentes de las actuales generaciones que han estado expuestas a nuevas formas de entretenimiento e incluso de pensar, así como también el que los que presenciaron la primera puesta, recuerden aún con agrado las actuaciones de aquellos que dieron vida a los personajes de la obra. De ahí que Manolo Fábregas al desear presentar de nueva cuenta esta pieza musical, realizará una minuciosa selección con el fin de superar tales obstáculos que sabía se podían presentar (“El diluvio” 3-E).

En opinión de Gabriel Hurtado, del suplemento *Uno guía semanal* del diario *Uno más uno*, esta reposición hacía “añorar el montaje original”<sup>101</sup> (“Siguen” 2).

Héctor Bonilla, según ciertos periodistas, comprobaba no sólo tener familiaridad con el personaje de Silvestre, sino también ser poseedor de un oficio que le permitía volverse a enfrentar con las exigencias de una producción como ésta. “Vemos a un Héctor Bonilla otra vez muy actor y muy dueño de sus recursos”, opinó Harmony, aunque señaló que en la función que ella presencié “estaba afónico, pero muy profesionalmente se disculpó por utilizar grabaciones” (“El diluvio” 27). Para Danielly, el hecho de que haber “participado en las dos puestas mexicanas del Diluvio” le permitía al actor “desenvolverse como pez en el agua dando gran vivacidad a su labor y también, una auténtica frescura” (“El diluvio” 3-E). En palabras de Silvia Peláez, Bonilla “parece íntimamente emparentado con *El Diluvio que Viene* pues, aunque su amable rostro muestra respetables arruguillas, su energía y profesionalismo han crecido y se han fortalecido” (“El Diluvio”). En las recomendaciones teatrales de la sección de espectáculos de *El Nacional* juzgaron, en cambio, que “a pesar de la voz apagada a la hora de cantar, Bonilla [lucía] gracias a su buena presencia” (“Cartelera: El diluvio” 3).

Mariana Levy, que se hacía cargo de la Clementina, recibió opiniones encontradas en la prensa. Mientras en *El Nacional* señalaban “se ve linda” (“Cartelera: El diluvio” 3), Olga Harmony la encontró “excesivamente autómata, desprovista del juvenil encanto que el personaje requiere” (“El diluvio” 27). Silvia Peláez, por el contrario, juzgó que tenía “la imagen necesaria para representar a Clementina, imagen que, de alguna manera, fue reforzada por su personaje en la telenovela *La Pícaro Soñadora*” (“El Diluvio”).

El resto del elenco también mereció críticas divergentes. “[P]odemos gozar la labor de Luis Couturier, Mariana Levy, Rostia Pelayo, Martha Resnigoff (*sic*) y Gerardo González que con gran profesionalismo... logran dar realce resaltando la esencia de la obra” escribió Alejandro Danielly en el *Excelsior* (“El diluvio” 3-E). Silvia Peláez describió a Rosita Pelayo como “una actriz joven con una trayectoria consistente que [mantenía] en alto el carácter de Consuelo, y [hacía] la contraparte sexy al personaje dulce de Clementina” (“El Diluvio”). Harmony difería en ciertos casos, pues para ella Rosita Pelayo no contaba con “la garra” que

---

<sup>101</sup> Al comparar las grabaciones de las dos producciones se observa lo siguiente: Para la reposición de 1993 se suprimió el número musical “Eso es amor”, cuarteto interpretado por Clementina y Consuelo, a un lado del escenario, y Toto y el cura Silvestre, en el extremo contrario. Era el penúltimo número musical del primer acto en la puesta de 1978.

requería su personaje; también “echó de menos un poco más de gracia escénica en Luis Couturier”, aunque “disfrutó” la aparición de Gerardo González (“El diluvio” 27).

Otros aspectos de la puesta en escena, como la escenografía, la música, la coreografía o la iluminación fueron nuevamente objeto de opiniones positivas. “Nos dejamos encantar por la preciosa escenografía, por las coreografías tan bien realizadas, por las deliciosas canciones” afirmó la crítica teatral de *La Jornada* (“El diluvio” 27). Por otro lado, *El Nacional* caracterizó esta obra como “producida a lo grande”, y llamó la atención a los “dos escenarios giratorios” y a su “luminotecnia del primer mundo” (“Cartelera: El diluvio” 2).

Algunas notas en la prensa comentaron que la respuesta del público volvía a favorecer al espectáculo. Según Alejandro Danielly “el espectador al presenciar dicho espectáculo, siente el impulso y el optimismo que la pieza por sí misma guarda en su contenido” (“El diluvio” 3-E). Sivia Peláez reflexionó sobre la relación de los espectadores con esta obra:

Parece que la vida de *El Diluvio que Viene* será prolongada también en esta ocasión y será vista por un sinnúmero de espectadores, lo cual nos lleva a reflexionar sobre varios aspectos: qué es lo que los públicos desean ver en teatro, qué hace que una obra como *El Diluvio que Viene* siga gustando a los espectadores, cuáles son los temas más interesantes o atractivos para la gente que le interesa el teatro (“El Diluvio”).

Olga Harmony asentó en su columna “El público responde nuevamente y todos lo celebramos” (“El diluvio” 27).

La reposición de *El diluvio que viene* también tuvo una temporada prolongada. Se mantuvo más de la mitad del tiempo que duró la primera puesta. La obra ofrecía, semanalmente, tres funciones menos que en 1978, es decir nueve: tres de martes a jueves a las 20:00 horas, cuatro en viernes y sábados a las 18:45 y 21:45 horas, y dos más los domingos a las 17:00 y 20:00 horas. La localidad tenía un costo de N\$60 y los boletos podían adquirirse en las taquillas del teatro San Rafael, del Manolo Fábregas y en una nueva oficina de boletos que los Fábregas habían habilitado en el otro extremo de la ciudad, en Insurgentes Sur 2092 (El diluvio. Programa de mano 5). Después del primer año, en abril de 1994, Bonilla, Levy y Pelayo fueron sustituidos por Roberto Blandón, Mónica Sánchez Navarro (quien regresaba a su personaje de quince años antes) y Laura Luz, respectivamente. En los primeros días de diciembre de 1994, de acuerdo con

el *Reforma*, Manolo Fábregas develó en Monterrey, durante la gira de la obra, la placa por 2,500 representaciones acumuladas por esta producción en sus dos temporadas (Navarro).



*Una vez en la isla* (*Once on This Island*) fue una pequeña producción musical estrenada en nuestro país en la última parte de 1993. Se trataba de una obra pensada originalmente para intérpretes de raza negra, que había tenido buena aceptación en el Off-Broadway neoyorquino y que no corrió

con tanta suerte cuando se transfirió al circuito de Broadway (Gottfried, *More Broadway* 174). La música de esta pieza es de Stephen Flaherty, las letras y el libreto son de Lynn Ahrens. La historia se desarrolla en una isla del Caribe en la que conviven negros y mulatos descendientes de los colonizadores franceses, lo que sirve de marco para que la campesina Ti Moune se enamore de Daniel, hijo de un poderoso hacendado.

*Una vez en la isla* se estrenó en la ciudad de México el miércoles 8 de septiembre de 1993 en el Teatro Diego Rivera, propiedad de la actriz y empresaria Silvia Pinal. El local, antiguamente conocido como Cine Versalles, se ubica en la calle homónima en la colonia Juárez. La obra se anunció como “el musical familiar triunfador en Nueva York ahora en México” y fue producida en nuestro país por Ramiro Jiménez, Xavier López “Chabelo” y Guillermo de Uslar, quien había adquirido los derechos para México. La dirección escénica y musical de esta obra, promovida como “para toda la familia”, fue de Guillermo Méndez, quien diez años antes había ganado la atención del público y la prensa por su trabajo como el protagonista de *José el soñador*. A la cabeza del elenco se encontraba Lolita Cortés, actriz y cantante que había debutado en *Anita la huerfanita*, en 1979, y que posteriormente se encargó del personaje titular en *Peter Pan*, cuando el teatro de los Insurgentes decidió reponer este espectáculo, en 1991, en un montaje para niños. Cortés había protagonizado, además, un musical de manufactura mexicana que tuvo buena respuesta del público y la prensa en 1989, *¡Qué Plantón!* (Hernández Villegas, “Dramaturgia” 4-E). Esta obra también se caracterizó por ser cantada en su totalidad, con pocas líneas habladas intercaladas con las canciones.

Ciertos periodistas reaccionaron favorablemente a este espectáculo. Alejandro G. Danielly describió la obra como una “acertada propuesta musical” (“Sábado” 2 de octubre de 1993 11-E), que podía “disfrutarse por su coreografía, actuaciones y magníficas voces” y le dio

cinco estrellas en sus recomendaciones teatrales sabatinas del *Excelsior*, lo que equivalía a “altamente recomendable” (“Sábado” 23 de octubre de 1993 8-E). Ernesto Hernández Villegas, en *El Universal*, expuso los pros y los contras que encontró en *Una vez en la isla*:

Un musical, para algunos gustos, demasiado musical. ‘Una vez en al isla’ de principio a fin es música... temas nostálgicos, alegres, y bullangueros que de pronto cansan y en momentos desvían la atención del público, que espera escuchar diálogos y entender la historia que es por demás interesante.

Sin embargo, la puesta en escena cuenta con los ingredientes necesarios para llamar la atención... nadie puede negar que en el Diego Rivera, el público cada noche disfrutará de grandes voces (“Dramaturgia” 24-E).

Lolita Cortés, en el papel de Ti Moune, recibió críticas positivas. “Despliega su capacidad para el género de la comedia musical”, refiere *El Heraldo*, y precisa “confirma su talento como una de mejores voces del teatro, interpretando el rol protagónico ...hace un papel que le permite además exhibir buena disposición para la danza, que en esta obra es bien importante” (“Memo” 10-D). Danielly señaló que con esta interpretación, Cortés se consolidaba “como una de las mejores actrices dentro de este género” (“Sábado” 23 de octubre de 1993 8-E). En opinión de Benjamín Bernal, “la potencia de su voz sólo es comparable a la de María del Sol” (“Una vez” 12-E). Ernesto Hernández Villegas consideró que Cortés retomaba “el sendero del éxito” con esta obra y puntualizó:

Lolita Cortés es hoy, ha sido y será la reina de los musicales que se presentan en este país. Poseedora de un encanto sin igual, carismática, con una voz excepcional y agilidad para bailar como nadie, triunfa de nueva cuenta en la comedia: ‘Una vez en la isla’ (“Dramaturgia” 24-E).

El resto del elenco también llamó gratamente la atención de los periodistas, especialmente por su desempeño vocal. Danielly comentó “las buenas actuaciones” (“Sábado” 2 de octubre de 1993 11-E) y “magníficas voces” de sus integrantes (“Sábado” 23 de octubre de 1993 8-E), mientras que *El Heraldo* los caracterizó como “buenos profesionales bajo la batuta de Memo Méndez”, y subrayó que, además de Lolita Cortés, “figura[ban] otras voces de gran fuerza: Arianna y Doris” (“Memo” 10-D). Hernández Villegas se unió al reconocimiento de estas dos intérpretes, y agregó: “Cabe mencionar que la selección del elenco fue atinada pues hasta el galán Sergio Basáñez entona bien los temas que le tocan interpretar. Dentro del musical participa

también: Estela Barona, otra gran voz”. El columnista del *Universal* caracterizó a los miembros del reparto como “verdaderos profesionales de la voz” (“Dramaturgia” 24-E, 4-E).

La sencilla producción fue brevemente comentada en un par de notas. Alejandro Danielly comentó “la música y el vestuario, resalta[ban] más tan acertada propuesta musical” (“Sábado” 2 de octubre 1993 11-E). Hernández Villegas, por su parte, caracterizó tanto la escenografía y el vestuario como “llamativos” (“Dramaturgia” 24-E).

*Una vez en la isla* estuvo en cartelera durante dos meses en 1993. La compañía trabajaba seis funciones a la semana: los jueves a las 20:00 horas, los viernes y sábados a las 19:00 y 21:15 horas y los domingos a las 17:30 y 19:30 horas. Las localidades tenían un costo de N\$50. El último domingo que la obra apareció en las carteleras fue el 7 de noviembre de 1993, el jueves siguiente, día 11 de noviembre, el Teatro Diego Rivera anunció el reestreno de la obra *Claudia* estelarizada por Silvia Pasquel.



Después de *Mame*, Silvia Pinal esperó seis años para volver a protagonizar un musical. En 1994 la actriz estelarizó y produjo la primera reposición mexicana, a nivel profesional, de *Hello, Dolly!*, presentada con el título *¡Qué tal, Dolly!* y con Ignacio López Tarso como co-estrella. A Manolo Fábregas se le dio un

crédito en esta puesta como colaborador en la adaptación del libreto, cuya traducción y dirección estuvieron a cargo de José Luis Ibáñez. Con esta producción, Silvia Pinal presentaba en México los tres musicales más famosos del compositor Jerry Herman, pues tanto *Mame* como *La jaula de las locas* tenían partituras de este músico norteamericano.

*¡Qué tal, Dolly!* se reestrenó en la ciudad de México el martes 24 de mayo de 1994 en el Teatro Silvia Pinal. La obra, que se reponía veintiséis años después de su estreno en nuestro país, se anunció como “¡un espectáculo musical para toda la familia!”. Aunque no precisó la inversión, Katia D’Artigues, del *Reforma*, calificó esta obra como una “millonaria producción” (“Busca Dolly”).

Un sector de la prensa reaccionó favorablemente a esta reposición. Emmanuel Haro Villa, del *Novedades*, aseguró que la obra estaba “producida a lo grande” y que, “como se presenta[ba] en el teatro ‘Silvia Pinal’, [era] lo más sobresaliente del teatro musical de [1994]” (“Qué tal” 8-E). Danielly, del *Excelsior*, coincidió en que la producción era “fastuosa” y, a su parecer, la

empresaria y actriz mostraba, con esta puesta, que “los buenos musicales, nunca pasan de moda” (“Qué tal” 10-E). En sus recomendaciones sabatinas, el crítico juzgó que “esta versión super[ó] al filme de la Streisand” (“Este fin” 28 de mayo de 1994 7-E). Silvia Peláez, del *Reforma*, caracterizó *¡Qué tal, Dolly!* como “un musical a todas luces, con una gran producción y un esmerado trabajo de los que participan”, del que, en su opinión, el público salía “con los ojos llenos de baile y los oídos de música” (“Qué tal”).

La interpretación de Silvia Pinal de la casamentera Dolly Gallagher Levi fue bien recibida por ciertos periodistas. “Silvia Pinal regresa como Dolly, con una obra que le permite mostrar su talento como actriz y como productora”, opinó Silvia Peláez en su “Teatrósfera” del *Reforma*, y añadió “Sabemos que Silvia Pinal no es joven, pero es una mujer que se ha mantenido en forma para pisar un escenario con dignidad... Es una mujer que regresa y que nunca se irá del teatro” (“Qué tal”). Haro Villa encontró que la actriz, en esta obra, lucía “en su máximo esplendor” y “se supera[ba] a sí misma como artista”, pues, a su parecer, mostraba al público “su enorme potencial histriónico, encanto, alegría de vivir, que trasmitía a cada instante en el escenario” (“Qué tal” 8-E). Katia D’Artigues asentó en el *Reforma*, que el público se dejaba “llevar por el carisma y el cariño que Pinal se ha ganado a través de más de 40 años de trayectoria artística” y juzgó que la actriz se lucía “en un número de tap donde hace gala de una coreografía bien montada” (“Busca Dolly”).

Esta incursión en el género musical, le mereció a Ignacio López Tarso buenas críticas por su interpretación de don Horacio del Caudal. A decir de Haro Villa, López Tarso “era el único primer actor que podía hacer el galán de Dolly”, por tratarse, en su opinión del “mejor actor de nuestro país, reconocido internacionalmente” (“Qué tal” 8-E). Por su parte Silvia Peláez subrayó:

En cuanto al señor López Tarso, la primera impresión de por qué un actor como él está en un musical queda clara cuando lo ve uno tan simpático y tan actor, aún cuando no cante ni baile. Su personaje, por otra parte, no requiere hacer un gran despliegue de voz, y las partes en que tiene que cantar lo hace más o menos, si bien tal vez habría convenido que en vez de que tratara de cantar, recitara la canción -sobre todo él solo- como lo hiciera Rex Harrison en “Mi Bella Dama”. (“Qué tal”)

Katia D’Artigues, por su parte, describió:



Este veterano actor de gran habilidad histriónica, rompe con la rigidez y seriedad que lo caracteriza para dar vida a un personaje costumbrista pero humano, con dosis de humor basada precisamente en la explotación contraria de esa imagen “seria”. López Tarso canta e inclusive baila en un número musical donde, acompañado por 15 bailarines en escena, cuenta que busca una esposa, mientras baila con una escoba, simulando que es una mujer e inclusive agasaja al auditorio con algunos pasos de baile, nada sofisticados, pero que arrancan la carcajada de los asistentes (“Busca Dolly”).

No obstante, la periodista del *Reforma* objetó el desempeño vocal de los dos protagonistas “Pinal y López Tarso, dejan mucho qué desear en cuanto a volumen e intensidad”, objetó. En cambio, Alejandro Danielly, en el *Excélsior*, consideró que ambas figuras cumplían con su cometido escénico:

Cierto que en este musical no se requiere de un estudio profundo y psicológico de los personajes, por lo que Silvia Pinal e Ignacio López Tarso se despreocupan de tal motivo, para desarrollar sus papeles sólo con sus experiencias; cumplir con el propósito de esta comedia que es el de entretener a su auditorio y que logran con magnífico convencimiento (“Qué tal” 10-E)

Diversas notas coincidieron en que otra figura central de la puesta en escena era el grupo de bailarines, especialmente en el número de los meseros. “Hay 16 extraordinarios bailarines que junto con Silvia e Ignacio se convierten en estrellas del espectáculo” aseguró Haro Villa en el *Novedades* y detalló: “Se desempeñan como verdaderos acróbatas y gimnastas, dando vueltas en el aire, saltando en el tomblee (*sic*) (cama elástica) y uno de ellos arranca, da por lo menos tres pisadas en la pared y cae parado luego de una maroma en el aire” (“Qué tal” 8-E). Coincidía Danielly al precisar que “los bailarines acróbatas” cosechaban “los más estruendosos aplausos por parte del espectador” (“Qué tal” 10-E). En sus recomendaciones sabatinas comentó que destacaban por realizar lo que él caracterizó como “una coreografía impactante” (“Este fin” 28 de mayo de 1994 7-E). Katia D’Artigues detalló el desempeño de este cuerpo de baile:

Con cualidades circenses, este mismo grupo de bailarines cuenta con un número dedicado especialmente para mostrar sus habilidades, en una escena donde personifican a los meseros de un restaurante de lujo.

En mesas dispuestas como cascada, que en realidad son pequeños trampolines, los meseros bailarines saltan de una a otra formando una fila, levantando las piernas, en ángulo mientras que otros, en el piso, dan marometas, saltos mortales e incluso "trepan" a las paredes.

Rebasando los límites del escenario, algunos miembros del elenco también tienen la oportunidad de pasar cerca del público en la escena del desfile, donde una larga fila de bailarines marcha por las entradas de emergencia al escenario, encabezadas por la banda de metales que dirige, con un tambor, López Tarso ("Busca Dolly").

El diseño de la producción también causó buenas impresiones entre los críticos. "[S]e puede reconocer el esfuerzo de la escenografía de David Antón, que nos transporta con realismo al Nueva York de finales del siglo pasado", era la opinión de Alejandro G. Danielly ("Qué tal" 10-E). Emmanuel Haro Villa juzgó que los "magníficos telones" estaban "perfectamente realizados" y conseguían situar "a los personajes en los numerosos escenarios que requiere el musical". Además refirió algunas "de las escenografías corpóreas, como la tienda de Horacio del Caudal, la estación de tren, la sombrería y el interior del restaurante Jardines de Armonía donde se canta la famosísima 'Qué tal, Dolly'" ("Qué tal" 8-E). Silvia Peláez se sumó al reconocimiento de los telones, que en su opinión ubicaban al espectador "ya en Nueva York, ya en Yonkers o en la estación del tren". Al respecto, la crítica del *Reforma*, precisó "[Fueron] pintados por Sergio Mandujano y Lorenzo Silva, trabajadores del teatro mexicano con notable capacidad artística, pues sus telones nos llevan por un realismo que nos atrapa a lo largo de la obra" ("Qué tal"). Katia D'Artigues detalló que en "la magna producción", destacaban "la serie de más de ocho cambios de vestuario y siete cambios totales de escenografía, además de elementos como carruajes, bicicletas y hasta una locomotora de tres por 10 metros que entra en escena". Sin embargo, en su opinión, el empleo de "los coros grabados y la falta de una orquesta en vivo, demeritaban la millonaria producción" ("Busca Dolly").

Ya avanzada la temporada, Silvia Pinal declaró que la adversa situación económica del país hacía que escaseara el público para ésta su penúltima producción musical, según la presente investigación. *¡Qué tal, Dolly!* se estrenó entre el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), en Chiapas, a principios de 1994, y la crisis económica de la transición entre el sexenio de Carlos Salinas y Ernesto Zedillo conocida en la prensa como "el

error de diciembre”. “La ausencia de público es muy fuerte, en parte debido a los acontecimientos registrados en todo el país, que evidentemente se reflejan en los espectáculos”, afirmó la actriz y empresaria para el diario *Novedades*, en octubre, a casi cinco meses del debut de la obra. Silvia Pinal, refirió, además “Todos los compañeros que nos dedicamos al teatro estamos muy preocupados, porque esta situación es casi insostenible. Ahora se registran entradas que jamás nos imaginamos, ni cuando sabíamos que era floja la temporada”. La nota prosigue:

Silvia Pinal explicó a título personal que su sacrificio en pro del espectáculo va en el sentido de que desde hace cuatro años, aproximadamente, en nada ha variado en precio en los boletos de entrada de sus teatros ‘para que se vea que también hacemos sacrificios, con el fin de presentar buenos espectáculos’... A causa de la falta de público, la actriz dijo a Notimex que tuvo que reducir el número de funciones de jueves a domingo, ‘porque con una sola función martes y miércoles no libramos ni los servicios del teatro. Estos días entrábamos con pérdidas, porque somos más de 100 personas que participamos en esta obra’ (“Crisis teatral” 9-E).

La adversidad se prolongó, pero también la temporada. En el *Reforma*, Adrián Garay citó algunas palabras de la productora y protagonista del espectáculo, durante la develación por el primer aniversario del musical:

‘Gracias por estar aquí esta noche en la que celebramos muchos momentos de triunfo, pero también de lucha y afortunadamente, seguimos aquí dándoles las gracias por continuar acompañándonos’... A diferencia de otras develaciones de placas en las que se ofrece un coctel a los asistentes después de la obra, en esta ocasión Pinal señaló que la crisis les impedía hacer ese tipo de reuniones, pero que de cualquier forma, estarían en lobby del teatro para convivir con el público (“Necesita Silvia Pinal”).

A pesar de la crisis que señalaba Silvia Pinal, *¡Qué tal, Dolly!* se mantuvo durante más de un año en la cartelera de la ciudad de México. El domingo 17 de octubre de 1995, la obra se anunciaba en su último día, con la leyenda “¡nos vamos de gira!, semana de las 500 representaciones”. *El Heraldo* informó, a fines de mes, que la obra se encontraba de gira en el sureste mexicano. Respecto a los costos de producción Pinal ya había declarado al *Novedades* “sólo de la nómina de actores tiene que desembolsar más de 60 millones de nuevos pesos, 11

millones para los técnicos y otros tantos para pagar el sueldo de acomodadores, taquilla, limpieza...” (“Crisis teatral” 9-E). Después de la gira, el espectáculo regresó a la ciudad de México para exhibirse en el Teatro Hidalgo. A tres meses de que la obra cumpliera su segundo aniversario, se develó una placa, ahora en el foro de la avenida Juárez, por la temporada de 650 representaciones de esta producción de Silvia Pinal, el domingo 22 de febrero de 1996.



Meses después de que *El diluvio que viene* abandonó el escenario del Teatro San Rafael, Manolo Fábregas estrenó otro musical, ahora del repertorio norteamericano tradicional. Se trataba de una obra con libreto, música y letras originales de Frank Loesser, de quien ya se había visto en México, en 1961, el musical *La tía de Carlos*. En esta ocasión, Fábregas seleccionó la comedia *The Most Happy Fella*, basada en la novela *They Know What They Wanted* de Sydney Howard, y presentada en México bajo el título *Un tipo con suerte*. El reparto lo encabezó Javier Díaz Dueñas, y la cantante Dulce, quien con esta obra hacía su debut teatral.

El estreno de *Un tipo con suerte* fue el viernes 4 de noviembre de 1994, un día después de su debut para prensa e invitados. La obra se anunció como “Una historia de amor, tierna, romántica y alegre que todos queremos ver” y representó el debut de Otto Sirgo como director de musicales. La cartelera también ostentaba la leyenda “una súper comedia musical”. Este musical llegó a nuestro país y a nuestra lengua 38 años después de su debut en Nueva York en 1956<sup>102</sup> (Laufe 464).

Para algunos la puesta mexicana de *Un tipo con suerte* mantuvo la calidad de producción característica en los montajes de Manolo Fábregas. No obstante, para otros, carecía de ese “encanto” propio de otros espectáculos de este empresario. Mauricio Peña, en *El Heraldo*, calificó la obra como “un gran espectáculo musical” y le otorgó tres estrellas en las recomendaciones de su columna “En escena”, que equivalían a la categoría de “buena” (17 de noviembre de 1994 3-D). Peña también señaló que *Un tipo con suerte* “desborda[ba] romanticismo” y le auguró “una larga temporada” (“Afortunado” 2-D). En *Excélsior*, Alejandro Danielly expuso uno de los inconvenientes de exhibir esta pieza de Loesser en México:

<sup>102</sup> En la temporada 1991-1992, en Broadway, se montó un *revival* de *The Most Happy Fella*. Posiblemente, la reposición motivó el deseo de los Fábregas de montar esta pieza de Loesser (Maslon 447).

Ahora que es presentada en nuestro país en 1994, la obra tiene dos obstáculos que solucionar para lograr la aceptación del público mexicano. Y es el de modernizar el tema que hoy resulta anticuado y de que el espectador acepte la forma tan especial de vivir la vida de los ‘gringos’. Por supuesto que resulta casi imposible librar tales problemas y respetar la estructura y el tema propuestos por el autor. De tal manera que Manolo Fábregas decide presentar esta pieza con la mejor calidad posible, apoyándose en una buena dirección y en actuaciones que den realce a la estructura de este musical.

Danielly concluyó que se trataba de una puesta “digna y limpia, pero definitivamente no llegará a ser otro de los logros de Manolo Fábregas” (“Un tipo” 5-E).

Ciertas críticas señalaron que el trabajo de Díaz Dueñas, en el papel de Tony, contrastaba positivamente con su trabajo como Albin en *La jaula de las locas*, aunque también señalaron su tendencia a exagerar en su actuación y en sus canciones. “Definitivamente se lleva el reconocimiento del público” aseguró Felipe Morales en *El Universal*, mientras que Emmanuel Haro Villa, en el suplemento *TeleVisión del Novedades*, comentó que Díaz Dueñas destacaba por interpretar “a un personaje diametralmente opuesto al de ‘La jaula de las locas’” (“Asista” 1; “Dulce” 13). Mauricio Peña reconoció que manejaba “con habilidad el Tony” que le encomendaron, pero señaló “sería bueno recomendarle que no le pusiera demasiado tono operístico a sus interpretaciones, aunque se lo pida la partitura, porque simplemente aplasta a sus acompañantes en las canciones a dúo” (“Afortunado” 2-D). Danielly expresó un reparo similar:

Javier Díaz Dueñas logra otra buena actuación al realizar el papel protagónico, aunque se le nota un poco exagerado, quizá sea porque está consciente que cuenta con una buena capacidad tanto para el canto como para la actuación, por lo que se engolosina ante tal situación al grado de reflejarlo en su participación (“Un tipo” 5-E).

A Dulce se le reconoció como cantante, pero recibió algunas recomendaciones y objeciones por su debut como actriz de teatro. Mauricio Peña reportó:

‘No sabes lo nerviosa que está Dulce, porque este paso que está dando significa mucho para su carrera’, nos dijo en el intermedio Silvia Cantarell, representante de la cantante tamaulipeca que decidió dejar su paradisiaco retiro en Cancún, para incorporarse de una manera más decidida al ambiente artístico de la ciudad de

México y esto la llevó aceptar la oferta de subir a los escenarios en la comedia musical ‘Un tipo con suerte’.

El crítico de *El Herald* consideró que “Dulce supo dominar el nerviosismo de la primera función, para ofrecer una actuación que por lo menos es sincera y en la que hace gala de su voz en la serie de canciones que le tocan a su personaje, Rosabella” (“Afortunado” 1-D). Martínez Morales, del *Universal*, distinguió “De Dulce podemos decir que hace su mejor esfuerzo. Cuando se trata de cantar, la señora luce al máximo esa voz que a todos nos gusta. A la hora de actuar, se ve un poco tensa, lo cual, seguramente superará conforme transcurra la temporada” (“Asista” 19-E). Danielly, en cambio, objetó:

Referente a la participación de Dulce, el público puede comprobar que cuenta con una estupenda voz, que resulta ser adecuada para la obra, pero desafortunadamente también comprueban que no es actriz y por lo tanto no sabe desenvolverse sobre el escenario y mucho menos dar las intenciones y sentimiento que el personaje le pide (“Un tipo” 5-E).

Tres meses después del estreno, en la columna “Breves del espectáculo” del *Reforma*, se anunció que Dulce abandonaría la obra, después del 16 de febrero de 1995, para dedicarse a la grabación de su nuevo disco; la cantante fue sustituida por Olivia Bucio (“Deja Dulce”).

Otros intérpretes también llamaron la atención de la prensa, especialmente Maru Dueñas y Miguel Pizarro. La primera ya había participado en *Sor-presas* y en *Cats*. Por su trabajo en *Un tipo con suerte* se le calificó como “una joven con mucho potencial para el género y lo demuestra en su interpretación de Cleo: baila, canta y maneja la comedia” (Peña, “Afortunado” 2-D). Pizarro, según Morales, era “uno de los más ovacionados al final de la obra” por su “divertido personaje” de Pasquale (“Asista” 19-E). Además, para Mauricio Peña, resultó “toda una revelación en su manejo de voz, presencia y mímica” (“Afortunado” 2-D). En esta obra Danielly reconoció una evolución en el entrenamiento de los intérpretes para musicales:

también las actuaciones confieren un evidente realce al musical de Loesser, destacando las participaciones de Maru Dueñas, Gabriel de Cervantes, José Antonio López Tercero, Miguel Pizarro, Marta Zamora e Iván Caraza. Todos ellos demuestran sobre el escenario una fuerte calidad histriónica. Todo parece indicar que han desaparecido aquellos tiempos en que los productores se quebraban la cabeza para formar el elenco de una obra, por no encontrar actores

que además de buenos contaran con una preparación completa, y este grupo de talentosos jóvenes lo demuestran. (“Un tipo” 5-E)

El conjunto creativo que colaboraba en este montaje recibió algunos comentarios favorables por parte de ciertos periodistas. Por ejemplo, respecto al trabajo de Otto Sirgo, como director de escena, Alejandro G. Danielly, en su columna “Ecos teatrales”, detalló:

Otto Sirgo es el seleccionado para conducir y amalgamar las diferentes partes y conformar un espectáculo digno del público mexicano. Duro trabajo para el señor Sirgo, en vista de que la propia estructura y composición de la obra obliga a ejecutar ciertas acciones escénicas respetando lo anticuado de su estructura, ya que adaptarla con elementos más modernos provocaría un desequilibrio en detrimento de la misma. Aun así, Otto Sirgo logra, con su dirección, dar realce y agilidad a este tipo con suerte, logrando que el espectador pueda disfrutar de la pieza sin importar lo obsoleto del tema. (“Un tipo” 5-E)

David Antón también fue reconocido por su trabajo escenográfico. “La puesta en escena está llena de colorido gracias a la llamativa escenografía de David Antón, quien supo aprovechar cada uno de los recursos técnicos con los que cuenta el San Rafael como por ejemplo el escenario giratorio”, consideró Morales Martínez en *El Universal* (“Asista” 19-E). En su columna “En escena”, Mauricio Peña caracterizó esta producción como “grande” y juzgó que la escenografía era “uno de esos trabajos dignos de premio para David Antón” (17 de noviembre de 1994 3-D).

*Un tipo con suerte* fue una de las primeras obras musicales producidas por Manolo Fábregas que redujeron el número de funciones a la semana. El musical de Loesser se presentaba siete veces semanalmente: los jueves a las 20:00 horas, los viernes y los sábados a las 19:00 y 21:30 horas y los domingos a las 17:00 y 19:30 horas.

Durante la década de los ochenta, Julissa remontó en diversas ocasiones y en diversos locales *Vaselina*, en versiones interpretadas por niños, como los del grupo musical *Timbiriche*, en los Televiteatros en 1984, o adolescentes, como en el caso de Angélica Vale y Alejandro Ibarra, hijo de la empresaria y actriz, en 1988. A mediados de los noventa, la actriz y empresaria, en sociedad con Televiteatro, presentó nuevamente el espectáculo “con actores adultos” y con una nueva producción (Ortega C. 3).

*Vaselina* se restrenó en el Teatro Hidalgo de la ciudad de México, con el subtítulo *Grease*, el jueves 17 de noviembre de 1994<sup>103</sup>. Julissa declaró a Guillermina Ortega C., reportera del *Uno más uno*, la razón de incluir el título original en inglés:

Este año la comedia musical lleva el nombre de *Vaselina Grease*, al respecto la actriz y directora explica: ‘*Vaselina* fue la primera producción musical que realicé, y después, cuando ya me cansé de presentarla como obra se me ocurrió hacer un grupo musical y cometí el error de ponerle el mismo nombre de la representación, y la gente siempre siguió pensando que se trataba de la puesta en escena y no de un grupo musical que se llama *La Onda Vaselina* porque iniciaron cantando canciones de la época del rock, vestidos y peinados en esa onda.

Este año le pusimos el nombre de *Vaselina Grease* – agregó Julissa – para que el público se dé cuenta de que no se trata de un grupo de niños, sino la obra musical que una vez hiciera en el cine John Travolta’ (3).

Esta reposición del musical de Jim Jacobs y Warren Casey, fue caracterizada por algunos periodistas como “un proyecto familiar”, pues los hijos de la actriz y empresaria tenían participaciones distintas en el montaje, así como el padre de estos, Benny Ibarra. Alejandro, el más chico, se hizo cargo del protagonista, Danny Seco, así como de la producción ejecutiva; Benny, el mayor, fue el responsable de la dirección musical, mientras que Benny Ibarra (Padre) repetía en la dirección de escena, en la que debutó, con esta misma obra, en 1973. El costo de esta nueva producción, según informó Julissa al suplemento *Uno guía semanal* del *Uno más uno*, ascendió a los 500 mil nuevos pesos (Ortega C. 3).

La reposición mexicana tuvo algunos simpatizantes entre los periodistas, la mayoría coincidió en subrayar el éxito personal de Julissa, a lo largo de los años, con esta obra. Mauricio Peña tituló su revisión de la puesta “‘*Vaselina*’ no perdió su encanto en su enésimo reestreno en México”, y la concluyó con la siguiente recomendación “Uno debe olvidarse que antes vio otra ‘*Vaselina*’ para disfrutar nuevamente con las ocurrencias de los preparatorianos que se inician en sus primeros amoríos y líos escolares, teniendo como trasfondo la música que estremeció a una época”. El columnista del *Heraldo* refirió que, el día del estreno, “en el teatro ‘Hidalgo’ estaban

---

<sup>103</sup> *Grease* había estado reponiéndose en los últimos años en diversas partes del mundo. En Londres se había restrenado un año antes, en el Dominion Theatre, el 15 de julio de 1993 y se mantuvo en el West End hasta entrado 1998 (*Grease* Programa de lujo, 2). Broadway tuvo un nuevo montaje ese mismo 1994, dirigido por Tommy Tune. A lo largo de los más de dos años que la reposición de *Grease* se mantuvo en el Eugene O’Neill Theater de Nueva York, desfilaron por su cartelera nombres como Rosie O’Donnell, Brooke Shields y Jon Secada (Playbill.com).



reunidos varias clases de público: gente madura, jóvenes e incluso niños”. Peña describió una de las innovaciones que encontró en este montaje:

Julissa y el director Benny Ibarra han ideado un ingenioso prólogo para hacer “entrar en calor” a los espectadores con el objeto de darle mayor juego al personaje del locutor radial “Rocky Rockero”, que interpreta Suárez Gomís. Al centro del escenario hay una enorme cabina con el diseño de la carátula de un radio y desde allí, se comienza a arengar a los espectadores sobre la importancia histórica del rock and roll que es el propósito central de esta comedia musical, y durante media hora se escuchan temas clásicos del género, se organiza un pequeño concurso de baile con espectadores seleccionados al azar y la respuesta es entusiasta.<sup>104</sup> (“Vaselina” 1-D, 8-D).

Por su parte, el crítico de la revista *Siempre!* comentó a propósito de esta reposición de *Vaselina*:

...sigue siendo un atractivo para los adolescentes, sobre todo si se presenta con figuras jóvenes de moda en la televisión, Julissa se ha encariñado con él y ya bastante jugo le ha sacado. Espectáculo a estas alturas, y para otros públicos, por demás visto y escuchado...

Este periodista aplaudió “el vistoso trazo coreográfico de Martín Allen” y “la luminosa escenografía de David Antón”. Además observó “los cantos, gestos y brincos de la chaviza, que hace su mejor esfuerzo y vuelca toda su energía en escena, entretienen a los de la edad, que son a quienes está dirigido el espectáculo” (“Vaselina” 86). La propia Julissa caracterizó esta puesta como “una mezcla de todas las anteriores, [que contaba] además con innovaciones en la producción, en los arreglos musicales y con un look distinto” (Ortega C. 3).

A fines de febrero de 1995, *Vaselina* develó una placa por 100 representaciones. Se ofrecían siete funciones semanales: los jueves 20:30 horas, viernes 19:00 y 21:30 horas, sábados 18:00 y 21:00 horas y domingos 17:00 y 20:00 horas. La localidad tenía un costo de N\$ 60 y al respecto Julissa comentó en entrevista al *Uno más uno*:

-¿Resulta caro montar teatro en México? – se le cuestionó a la productora quien mostraba su esbelta figura ataviada con mallón café lo que hacía juego con su nuevo *look* de pelirroja.

---

<sup>104</sup> La más reciente reposición, estrenada en julio de 2006, en el Teatro Pedregal, incicia con este mismo prólogo.

- Sí resulta caro – respondió – pero no demasiado como lo que cuesta en Broadway. Con lo que nosotros montamos una obra musical grande ellos montarían una ‘obrita’ de tres personajes.

Pero todo es proporcional – agrega – allá el boleto cuesta 75 dólares, mientras que aquí cuesta 60 nuevos pesos. Es un riesgo producir obras musicales; porque aunque sí hay público y buen teatro en México; la gente prefiere quedarse en sus casas. No hay que olvidar que estamos pasando por una fuerte recesión económica (Ortega C. 3).



Mario Moreno “Cantinflas”, el cómico que inauguró el Teatro de los Insurgentes con la revista *Yo, Colón*, murió en 1993. Ese

mismo año, la popular sala del sur de la ciudad cumplió su cuarenta aniversario y cerró sus puertas por primera vez en su historia. El Insurgentes cambió de propietarios y durante 1994, y gran parte de 1995, atravesó por una remodelación. Televisa, la empresa que ahora era responsable del foro, seleccionó una obra musical para la reinauguración. La obra elegida fue *Woman of the Year*, de Peter Stone, con canciones de la dupla Kander y Ebb que ya se había presentado en nuestro país, en 1984, con el título *La mujer del año*. Esta nueva versión se caracterizó por su sofisticada y costosa producción y por la estrella elegida para protagonizarla, Verónica Castro, actriz, cantante y conductora de televisión, muy conocida del público mexicano por sus intervenciones en diversas telenovelas de Televisa.

El Teatro de los Insurgentes se reinauguró el miércoles 13 de septiembre de 1995, a las ocho y media de la noche, con el musical *La mujer del año*. Esta producción de Televiteatro fue dirigida por José Solé y tuvo una inversión de 300,000 dólares, según reportaba Adriana Garay en el *Reforma* (“Es su año”). En el mismo diario, Angélica de León señaló respecto a la remodelación del Insurgentes:

...el Teatro de los Insurgentes levantará su telón, después de un año en que sus luces se apagaron para transformarlo en un espacio cultural moderno que requirió una inversión de 2 millones de dólares.

El acondicionamiento no tocó el mural de Diego Rivera y seguirá como desde hace 42 años, como fiel testigo de las nuevas tecnologías que harán vibrar el foro que tiene un nuevo dueño: Televisa.

La empresa de Emilio Azcárraga Milmo compró a través de Televiteatros el inmueble que pertenecía a Marcial Dávila Goldbaum, hijo menor de José María Dávila, quien en los 50 hizo realidad su sueño de construir un teatro para las masas (“Tercera llamada”)

La remodelación del Insurgentes despertó reacciones encontradas. En entrevista para el *Uno más uno*, Silvia Pinal, declaró “qué bueno que Televisa adquirió el teatro, porque vamos a tener una seguridad económica”. En el mismo artículo, Juan Hernández refirió cómo se modificó la capacidad de la sala, originalmente “de mil 142 butácas, reducida en 1989 a mil 126 lugares, para quedar ahora en 942 lugares”. El periodista también describió sus impresiones del ambiente durante la reinauguración:

Todos y todo es bien bonito, de película. Es como estar en otro país, en donde no pasa nada más que la bonanza. No es el caso. Televisa adquirió el Teatro de los Insurgentes y deja sentir en la reinauguración del espacio teatral su poderío económico, apantallante (“Qué bueno” 28).

Suárez del Solar, del *Novedades*, también expresó sus reparos ante “el remozado (y empeorado) teatro ‘Insurgentes’” en su columna “De aquí y de allá”:

El que creemos que falló es el arquitecto que modificó el teatro, pues lo ha dejado con un aspecto triste, desapareciendo el lobby con la escalera que conducía a las localidades, con un mezanine alegre que ahora está convertido en un bar con una banca larga y corriente, asientos duros y angostos en la sala (“Verónica” 2-E).

Por su parte, el crítico de la revista *Siempre!* juzgó que se conservó “la personalidad y la imagen del edificio” lo cual, en su opinión, era para “agradecerse”:

Más allá de lo que puedan opinar algunos, para quienes la rehabilitación modificó no pocos de los rasgos esenciales sobre todo en el interior del inmueble, y por lo mismo no corresponde ya a aquél que fuera uno de los lugares de reunión en esta ciudad por más de cuatro décadas – ‘somos uno mismo y el otro’ escribió Borges – , lo cierto es que se le respetó (“La mujer” 76).

Algunos críticos manifestaron su preocupación por los criterios que seguiría Televisa, como empresa propietaria del Insurgentes, para programar sus futuras producciones. Desde el punto de vista del crítico de la revista *Siempre!*, el teatro no había “caído necesariamente, en manos expertas y de auténticos teatristas, pues en este terreno la empresa firmante ha dado muy pocas de arena y un sinnúmero de cal”. A decir de este periodista el “millonario consorcio” había tenido, en el terreno teatral “más bien mal fario” y enfatizó “¡recordemos entre otros descalabros, el destino de los Televiteatros!”. El columnista puntualizó:

Lo que pueda pasar de aquí en adelante con el teatro, en cuanto al tipo de puestas y al manejo que de él se haga, dependerá de la empresa. En principio, y no se puede esperar otra cosa al respecto, por obvias razones, será tribuna únicamente de quienes tengan que ver con Televisa -¡los vetados, ni pensarlo! -, en virtud también de aquella clase de montajes que atraigan mucho público y en los cuales los asistentes tengan ocasión de reconocer a sus estrellas televisivas del momento. Si otra cosa ocurre, que a decir verdad no estamos habituados a creer, será casi un milagro... (“La mujer” 76-77).

Fernando Belmont, del *Página uno*, suplemento dominical del *Uno más uno*, coincidía:

nos resulta preocupante el poder de decisión que tiene los dueños del llamado *Canal de las estrellas* también como dueños de las actividades del quehacer escénico que generará este suntuoso teatro. Existen productores oficiales e independientes preocupados por el destino de nuestra gran tradición teatral, tan bien ganada por cierto durante más de medio siglo, esperamos no desfile, al menos tan frecuentemente, la lista interminable de actores hechos a la medida de los intereses de una empresa o de empresas afiliadas no precisamente a la difusión cultural del país, sino a sus propios intereses comerciales tan reiteradamente vistos en sus canales de televisión (“Insurgentes” 16).

Un sector de la prensa reconoció la buena factura de *La mujer del año* como espectáculo, aunque se comentó el carácter mercantilista que Televisa impuso a esta producción. “Con seguridad esta puesta de la Mujer del Año, será todo un éxito de taquilla por el cuidado con que se llevó la producción y la selección de sus participantes” así lo expresó Alejandro G. Danielly en *Excélsior* y consideró que la obra se convertiría “en un magnífico promocional no para los artistas sino para la propia empresa televisiva que la produce”. Este crítico subrayó que la

televisora se daba “el lujo de insertar dentro de la obra anuncios comerciales”, lo que hacía recordar a los espectadores “que la meta principal de Televisa es la de generar ganancias” (“Mujer” 6-E). Suárez del Solar, del *Novedades*, caracterizó esta producción de Tina Galindo como “espectacular” (“Verónica” 2-E). Alegría Martínez, del *Uno más uno*, reconoció que se trataba de un espectáculo que “en efecto” entretenía, aunque objetó la manera de lograrlo:

Si usted quiere ver de cerca a la Veros con su nuevo cuerpezazo y una producción que la hace brillar aún más, *La mujer del año* es lo adecuado; pero no espere ver más allá del espectáculo, porque saltará a la vista el lugar común, el artificio y la repetición de una fórmula que económicamente siempre funciona: Estrella de Televisión + gran producción + publicidad por TV = a Teatro lleno y larga temporada (“Mujer” 23).

Para algunos críticos Verónica Castro demostró su falta de oficio teatral, no obstante, otros se mostraron gratamente sorprendidos por su interpretación de Tess Harding, el personaje titular. El crítico teatral de la revista *Siempre!* encontró que la Castro “se preparó a fondo y tomó muy en serio el espectáculo”, a pesar de no ser “precisamente, una figura de teatro”, por lo “esporádico” y “poco exigente” de sus apariciones previas en escena<sup>105</sup>. A decir de este columnista, la actriz de telenovelas como *Rosa Salvaje* y *Los ricos también lloran*, daba “su mejor esfuerzo”, y aparecía en el escenario “encantadora, belicosa”, aunque “en el terreno propiamente actoral sea superada por quienes tienen mucha experiencia y sí muestran ser de extracción teatral”. El crítico detalló:

la señora Castro aparece aquí ante todo como una estrella (“la mujer del año”), y para ello actúa, baila y canta conforme lo ameritan las circunstancias y el género. En la plenitud y el esplendor de su belleza, con la cual llena el escenario – de escasa estatura, supo escoger el vestuario adecuado y que mejor le aprovecha –, tiene los atributos que una obra de esta naturaleza exige. Fuera del estereotipo al que tenía acostumbrados a sus fans, ahora se arriesga con una parte que para nada recuerda lo por ella hecho con sus populosos protagónicos en la televisión. Asesorada en esta ocasión por dos auténticos y avezados sabuesos, José Solé y Martin Allen, director de escena y responsable de las coreografías,

---

<sup>105</sup> Verónica Castro trabajó en las puestas *Coqueluche* de R. Romero, en 1976, presentada en el teatro Venustiano Carranza y en *La idiota* de Achard, estrenada en 1977 en el Teatro Insurgentes (Ceballos, *Diccionario* 98).

respectivamente, esta *Mujer del año* resulta ser lo mejor que le hemos visto en teatro, y que hubiese favorecido mejor a la estrella de haber sido acortado su fatigoso y algo extendido de más primer acto (“La mujer” 77)

Para Alejandro Danielly la actuación de Verónica Castro resultó uno de las más destacadas “por desarrollar con profesionalismo las necesidades del personaje y sobre todo saber aprovechar sobre el escenario el carisma con que cuenta” (“La mujer” 6-E). Alegría Martínez coincidía:

[Verónica Castro] muy esbelta, con cada curva en su lugar, ceñidísimos vestidos y el cabello lacio y rojizo...baila, canta y actúa (superando sus caracterizaciones de TV), con gracia y decoro, todo lo que el personaje le exige, sin olvidar la simpatía *a priori* que el público le profesa y las similitudes entre su personaje y su persona, que hacen más patente la acogida del público (“La mujer” 23)

Suárez del Solar consideró que a Verónica Castro le faltó “la voz, la importancia física, empaque para dominar la escena con su personaje”. Reconoció “Todo lo hace bien, actúa con sinceridad, se luce en el baile medio afro, su simpatía es la de siempre”, pero juzgó “su imagen física no es a lo que está acostumbrado el público, con ese cabello lacio y cierta palidez en el rostro que no sabemos si es a causa de un maquillaje equivocado”. El columnista concluyó que tanto la producción como la obra “si no se comen a Verónica, sí le vienen grande” (“Verónica” 2-E).

Roberto Blandón interpretó al caricaturista Sam Craig, el galán antagónico de Verónica Castro, y recibió por este trabajo opiniones encontradas en la prensa. Blandón ya había llamado la atención de algunos críticos por su intervención en *Dulce Caridad* en 1988 (Díaz, “Dulce Caridad” 5-E; Bernal, “Christian” 8-D; Solana, “Caridad” 68). También trabajó en *Calle 42*, y más recientemente había sustituido a Héctor Bonilla en el Silvestre de *El diluvio que viene*. En *La mujer del año*, el crítico de la revista *Siempre!* lo describió como un “capacísimo y completo intérprete en comedia musical, línea dentro de la cual se esta[ba] haciendo rápidamente de un prestigio” (“La mujer” 77). En *Novedades*, Suárez del Solar juzgó que Blandón cantaba “aceptablemente” y que se daba “gusto con un baile de tap” (“Verónica” 2-E). Alegría Martínez difería, pues señaló que el actor “no debería descuidar su entonación”, y observó “Blandón, que canta algo, se confía y sufre evidentes descuadres durante toda la función” (“La mujer” 23).

El diseño de producción de *La mujer del año* resultó espectacular para algunos periodistas y excesivo para otros. Emmanuel Haro Villa comentó que Televisa se esmeró en

incorporar al montaje una serie de adelantos tecnológicos que [le] dieron realce y espectacularidad... se contrataron 34 televisores enmarcando el escenario, una pantalla de video en constante movimiento y una construcción tubular, similar a la que se observa en modernos bares y discotecas (“La mujer” 20-E).

En esta producción se combinaban, en algunos momentos, la presencia de actores con los personajes del caricaturista Sam Craig, especialmente “El gato guazón” y “La gatita Tess”, “vistas por el público a través de los monitores, ubicados alrededor del escenario, y de la pantalla gigante, colocada en medio de éste” (Garay “Su año”). Según Suárez del Solar esta combinación “esta[ba] bien lograda y llama[ba] la atención del público” (“Verónica” 2-E). Danielly caracterizó este musical como “un buen espectáculo con una excesiva producción que por supuesto sólo esta empresa televisiva puede montar” (“La mujer” 6-E). Martínez describió:

la versatilidad de mostrarnos la moderna oficina lila-nacarada de ella, el juvenil estudio del cartonista plagado de la imagen de su gato, el departamento de la mujer decorado en *beige* y rosa tenue con vista a Manhattan, el bar donde se reúnen los caricaturistas decorado con pequeños cartones al fondo de la barra, el *set* de TV con los mapas del mundo, una probadita de la exuberante Cuba y de la casa del ex marido.

A decir de la crítica del *Uno más uno* el dispositivo escénico era “funcional y moderno, bien diseñado escenográficamente por David Antón” (“La mujer” 23). En la revista *Siempre!*, Antón volvió a coleccionar elogios, a propósito de su historia con el Teatro de los Insurgentes:

... no podían faltar aquí, para redondear el espectáculo, ni el ingenio ni la destreza de David Antón. Uno de los protagonistas imprescindibles en buena parte de nuestro mejor quehacer escénico en las recientes décadas, y quien ha compartido los más de los triunfos que en su historia ejemplar se anota el ahora otra vez en actividad Teatro de los Insurgentes, el talento de este espléndido y capaz escenógrafo cubre un capítulo tan elemental como exitoso del espacio creado por don Chema Lozano. Responsable en esta ocasión de un diseño pletórico de color, de movimiento y de sobrada presencia, pues sus trazos se convierten las más de las veces en personajes protagónicos, en el hallazgo que arranca casi siempre los primeros y más encendidos aplausos, la escenografía de David Antón para *La*

*mujer del año* es el resultado fehaciente de una carrera como pocas en la historia del teatro mexicano. (“La mujer” 77)

*La mujer del año* rebasó los nueve meses en la cartelera capitalina. La compañía representaba la obra siete veces a la semana. Las funciones se ofrecían de jueves a domingo: los jueves a las 20:00 horas, los viernes a las 19:00 y 21:30, los sábados a las 18:00 y 20:30 horas, y los domingos a las 17:00 y 19:30 horas<sup>106</sup>. La localidad tenía un costo de N\$100 en la sección preferente y N\$ 80 en luneta (*La mujer del año*. Cartelera). A fines de enero de 1996, poco después de las 100 representaciones, Angélica María se hizo cargo del personaje titular del espectáculo<sup>107</sup>. El jueves 16 de mayo de 1996 se develó una placa por las 200 representaciones de la puesta. La temporada concluyó mes y medio después el domingo 30 de junio de 1996.

A fines de su sexenio, en noviembre de 1994, Carlos Salinas de Gortari, preinauguró el Centro Teatral Manolo Fábregas, ubicado en la misma cuadra del Teatro San Rafael, a espaldas del mismo, en el número 31 de la calle Velásquez de León. En este sitio, el actor y empresario erigió cuatro teatros con distintos afores que fueron habilitados y estrenados durante 1995. Se les bautizó como: Fernando Soler, Broadway, Renacimiento y México. En dos de estas salas se exhibieron dos musicales distintos, a finales de ese mismo año: una reposición del éxito de Off-Broadway *Los fantástikos* y la segunda parte de la comedia sobre un grupo de monjas, original de Dan Goggin, *Sor-presas II*. A mitad de la década de los noventa, Manolo Fábregas contaba con ocho teatros de su propiedad construidos, en gran medida, por dinero generado a partir de la producción teatral<sup>108</sup>.

---

<sup>106</sup> Más adelante se reacomodó la programación de la obra, el viernes se ofrecía una sólo función y el miércoles se abrió un nuevo horario: miércoles 20:00; jueves y viernes a las 20:30; sábado y domingo 17:00 y 19:00.

<sup>107</sup> En el *Reforma*, Taydé del Río refirió algunos de los ajustes que hubieron de hacerse por el cambio de actrices: Harding, la periodista que en la trama de la comedia musical se hace acreedora al título de la Mujer del Año, deja atrás su sensualidad felina para convertirse en una mujer dulce de suaves maneras.

El vestuario que usaba la protagonista a lo largo de la historia también tuvo que modificarse, y los trajes sastres de diminutas faldas que usaba Verónica se convirtieron en conjuntos de saco y pantalón en la interpretación de Angélica. Incluso, el carro en que la conductora de televisión hace su arribo triunfal para recibir el reconocimiento de la Mujer del Año, pasó de ser una limusina blanca a un auto deportivo rojo.

No obstante, Roberto Blandón, Miguel Pizarro y el resto del elenco que acompañara a la Chapis [Castro] en poco más de 100 representaciones, así como el grupo de bailarines, representaron su papel sin modificación alguna. La escenografía de David Anton y las 16 coreografías coordinadas por Martin Allen permanecieron casi intactas, y sólo se cuidó que algunos detalles de la obra se adecuaran a la nueva Mujer del Año (“Encanta la nueva Mujer”).

<sup>108</sup> Estos ocho teatros eran: los cuatro del Centro Teatral Manolo Fábregas, el San Rafael, el Virginia Fábregas, el Manolo Fábregas y un teatro-bar ubicado al sur de la ciudad, en Insurgentes Sur 2092, donde el empresario había abierto una taquilla alternativa para sus teatros, habilitada en ocasión del re-estreno de *El diluvio que viene*, en 1993.



*Los fantástikos* se estrenó el jueves 26 de octubre de 1995, en el Teatro Renacimiento del Centro Teatral Manolo Fábregas. Fue dirigida por el también actor de musicales Javier Díaz Dueñas. En Nueva York la obra continuaba representándose, en temporada ininterrumpida, al momento de esta nueva versión mexicana de *The Fantastiks*. En páginas previas me he referido al primer montaje mexicano de este espectáculo, en 1961 y a su reposición a principios de los ochenta, promovida por Juan José San Millán, con actores del entonces activo Sindicato de Actores Independientes (SAI). En *Excélsior*, Alejandro G. Danielly reflexionó respecto a la insistencia de los productores mexicanos con esta obra y a la respuesta de nuestro público:

Curiosamente cada vez que se escenifica en foros mexicanos esta comedia musical, el público no apoya a la temporada con su asistencia. ¿Acaso se debe al subtexto que se plantea? Puede ser una posibilidad en vista de que en la obra se habla de la manipulación que ejercen los padres sobre el comportamiento de los hijos, además de que la imagen materna nunca aparece y solo existe una vaga referencia en un collar lleno de ilusiones que pertenecía a la madre y que se pierde en el momento que se pasa de la adolescencia a la madurez. Además de que dicha transformación aun cuando se escenifica en forma poética, queda marcada por medio de una violación. Por lo que tal subtexto cuando se presenta ante un público mexicano, resulta ser demasiado agresivo si tomamos en cuenta que una de las máximas instituciones que existe en nuestro país es la unidad familiar (“Los fantástikos” 3-E).

Estos *Fantástikos* presentados por Manolo Fábregas, movieron a la simpatía a ciertos críticos. Georgina Navarrete, en *El Heraldo*, consideró que, a pesar del “presupuesto modesto”, los colaboradores del espectáculo habían logrado “un resultado digno, aunque sin el glamour característico de los musicales” (4-D). Angélica de León, en *Reforma*, encontró en la obra “gran colorido y música” (“Es una fantástika”), mientras que para Danielly “lo más novedoso y acertado de esta puesta” fueron “los elementos tanto escenográficos como musicales que se añadieron”, pues, en su opinión, “sin perder el principio del Off Broadway” dieron, “mayor realce a esta nueva escenificación de ‘Los Fantástikos’” (3-E). En las “Breves del espectáculo”

---

El local se inauguró el 15 de marzo de 1995 y contó con 100 localidades. Se le bautizó como *Los musicales* y ofrecía un espectáculo homónimo, inspirado *Forbidden Broadway* neoyorquino, una parodia musicalizada sobre obras y personajes relacionados con el género. La adaptación mexicana fue de Álvaro Cerviño y Alejandro Orive (D’Artigues, “Abren ‘Los Musicales’”; “Que no serán cuatro”). Este teatro-bar dejó de operar a fines de la década.

del *Reforma* se consignó que “la música original de esta comedia, para la nueva versión de Javier Díaz Dueñas, fue instrumentada especialmente para darle una mayor actualidad sonora, por el arreglista y compositor Luis Cárdenas” (“Regresan”).

Marisol del Olmo y Sergio Catalán recibieron algunos buenos comentarios en la prensa, por su interpretación de la pareja de enamorados. Según Angélica de León “los productores Manolo y su esposa Fela Fábregas optaron por dos ‘rostros nuevos’ que seleccionaron por medio de audiciones, con el fin de apoyar al talento nuevo” y, en el parecer de la periodista del *Reforma*, “pasaron ‘la prueba de fuego’ por la seguridad que demostraron en el escenario” (“Fantástika”). Del Olmo acababa de egresar del Centro de Capacitación Artística de Televisa y hacía su debut en esta producción (*Expreso Astral*. Programa de mano). Para Danielly, la actuación de ambos era lo más destacado de la obra (“Los fantástikos” 3-E).

Otros miembros del reparto, como Ángel Casarín, Primo y Luis Gatica recibieron críticas favorables por parte de algunos críticos. “Henry (Ángel Casarín) y Mortimer (Primo) ofrecieron una comicidad peculiar en el desarrollo de la obra, lo cual en varias ocasiones aplaudió el público”, refirió Angélica de León (“Es una fantástika”), mientras que Georgina Navarrete describió a ambos como “muy graciosos” en su interpretación “de un par de actores decadentes” (4-D). En su columna “Mascarada”, Haro Villa juzgó que Casarín caracterizó “en forma magistral” al viejo actor shakesperano y, en su opinión, Luis Gatica cantaba “magníficamente” en el personaje de “El gallo” (“Los fantástikos” 12-E). De León también hizo referencia al “talento interpretativo” que, para ella demostraba Gatica en el escenario (“Es una fantástika”). Para Alejandro Danielly, tanto la pareja protagónica, como el resto del elenco estaban “muy conscientes de los requerimientos dentro de sus respectivos papeles” y cumplían “con dignidad dentro de la escenificación” (“Los fantástikos” 3-E).

Ciertos periodistas caracterizaron como una innovación, para montar *Los fantástikos*, el hecho de incluir coreografías en el espectáculo. “Se logró un efecto de dinamismo, debido a que ésta es la primera ocasión que se adaptaron números coreográficos en esta producción”, señaló Angélica de León en *Reforma* (“Es una fantástika”). Tanto Alejandro Danielly como Georgina Navarrete coincidieron en que resultaba acertada esta decisión, pues, en palabras de la reportera del *Novedades* hacían la obra “más dinámica” (“Los fantástikos” 3-E, 4-D).

*Los fantástikos* trabajaban siete funciones a la semana: los jueves a las 20:00 horas, los viernes a las 19:00 y 21:00 horas, los sábados a las 18:30 y 20:30 horas y los domingos a las

17:00 y 19:00 horas. Los boletos tenían un costo de N\$60 y podían adquirirse en el sistema Ticket Master. En la función de los jueves y en la segunda del domingo, la empresa ofrecía un 50% de descuento en la entrada.

*Sor-Presas II* se estrenó una semana después de *Los Fantástikos*, el jueves 2 de noviembre de 1995 en el teatro México del Centro Teatral Manolo Fábregas. Fela Fábregas declaró a *Reforma* que tuvo que esperar a que Marga López concluyera su compromiso con la comedia *Adorables Enemigas*, para poderse integrar al reparto de este musical (D'Artigues “Que no serán cuatro”). Por su parte, Marga López, tras recordar la temporada de la primera parte, que según ella “llegó a las 900 representaciones”, declaró al *Heraldo*:

el hecho de continuar esta obra es por el éxito de la primera ...esto implica un doble compromiso... haremos más travesuras que la primera parte y las monjas serán más atrevidas. No es la obra pasada, esta es mucho más colorida e impresionante, con música en vivo, además es para toda la familia (Marín Chiquet “Sor-presas II” 1-D, 4-D).

La primera actriz declaró al *Reforma*: “La inquietud que tenemos sobre esta segunda parte, después de leerla y de los ensayos, es que puede ser mejor que la primera, porque la historia es un mero pretexto para que haya música, baile y comicidad” (Río “Dará Marga”). De las actrices que estrenaron *Sor-Presas* (I), sólo Marga López y Maru Dueñas repitieron su intervención en la secuela, a ellas se unieron en este montaje Olivia Buccio, Marcela Páez y Goretti.

En la prensa, ciertas notas declararon su simpatía por esta segunda parte del musical de las monjas, original de Dan Goggin. “Dicen que nunca segundas partes fueron buenas, pero el espectáculo musical ‘Sorpresas II’...resulta buenísimo” aseguró Haro Villa en *Novedades* (“Sorpresas II” 2-E), mientras que Óscar Díaz, del *Heraldo*, encontró en esta puesta “todos los ingredientes y encanto para colocarse como la mejor de la temporada como en su tiempo y reposición<sup>109</sup>, desde 1990, lo fue la primera de las historias de las famosas monjas” (“Con música” 1-D). Suárez del Solar comentó respecto a la obra y al Centro Teatral en que se exhibía:

---

<sup>109</sup> El 6 de abril de 1995 los Fábregas repusieron, en una breve temporada, *Sor-presas*, para inaugurar el teatro México, en que ahora se montaba la secuela (Río, “Dará Marga”).

Realmente ‘Sor-presas II’ es mejor que ‘Sor-presas I’ en cuanto que es más alegre, más divertida, con mejores oportunidades para las cinco actrices que no sólo son eso, actrices, sino que todas bailan y actúan...

Creemos que hay ‘Sor-presas II’ para rato y que al fin éste será el despegue del Centro Teatral Manolo Fábregas para que el público se entere de su ubicación, de su comodidad, de la aportación que hacen los Fábregas al movimiento teatral de esta ciudad (“La alegría” 8-E).

En *Reforma*, Taydé Cecilia del Río, refirió una ovación el día del estreno y que, “al final ...los comentarios en el lobby del teatro fueron favorables a la obra” (“Provocan ‘monjas’”). Una de las novedades de *Sor-presas II* era la interacción del público, que participaba jugando al bingo durante la representación en unos cartones que las acomodadoras daban a la entrada. No obstante, según reportó Haro Villa, el público se sentía “defraudado” pues no ganaban nada después del juego (“Sor-presas II” 2-E).

El ensamble de actrices lograba entretener al público, en opinión de ciertos periodistas. En la prensa podía leerse que “la incansable Marga López” seguía “siendo la estrella” en su papel de madre superiora, (Haro, “Sorpresas II” 2-E; Díaz, “Con música” 1-D). Aunque era la mayor de todas, según Suárez del Solar, daba “la impresión de ser la más joven por su entusiasmo, su vitalidad, su energía, al servicio de su categoría y su experiencia de gran actriz con sesenta años de brillantísima carrera en los escenarios y en la pantalla”. Este mismo columnista, señaló respecto al trabajo de Olivia Bucio “revela unos dotes de comediante que hasta ahora creemos que no había explotado” (“La alegría” 8-E). Oscar Díaz comentó que Bucio seguía “mostrando su gran talento de actriz de comedia, y destacaba haciendo ventriloquia”. El periodista de *El Herald* también consideró que Maru Dueñas, en el papel de la novicia Cleo, volvió “a adueñarse del espectáculo al bailar no sólo con hábito y patines, sino por demostrar su gran carisma para la comedia” (“Con música” 1-D). Suárez del Solar refirió que Goretti, “la hija de Maria Elena Velasco ‘La india María’, también se lució en plan de comediante con su gran número que cierra la obra” y aseguró que el público del estreno “se entregó sin reservas a lo que hacían en escena” las cinco actrices (“La alegría” 8-E).

*Sor-presas II* se mantuvo en cartelera poco más de cuatro meses. La compañía trabajaba las mismas siete funciones que ofrecían sus vecinos de *Los Fantástikos*, aunque con diferencias de quince minutos en los horarios, los días de doble función: los jueves a las 20:00 horas, los

viernes a las 19:00 y 21:15 horas, los sábados 18:30 y 20:45 horas y el domingo a las 17:00 y 19:15 horas. La localidad tenía el mismo precio que en el musical que se exhibía en el Teatro Renacimiento, N\$60, y aplicaba el mismo descuento del 50%, los jueves y el domingo en la segunda función. Los boletos también podían adquirirse a través del sistema Ticketmaster. El viernes 12 de abril de 1996 se develó la placa por 100 representaciones, y se anunció el fin de la temporada para el domingo 21 de abril.

Semanas después de que los Fábregas estrenaran sus producciones musicales de 1995, debutó en la ciudad de México la versión teatral de la famosa película musical de la Metro Goldwyn Mayer *Singin' in the Rain*. Este montaje se originó en Londres en 1984, y durante la temporada 1985-1986 se estrenó en Broadway<sup>110</sup>. De acuerdo con Kurt Gänzl, esta escenificación de la película que estelarizó Gene Kelly en 1952, pretendía revitalizar el teatro musical hecho en Inglaterra, en los tiempos en que Andrew Lloyd Webber comenzaba a figurar de las salas londinenses con espectáculos como *Evita*, *Cats* o *Starlight Express*, pero según este crítico no resultó de esa manera<sup>111</sup>. Para Gänzl esta espléndida pero en realidad poco original versión escénica de *Singin' in the Rain* no podía contarse ni como un espectáculo novedoso ni como una reinención para el teatro musical (217). En México, *Cantando bajo la lluvia* casi cumplió un año en cartelera.

*Cantando bajo la lluvia* se estrenó oficialmente en el Teatro Silvia Pinal el martes 14 de noviembre de 1995<sup>112</sup>. Fue una producción de la empresa Producciones Estelares México S.A. de C.V. y Asociados. Ana María Collado, que antes había aparecido en el ensamble de bailarinas de *Yo y mi chica* en 1987, fungió como productora ejecutiva del espectáculo, y también se hizo cargo del diseño de vestuario. De acuerdo con Taydé Cecilia del Río, del *Reforma*, la inversión para presentar este musical ascendió a los 400 mil dólares, cien mil dólares más que la cifra reportada para *La mujer del año*, en una producción quizá no tan compleja. La obra contaba además con música en vivo, ejecutada por 12 músicos, y un elenco conformado por 33 bailarines y actores (“Cantando”).

Un sector de la prensa encontró una producción meritoria. *El Herald* lo calificó como un “buen montaje” y describió la respuesta en la noche de estreno “Las canciones eran

---

<sup>110</sup> Los premios Tony “ningunearon” la producción neoyorquina y apenas nominaron a los adpatadores y autores del guión cinematográfico, Betty Comdem y Adoplh Green y al actor Don Correia. Ninguno ganó (tonyawards.com)

<sup>111</sup> “Actually wasn’t anything of the kind” (Gänzl 217)

<sup>112</sup> Las funciones previas o *previews* comenzaron desde el día 8 de noviembre.

prácticamente coreadas por los espectadores y desde luego que el número titular en el montaje, despertó gritos de bravo por lo acertado de su concepción técnica y música” (“Cantando” 6-D). Según Raúl Fernando V. Jiménez, del *Novedades*, esta obra venía “a refrescar el saturado panorama de espectáculos pseudoinnovadores, que no hacen más que confundir sin satisfacer el gusto del exigente, aunque a veces no muy conocedor público nacional” (16-E). Para Suárez del Solar, del mismo diario, el primer acierto del espectáculo era la música en vivo y le pareció que se trataba de una “producción apantalladora”. Caracterizó a Ana María Collado como una “valiente productora” y afirmó:

El atractivo y el éxito que suponemos y esperamos que tenga ‘Cantando bajo la lluvia’ no radica por esta ocasión en los nombres ni en posibles estrellas, sino en la producción en sí, en el espectáculo llamativo, agradable, entretenido con una música gloriosa que no vamos a descubrir ahora.

Total, un buen espectáculo, muy bien presentado, entretenido, que creemos debe gustar a todo mundo y que hace honor a la comedia musical con ¡música viva! (“Cantando” 11-E).

Los tres intérpretes principales llamaron la atención de la prensa, por sus capacidades en el escenario y por ser parcialmente desconocidos para el público. “Héctor Arroyo, Lenny Zundel<sup>113</sup> y Laura Zaizar en el trío de protagonistas cumplen bien”, opinó Suárez del Solar y reparó “quizá no tengan la personalidad, el empaque escénico, la habilidad y flexibilidad en sus bailes que se podría exigir a artistas más cuajados, pero no desmerecen ante la enorme producción” (“Cantando” 11-E). En *El Heraldo* los tres fueron considerados como “bien preparados para ejercer en el género” (“Cantando” 6-D), en tanto que Jiménez, en *Novedades*, precisó:

... Lenny Zundel, sorprende con su acrobática personificación del mejor amigo del galán Max Alexander, también interpretado con agilidad por Héctor Arroyo ... Laura Zaizar, sin caer en lo cursi, representa perfectamente ágil a la heroína de la historia Kathy Selden (16-E).

---

<sup>113</sup> Los dos actores ya habían participado en musicales presentados en el Teatro Silvia Pinal. Zundel apareció como una de las “fabulosas cachels” en *La jaula de las locas* y como Pingurriente en la mayor parte de la temporada de *Cats*. Héctor Arroyo trabajó también en ésta última, como cantante de cabina y como suplente de Manuel Landeta (*Cats*. Programa de mano).

La resolución escenográfica para este montaje tuvo comentarios favorables en algunas notas en la prensa, especialmente la del número titular “Cantando bajo la lluvia”. “Se incluyen en la escenificación 19 cambios de escenografía, lluvia en escena” reportó Taydé Cecilia del Río, (“Cantando”) en tanto que Suárez del Solar consignó “la escena de la lluvia vale por sí sola – según muchas opiniones – por toda la obra”. Al crítico del *Novedades* le pareció que la escenografía estaba “diseñada con imaginación por Ariel Bianco y realizada en gran forma por el personal técnico” (“Cantando” 12-E). Raul Fernando V. Jiménez, por su parte, señaló “‘Cantando bajo la lluvia’ presenta además diversos efectos especiales de entre los que sobresalen la lluvia artificial que acompaña al clásico tema [del título]” (16-E).

Esta puesta mexicana de *Cantando bajo la lluvia* se mantuvo en cartelera hasta septiembre de 1996. Se ofrecían siete funciones semanales: los jueves a las 20:00 horas, los viernes y sábados a las 18:00 y 21:00 horas y el domingo a las 17:00 y 19:30 horas. Los boletos tenían un costo de N\$80, N\$60 y N\$40 y podían adquirirse por medio del sistema Ticketmaster (*Cantando*. Programa de mano) En agosto de 1996, Suárez del Solar reportó:

aunque ésta fue la tercera vez que vimos la obra, las anteriores fueron ya hace tiempo, nos encontramos con que ya no hay la música viva que tanta vida daba a las representaciones.

Sabemos que hace tiempo se utilizan las pistas, seguramente por problemas económicos, pues la nómina de este musical es ya de por sí demasiado alta (“Julissa” 7-E)

*Cantando bajo la lluvia* desapareció de la cartelera en octubre de 1996.

Después de la breve temporada de *Una vez en la isla* en 1993, el equipo asociado para montar esta obra en nuestro país decidió reponerla tres años después, en el verano de 1996. Según varias notas alusivas a este nuevo montaje, en aquel entonces Lolita Cortés tuvo que abandonar el proyecto por el nacimiento de su hijo. La actriz y los productores, Xavier López “Chabelo”, Ramiro Jiménez y Guillermo de Uslar, quisieron probar suerte una vez más con esta pieza de Ahrens y Flaherty, ahora en un foro más reducido que el Diego Rivera, el Teatro Estudio Galerías.

La reposición de *Una vez en la isla* apareció en la cartelera capitalina el miércoles 17 de julio de 1996. Algunos participantes en la puesta de 1993 repitieron su intervención en este

nuevo montaje, entre ellos Laura Cortés y Daniel Rojo, pero en esta ocasión la dirección escénica corrió a cargo de Guillermo de Uslar (*Una vez*. Cartelera 1996.). La obra se desarrollaba con música grabada, con arreglos de Guillermo Méndez. “A pesar de que se trata de una historia de campesinos negros, los actores, en su mayoría de cabello castaño y piel clara, no aparecen maquillados para dar esa apariencia”, precisó Taydé del Río, en *Reforma*. Esta periodista también describió la escasa producción con que contaba este montaje:

Por lo que toca a la escenografía, cuyo fondo permanece siempre representando una selva a la orilla del mar, sólo elementos como biombos, pilares y tapetes ambientan las distintas escenas y establecen el cambio (“Érase”).

El espectáculo mereció algunas buenas críticas aunque con ciertas reservas. “El espectáculo es vistoso, bueno, hay mucha calidad en toda la producción, pero no es de los que entusiasman demasiado al público,” juzgó Haro Villa en su columna “Mascarada” del *Novedades*. En su opinión esto se debía a la carencia de diálogos pues “toda la narración es con canciones y bailes” (“Una vez” 6-E). Para Taydé del Río, de *Reforma*, a pesar de que la puesta no hacía “uso de fastuosos vestuarios, innumerables cambios de escenografía o un foro de grandes proporciones”, *Una vez en la isla* lograba “el mismo hechizo” que los musicales de gran producción. La periodista también juzgó que la obra tenía “momentos brillantes”. Según del Río, “pocos elementos visuales y mucha mímica logran introducir al espectador al universo de la llamada ‘Joya de las Islas’”, sitio en que se desarrollaba la obra (“Érase”).

El ensamble de 13 actores que representaba *Una vez en la isla* recibió buenos comentarios en los periódicos. Algunos hicieron énfasis en las capacidades escénicas de Lolita Cortés. Emmanuel Haro Villa encontró que todos tenían “oportunidad de lucir sus cualidades individualmente y en conjunto”. El crítico del *Novedades*, señaló respecto a Lolita Cortés:

repite el rol por el que obtuvo los mejores elogios del público y los periodistas; sigue bailando con mucha fuerza, sentimiento y calidad, igual canta, aunque la mayoría de sus canciones son románticas y casi las interpreta en susurro, porque el Teatro Estudio Galerías es muy pequeño (“Una vez” 6-E).

Nora Marín Chiquet, en el *Heraldo* señaló que Cortés, lucía “su voz y su facilidad para bailar al máximo, sobre todo en el último momento en el que renació en un árbol, y mostró su torso desnudo en una romántica escena”. Para esta periodista, la hermana de la actriz, Laura Cortés, “también se [defendía] con una buena voz” (“Lolita Cortés” 4-D). Taydé del Río juzgó “aunque



tienen que representar dos o más papeles con cambios mínimos en su vestuario, cada uno hace entender perfectamente al público la razón de sus personajes” (“Érase”).

Esta reposición de *Una vez en la isla* se mantuvo hasta fines de 1996 en la cartelera capitalina. Las funciones se ofrecían los jueves y viernes a las 20:00 horas, y sábados y domingos a las 17:00 y 19:00 horas, cumpliendo así seis funciones a la semana.

En el verano de 1996 Julissa estrenó una producción que había venido planeando desde principios de los ochenta, el musical *The Best Little Whorehouse in Texas*, de Larry L. King y Peter Masterson con música y letras de Carol Hall. Se trataba de la historia de una casa de citas ubicada en un pueblito tejano, y de los conflictos que tenía Mona, su propietaria, con las autoridades de la zona. En la versión presentada por Julissa, con el título *La casita del placer*, la casa se ubicaba en Río Grande, un pueblo del norte de México, cercano a la frontera, y la acción se desarrollaba a mediados de los ochenta. En esta ocasión, la actriz y empresaria trajo al norteamericano Jerry Yoder para que se hiciera cargo de la coreografía y la dirección de escena.

*La casita del placer* se estrenó el viernes 16 de agosto de 1996 en el Teatro San Rafael. En 1984, Julissa anunció por primera vez su intención de montar este musical, cuando aún funcionaban los Televiteatros (“Julissa, la Actriz” 32-E). Exactamente doce años después, en el mismo diario, Suárez del Solar, consignó: “Julissa le tiene una gran fe [a *The Best Little Whorehouse in Texas*] al grado de haber renovado el contrato [por los derechos] varias veces desde hace más de diez años” (“Julissa está a toda prisa” 8-E). La producción se anunció con la leyenda “Televiteatro presenta un espectáculo de Julissa”, y se ofrecía como una “Comedia musical tex-mex” (La casita. Cartelera).

Hubo opiniones divididas en la prensa respecto al montaje de *La casita del placer*. Mientras que en *Excélsior*, Alejandra Mendoza calificaba la obra con un “diez” por ser, en su opinión, una “divertida comedia musical con bellas mujeres y galanes de buen ver” (1-E, 18-E); Suárez del Solar, en *Novedades*, consideró que era notable “la falta de ensayos” y que el retraso con que se estrenaba este musical en nuestro país hacía evidente que “pasaron de moda algunas actitudes y situaciones de la obra”. A juicio de este crítico el director y coreógrafo norteamericano “encontró dificultades para dar ritmo a una comedia en distinto idioma al suyo” (“Julissa y su casita” 7-E). Mauricio Peña, en *El Herald*, opinó que *La casita del placer* era “otra estrella en la trayectoria de la productora y actriz”, consideró que este montaje ostentaba

“el sello creativo” que Julissa había impreso en sus producciones anteriores (“Julissa” 1-D, 2-D). No obstante, para Emmanuel Haro Villa “La casita” había quedado “a medio construir”, pues, en su opinión se trataba de un “musical opaco, demodé y poco alegre”. El crítico del *Novedades* señaló que el espectáculo carecía de “ritmo y chispa”, y también cuestionó la dirección:

El director de escena y coreógrafo Jerry Moder (*sic*), tal vez con mucha experiencia en el teatro estadounidense, no logra entusiasmar a los asistentes, a pesar de la fibra, talento y muchas ganas que le imprimen 26 elementos que actúan, cantan, bailan, aparte de los cuatro músicos, y el narrador de la historia, Arturo Álvarez. Moder debe aligerar el espectáculo, con más velocidad, o cortar algunas partes porque el público se desespera en sus butacas. Tres horas son demasiadas cuando no hay fluidez en la representación (“Dejan la casita” 16-E).

El diseño de la producción también dividió las opiniones de la crítica. Por ejemplo, para Mauricio Peña la escenografía de David Antón merecía el calificativo de “espectacular” e incluso apreció la “variada utilería” de José Méndez, quien también se encargó del diseño de vestuario (“Julissa” 2-D). En cambio, Haro Villa consideró: “La escenografía de David Antón es poco creativa, una pasarela tubular elevada, con escaleras laterales que repiten una y otra vez el mismo movimiento, desencajan a los espectadores que esperan, equívocamente, la magia del teatro” (“Dejan la casita” 16-E).

La actuación de Julissa, como doña Mona, la propietaria de la casita del placer, obtuvo, igualmente, críticas encontradas. “En ‘La casita del placer’ Julissa desempeña un papel de los llamados ‘hueso’, los que se deben roer hasta sacarle jugo, como agua a las piedras”, señaló Haro Villa. Sin embargo, en su opinión, el rol de “la regente de las muchachas de esa casa de diversión para varones” carecía de “lo que una estrella como ella” necesitaba: “escenas impactantes y números musicales fuertes para reafirmar su categoría de artista” (“Dejan la casita” 16-E). Según Suárez del Solar “la simpatía personal de los principales intérpretes, encabezados por la propia Julissa”, habría de contribuir “a la buena impresión” del espectáculo en el público (“Julissa y su casita” 7-E).

*La casita del placer* tuvo una corta temporada, en comparación con otros espectáculos de Julissa. En la cartelera se anunciaban cuatro funciones semanales el sábado a las 19:00 y 21:30 horas y el domingo a las 17:00 y 20:00 horas. El espectáculo desapareció de las carteleras en la segunda quincena de noviembre de 1996, tres meses después de su estreno.

A fines de 1996 se presentó en la ciudad de México una nueva reposición de **Godspell** en uno de los teatros de la familia Fábregas. Como *Vaselina*, el musical de Schwartz y Tebelak se ha representado profesionalmente en México, una vez cada década desde su estreno en los setenta.

**Godspell** se restrenó en la ciudad de México el viernes 4 de octubre de 1996, en el Teatro Renacimiento del Centro Teatral Manolo Fábregas. La obra se exhibió con el subtítulo “Qué tal si Dios Fuera uno de Nosotros” y fue producida por Miguel Valles e Ismael Félix. En esta ocasión, el elenco fue encabezado por Memo Méndez en el papel de Jesús y Gabriel de Cervantes como el Bautista y Judas (Godspell. Cartelera). De Cervantes llamó la atención de algunos críticos por su trabajo en *Cats* y participó en otros musicales de los noventa como *El diluvio que viene* y *Un tipo con suerte*. La obra contaba, además, con un reparto de 12 actores. La adaptación fue de Eduardo Jiménez Pons.

Algunas notas periodísticas señalaron los defectos y los atributos de la reposición de *Godspell* de 1996. Emmanuel Haro Villa reportó en su columna “Mascarada”:

La representación dura, aproximadamente, dos horas y media, según supimos, se debió a que en el estreno citado la obra se colgó un poco; el día anterior dieron una función-ensayo con invitados y ‘la función salió magnífica’, comentó Ivonne Méndez, hermana de Memo, ‘de ahora en adelante el ritmo no se romperá y la comedia correrá como se tiene ensayada’, confió. (“Godspell” 8-E)

Para Taydé del Río “la verdadera fuerza de la obra”, radicaba, “más bien en la expresión coral y vocal” de los miembros del elenco. La periodista de *Reforma* describió que la adaptación de Pons hacía “claras alusiones a la política nacional”, además que “mexicanizaba” el texto original, lo que propició que el público respondiera “con verdadero entusiasmo” (“Inicia Godspell”).

La puesta conservó su sencillez característica, según las referencias en la prensa. Haro Villa describió “escenografía y vestuario coloridos” y detalló además la caracterización de Jesús:

Cristo es actuado por Méndez metido en zapatos policromados de tap, un panatalón con tirantes de satín con rayas rojas y blancas, una playera azul con la inicial de Superman en amarillo y rojo; en momentos usa una nariz roja de bola. Sobre la frente se pinta un ying yang (negro y blanco) y de cada uno de sus ojos remarcados cae una lágrima de maquillaje negro, como los mejores payasos (“Godspell” 8-E).

Taydé del Río describió que el escenario estaba “compuesto por elementos sencillos, con tintes caricaturescos, los cuales ubican al espectador en un espacio intemporal de un callejón parecido a los que existen en cualquiera de las grandes ciudades del mundo” (“Inicia Godspell”).

*Godspell* se mantuvo hasta principios de 1997 en la cartelera capitalina. Las funciones se ofrecían jueves a las 20:00 horas, viernes a las 19:00 y 21:30 horas, sábados a las 18:00 y 20:30 horas y los domingos a las 17:30 y 20:00 horas. Más adelante se canceló la función del jueves y se abrió una matinée los domingos a las 12:00. La localidad tenía un costo de \$80 pesos.



Humberto Zurita y Christian Bach volvieron a incursionar en la producción de obras musicales, en la década de los noventa, ocho años después de su puesta de *Dulce Caridad*. El matrimonio adquirió los derechos para presentar en México *Kiss of the Spider Woman The Musical*, un espectáculo con libreto de

Terrence McNally, música de John Kander y letras de Fred Ebb, basado en la novela del argentino Manuel Puig *El beso de la mujer araña*. La empresa de los actores, Producciones Zuba, en sociedad con Televiteatro, presentó el montaje de este musical en 1996, que se exhibió con el título original de Puig. Zurita se ocupó de la dirección de escena y Bach del personaje titular.

*El beso de la mujer araña* se estrenó en la ciudad de México el jueves 14 de noviembre de 1996 en el Teatro de los Insurgentes. A principios de ese año, Rubén García Fernández, de *Reforma*, reportó que el costo de montar “la obra exactamente al estilo Broadway” era cercano a los 400 mil dólares, por lo que “los productores negociaron [en ese entonces] el monto de los derechos de la música y escenografía con la intención de abatir costos”. El productor ejecutivo, Gerardo Zurita, declaró al periodista: “Nosotros les pedimos que nos dejen arrancar el proyecto a un determinado costo, menor al habitual, para que los beneficios de ambos ocurran a largo plazo” (“Anidará”). La puesta original, ideada por el director norteamericano Harold Prince, se modificó para la versión mexicana, que se desarrollaba con pistas grabadas. Al respecto, al día siguiente al estreno, en *Reforma*, apareció la siguiente declaración de Humberto Zurita:

Los gringos no entendieron nada. La obra *El Beso de la Mujer Araña* fue tratada por ellos como algo muy naïf, retratando una realidad latinoamericana de manera

muy ingenua y lejana a la que nosotros podemos percibir. Por eso en esta puesta en escena cambiaron totalmente las intenciones, junto, claro está, con la escenografía, el diseño de vestuario, el trazo actoral, y los recursos escénicos... No se trata de una nueva versión, sino de una lectura diferente de la obra... la obra fue convertida por los estadounidenses en un montaje espectacular, y ahora se trata de rescatar este gran grito de libertad que propone Manuel Puig (Arias Avaca).

Un amplio sector de la prensa se mostró complacido con la calidad del espectáculo que ofrecían Zuba y Televiteatro en el Insurgentes. Alejandro G. Danielly juzgó que era “un musical con una esencia diferente” y, para él, antes de esta puesta “los productores no se atrevían a montar musicales con contenido por temor al rechazo del público”. El crítico del *Excélsior* caracterizó el montaje como “caro pero de buen gusto” y en su opinión, la puesta mexicana de este musical era “una clara prueba de que nuestro público ya puede aceptar aquellos musicales que antes eran tabú, tanto por el alto contenido como por el grado de dificultad de ser producidas” (“El beso” 4-E). Para Gonzalo Valdés Medellín se trató de “la que sin duda se coloca a la cabeza de las obras (musicales) estrenadas en los últimos tiempos en México”. Según el crítico del *Uno más uno*, la versión mexicana de *El beso de la mujer araña* resultó “una experiencia estética de invaluable trascendencia en el panorama de nuestros escenarios” y puntualizó:

Las razones son muchas – y palpables – sobre todo si se toma en cuenta la aventura – osada – que constituye – aun para una empresa como Televiteatro – producir en tiempos de crisis. Y sin embargo, no es el *poder del dinero* lo único que en esta creación musical cuenta, sino el talento de los artistas involucrados en ella. En primer término el binomio formado por Humberto Zurita y Christian Bach, quienes, con mejores resultados aún que en su nada desdeñable *Dulce caridad* (representada hace casi diez años), demuestran que lo importante en toda empresa teatral es y será la verdad con que se genere, la autenticidad de sus prerrogativas y el buen entramado en que se sustente.

De tal manera, también es posible agradecer – en buena lid – que se tenga la oportunidad de ver este tipo de espectáculos prácticamente imposible de ser apreciados por el gran grueso del público mexicano, de no ser por las iniciativas

como la que dio origen a *El beso de la mujer araña*, debido a la inquietud de Christian Bach.

Para Valdés Medellín, la producción de ZUBA “superó, de verdad todas las expectativas” (“El beso” 29). Víctor Hugo Rascón Banda, en *Proceso*, calificó el montaje como “un producto profesionalmente resuelto” (“El beso”), lo mismo que Ana Bianco en *Reforma*, quien juzgó que se trataba de un “ambicioso proyecto ...concebido con muchos medios y profesionalismo”, pese a ciertas deficiencias que ella encontró, como que los personajes se “desdibujaran” o perdieran “el peso de la trama original” (“El beso”). En la crítica que tituló “Rasgan críticas su telaraña”, Emmanuel Haro Villa señaló que, aun cuando se trataba de “Una de las obras esperadas del año... por la prometida escenografía virtual y otros adelantos técnicos, multimedia y rayos laser, verbigracia, además de la historia en sí”, él no encontró en eso “nada nuevo”. Al igual que su colega de *Reforma*, Haro Villa concluyó que era “un buen espectáculo, a pesar de todo” (3-E). Por su parte, la columnista Gala Verde de la sección “Mujer!” de la revista *Siempre!*, consideró que fue “un musical estupendamente montado”. La periodista agregó respecto al esfuerzo de Zurita y Bach “Estimula que en tiempo de crisis, los laboriosos oficinistas de su quehacer cotidiano, continúen intentando y realizando su tarea, aunque ni la economía ni los tiempos estén a su favor” (79).

El desempeño vocal de Christian Bach fue el principal motivo de objeciones en las críticas para *El beso de la mujer araña*. “La mujer araña desentona” fue el encabezado que Laura Suárez puso a su nota sobre este espectáculo en *Novedades*. Bach reconoció ante esta periodista que no era “intérprete” y declaró:

Siempre te quieren dar un palo de alguna manera...pero hay que medir un poquito con la misma vara. Me gustaría saber si toda la gente que hace comedia musical realmente canta y baila; muchos no tienen preparación, algunos sí, otros no. Entonces, creo que mi trabajo es bastante digno.

Como está puesta generalmente la comedia musical en México, muy poca gente baila y canta realmente. Incluso, si ves las coreografías están cambiadas, porque no son bailarinas. Entonces, creo que soy de las personas que están prepradas para hacer comedia musical, como Oliva Buccio, quien es una gran bailarina y también canta (1-E).

“Entre los cuestionamientos más abordados por periodistas y artistas invitados, después de la función del jueves anterior [el estreno], fue por qué Christian Bach es la protagonista si no canta” consignó Haro Villa, y ofreció una posible respuesta “La situación es muy fácil, ella no audicionó con otras cincuenta chicas para el papel porque es la dueña del pandero”. Para este crítico, aunque la protagonista y productora del espectáculo “conserva[ba] una figura magnífica y sus bailes esta[ban] muy cerca de las ambiciones del show”, su voz resultaba “nasal”. El crítico del *Novedades* sentenció: “Ninguno de sus maestros le ha colocado la voz al centro de las cejas, no hace nacer sus sonidos en el estómago, tal vez no esté respirando correctamente y por eso sus canciones no tienen la proyección deseada” (“Rasgan” 3-E). A Valdés Medellín le pareció que Christian Bach estaba “un poco a la deriva, en lo referente a la dirección vocal”, no obstante que sacaba “a flote, con tesón”, el personaje de Aurora y La mujer araña, y que bailaba “con gran dominio de técnica” (“El beso” 29). En opinión de Ana Bianco, la actriz de origen argentino carecía de “la ductilidad física” y “el canto” que requería el personaje (“El beso”), mientras que Gala Verde apuntó: “La Bach da muestra de su profesión primera de bailarina e intenta con la cantada como una profesional” (79). Por el contrario, para Alejandro G. Danielly, la esposa de Humberto Zurita desarrolló “con cristalina excelencia al único personaje onírico de la obra” (“El beso” 4-E).

Por otro lado, en la prensa hubo mayormente comentarios favorables para Mario Iván Martínez en el papel de Molina, el prisionero homosexual, y Tomás Goros como Valentín, el revolucionario. A Martínez le reconocieron su “espléndida voz”, “su calidad histriónica” y “su caracterización de homosexual, sin valerse de un amaneramiento excesivo” que también fue calificada como “excelente y entrañable” (Bianco, “El beso”; Danielly “El beso”; Rascón “El beso”). Tomás Goros, por su parte, llamó la atención por “su potente timbre de voz”, “el manejo de su personaje” y “la conducción de su voz”. “El día después”, uno de los números más aplaudidos de la obra, estaba a su cargo (Bianco, “El beso”; Danielly, “El beso”). Valdés Medellín juzgó que ambos actores mantenían “un *tour de force* admirable, diestro y dotado de una firmeza introspectiva que se tornaba en elocuente manejo de emociones y circunstancias anímicas” (“El beso” 29).

El diseño escenográfico de David Antón para *El beso de la mujer araña*, modelado en el original de Broadway, también mereció el reconocimiento de varios periodistas. La obra hacía

uso de proyecciones diseñadas por el también encargado de la iluminación, Tom Sturge. En palabras de Haro Villa la escenografía fue de la siguiente manera:

Una crujía de la prisión con andamios, rejas y cortinas de metal. La celda que comparten en todos los sentidos ‘Valentín’ y ‘Molina’, está sobre un carro que se acerca al público o se retira de él como la cámara cinematográfica hace los ‘close up’ y otros movimientos.

Sobre las rejas hay telas transparentes y algunas veces baja una cortina rala en la que se proyectan imágenes de una telaraña, a veces los ojos de la mujer araña, una cerca de púas, copos de nieve que caen, plumas de pavorreal y fotos de personas desaparecidas que acompañan los números musicales. (“Rasgan” 3-E)

Alejandro G. Danielly describió la escenografía como “espectacular, ágil y funcional... que con acierto contextualizaba la acción de la obra” (“El beso” 4-E). Rascón Banda encontró “un mágico espacio de rejas y redes proyectadas” (“El beso”), en tanto que Valdés Medellín juzgó que se trataba de “la más eficaz escenografía de David Antón” (“El beso” 29). No obstante, Ana Bianco objetó que el diseño del dispositivo escenográfico móvil resultaba “light” para un presidio (“El beso”).

La coreografía fue objeto de opiniones encontradas. Chet Walker, quien se ocupó de la reposición de *Dulce Caridad* para Zuba en 1988, fue el coreógrafo encargado de esta producción. Para Rascón Banda algunas coreografías resultaron “bastante convencionales” (“El beso”), mientras que Haro Villa la encontró “vigorosa, con algunas figuras novedosas” aunque carente de “nuevas imágenes”, en su opinión (“Rasgan” 3-E). Ana Bianco observó “un excelente cuerpo de bailarines”, que “arremetía las diferentes coreografías, y sobresalía en el mágico cuadro de la enfermería y en el de los prisioneros en el patio, con desplazamientos violentos y fuertes, comunes a esos ámbitos” (“El beso”).

*El beso de la mujer araña* se mantuvo en cartelera hasta mediados de 1997. Las funciones se ofrecían los jueves a las 20:00 horas, los viernes a las 20:30 horas, los sábados a las 18:00 y 20:30 horas y los domingos a las 18:00 horas, cumpliendo así cinco funciones semanales. A fines de junio de 1997, Tina Galindo comentaba al *Reforma* que *El Beso de la Mujer Araña* salió de la cartelera teatral debido a que su protagonista, Christian Bach, y su esposo Humberto Zurita, renunciaron a Televisa para incorporarse a TV Azteca.





En 1994 la empresa Disney incursionó por primera vez en el teatro de Broadway con una producción musical de su

largometraje animado *Beauty and the Beast*. Dos años después, Disney otorgó los derechos para el primer montaje en español a Operadora de Centros de Espectáculos, S.A., mejor conocida por sus siglas como OCESA, empresa de la Corporación Interamericana de Entretenimiento S.A. de C.V. (CIE). En agosto de 1996 se convocó a audiciones para esta producción que se presentó al público mexicano en la primavera de 1997. Con la puesta de *La bella y la bestia*, OCESA ingresó a esta historia de la producción de musicales en nuestro país. La empresa se unía así, al grupo de productores que, durante cuarenta años, se encargaron de montar en México espectáculos originados en el extranjero, desde el debut de *Los novios* en 1956.

*La bella y la bestia*, anunciada con el subtítulo “El musical de Broadway”, se estrenó en la ciudad de México el jueves 8 de mayo de 1997 en el Teatro Orfeón, ubicado en la calle de Luis Moya en el Centro Histórico. Esta sala, propiedad de la familia Reyero, abrió sus puertas al público como cine, en 1938. Para poder albergar “la superproducción de Walt Disney *La bella y la bestia*” atrevesó una profunda remodelación. Al final, el remozado recinto contó con 2,500 localidades, el local de mayor capacidad de los consignados en esta investigación. De acuerdo con Rubén García, de *Reforma*, la inversión superó los 10 millones de dólares, y según Emmanuel Haro Villa en esta suma se incluyeron los trabajos para acondicionar el teatro. (*Bella y bestia*. Programa de Mano N; García Fernández, “Prometen Broadway”; Haro, “Invirtieron 10 mdd” 6-E). Desde el principio del proyecto, la prensa consignó que los “miembros del equipo Disney”, trabajaron “estrechamente con actores y técnicos mexicanos para hacer que la versión hispana de este cuento infantil [fuera] idéntica a la... [de] Broadway, pero con ciertas modificaciones para que [tuviera] el ‘sabor local’”. La empresa pretendía que el espectáculo agradará tanto a niños y adultos. A decir de Ernest Johnston, director de Mercadotecnia de Walt Disney Theatrical Production, los niños podían “sentirse atraídos por la fastuosidad de la puesta”, y los mayores se conmovieron “con la historia de amor” (García Fernández, “Prometen Broadway”).

El montaje mexicano de *La bella y la bestia* “*El musical de Broadway*”, fue muy bien recibido por la prensa, que, en general, subrayó la acertada factura de la producción, así como la riqueza de sus recursos escénicos. “El musical cubrió las expectativas de público y crítica”,

aseguró Emmanuel Haro Villa, en *Novedades*, pues, para él, hizo gala de “efectos especiales con luces y sonido, oníricas imágenes góticas en escenografía y alegre colorido del fantástico vestuario, pero sobre todo [del] arte interpretativo de actores, músicos, bailarines y cantantes mexicanos” (“Gastón” 11-E). Carlos Meraz, de *Reforma*, opinó que “la obra inspirada en el clásico de dibujos animados de Disney sorprendió por su fastuosidad”. Así la describió:

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

Patricia Cardona, del *Uno más uno*, pronosticó: “*La bella y la bestia* moverá el piso de la ciudad de México, sin duda”, y puntualizó:

La empresa contratadora de este espectáculo ha pagado suficientes dólares para romper con todas las barreras de la física y trasladarnos al mundo de la imaginación, sin escatimar esfuerzos... Disney – de por sí – es desde hace un buen tiempo la industria de la fantasía. Traducida a escala humana, nos arranca a todos la sorpresa por los efectos ilusorios, la perfección del oficio de quienes crearon un espectáculo para conducirnos hacia lo que creíamos imposible. (12)

En el mismo diario, Verónica Vega aseguró: “Si no existe lo perfecto, el espectáculo de *La bella y la Bestia* se acerca, de verdad se acerca”, y caracterizó el estreno como “Muy al estilo Hollywoodense”. La periodista refirió algunos de los comentarios de salida, que siguieron a “la lluvia de aplausos interminables”:

Los casi dos mil 500 invitados concluían: maravilloso, genial, espectacular, una gente bien diría: es igualita a la de Broadway, me atrevo a firmar que en español es mejor porque allá el lenguaje está jodido, y entre las estrellas, nooo, esto fue un Broadwayazo... (“Los niños” 25)

Gonzalo Valdés Medellín, en el suplemento *Sábado*, del mismo rotativo, señaló “*La bella y la bestia* no defrauda siendo lo que es: una réplica exacta del musical de Broadway”. El crítico teatral elogió la producción mexicana en términos como “fastuosa, impresionante, cundida de elementos que provocan emoción, y sobre todo, admiración” (“La majestuosa” 11). Olga Harmony, en *La Jornada*, opinó que la obra tenía “cierto encanto”. Aunque para la crítica este espectáculo correspondía “al tipo de teatro que inhibe la creatividad de los teatristas nacionales,

ya que se representa con la fórmula bien probada desde su estreno neoyorkino”, aceptó que no era “otra la apuesta de OCESA”. Describió esta producción como “un muy honesto teatro comercial por parte de arriesgados empresarios jóvenes”, que cumplía “todos los requisitos de calidad” (“Los contrastes”).

No obstante la acumulación de elogios, ciertos periodistas también expresaron reparos diversos a tan aparatosa producción. Aunque Luz Emilia Aguilar Zinzer, crítica de *Reforma*, reconoció que se trataba de “un montaje de gran nivel técnico”, con la participación de “personas muy decididas por el éxito”, consideró que resultaba “curso en exceso, simplón y desatento a posibilidades poéticas y creativas que pueden encontrarse en otras versiones de *La Bella y la Bestia* y en otras maneras más vivas de concebir el teatro” (“La bella”). Por otra parte, Verónica Vega, en su crítica titulada “Los niños, más despiertos que sus papás en *La bella y la bestia*”, reportó:

... cerca de las 23 horas viene el intermedio de 20 minutos que desdibuja el encanto de los niños y para la mayoría es un respiro... Los papás aprovechan para preguntar a sus hijos: seguro que no te quieres dormir ya, nos vamos a la casa, y el niño más despierto que ellos, no, no yo quiero ver cómo termina *La Bestia* (25).

Victor Hugo Rascón Banda, en *Proceso*, argumentó:

¿De qué estamos orgullosos? ¿De ser maquiladores? Las maquilas, por desgracia, no son industrias permanentes que generen innovaciones u otras industrias. Son capitales golondrinos que se van cuando los costos aumentan y las ventas bajan. Son sólo fuentes efímeras de empleo.

No beneficia artísticamente al teatro *La Bella y la Bestia*, ejemplo claro de especulación e industria del espectáculo, porque no hay nada que imitar ni nada que provoque en el espectador una visión diferente de su mundo. La escenografía, abigarrada y cursi, como pastel de cumpleaños infantil, es grotesca. Si un adulto medianamente pensante se aburre, tampoco los niños salen ganando mucho con un espectáculo que no estimula su imaginación, todo está hecho y digerido, que no fomenta la sensibilidad, la estética del dibujo animado es burda y chabacana, y que no provoca fantasía, no hay aventura en el amor de una doncella por una bestia. (“La bella”)

Olga Harmony, por su parte, confesó “algunos hubiéramos preferido que todo el esplendor contemplado correspondiera a uno de esos musicales menos ñoños que la versión Disney del viejo relato de la señora de Beaumont<sup>114</sup>” (“Los contrastes”).

Varias notas llamaron la atención al elevado costo de los boletos, entre 450 y 90 pesos. En la prensa podían leerse frases como: “Un gran acontecimiento teatral, sin duda, que quien pueda pagar los altos costos de las butacas, podrá gozar sin sentirse defraudado en nada” (Valdés Medellín, “La majestuosa”); “los precios son caros, pero se cree que los vale” (Haro Villa, “Gastón”); “Los únicos colapsados serán los bolsillos de los espectadores. El boleto cuesta 400 pesos. Pero los vale” (Cardona, 12).

Lolita Cortés y Roberto Blandón se hicieron cargo de los personajes titulares y motivaron críticas encontradas. A Cortés se le reconoció, por un lado, su “intrepteación de buena factura”, pues conseguía crear “un personaje creíble, tierno”, que se ganaba “la simpatía del público” (Valdés Medellín, “La majestuosa” 11). No obstante, Haro Villa afirmó: “Puede superar su relevante participación” (“Gastón” 11-E). Rascón Banda coincidió: “Lolita Cortés es más actriz y cantante que lo que aquí se ve” (“La bella”). A Roberto Blandón, Valdés Medellín le reconoció que lograba “con pocos elementos ...un trabajo de encomiable factura” (“La majestuosa” 11); sin embargo, Haro Villa consideró que “el pesado atuendo de ‘bestia’ ...ahogó un tanto su voz y desvaneció un poco la arrolladora presencia” que se le recordaba en musicales como *El diluvio que viene* o *La mujer del año* (“Gastón” 11-E). Rascón Banda, en *Proceso*, sentenció “La Bestia metida en su disfraz sólo puede moverse como autómatas siguiendo las pautas que marca el instructivo” (“La bella”).

En cambio, el *Gastón* de Sergio Zaldívar llamó gratamente la atención de un par de periodistas. Haro Villa tituló su revisión del espectáculo “*Gastón se comió a la bestia*”, detalló que Zaldívar transitó de “bueno a excelente histrión” y consideró que “mostró una calidad vocal que tenía muy escondida”, en “su gran número... de la taberna [‘Gastón’]”. Para el columnista de *Novedades*, este actor “no hizo gala” de su voz, ni en *La casita del placer*, ni en la reciente reposición de *Godspell*, “sus más recientes labores en teatro musical” (“Gastón” 11-E). También

---

<sup>114</sup> Marie Leprince de Beaumont (1711-1780) publicó *La Bella y la Bestia* en 1757, en el volumen *Magasin des enfants, contes moraux* que se tradujo al español como *Almacén de los Niños*. Ese y otros muchos de los 70 libros que escribió Leprince se usaron en diversos países, incluido México, para educar a los infantes desde el siglo XVIII hasta principios del presente (Aguilar Zinzer, “La Bella”).

Gonzalo Valdés Medellín aplaudió el trabajo de Zaldívar, que caracterizó como “una actuación de gran relieve, articulada”. El crítico del *Uno más uno* escribió:

Gastón, el villano, el narciso, el petulante, el gañán... es, como toda criatura nefasta de un cuento de hadas, quizá el de mayor fuerza dramática, que Sergio Saldivar (*sic*) ha sabido bordar con entereza, fuerza y una admirable conjugación de elementos formales – admirablemente equilibrados – que van de la gestualidad a la coreografía (una de cuyas mejores, a cargo de Gastón, es la de la taberna) y una voz bien temperada (“La majestuosa” 11).

Lenny Zundel, quien interpretó a Lefou, comparsa de Gastón, también recibió buenos comentarios por su trabajo. “Lenny Zundel escapa del disfraz y del esquema y dota al personaje de ese sentido vivo y cálido que provoca el teatro”, opinó Rascón Banda (“La bella”). Valdés Medellín lo describió como “estupendo en su comicidad”, al igual que Tonny Batres (Lumiere, el candelabro) y Rene Azcoitia (Dindón, el reloj) (“La majesutosa” 11-E).

El ensamble de actores, cantantes y bailarines mexicanos que daban vida lo mismo a objetos animados del castillo de la Bestia que a los pueblerinos, demostraron su oficio y sus capacidades escénicas según algunas notas. Olga Harmony consideró que *La bella y la bestia* era un ejemplo de “despliegue de técnica y disciplina, con actores que cantan bien y bailan bien” (“Los contrastes”). Para Patricia Cardona se veía a estos “actores *televisos* trabajando impecablemente” y en su opinión, los bailarines fueron “contratados para inyectar energía a la fantasía de los personajes”. La periodista celebró el entrenamiento de estos actores “para cumplir con todas las reglas de la actuación caricaturesca... con toda la simpatía, gracia e ingenuidad de los personajes de Disney”; concluyó “el elenco se comporta a la altura de las circunstancias... y llenan el espacio y la trama con su sangre y nervio” (12). Aunque se reconoció el talento de los intérpretes, otras críticas consideraron que su trabajo era aplastado por el tamaño de la producción. Aguilar Zinzer encontró méritos en los miembros de esta compañía pero en su cotejo con el tamaño de la producción, dictaminó:

Las voces de la mayoría de los cantantes parecen trabajadas con cuidado y suenan bien... El elenco encabezado por Lolita Cortés y Roberto Blandón cuenta con actores de un talento que se adivina, pero queda hundido en la imponente fastuosidad de la producción (“La bella”).

Rascón Banda también objetó:

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

Mientras para ciertos críticos el diseño de producción de *La bella y la bestia* era fascinante, para otros la escenografía y el vestuario rayaban en lo cursi y en su afán de literalidad terminaban siendo aburridos. “‘La bella y la bestia’ despliega un maravilloso abanico de posibilidades técnicas, no nuevas en nuestro país, pero sí guardadas en el tiempo”, señaló Haro Villa antes de hacer un recuento de los musicales presentados en México que, en su opinión, fueron los más espectaculares, entre los que consingó: *Mi bella dama*, *El hombre de la Mancha*, *El diluvio que viene*, *Calle 42*, *Cantando bajo la lluvia* o *El beso de la mujer araña*. Carlos Meraz, de *Reforma*, describió con la siguientes palabras la producción: “[C]omo por arte de magia los objetos cobran vida propia, bailan y cantan en musicales coloridos, mientras que las escenografías se intercalan con una rapidez similar a los espectáculos escenificados en Broadway, la Meca mundial del teatro” (“Bella”). Patricia Cardona refirió que el vestuario y la escenografía fueron confeccionados parcialmente en Italia, pues sólo allí “habrá alguien capacitado para confeccionar... los más elaborados diseños y texturas”, acotó. A su juicio resultaba “gratificante” el profesionalismo de quienes conseguían “la precisión cronométrica en los desplazamientos, en los cambios de escenografía, luces y efectos especiales”. Según esta periodista “la totalidad del espectáculo” resultaba “un prodigio de la tecnología y de la técnica, en aras de la fantasía” (12). En cambio, Verónica Vega observó que ante estas escenografías, “el público adulto se vuelve inerte y sólo los niños viven a la par el musical” y agregó: “Los únicos que se atreven a exclamar ¡cómo ruge!, o a preguntar ¿en dónde guardan el Castillo de la Bestia? ¿cómo sacan el bosque? Sólo un ssshhh reciben de respuesta, mientras las escenografías salen de los lados y el castillo desaparece por arriba del escenario” (“Los niños” 25). Aguilar Zinzer calificó de “notable” el trabajo de esta empresa “en los efectos especiales y el tratamiento de algunos vestuarios” que, en su apreciación, destacaban “por las texturas, el teñido de las telas en juegos de rojos, verdes, naranja, azul, blanco, una gama infinita que juega bien con la iluminación”, aclaró. Para ella, “la celebrada maquinaria que movía la escenografía”, lograba “una copiosa cantidad de espacios” pero no le quitaba “lo desmedidamente cursi a la concepción

visual. (“La bella”). Rascón Banda, dramaturgo y crítico de *Proceso*, sentenció: “Tecnología no es teatro y poco lugar hay para la interpretación del actor” (“La bella”).

La producción mexicana de *La bella y la bestia* rebasó el año en temporada. El público encontró razones para desplazarse hasta el Centro Histórico, ya complicado entonces por el tráfico, los vendedores ambulantes y la inseguridad. Según Manuel Moroni, de *Excélsior*, el espectáculo alcanzó 420 funciones y “una asistencia récord de 750 mil personas” (1-E). Las funciones se ofrecían de miércoles a jueves a las 20:30 horas, los sábados a las 16:00 y 20:30 horas y los domingos a las 12:00 y 17:00 horas, con lo cual la compañía cumplía siete funciones semanales. La empresa puso a la venta toda una serie de productos promocionales de la obra – a la usanza de los teatros neoyorquinos y londinenses– que incluían chamarras, sudaderas, camisetas, tazas, gorras y pines. Los productores contaban entre sus patrocinadores empresas como Telmex, Bancomer, Televisa y Aeroméxico. En su revisión del quehacer teatral en la ciudad de México durante 1998, Marco Antonio Olvera, de *Reforma* resumió: “Con un montaje de 9 millones de dólares, *La Bella y La Bestia* se despidió ...sin haber recuperado su inversión completamente, pero sí con la satisfacción de haber marcado un precedente importante en cuanto a megaproducciones musicales se refiere” (“Sin hacer”). La temporada llegó a su fin el domingo 21 de junio de 1998.

En 1997 Televiteatro se asoció con RAC Producciones y con la empresa venezolana Inversiones Rodven, S.A, para presentar en nuestro país la versión teatral de la película *Fame*. Por esos mismos años una compañía europea se dio a la tarea de representar este espectáculo en distintos sitios del viejo continente; y la producción de que me ocupó ahora se propuso un esquema similar. La empresa Rodven presentó en México *Fama – El musical*, como una escala de la “Gira mundial en español” que promovía.

*Fama – El musical*, se estrenó en la ciudad de México el jueves 6 de noviembre de 1997 en el Teatro de los Insurgentes. Este fue un proyecto multinacional, pues los principales colaboradores provenían de distintos países del ámbito hispanoamericano: la escenografía y el vestuario fueron responsabilidad del mexicano David Antón, el venezolano Jorge Aguilar se encargó de la dirección musical y los arreglos, mientras que el español Goyo Montero se ocupó de la coreografía. La obra se anunciaba como “Concebida y dirigida en español por Jaime Azpilicueta”, un director también de origen ibérico. Además, el reparto estaba conformado por

jóvenes de Venezuela, Cuba, República Dominicana y México (*Fama*. Programa de mano). Angélica de León, de *Reforma*, mencionó que la inversión para producir este montaje fue de “aproximadamente un millón de dólares” (“Sustituyen”). Ana Bianco, del mismo periódico, refirió que México fue el país seleccionado para el estreno en español de esta versión de *Fama* (“Fama”).

El espectáculo se mantuvo en la cartelera hasta principios de 1998. Desde el principio de la temporada se anunció que la obra estaría por poco tiempo en nuestro país, antes de su gira por Latinoamérica y España (Álvarez, “Están listos”). La puesta tuvo opiniones encontradas. En *Novedades*, Emmanuel Haro Villa juzgó que “música, escenarios, vestidos, bailes, luces y atrezzo, entre otros enseres” lograron “el gran espectáculo que esperaba el público”. Aunque también consideró que los jóvenes integrantes del elenco estaban “muy verdes”, pues a su parecer, *Fama* “requería de actores con más experiencia” (“Fama” 9-E). En ocasión de las cien representaciones, en febrero de 1998, Ethel Álvarez, en *Reforma*, opinó que el público reconocía con su aplauso “el desempeño vocal y dancístico de los 26 actores que integran el reparto, así como los cambios de escenografía que simulan el exterior de una academia de artes escénicas y sus salones de baile”. No obstante, esta periodista acotó: “el público no mantiene esa misma efusividad a lo largo de las dos horas que dura la obra, pues la trama no logra atrapar el interés de los espectadores”. En su nota, titulada “Batallan por tener ‘Fama’”, Álvarez dijo que la obra no había tenido, desde su inicio “el éxito esperado por Televiteatro, Rodven y RAC Producciones”. El sondeo de opinión entre los espectadores, en la revista *Tiempo libre*, tampoco favorecía del todo a esta producción, pues le asignó una calificación de 8 sobre 10 (29 de enero al 4 de febrero de 1998 30). *Fama* ofrecía funciones los jueves a las 20:30 horas, los viernes a las 19:00 y 21:30 horas, los sábados a las 18:00 y 20:30 horas y los domingos a las 18:00 horas, cumpliendo así seis exhibiciones a la semana. Las localidades tenían un costo de \$180 y \$160 (*Fama*. Cartelera).

A fines de 1997 se produjeron en México dos musicales del británico Andrew Lloyd Webber. El primero fue *Starlight Express*, un complejo espectáculo en el que los actores interpretaban locomotoras o vagones de tren montados, todos, en patines. El segundo fue una reposición de *Evita*, que ya se había dado a conocer en nuestro país en 1981. La temporada de ambas fue breve. La inversión resultó excesiva si se le compara con la permanencia de dichos espectáculos



en las carteleras capitalinas. A casi cinco años de que *Cats* concluyera su temporada en el Distrito Federal, los espectadores mexicanos parecían indiferentes a estos espectáculos de Lloyd Webber, una de las presencias dominantes en el teatro musical londinense y neoyorquino.

*Starlight Express* se estrenó en México con el título ***Expreso Astral*** el miércoles 10 de diciembre de 1997<sup>115</sup> en el Nuevo Teatro Polanco, ubicado en la colonia homónima, en la calle de Molière 328. Al igual que el Orfeón, donde se presentaba *La bella y la bestia*, este local era originalmente una sala cinematográfica<sup>116</sup>. El aforo era de 1, 628 localidades. La obra debutó mundialmente en el West End de Londres trece años antes, en marzo de 1984. Producciones Expreso Astral fue el nombre de la sociedad que presentó la versión mexicana de este espectáculo. Dicha empresa estuvo constituida por Fernando Morett, productor ejecutivo de la versión mexicana de *Cats*; Marcial Dávila, empresario y propietario del Teatro de los Insurgentes hasta 1993; además de los consorcios Grupo Mundo y Grupo Cinemex<sup>117</sup>. Esta última, fue la corporación responsable de dar al Teatro Polanco un carácter similar al de sus salas de cine, según consinga el programa de mano de esta producción:

Por primera vez en los teatros de México, las personas en sillas de ruedas pueden entrar directamente a la sala por una rampa especial. Igualmente tienen un cubículo preferente en los baños. Nuestro público podrá disponer de cuatro taquillas con sonido, una amplia dulcería, un guardarropa y servicio de bar.

... el nuevo Teatro Polanco NO TIENE LUGARES MALOS. Desde cualquier butaca la isóptica y la visión serán magníficas porque se hicieron correcciones de orientación en los asientos que, por su extremidad, podrían haber ofrecido incomodidades visuales...

De ahora en adelante, el nuevo Teatro Polanco le ofrece Excelencia Teatral<sup>®</sup>, un servicio que está a su disposición desde que usted piensa darnos la

---

<sup>115</sup> Las funciones previas arrancaron el 31 de noviembre de 1997 (*Expreso Astral*. Programa de Lujo 13)

<sup>116</sup> El Cine Polanco se inauguró el jueves 5 de mayo de 1955, cuando la avenida “Molière y sus alrededores eran mayormente zonas de sembradíos”. Se estrenó con la proyección de la cinta *Simuhé, el egipcio* con Jean Simmons, Victor Mature y Gene Tiemey. Cuando “el concepto de cinematógrafo cambió”, en los noventa, “El Polancosaurio cerró sus puertas, definitivamente, como cine, en enero de 1997”, once meses antes de su reinauguración como sala teatral con el debut de *Expreso Astral* (*Expreso Astral*. Programa de mano).

<sup>117</sup> Corporación mexicana fundada en 1994, año en que comenzó a desarrollar una cadena de salas de cine cuyo objetivo fue cumplir con las “nuevas exigencias de comodidad, servicio y tecnología” que caracterizó a la exhibición cinematográfica a partir de los noventa (Programa de mano).

responsabilidad de su diversión (*Expreso Astral*. Programa de Mano; Programa de Lujo 25).

Según Emmanuel Haro Villa la sociedad productora invirtió “36 millones de pesos” en este proyecto (“Expreso Astral” 12-E), de los cuales, según Martha Zuk, de *Uno más uno*, “cuatro millones de dólares” se destinaron tan sólo a la realización del espectáculo (28).

Espectacular para unos, aburrido para otros: *Expreso astral*, el más aparatoso musical de Andrew Lloyd Webber, recibió opiniones encontradas de parte de la prensa mexicana. “Artísticamente irreprochable”, fue como José Antonio Alcaráz caracterizó esta producción, y agregó “el espectáculo constituye un deleite continuo: el arrobó no se mitiga ni aminora, hasta dar cuerpo a una venturosa sesión teatral repleta de energía juvenil y dinamismo. Lozanía en diáspora fructuosa... hiperelaborada” (“Dos de Lloyd Webber”). Alejandro G. Danielly en su columna de recomendaciones teatrales “Este fin de semana, teatro”, publicada en *Excélsior*, llamó a *Expreso Astral* un “fastuoso espectáculo escénico” y lo calificó con cinco estrellas, es decir, la categoría de excelente (17 de enero de 1998 2-E). Haro Villa describió la obra como “fantásticamente estafalaria”. “No es un musical más,” señaló, “[sino] tecno-teatro que interpretan a las mil maravillas nuestros artistas y técnicos” (“Expreso Astral” 12-E). En *El Heraldo* juzgaron que “[m]ás que un montaje netamente teatral”, se trataba de “un espectáculo acrobático de gran energía, fastuoso y con una excelente producción de primer mundo”. Para este diario, la puesta lograba “atrapar al espectador” con “una buena historia” (“Aunque es más” 3-D). En este punto difería Victor Hugo Rascón Banda que escribió en *Proceso*:

Por fondo y forma, *Expreso austral* (*sic*) (libreto en inglés de Richard Stilgoe y libreto en español de Marco Villafán) parece destinado a niños de 5 años, así de elemental es la historia, así de poco creativo es el espectáculo, que ni siquiera es atractivo, porque no es ni divertido ni emocionante presenciar la misma rutina de los patinadores. La convención ‘cada patinador es un tren’, es difícil de aceptar. Tampoco convence la convención de que el tren de vapor es mejor que el tren diesel y que el tren eléctrico, sólo porque lo representa el chico bueno de la historia, un mexicano...

No obstante, este crítico encontró “tres canciones particularmente bellas, la de la Vieja locomotora de vapor [“Expreso astral”], La de Perla, el carro observatorio [“No resiste mi corazón”] y la de Vianda, el carro comedor [“Me C.O.R.T.O”]” (“Expreso austral”). Martha Zuk,

en *Uno más uno* celebró que hubiera “personas intersadas en invertir (tanto) dinero en una obra de teatro, con actores mexicanos y a un nivel tan impresionante y eficaz como el de Braodway”. No obstante señaló que el error “más grave de todos”, en su opinión, fue “el musical en sí”. La periodista consideró que la trama era “realmente muy ingenua, por no decir bobísima” y, para ella, aunque la carrera de trenes de que se ocupaba la historia, resultaba “ágil”, no por eso dejaba “de ser aburridota”. Zuk puntualizó:

La verdad es que, si uno tiene cuatro millones de dólares para hacer una obra de teatro musical, debe invertir en alguna que desde el principio sea buena. *Starlight Express* no tuvo un éxito grandioso en Londres ni en N Y<sup>118</sup> (no al nivel de *Cats* o *El fantasma de la ópera*). No tendría por qué tenerlo aquí, a menos de que la publicidad acose a las mamás de Polanco y Las Lomas para que lleven a sus niñitos a verla, pues ellos seguramente la pasarán muy bien.

... *Expreso Astral* es un musical muy vistoso, con vestuarios y escenografía de primera, pero a tanta forma le faltó fondo desde el principio. (28)

En el mismo diario, Verónica Vega comentó que se trataba de “una historia que – sin ningún chiste – es la realización de una competencia en que, trampa tras trampa, al final de cuentas gana el más guapo, humilde y bueno”. Para esta crítica, de no ser “por la magia multicolor del vestuario, el escenario y el patinaje, esta comedia musical no tendría nada de interesante” (“Expreso” 24).

El dispositivo escenográfico, el diseño del vestuario y la iluminación de *Expreso Astral* fueron los principales atractivos que los periodistas encontraron en el espectáculo. El diseño se modificó para México, aunque se reconocían los lineamientos del diseño original del británico John Napier. El foro del Polanco fue acondicionado con rampas, puentes de ocho metros, y pistas que permitían el tránsito y ejecuciones de los intérpretes-patinadores. En la primera parte de la sala se encontraban dos fosos para que los espectadores estuvieran “inmersos en las mismas carreras de patines” que se representaban durante la obra. Esta sección de la butaquería estaba enmarcada por “pasarela en herradura”. Además, la iluminación se enriquecía con el uso de luces robóticas y efectos con rayo lásser (Garay, “Llega ‘Expreso’” 7-E; Vega “Expreso” 24). Haro

---

<sup>118</sup> La obra no tuvo en Nueva York la acogida que otros espectáculos de Lloyd Webber han recibido. La obra alcanzó apenas 761 funciones (en comparación con las casi 7,500 de *Cats* ) y se mantuvo poco menos de dos años en cartelera. Fue el primer musical de ocho millones de dolares estrenado en Broadway. No obstante en Londres la obra seguía en cartelera para cuando la versión mexicana se estrenó y fue, durante mucho tiempo el segundo musical de temporada más duradera en Inglaterra, superado sólo por el otro éxito de Lloyd Webber, *Cats* (Richmond 140).

Villa se refirió a la “evidente espectacularidad, sobre todo en el terreno visual, con luces y sonido de primer mundo” además de que calificó como “extravagante” el vestuario y “original” el maquillaje (“Expreso” 12-E). Según Alejandro Danielly el público “se impresiona[ba] con una imponente escenografía” (17 de enero de 19982-E). En cambio, Rascón Banda no encontró “ninguna escenografía sorprendente” y se preguntaba: “¿Puede serlo una pista de patinaje?”, además, a su juicio, las luces “no deslumbra[ban]”. El crítico del semanario *Proceso* sentenció: “El teatro con su magia y su imaginación es algo más que una carrera en patines” (“Expreso austral”).

El desempeño de los intérpretes que caracterizaron a locomotoras y vagones recibió críticas encontradas. En *El Herald* juzgaron como “impresionante el trabajo coreográfico de los actores” y celebraron el “talento vocal” de los protagonistas: Ricardo Santo (Ferro), Enrique del Olmo (El Jefe), Carlos Gastelum (Turbo), Jaime Rojas (Electra) y Maru Dueñas (Perla) (“Aunque es más” 3-D). Alejandro G. Danielly se sumó al reconocimiento de estos actores que describió como “ciento por ciento profesionales” debido a lo que él llamó “impactantes participaciones” (17 de enero de 1998 2-E). Alcaraz, por su parte, encontró “regocijo, proeza atlética y rigor teatral” en el reparto de *Expreso Austral*, del que celebró su “labor actoral” (“Dos de Lloyd Webber”). Tanto Emmanuel Haro Villa como Martha Zuk reconocieron el entrenamiento de los miembros de la compañía para poder patinar con confianza. No obstante, la periodista de *Uno más uno* juzgó que descuidaron su desempeño como cantantes, “pues a la mayoría”, comentó “les falla la dicción, y hasta se les salen gallos” (“Expreso” 12-E; 28). A decir de Verónica Vega, del mismo rotativo, “los actores no transmiten ni tristeza ni alegría, al parecer sólo quieren que todos los vean patinar y ya” (“Expreso” 24). Por su parte, Rascón Banda se refirió a Ricardo Santo, quien interpretó a Ferro, en términos de “un actor débil, desangelado y poco carismático” (“Expreso austral”).

También hubo algunos señalamientos en la prensa por fallas en el equipo de sonido. “Lo único que no fue óptimo esa noche [la del estreno] fue el sonido”, comentó Haro Villa, pues hizo notar que las letras de algunas canciones no se entendían y hasta mencionó la necesidad de incluir pantallas con subtítulos para entender a los cantantes, como en “la ópera de Bellas Artes” (“Expreso” 12-E). A juicio de Verónica Vega “el balance de la obra” se veía afectado por un sonido “estruendoso” que, en su percepción, distorsionaba la voz de los intérpretes (“Expreso” 24). Igualmente José Antonio Alcaraz comentó este “defecto notorio”:

una sonorización que mata los mosquitos a cañonazos, más adecuada para esos antros temibles llamados ‘discotecas’, donde los decibeles alcanzan intensidades atronadoras. En consecuencia, a dicha puesta en escena se le otorga aquí el premio ‘Niño Artillero’, para la contaminación auditiva. (“Dos de Lloyd Webber”)

La adaptación al español de Marco Villafán, traductor también de *Cats* y *Evita*, dividió a los críticos. Mientras que para Alejandro G. Danielly sobresalía “la brillante traducción y adaptación” de Villafán (17 de enero de 1998 2-E), Martha Zuk señaló: “Las letras son pedestres, pero la traducción lo es aún más ( ‘Mucho chucu chucu’ por ejemplo, es el título de una de ellas)”<sup>119</sup>. Además, Zuk objetó que inventaran palabras “perfectamente mal utilizadas en español”, por ejemplo “Computatriz” (28). Quizá el cuestionamiento más extenso al trabajo de Marco Villafán fue de José Antonio Alcaráz. En la revisión en la que se ocupaba tanto del reciente montaje de *Evita* como de *Expreso Astral*, el crítico y musicólogo puntualizó:

Ambas comparten un lastre circunstancial: la seudotraducción de Marco Villafán. En razón de tal desaguisado pierden en numerosas ocasiones lo que pudiera considerarse como la curva (o trazo) de su respectiva melodía fonética, además de abundar en acentos mal colocados (delito prosódico) así como monosílabos de relleno, pues dadas las desinencias en la conjugación en castellano, no se hace necesario estar diciendo continuamente ‘yo, tú, me, mi’, etc., a diferencia de lo que resulta casi perentorio en inglés. Asimismo, las corcheas – por ejemplo – pueden bordarse con, y en, una misma vocal. Alejandro Orive [traductor de *Sor-presas* y *Todo se vale*, entre otras], pudo hacerlo con mayor imaginación y de modo más preciso (“Dos de Lloyd Webber”).

Resulta contrastante la duración en cartelera y la cantidad de dinero invertida para la producción de *Expreso Astral*. La compañía trabajaba ocho funciones a la semana: miércoles y jueves a las 20:00 horas; viernes a las 18:00 y 21:00 horas; sábados y domingos a las 17:00 y 20:00 horas. El precio de los boletos variaba entre \$190 y \$90, considerablemente más baratos que los de *La bella y la bestia*, por ejemplo. Al tratarse de un espectáculo promovido por Grupo

---

<sup>119</sup> El crítico estadounidense Frank Rich, fue uno de los principales detractores de este musical, cuando se estrenó en Londres en 1984 y en su posterior montaje en Broadway en 1987. Rich ya había señalado que, a lo largo de su carrera, Lloyd Webber ha sido rehén de sus letristas, y respecto al caso de *Starlight Express* señaló: “if the lyrics are weaker he is in troubles. It is hard for any composer, to do much with a lyric like ‘Freight is great’ [‘Fiel al riel’ en la traducción de Villafán ]” (*The Andrew Lloyd Webber Story, A South Bank Show Special*)

Cinemex, esta empresa arregló que en los cortos que antecedían a la proyección de películas en sus salas se incluyera un breve promocional de la obra. No obstante, dicho promocional no dejaba claro qué clase de espectáculo se ofrecía, incluso carecía de una musicalización que permitiera reconocer alguno de los temas de *Expreso Astral*. Rascón Banda compartió, en *Proceso*, sus impresiones de la respuesta que este musical suscitaba en el público:

En la función del viernes pasado, inicio de vacaciones escolares, había ocupadas sólo 10% de las butacas, por lo que puede afirmarse que, a pocos días de su estreno, *Expreso austral (sic)*, cuyo productor ejecutivo es Fernando Morett, no ha logrado calentar el nuevo teatro Polanco y que será difícil la recuperación de la inversión.

Por las caras aburridas de los niños, por la indiferencia de los jóvenes o por el tedio de los adultos en el segundo acto, que es el clímax, por el final de la competencia de los trenes, el futuro de *Expreso austral (sic)* no parece muy halagüeño. (“Expreso austral”)

El espectáculo llegó a las 100 representaciones, menos de la mitad de aquellas alcanzadas por *Cats* en 1991. A fines de 1998, Marco Antonio Olvera escribió en *Reforma* el artículo “Sin hacer tanto teatro”, una revisión del quehacer escénico mexicano en dicho año. En esta nota se lee: “...el musical *Expreso Astral*. La inversión para el montaje alcanzó los 4 y medio millones de dólares, según los productores, no tuvo el éxito esperado”. Este *blockbuster* de Andrew Lloyd Webber desapareció de las carteleras mexicanas después de la primera quincena de abril de 1998, a tan sólo cuatro meses de su debut.

*Evita*, el otro musical de Lloyd Webber que se presentó en México a fines de 1997, como *Expreso Astral*, se mantuvo poco tiempo en cartelera. Es uno de los casos, incluidos en esta investigación, que más obstáculos tuvo que sortear para estrenarse y sostener su temporada. El estreno fue el jueves 11 de diciembre de 1997 en el Teatro Silvia Pinal, dieciséis años después de su debut en nuestro país y tras el estreno en México de la versión cinematográfica estelarizada por la cantante Madonna, un año antes. Rocío Banquells, quien alternó con Valeria Lynch el personaje titular en la versión de 1981, repitió como protagonista, pero además produjo el espectáculo junto con su esposo Jorge Berlanga. A decir de Emmanuel Haro Villa, la cantante y

actriz declaró que la producción ascendía a “a 3 millones de dólares, unos 25 millones de pesos mexicanos” (“Vuelve Evita” 1-E).

Esta reposición fue accidentada según reportes del periódico *Reforma*. Rocío Banquells anunció desde febrero del 97 la reposición de *Evita*, sin embargo las rupturas laborales de la actriz con las dos principales televisoras de México, Televisa y Televisión Azteca, condicionaron, pospusieron y finalmente cancelaron cualquier posibilidad de apoyo de estas empresas para esta producción, entre ellas los comerciales o el acceso al Teatro Insurgentes, ahora controlado por Televiteatro. A mediados de ese mismo año se anunció el estreno de *Evita* en el Teatro Silvia Pinal en el mes de octubre, debut que se tuvo que aplazar “debido a problemas con el teatro” según su protagonista. El telón se levantó finalmente en diciembre. En los primeros meses de 1998, la producción enfrentó problemas con la ANDA, y en febrero el sindicato de actores suspendió las representaciones por un adeudo superior a los 400 mil pesos: “el productor tenía dos semanas sin pagarle al personal que trabajaba en la puesta”. En opinión de Rocío Banquells la Asociación Nacional de Actores prefirió apoyar a Silvia Pinal para que pudiera “sacar su obra”, *Gypsy*, una producción musical que la copropietaria del foro había estado aplazando, en parte por los problemas de *Evita* (“Su tragedia paso a paso”; Corpus “‘Evita’ contrataca”).

A juicio de un par de periodistas la producción tenía algunos méritos. Según Carlos Vega, de *Reforma*, la producción, “sin ser espectacular” conseguía “la magnitud necesaria de impacto, aceptación y reconocimiento del público”. Este periodista también encontró “música de orquesta en vivo, coreografías completamente sincronizadas y destacadas actuaciones... acompañadas de voces muy respetables”. Además mencionó las “escenografías móviles” y las pantallas que ya se habían empleado en la producción original “como apoyo para situar la historia al proyectar imágenes reales de Evita, Juan Domingo Perón, el pueblo argentino, el ejército y los majestuosos funerales de la protagonista” (“Una leyenda”). Adriana Garay, en el mismo diario, reportó 14 cambios de vestuario para la protagonista, 600 trajes en general para la compañía, y una escenografía “prácticamente igual” a la que vio México en el montaje de 1981 (“Evita crece”). Emmanuel Haro Villa, en *Novedades*, anotó también que “iluminación y sonido” fueron “modernizados” para esta nueva versión de *Evita* (“Vuelve” 1-E). Para José Antonio Alcaráz “lo óptimo” de esta obra se encontraba “de modo manifiesto, en el coro y la dirección musical de Jorge Neri”. Además, el crítico consideró que este musical lograba “gradualmente... capturar al espectador, llevándolo consigo, hasta volverse convincente y culminar con acierto”, debido a lo

que él caracterizó como “cargas emocionales tan explícitas” y a la “suma [de] tantas bellezas en su texto – musical y literario – original”. Sin embargo, Alcaráz también observó:

La plenitud orgánica escapa a esta *Evita*, donde se multiplican tropiezos técnicos, tanto en la luz como en las proyecciones cinematográficas que se ven ajadas y suprimen el sonido de la película inicial ¡con subtítulos en inglés! ‘La Nueva Argentina’, episodio final del primer acto no alcanza por entero un impacto contundente, masivo, al añorarse ciertas dosis de su enérgico arrastre característico. (“Dos de Lloyd Webber”)

El público parecía favorecer la puesta. En la revista *Tiempo libre*, el “sondeo de opinión entre los espectadores” le asignó a este espectáculo una calificación de 10, la más alta en su escala (29 de enero al 4 de febrero de 1998 30).

Las actuaciones propiciaron algunas críticas encontradas. Para Carlos Vega “las interpretaciones vocales de los personajes” resultaban “motivo de admiración, en especial las de Luis Gatica y Rocío Banquells”. En opinión de este periodista dichos intérpretes alcanzaban “escalas muy altas” que proporcionaban “el dramatismo necesario a las escenas” (“Una leyenda”). José Antonio Alcaráz también juzgó acertado el trabajo de la protagonista:

Rocío Banquells... de modo paulatino va desarrollando sus dotes de seducción y redondea, estupendamente, en sus últimas escenas, cuanto ha venido desarrollando con elaboración cuidadosa. De este modo, el episodio de su agonía puede calificarse como magistral, al aprovechar certeramente los recursos que con tanta destreza han prodigado ahí Lloyd Webber, Tim Rice (1944) y la mano envidiable de Harold Prince (1928).

No obstante, el crítico reprobó el desempeño escénico de Gatica, pues a su parecer confundía “expresivo con aparatoso y se desborda[ba] continuamente, impidiendo así un devenir armónico”. Alcaráz consideró que la de Gatica era una de las “participaciones histriónicas deplorables” de esta versión de *Evita* (“Dos de Lloyd Webber”).

Como se ha señalado, la temporada de esta reposición fue breve. La compañía trabajaba los jueves y los viernes a las 20:30 horas, los sábados a las 17:30 y 20:30 horas y los domingos a las 17:30 horas, cumpliendo así cinco funciones semanales. Las localidades tenían tres precios distintos: \$250, \$220, \$200, un costo intermedio entre los boletos de *Expreso astral* y las costosas entradas para *La bella y la bestia*. A mediados de 1998, Rocío Banquells declaró a



*Reforma* que “quedó insatisfecha con el resultado de *Evita* porque no se le dio el tiempo necesario para demostrar su valía” (Corpus, “Queda insatisfecha”).

Después de seis años de proyectarlo con su esposo, Fela Fábregas produjo el montaje de *Crazy for You*, a principios de 1998. El matrimonio había adquirido los derechos para montar en México este musical armado con distintos temas del conocido compositor norteamericano George Gershwin, con letras de su hermano Ira, y un libreto de Ken Ludwig, estrenado en Nueva York en 1992. La obra se exhibió con el título *Loco por ti* y fue el último musical importado de elaborada producción que Producciones Fábregas presentó en el siglo XX.

*Loco por ti* debutó el martes 7 de abril de 1998 en el Teatro San Rafael, a las ocho y media de la noche. Ésta fue la primera producción musical de origen extranjero que alojó el foro desde la temporada de *La casita del placer* en 1996. También fue el primer espectáculo musical producido por la familia después de la muerte de Manolo Fábregas en aquel mismo año, el anterior había sido *Un tipo con suerte* en 1994. El estreno de la obra en México coincidió con el centenario del nacimiento de George Gershwin.

*Loco por ti* obtuvo buenos comentarios en la prensa. Eduardo Lora Méndez, en su columna “Intermedio” del *Excelsior*, reconoció que no era partidario de “la comedia musical que aparta la anécdota de la partitura” y señaló que esta historia en particular le parecía “ingenua, obvia, predecible, incluso aburrida”. No obstante el crítico puntualizó respecto al montaje mexicano de *Crazy For You*:

se desencadena un fantástico espectáculo en donde todos cantan, bailan y aprovechan con destreza los recursos escenográficos y de utilería para desplegar una complicada y sorprendente coreografía que hace honor a la música de George Gershwin y, en este caso, el mérito va más allá gracias al estupendo desempeño de todo el elenco que la ejecuta no sólo con extraordinaria precisión sino además, con tino y gracia. (“Todo va mejor” 1-E)

En el mismo diario, Alejandro G. Danielly calificó la obra como buena, merecedora de cinco estrellas en sus recomendaciones semanales. (9 de mayo de 1998 4-E). Olga Harmony celebró la “siempre agradecible música de los hermanos Gershwin” (“Las cartas”). Al día siguiente del estreno, Alberto Rocha escribió en *Reforma*: “Gracias a sus espectaculares coreografías y al talento interpretativo de los más de 30 actores que intervienen en escena, el público aplaudió de

pie el debut de la obra *Loco Por Ti* (“Aplaudé”). José Antonio Alcaráz en su columna “Harina de otro costal”, publicada en el mismo rotativo, resumió ésta como una “representación excelente (con algunas fallitas)”. En opinión del también musicólogo, esta puesta hizo palpable que “George Gershwin (1898-1973) [fue] recordado con mayor acierto en ámbitos de la comedia musical que en las salas de concierto mexicanas” en ocasión del centenario de su nacimiento (“Teatrito lindo”).

Ciertos periodistas encontraron atinado el desempeño escénico de los dos protagonistas, Manuel Landeta, como Bobby Child y la cantante Lisset como Polly Baker. Esta intérprete hizo su debut teatral con *Loco por ti*<sup>120</sup>. Según Alberto Rocha ambos “contagiaron al público con su interpretación de dos enamorados que buscan rescatar un viejo teatro del abandono en que se encuentra” (“Aplaudé”). Lora Méndez consideró que Landeta, con esta obra, se revelaba como “carismático, completo, sugestivo y lúdico” y, en su opinión, lograba “un personaje terso, pero nunca blandón”. El crítico de *Excelsior* añadió: “baila con la exactitud que exige la técnica sin perder la simpatía del personaje y, por si fuera poco, canta consumadamente – creo que sería la elección perfecta para hacer el Fantasma de la Ópera de Lloyd Webber en el montaje mexicano”. De Lissete, Lora Méndez celebró su voz “exquisita, llena de vigor y de matices” y juzgó que era “una afortunada elección para el protagónico fememenino”. Aunque su presencia le pareció “todavía ligera”, en su opinión la cantante supo “pisar las tablas y bailar sobre ellas”; además opinó “debe aún pulir más su diamante – lo tiene todo para tomar y superar el lugar que tristemente dejó ya hace tiempo Olivia Bucio<sup>121</sup>” (“Todo va mejor” 1-E). Olga Harmony reconoció el trabajo de toda la compañía, aunque con reticencia: “Si bien los participantes no se distinguen por su calidad actoral, en cambio cantan y bailan con profesionalismo, disciplina y brío, lo que la hace disfrutable” (“Las cartas”).

Angelita Castany, en su papel de la villana madre de Bobby que quiere dejar sin teatro al padre de Polly Baker, llamó la atención de algunos críticos. Olga Harmony la describió como “una encantadora dama que goza de todas las simpatías de los espectadores” (“Las cartas”). Por su parte, José Antonio Alcaraz escribió:

---

<sup>120</sup> A Lisset ya se le conocía por su interpretación del tema “Nada personal”, original del compositor Armando Manzanero, incluido en una telenovela homónima producida por Televisión Azteca.

<sup>121</sup> La última aparición de Olivia Bucio en teatro musical, de acuerdo con esta investigación, fue *Sorpresas II*, tres años antes, en 1995.

De nuevo: la maquila se deja sentir, pero el trabajo de los actores, especialmente Manuel Landeta y Angelita Castany, así como la buena calidad de la producción, logran seducir finalmente al espectador, que puede asomarse momentáneamente a Broadway... a la mexicana (“Teatrito lindo”).

La producción de *Loco por ti* resultó llamativa según ciertas notas en la prensa. Ethel Álvarez, en *Reforma*, anotó que en la obra se realizaron 27 cambios de escenografía, y que se realizaron 300 piezas de vestuario, 16 de los cuales eran de plumas (“Crean amena tertulia”). En *Excélsior*, Lora Méndez consideró que se aprovechaban “con destreza los recursos escenográficos y de utilería para desplegar una complicada y sorprendente coreografía” (“Todo va mejor” 1-E).

Al principio, *Loco por ti* se anunció de miércoles a domingo, no obstante, conforme transcurrió la temporada la primera función semanal era los jueves. La compañía representaba la obra siete veces a la semana: los jueves a las 20:30 horas, los viernes y sábados a las 19:00 y 21:45 horas, y los domingos a las 17:00 y 18:00 horas. El boleto tenía un costo de \$150 pesos (Álvarez, “Complace locura”). Marco Antonio Olvera, en su revisión del teatro en México durante 1998, dijo que *Loco por ti* y sus protagonistas Manuel Landeta y Lissette “cautivaron al público del Teatro San Rafael”, gracias a que presentaron “vistosa escenografía y buenas coreografías” (“Sin hacer”). En su reflexión anual, José Antonio Alcaraz concluyó que se trataba del “mejor espectáculo musical” de 1998 que con su “buena calidad de producción” logró “seducir finalmente al espectador” (“Teatro: Lo mejor del ‘98”).

Treinta y siete años después de su primera exhibición en México, regresó a los escenarios *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*. En la primavera de 1998 el musical se restrenó en el Distrito Federal ahora con el título ***En Roma el amor es broma*** y con una producción del empresario Rubén Lara en sociedad con Televiteatro. Éste fue el tercer intento de montar dicho musical en nuestro país, encabezado por dos cómicos reconocibles por su trabajo en la televisión: Alejandro Suárez y Jorge Arvizu “El Tata”.

***En Roma el amor es broma*** tuvo su debut y estreno a prensa el jueves 30 de abril de 1998 en el Teatro Hidalgo. La obra se anunció como “El musical cómico de Broadway” y al respecto, su productor Ruben Lara, declaró a *Reforma*:

El interés de hacer este musical se debe a la particularidad de ser una historia cien por ciento cómica. Hace mucho que no producía musicales por lo costosos que son, pero vi la obra en Nueva York y me encantó. En México hay muchos musicales, pero ninguno que sea cómico (Álvarez, “Harán del amor”).

*Reforma* y *Excelsior* expresaron buenas opiniones respecto a este montaje. Ethel Álvarez, del primero, señaló: “logra desencadenar una explosión de carcajadas con sólo ver aparecer en escena a cada uno de los actores que integran el reparto”. La periodista además puntualizó que el humor era “carente de albuces vulgares” (“Un detonador”). Eduardo Lora Méndez, en el otro periódico, caracterizó la obra como “graciosa, de buen gusto y artística”. Además, el crítico comentó en su columna “Intermedio”:

Se trata de una obra para seguidores del vaudeville; nada tiene que ver con los sentimientos, ni lo pretende; sólo busca arrancar la risa simple (la carcajada que brota de la barriga). Justamente por ello, y a pesar de ello, se defiende por sí misma, e incluso acepta cualquier cosa que uno quiera hacer o decir para enriquecerla; el director y el elenco quedan en libertad de agregar al libreto original lo que les venga en gana y la obra, lejos de desdibujarse, lo soporta felizmente. (“En Roma” 1-E)

Estos mismos diarios destacaron la participación de Alejandro Suárez, Jorge Arvizu y Amparito Arozamena. “[L]as actuaciones de Alejandro Suárez y Jorge Arvizu ‘El Tata’, fueron blanco de elogios, de acuerdo con la opinión del público al término de la función”, señaló Álvarez en *Reforma* (“Un detonador”). Lora Méndez, por su parte, consideró que la visita al Teatro Hidalgo merecía “la molestia... [para] darle un prolongado aplauso de pie a Amparito Arozamena” (“En Roma” 1-E).

El vestuario de la puesta, encomendado al diseñador Mitzy, fue comentado en un par de notas en la prensa. “El vestuario,” comentó Ethel Álvarez, “da un gran colorido a la obra, y el utilizado por las actrices que interpretan a las cortesanas, además logra arrancar suspiros entre el público masculino, ya que permite admirar sus voluptuosos cuerpos” (“Un detonador”). Para Lora Méndez, el diseño de vestuario, así como la escenografía y la coreografía, “adereza[ron] con tino la comicidad de esta farsa musical” (“En Roma” 1-E).

La temporada de *En Roma el amor es broma* duró más que otras versiones de este mismo espectáculo. Las funciones eran de jueves a domingo y los boletos tenían un costo de 100 y 80

pesos. El viernes 31 de julio apareció en la cartelera de esta producción la leyenda “definitivamente 2 últimas semanas” y para la segunda quincena de agosto, a poco más de tres meses de su estreno, el espectáculo concluyó su temporada.

A mediados de 1998 la actriz y empresaria Julissa presentó en el Teatro Insurgentes *Hermanos de sangre* (*Blood Brothers*), con libreto, música y letras originales en inglés del británico Willy Russell. Ella misma encabezó el reparto con sus hijos Alejandro y Benny Ibarra, su propia adaptación al español, y José Luis Ibáñez como director escénico<sup>122</sup>. La temporada duró seis meses. Ésta fue la última producción teatral de Julissa, en el siglo XX. La obra culminaba en el momento en que, a punto de enfrentarse en una balacera, dos enemigos descubren que son hijos de una misma madre.

*Hermanos de sangre* se estrenó el viernes 8 de mayo de 1998 en el Teatro de los Insurgentes. Esta fue una coproducción de Televiteatro y Producciones Algo Diferente, empresa constituida por Julissa y sus hijos. La obra llegó a México quince años después de su debut en Liverpool, Inglaterra, y de su posterior traslado al West End de Londres, en 1983. *Blood Brothers* se presentó en Broadway diez años más tarde. La puesta mexicana modificó el diseño de sus predecesoras e incluso los arreglos musicales, de Benny, tenían importantes variaciones respecto a la grabación inglesa de 1995 (Russell).

*Hermanos de sangre* dividió a la prensa capitalina. Según Ethel Álvarez, de *Reforma*, Julissa y sus hijos rebasaron “las expectativas en el debut de su puesta en escena” que la periodista consideró “poco convencional”. Álvarez señaló “que se conjugan diferentes géneros teatrales, que van de la comedia al drama musical” en esta historia (“Pura sangre”). En el mismo diario Luz Emilia Aguilar Zinzer coincidió en caracterizar a *Blood Brothers* como “drama musical”, sin embargo le pareció que “su versión mexicana” quedaba “por debajo de lo que pudiera esperarse de su género” (“Dónde quedaron”). Eduardo Lora Méndez lo definió como un “sórdido melodrama” y juzgó que el montaje mexicano resultaba “lamentable”. En opinión del crítico de *Excélsior*, la traducción de Julissa “no tiene remedio” y la dirección “no pudo remontar la soporífica obra” (“Hermanos” 1-E). Según Bruno Bert, en *Tiempo libre*, el público no daba

---

<sup>122</sup> De acuerdo con el programa de mano éste fue “el reencuentro profesional” de la actriz con José Luis Ibáñez. Antes trabajaron en el musical *Pippin*, en 1974, y en el montaje *La fierecilla domada* de Shakespeare, en 1981, producido por el Teatro de la Nación.

crédito “que aquel cuento de hadas del inicio” se transformara “en algo pretencioso, conceptual y formalmente insostenible y con arrestos de tragedia” (“Apenas” 22).

Ciertos críticos expresaron reservas por algunas de las actuaciones de esta obra. “[L]a mayoría de los participantes, en un estricto sentido de los términos, no cantan, ni bailan, ni actúan”, consideró Aguilar Zinzer y precisó:

Con su agradable personalidad, Julissa busca la entonación en un estrecho y apagado registro de voz. A su personaje le ocurren sucesivas desgracias, que no modifican su ánimo ligero y alegre. Sus movimientos corporales son básicamente rígidos, cortos. En Benny y Alex Ibarra se columbran posibilidades desperdiciadas en la puesta en escena: talentos amordazados por soluciones estereotipadas. Destaca la voz educada y más flexible en relación con sus compañeros, de María Fernanda Ostos, que desempeña un papel menor (“Dónde quedaron”).

Para Lora Méndez, Alejandro Ibarra fue el único que logró “matices respetables”, y a decir suyo viajaba “con soltura de la comicidad a la tragedia”. No obstante, el columnista de “Intermedio” calificó de “fatal” el trabajo de Martha Escobar, como la Sra. Robles, la madre rica, y juzgó que su trabajo era una “emulación de las más infortunadas villanas ...[de] algunas telenovelas”. El crítico de *Excelsior* agregó: “Araceli Arámbula y el narrador [Alejandro Peraza] se ganan a pulso el deseo del espectador de que en la escena una bala perdida los fulmine” (“Hermanos” 1-E). Bruno Bert juzgó que Benny Ibarra contaba con “una interesante voz y buenas posibilidades actorales si deseara desarrollarlas”, en cambio, le pareció que su hermano Alejandro sustituyó la posibilidad de “emerger una personalidad y un histrionismo que seguramente serían atractivos... con esterotipos muy poco originales”. El colaborador de *Tiempo libre* redondeó, respecto al elenco: “Hay energía, posibilidades y muchísimos vicios vendidos como virtudes y gracia” (“Apenas” 22).

La crítica también cuestionó el diseño de la producción mexicana de *Hermanos de Sangre*. Ethel Álvarez encontró que los “49 cambios de la escenografía rotativa diseñada por Jorge Ferro” daban “una gran movilidad a la trama” (“Pura sangre”). Bruno Bert describió:

Ferro... recurre a estructuras modulares desplazables que van cubriendo las distintas necesidades de espacio, mientras que generalmente en el centro ubica la doble casa de los dos hermanos, usando como fondo un ciclorama en el que se

proyecta un cielo cambiante como los ánimos que imperan. Las modificaciones se hacen a la vista y al ritmo de la puesta.

El crítico concluyó que el diseño resultaba “correcto y funcional”, pero carente de algo que lanzara al espectador a “un esfuerzo... económico” o “imaginativo” (“Apenas” 22). Aguilar Zinzer se refirió a “un conjunto escenográfico que amontona andamios en un ruidoso efecto visual”. Para la crítica, “[l]a presencia de estos cuerpos” no cobraba “sentido pleno sino hacia el fin, en que las piezas se arma[ban] para una breve escena” (“Dónde quedaron”).

Un par de notas cuestionaron también el diseño de vestuario. En *Reforma*, Álvarez objetó el vestuario de la Sra. Arias, el personaje de Julissa. En su opinión resultaba “fuera de contexto”, tratándose de “una mujer humilde, que saliera “vestida con medias de likra, zapatos de piel y vestidos de regular calidad” (“Pura sangre”). A Bruno Bert le pareció que los diseños de Graciela Castillo Valle cumplían, pero “pecando de un poco de ingenuidad ([en el] vestuario, que sería correcto en el referencial cincuentero de Marilyn [Monroe], sino de concepto) e ilustración” (“Apenas” 22).

La coreografía de Joan Mondellini fue cuestionada por algunos críticos. “Tablas gimnásticas más que coreografías parecen los bailes” comentó Luz Emilia Aguilar Zinzer (“Dónde quedaron”). Por su parte, Bruno Bert detalló:

Las coreografías de Joan Mondellini se plantean en un principio como medulares, pero en realidad se vuelve totalmente accesorias, casi con timidez de pasar a primer plano y llamarnos la atención apartir del ingenio o la dificultad. Y entonces sólo nos quedan los actores y la bendita historia de fondo que nunca debiera pasar a primer plano (“Apenas” 22).

Los arreglos de Benny a la música original de Willy Russell fueron objetados por Lora Méndez en *Excélsior*. Para empezar los títulos de las canciones cambiaron por completo con respecto a la versión inglesa. Mientras en Londres los temas se presentaban como “Marilyn Monroe”, “Easy Terms”, “I’m Not Saying A Word” o “Tell Me It’s Not True”, en México se anunciaban como “Gestación”, “Tentación”, “Secreto” o “Karma” (*Blood Brothers; Hermanos de sangre*. Programas de mano). Aunque para Ethel Álvarez fue destacada la “producción musical”, para Lora “las adaptaciones” que hizo el hijo mayor de Julissa eran “más adecuadas para el festival *Valores Juveniles* que para un drama musical”. Además al columnista le pareció que la música era “insípida y difícilmente memorable” (“Hermanos” 1-E).

Aunque la crítica se mostró contraria a esta producción de Julissa, *Hermanos de Sangre* se mantuvo cerca de seis meses en la cartelera. La obra se representaba seis veces a la semana: los jueves y viernes a las 20:00 horas, los sábados a las 18:00 y 21:00 horas y los domingos a las 17:00 y 20:00 horas. Los boletos tenían un costo de \$100 y \$80 pesos. El 28 de agosto de 1998 se develó la placa por 100 representaciones y, de acuerdo con *Reforma*, la producción anunció su fin de temporada para el 22 de noviembre de ese mismo año.

También en 1998 Silvia Pinal presentó su última producción musical del siglo XX, una reposición de *Gypsy*, espectáculo que ya se había presentado en México en 1977. Como en el montaje de Julissa, en *Gypsy* hubo un reencuentro familiar en escena. Silvia Pinal compartió el tablado con su hija Alejandra Guzmán, interpretando a Rose y su hija Louise, respectivamente. A partir de *Mame* en 1973, José Luis Ibáñez dirigió las obras musicales estelarizadas o presentadas por Silvia Pinal, y aunque la traducción de *Gypsy* fue suya, en esta ocasión la dirección escénica corrió a cargo de Enrique Reyes, dado que Ibáñez estaba comprometido con *Hermanos de sangre*. David Antón se ocupó de la escenografía y Roberto y Mitzuko del montaje coreográfico.

La reposición de *Gypsy* se estrenó el jueves 25 de junio de 1998 en el Teatro Silvia Pinal a las ocho de la noche. Según *Reforma* la inversión rebasó los 2 millones de pesos (Álvarez, “Pese a todo”). Desde su aparición en las carteleras, la obra se anunció con la leyenda “¡corta temporada!”. Ésta fue la última obra musical que se presentó en el teatro propiedad de la actriz y productora.

Hubo comentarios favorables para la *Gypsy* de Silvia Pinal en algunos periódicos. A decir de Mauricio Peña, en *El Heraldo*, la productora y actriz ofrecía “un montaje de gran inversión, con múltiples cambios de decorados, vestuario, luces y la presencia de una orquesta en vivo dirigida por Enrique Neri” (“Silvia” 1-D, 4-D). También Felipe Morales Martínez, de *El Universal*, observó que “la Pinal no escatimó gasto alguno en la producción”, que calificó como “un montaje de primera”. “La escenografía, el vestuario y los bailes resultan un festín para los sentidos”, agregó (“Ale Guzmán” 1-E). Ethel Álvarez, en *Reforma*, señaló que la obra contaba con “una historia sencilla”, “una música alegre y conmovedora”, “espectaculares cambios de escenografía”, “38 actores y bailarines”, todo lo cual conformaba “la cornucopia de atracciones de la puesta en escena” (“Gypsy”).



Silvia Pinal y Alejandra Guzmán obtuvieron algunos buenos comentarios por su labor en el escenario. A Guzmán le reconocieron que lograba “proyectar su gran fuerza dando vida a una cabeza de vaca” en el número “La granja Broadway” y que, además, “sedujo al público con sus provocativos movimientos al encarnar a la famosa streeper [Gypsy Rose Lee]” (Villegas; Álvarez “Gypsy”). En opinión de Ethel Álvarez “Silvia Pinal y su hija fueron fuertemente ovacionadas por su desempeño en el escenario” (“Gypsy”). Mauricio Peña celebró el “dinamismo y fervor” de la veterana actriz (“Silvia” 1-D), en tanto que Eduardo Villegas reseñó algunas cualidades que encontró en el trabajo de Silvia Pinal:

... su interpretación de ‘El turno de Rose’, conmueve a profundidad cuando confiesa su verdadera personalidad como madre en una frase que sintetiza su carácter: ‘Nací demasiado temprano y comencé demasiado tarde’... [su] entrada al escenario [al principio de la obra], por una pequeña pasarela lateral, es de gran fuerza. Rose, el personaje que caracteriza, se antoja para ser memorable.

La escenografía de David Antón era uno de los atractivos de esta versión de *Gypsy*, según dos periodistas. Mauricio Peña la describió como “un trabajo muy elaborado y como siempre, con detalles de gran inspiración”. La acción, según el crítico de *El Herald*o, se desarrollaba “entre las bambalinas de los teatros donde actúan los personajes, en hoteles modestos, en estaciones de tren, en callejones de grandes ciudades” (“Silvia2 4-D). Eduardo Villegas reseñó que la escenografía de Antón “deslumbró al público” y que el diseñador aseguró que “dio su mejor esfuerzo gracias a que la compañía lo respaldó con el presupuesto necesario para llevar a cabo sus ideas”.

*Gypsy* se mantuvo casi un año en la cartelera capitalina. Las funciones se ofrecían los jueves a las 20:00 horas, los viernes a las 19:00 y 21:30 horas, los sábados a las 18:00 y 20:30 hrs, y los domingos a las 17:30 y 20:00 horas; semanalmente se cubrían 7 representaciones. La localidad tenía un costo de \$150 pesos. Después de las cien representaciones, que se cumplieron el 15 de octubre de 1998, Alejandra Guzmán abandonó la obra. Fue sustituida por la actriz de telenovelas Irán Castillo. Respecto a esta sustitución, Angélica de León escribió en *Reforma*: “Es verdad que cuenta con una figura envidiable, un rostro bello y no actúa mal, pero *Gypsy* con Irán Castillo -quien suple a Alejandra Guzmán en la obra musical- es otra historia...” (“‘Gypsy’ no es la misma”). Poco después de celebrar sus doscientas representaciones, *Gypsy* concluyó su temporada, el domingo 26 de abril de 1999, a diez meses de su estreno.

A fines del milenio y a casi un año de que *La bella y la bestia* terminó su temporada, OCESA dio continuidad a su proyecto de presentar en México producciones musicales extranjeras, en versiones al español. *Rent*, con música, libreto y letras, originales en inglés, de Jonathan Larson fue la obra elegida. Este espectáculo contrastaba en varios aspectos con la primera producción de la empresa. Mientras que el musical de Disney partía de una película para niños, la obra de Larson era un reciclamiento de *La Bohème* de Giacomo Puccini. En *La bella y la bestia* el personaje principal era víctima de un encantamiento que se rompía al final de la obra. En *Rent* los personajes principales Roger y Mimi son portadores del virus de inmunodeficiencia humana (VIH), así como sus amigos, Tom Collins y Ángel, una pareja gay. Además, este musical se hizo acreedor al premio Pulitzer 1996, al mejor drama. *Rent* fue un suceso en Broadway, en parte porque su autor, Jonathan Larson murió de un aneurisma aórtico después de presenciar un ensayo general de la obra, un día antes del estreno programado en el New York Theatre Workshop, en el circuito Off-Broadway, el 25 de enero de 1996.

*Rent* se estrenó en la ciudad de México el jueves 24 de junio de 1999 en el Teatro Alameda 2. Esta sala, así como su “hermana mayor”, la del Alameda 1, fueron parte de un complejo comercial que se erigió en la misma esquina, en el mismo predio, en donde se levantaron dieciséis años antes los Televitearos que el temblor del 85 derribó<sup>123</sup>. *Rent* fue una coproducción de OCESA Presenta y MAT Theatrical & Entertainment Ltd., ambas empresas del grupo CIE, en sociedad con Producciones Gilbert, dirigida por el empresario Morris Gilbert. Para la puesta en México la producción contrató, para dirigir el montaje, a la norteamericana Abby Epstein, quien fungía como directora residente de esta obra en Broadway y en su gira por Estados Unidos. Se designó como coreógrafa a la canadiense Christine Bandelow, quien se había desempeñado como coreógrafa asistente, y capitana de baile en la producción de *Rent* en Canadá, así como en giras por Estados Unidos. Los productores anunciaron en su programa de mano que el deseo de montar *Rent* en México, partía de “la necesidad de buscar obras de teatro que transmitan algo a los chavos”. La empresa también aseguraba que no se trataba de “una obra

---

<sup>123</sup> Pedro Ramírez Campusano fue el propietario de las dos nuevas salas. De acuerdo con *Reforma*, los Teatros Alameda se concesionaron a Televiteatro en mayo de 1996. A principios de 1999, Televisa anunció su “desprendimiento” del ámbito teatral según Alberto Aguilar, columnista de la sección de negocios del mismo diario. Aguilar señaló que la concesión de los teatros no había “resultado el mejor negocio” para la televisora (“La distribución y su rol”). Más tarde ese mismo año, OCESA se hizo cargo de la operación de los Alameda. La concesión para esta empresa tenía como fecha de vencimiento el mes de noviembre de 2003 (Pineda, “Arranca CIE”).

convencional”, pues rompía “con todos los esquemas antes vistos en el teatro mexicano” debido, principalmente a que “además de tratarse de una obra teatral, es un concierto de rock en todo su esplendor; con cientos de luces en escena, una banda en vivo y la energía que emana [de] los actores” (“Nota al programa”. *Rent. Programa de mano*). Esta obra llegó a México tres años después de su debut neoyorquino. La inversión para producir *Rent* en México fue de un millón de dólares según Emilio Morales Valentín del Universal (“Pocas” 18-E).

Aunque tuvo un par de detractores, algunos críticos mexicanos encontraron méritos, tanto en la estructura original de la obra como en el montaje presentado por OCESA. En *Novedades*, Emmanuel Haro Villa tituló su revisión de la obra: “*Rent*, talento desperdiciado en pobre obra”. En el balazo de la nota se lee: “Ininteligible ópera rock sobre alcohol, drogas y sexo” (1-E). En cambio, según Manuel H. Monroy, de *Excélsior*, este musical “impresionó” al público de su estreno que “prodig[ó]... una ovación de pie” al final de la representación (1-E). Sobre esta obra escribió Carlos Bonfil en el suplemento “Letra S” de *La Jornada* “Su presentación en México es en sí un acontecimiento”. En palabras del columnista “por vez primera asistimos en nuestro medio a una comedia musical que dirigiéndose a un público muy heterogéneo consigue presentar, de manera natural, la legitimidad de diversas opciones sexuales, sin pretender con ello reivindicar ningún estilo de vida en particular” (“Ese último momento”). En el mismo diario, Colombia Moya juzgó que esta obra representaba “para quien ama esta expresión moderna y cruda del mundo actual... una interesante opción como espectáculo dinámico, desenfadado y pleno de emociones”. Además apuntó que *Rent* transmitía “la pasión por la vida en los aturdidores ritmos de rock, canciones y bailes” (“Rent”). También en *La Jornada*, Jaime Whaley señaló que la obra estaba puesta “a la altura de los mejores montajes internacionales” y agregó que este musical “aborda el tema del sida sin convencionalismos” (30). Sin embargo, para Carlos Ocampo, de *Reforma*, esta obra se adaptaba “paso a paso a todas las convenciones melódicas del género”. El periodista se manifestó contrario a que Larson hubiera optado por el final feliz, en contraste con otros musicales en que imperaba “la congoja del amor quebrantado”, como *Amor sin barreras* o *Cabaret*. Ocampo concluyó:

Al final, el optimismo a ultranza – en todo similar al de, pongamos por ejemplo, La tía Mame – deja un sabor más dulce que agrio. Sin quererlo, y aún sin detenerse a pensar en ello, el auditorio se traga la amarga dosis de cinismo finimilenarista, asume que se puede amar y vivir con VIH y todos tan contentos.

Después de todo el musical es un género que antes que otra cosa se propone entretener. *Rent* lo consigue con holgura (“*Rent*”).

En el mismo rotativo, Silvia Pelaéz, consideró que si bien *Rent* “es una obra con la cual se pueden identificar, en algunos momentos, los jóvenes mexicanos”, con ciertas situaciones en la obra “no hay conexión cultural”. La crítica puntualizó:

queda por preguntarse acerca de la significación de una obra como *Rent* para un público mexicano, pues se trata de una obra ubicada en el contexto específico del Nueva York actual sin cuya referencia, la percepción de la obra puede quedar en el nivel más superficial.

No obstante, a Pelaéz le pareció que la música era “excelente” y encontró “momentos muy logrados”, como la canción ‘Quinientos veinticinco mil seiscientos minutos’ [‘Tiempos de amor’], que en su opinión “resume el optimismo característico de *Rent*”, y “el momento en que muere Angel y Collins canta ‘Te cubriré’”, que le resultaba “igualmente conmovedor” (“*Rent*”). Luz Emilia Aguilar Zinzer, por su parte, precisó que “como cualquier negocio por franquicia”, la puesta del Alameda 1 garantizaba “la integridad del concepto y producción originarios” (“Teatro de la vida”). Carlos Monsivais compartió con los lectores de *Reforma* su opinión del espectáculo:

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

El joven elenco mexicano que interpretó *Rent* llamó la atención en la prensa por su desempeño en el escenario. Erick Rubín, cantante conocido por haber formado parte del grupo musical Timbiriche, encabezó el reparto en el papel de Roger. Luz Emilia Aguilar Zinzer comentó que la compañía cantaba y bailaba “con destreza, gracia y energía” (“Teatro de la vida”). Silvia Pelaéz reconoció “excelentes... las voces de los actores en sus diferentes estilos y tesituras” (“*Rent*”). Aunque para Haro Villa, esta ópera pop resultaba “esperpéntica”, reconoció: “Los artistas son mucha pieza, están muy bien preparados, tienen mucha calidad y demasiado entusiasmo” (1-E). Jaime Whaley detalló sobre la formación del reparto:

... un grupo de procedencias diversas en donde lo mismo hay salidos del Tec de Monterrey [Beto Castillo] que campeones de gimnasia [César Romero] o

egresados de la Facultad de Filosofía, pues, de CU [Enrique Chi], pero que tienen el denominador común de experiencia en obras musicales (30)

En el elenco también había una egresada de la Escuela de Arte Teatral del INBA, Samantha Salgado, quien interpretó a Mimi. Pedro Casanova, de la revista *Mundo Fun* consideró a la actriz como “sensacional” en dicho papel (“Qué viva”), mientras que Carlos Bonfil la caracterizó como “estupenda” (“Ese último momento”). Carlos Ocampo, por su parte, dijo que el elenco convenía “por su frescura”. Además, en su opinión, el personaje que aprovechaba “mejor los ornamentos coreográficos, por su carácter y por las aptitudes de su intérprete (César Romero), [era] Angel”. El colaborador de *Reforma* agregó: “Travestido y portando tremendos zapatos de plataforma, Romero, ejecuta con limpieza las cabriolas y saltos que documentan su paso por diversas compañías dancísticas” (“Su debut”). Colombia Moya también juzgó destacada la interpretación que hacía de Ángel el sinaloense César Romero.

En la producción mexicana de *Rent* se hizo palpable un procedimiento muy socorrido en Broadway para el mantenimiento de una temporada: la asignación de *swings* o alternantes en el reparto. Los *swings* son miembros de la compañía entrenados para interpretar distintos papeles en escena, pero que no están integrados al elenco base de la obra<sup>124</sup>. En México se les ha caracterizado como “alternantes”, y se distinguen de los “suplentes” en que los primeros pueden tomar el sitio de cualquier intérprete del ensamble sin previo aviso. Los suplentes, en cambio, tienen estudiado alguno de los personajes titulares y se anuncia, antes de cada función, que sustituirán a alguno de los actores principales; además no se nombran sin la aprobación del director de escena. En el caso de esta producción, como en sus compañías norteamericanas, los *swings* también se desempeñaron como suplentes. Los miembros del ensamble también tenían a su cargo alguna suplencia de personajes titulares. Por ejemplo, Bianca Marroquín, se anunciaba como *swing* o alternante, sin embargo, también tenía a su cargo la suplencia del personaje de Mimi (*Rent*. Programa de mano).

La coreografía tuvo críticas encontradas. Luz Emilia Aguilar Zinzer describió las coreografías como “predecibles, estereotipadas, a la par dinámicas y alegres” (“Teatro de la vida”), mientras que para Carlos Bonfil se trataba de un “impulso” adicional de la obra. Ocampo,

---

<sup>124</sup> En Broadway un *swing* es ordinariamente un bailarín (hombre o mujer) que en los ensayos cubre cualquier lugar que momentáneamente se haya quedado vacío. “He/she swings” (como un columpio) “back and forth as required”. Se le contrata con esa especificación y lo eligen por acuerdo entre productor y coreógrafo (que inevitablemente lo necesitará).

en *Reforma* analizó con más detalle la propuesta coreográfica de este espectáculo y además definió las tareas de una coreógrafa residente como la que se ofrecía para esta producción:

...la coreografía propiamente dicha se adapta al tono verista de la pieza. Impensable esperar alardes virtuosísticos en este grupo de descreídos. Cuando bailan, lo hacen como cualquier hijo de vecino siguiendo las reglas de la moda. Esta treta mantiene la solidez de la trama evitando despilfarros visuales innecesarios para lo que se cuenta...

La coreografía original de Marlies Yearby, y la ejecución de la misma a cargo de Christine Bandelow, asume los lineamientos que impregnan mucho de la danza contemporánea: parodia de los bailes de salón (El Tango Maureen), desconstrucción de la rutina de un solista en tono de parodia erótica-antierótica (La Luna Salta) o uso abierto del coro en unísonos muy sencillos propios de los cierres optimistas (La Vie Bohème ¿Cómo Digo?).

La coreógrafa residente en México, Leticia Alvarado --promotora del grupo Tandem Compañía de Danza, ganadora del Premio de coreografía INBA-UAM y autora de obras como *Frida*, un infierno milagroso--, sólo tiene que vigilar que la mecánica general opere con eficacia de tal manera que los grupos contrasten con las intervenciones solistas y la expresividad corporal se mantenga en los límites de la naturalidad. Así, el conjunto de elementos obra con eficacia y genera esa emoción estética que termina por omitir el hecho de que nadie se comunica cantando en la vida real. No hace falta, porque en el caso de este género la emoción se encapsula en esos segmentos en los que confluyen la voz, el cuerpo y la capacidad actoral. (“Rent”)

Del diseño de la producción de *Rent*, la prensa mexicana reconoció sobre todo la iluminación original de Blake Burba. Aguilar Zinzer observó que “la escenografía de varios niveles” creaba “un espacio que deja[ba] al descubierto la rica maquinaria lumínica” (“Teatro de la vida”). En *El Universal* comentaron que “Además de una obra,” *Rent* era “un concierto en todo su esplendor... con una banda de rock en vivo, innumerable cantidad de luces, escenografía muy sugestiva” (“Rent un montaje de vanguardia” 19-E).

Ciertos críticos llamaron la atención sobre algunas letras que resultaban incomprensibles, lo que hacía confuso este musical, cantado de principio a fin. Las partes puramente habladas se

reducen a unas cuantas líneas esparcidas por el libreto. “La mayoría de lo que se canta no se entiende, no se sabe quién con quién, ni qué pasa”, señaló Haro Villa en *Novedades* (“Rent” 1-E). Silvia Peláez revisó con detenimiento el problema de la falta de claridad en las canciones:

... quizá debido a la rapidez con que deben cantarse las letras o quizá a otros imperceptibles factores, en repetidas ocasiones se pierde la letra de las canciones y, al no entenderse esta parte tan fundamental para la obra, se propicia una pérdida de interés. Es probable que tal interés se recupere casi inmediatamente gracias a alguna imagen, a la intempestiva aparición de un personaje o a que enseguida se comprenda la letra. En este sentido, podemos decir que el diálogo se esconde y sólo seguimos la música aunque sea por un momento (“Rent”).

*Rent* se mantuvo en cartelera cerca de siete meses, con un par de semanas de descanso a fines de 1999. Se ofrecían seis funciones semanales: jueves y viernes a las 20:00 horas; sábados a las 17:30 y 19:30 horas y domingos a las 12:30 y 17:30 horas. Los boletos tenían diferentes precios: \$350, \$300, \$250, \$200, \$150. Además, dos horas antes de cada función se ponían a la venta los lugares de las dos primeras filas del teatro a un costo de \$80, siguiendo un mecanismo similar implementado en la producción original de Broadway<sup>125</sup>. La empresa mexicana puso a la venta artículos promocionales de la obra con un logotipo diseñado en México distinto al original. Después de algunos cambios en el reparto inicial y de haber develado una placa por doscientas representaciones, la producción mexicana de *Rent* concluyó su temporada el domingo 27 de febrero de 2000.



Casi al mismo tiempo que se estrenaba *Rent* en nuestro país, OCESA preparaba otra producción musical de grandes exigencias, quizá más compleja que la obra de Jonathan Larson. Se trataba de uno de los musicales más afamados del británico Andrew Lloyd Webber: *El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*). Para presentar este espectáculo en México fue necesaria una colaboración muy estrecha entre los supervisores

de la producción original, traídos de Inglaterra, y los creativos y técnicos mexicanos.

<sup>125</sup> En Broadway se organiza una rifa para estos sitios, dos horas antes de la función. Estos boletos tienen un costo de \$20 dolares, y están destinados para los “Rentheads” o fans de Rent que pueden esperar horas a que empiece la rifa y hacerse acreedores a estas localidades en el Nederlander Theater de Nueva York.

*El fantasma de la ópera* se estrenó el jueves 16 de diciembre de 1999 en el Teatro Alameda 1 de la ciudad de México. La producción requirió de 8.5 millones de dólares de acuerdo con Carlos Paul de *La Jornada*. Según este periodista la puesta mexicana pudo llevarse a cabo “después de un año de ‘intensas negociaciones’ para adquirir los derechos de una de las historias más exitosas en el mundo del entretenimiento”. Paul también refirió que era la primera vez que este espectáculo se montaba en español (“El fantasma”). Este musical, basado en la novela homónima de Gaston Leroux, llegó a México trece años después de su estreno mundial en Londres. No obstante, hubo algunos intentos previos de montar en nuestro país este musical de Lloyd Webber<sup>126</sup>.

La puesta mexicana de *El fantasma de la ópera* es una de las producciones revisadas en este trabajo que más colaboradores extranjeros ha reunido. El programa consigna como director de escena al norteamericano Harold Prince, quien ideó el espectáculo original de Londres en 1986 y se ocupó de su posterior transferencia a Broadway en 1988. Las fuentes no indican si Prince efectivamente viajó a México para montar *El fantasma*. Lo mismo sucedió en el caso del Gillian Lynne, a quien se le reconoció como la coreógrafa original de la obra. En el programa mexicano, Arthur Masella aparece como director asociado y Denny Berry como coreógrafa asociada. Tanto Masella como Berry viajaron a México para ocuparse de reponer el espectáculo conforme a los lineamientos de la producción original<sup>127</sup>. De la misma manera se convocó a diseñadores asociados de escenografía, vestuario, iluminación y audio: Jonathan Allen, Jill Parker, Michael Odam y Craig Cassidy. También la supervisión y dirección musical corrió a cargo de una extranjera, Kristen Blodgette. La gerencia de la producción se encomendó a la compañía londinense Crosbie Marlon Associates Ltd, mientras que Pat Thomas se desempeñó como jefe de foro y regidor del espectáculo. Cuando los extranjeros entregaron la obra y abandonaron el país, después del estreno, algunas áreas de responsabilidad recayeron en

---

<sup>126</sup> Uno de ellos fue a finales de 1993. En el suplemento *Uno guía semanal* del periódico *Uno más uno* Javier Díaz Dueñas declaró a Luis Alberto García que participaría en “*El fantasma de la ópera* a fines de este año, para el que estoy propuesto para el papel protagónico que me hace feliz” (2). Fernando Morett, productor de *Cats* y *Expreso Astral*, musicales también de Andrew Lloyd Webber, comentó en varias ocasiones su interés en montar este espectáculo en nuestro país (Álvarez “El futuro es promisorio”).

<sup>127</sup> En *La Jornada*, Carlos Paul precisaba, citando al productor asociado Morris Gilbert “La dirección es original de Harold Prince y, en México, el director asociado es Arthur Masella. En ese sentido, cabe destacar que esta puesta en escena – en la que todo fue seleccionado con rigor para ofrecer un espectáculo de alta calidad, y por las condiciones en que fue negociada – ‘es una reproducción exacta de la obra de teatro que se presenta en todos los lugares donde ha sido montada. El vestuario, la iluminación y la música, la escenografía, todo es igual; la única diferencia es que está hablada en español’” (“El fantasma”).



colaboradores que residían en México. Así, Roberto Ayala<sup>128</sup> fue el director de escena residente; Isaac Saúl, el director musical; Jaime Matarredona, el jefe de foro y regidor; Fabienne Lachere la capitana de danza; además, Laura Rode se encargó de la coordinación general de la producción, mientras que Violeta Rojas fue la coordinadora de vestuario, maquillaje y peluquería.

El elenco mexicano de *El fantasma de la ópera* estuvo compuesto, en su mayoría, por cantantes y bailarines entrenados para la ópera y el ballet clásico. En proporción, los actores con experiencia en obras musicales, fueron los menos. De un elenco de 39, de tan sólo ocho intérpretes se indicaron, en el programa de mano, trabajos previos en “musicales”: Lolita Cortés, Luis René Aguirre, Marco Anthonio Muñoz, Gerardo González, Bianca Marroquín, Ricardo Villareal, José Antonio López Tercero y Luis Elizondo, este último entrenado sobre todo en producciones estudiantiles. El resto de la compañía exhibió una formación clásica, así en danza como en canto. El papel titular se asignó a tres intérpretes, que fueron presentados como alternantes de este personaje. Aunque uno de ellos, Saulo Vasconcelos, de origen brasileño, consignó su trabajo en producciones como *La bella y la bestia* o *Jesucristo superestrella*, se había desempeñado principalmente como cantante de ópera. Los otros dos, Juan Navarro y Raymundo Lobo, mexicanos ambos, no habían trabajado en una obra de teatro musical hasta entonces (*El fantasma*. Programa de mano 2-9).

Las exigencias de mantenimiento de una producción como ésta, hicieron que OCESA presentara a los *swings* o alternantes, con el crédito *comodines*. En *La bella y la bestia* la empresa los anunció como *swings*, en *Rent* como alternantes, ahora optaba por esta palabra originada en los juegos de cartas, aunque los tres términos parecen caracterizar una misma realidad necesaria para mantener una puesta en escena. “Los comodines suplen a todos los personajes del ensamble”, aclaraba el programa de mano. La razón para incluir este nuevo término fue que, en esta obra, los alternantes eran los actores encargados de los dos personajes principales: El Fantasma de la Ópera y Christine Daaé. De esta manera Saulo Vasconcelos, Juan Navarro, Raymundo Villalobos, Irasema Terrazas, Claudia Cota y Lolita Cortés se presentaron con la siguiente aclaración: “Alternan funciones. Se dará a conocer al público el nombre del actor que interpretará el papel”. Para proteger las funciones estos personajes tenían, además, suplentes. También había suplencias asignadas para el resto de los miembros del reparto. “Los

---

<sup>128</sup> Fue coreógrafo y co traductor de *Calle 42*.

suplentes” – precisaba la empresa en el programa – “nunca sustituyen a los actores principales salvo que se anuncie antes de la función” (*El fantasma*. Programa de mano 2).

La prensa mexicana dio un buen recibimiento a esta primera producción en español del clásico de Lloyd Webber. Haro Villa, en *Novedades*, aplaudió las “virtudes musicales, decorativas, histriónicas y de sorprendentes efectos sonoros y visuales” de este montaje que calificó como “espectacular”. En opinión del crítico la producción resultaba “verdaderamente rica”, como prometió la empresa (“El fantasma” 14-E). En *Reforma*, Silvia Pelaéz señaló: “*El Fantasma de la Opera* convoca a un equipo creativo de gran calidad en cada uno de los aspectos artísticos”, a sus ojos esto daba como resultado “una producción muy cuidada en cada detalle” (“El fantasma”). En cambio, Luz Emilia Aguilar Zinzer, en el mismo diario, comentó el día del estreno mexicano:

Teatro aparente, para el entretenimiento, inversión de millones que arrulla la mirada y desorienta el oído. En este mundo cruel, *El Fantasma de la Opera* ofrece un caro refugio para los que deseen por un momento -o por una vida- ser prófugos de la realidad, permanecer al abrigo de su rigor, de su riqueza (“Prófugos”).

También en *Reforma*, Ethel Álvarez incluyó la opinión que Carlos Monsiváis expresó el día del estreno:

Es una obra que lleva un siglo con éxito seguro; es en verdad un clásico en el sentido de que siempre emociona, retiene y compromete al público. Cada vez me convenzo más que El Fantasma... no es sino el arquetipo del espectador rencoroso que ha pasado su vida en el teatro y quiere vengarse de los malos cantantes o de los malos actores. Pero esta producción es extraordinaria, y como tal uno puede gustar o no de la obra, pero ciertamente el esfuerzo de la producción y la calidad de los cantantes son incontestables. (“A la altura”)

Por su parte, Olga Harmony en *La Jornada* compartió su reflexión sobre los rumbos del teatro mexicano a fines de siglo XX, que incluía una mención a este montaje:

...muchos teatristas bucean en busca de nuevas formas de producción en espacios o tiempos reducidos. Al mismo tiempo, algunos productores privados intentan unir la taquilla con un teatro casi de arte o nos regresan al fastuoso musical, tipo *El fantasma de la ópera*, que no se veía desde los tiempos de Manolo Fábregas. El siglo se nos va y todo aparenta un eterno retorno (“Ya que se nos va el siglo”).

También en este rotativo, Pablo Espinosa, tras señalar: “La obra responde al concepto neoliberal de ‘calidad total’”, detalló:

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

¿Vale la pena? Por supuesto. Es plástico, pero de primerísima calidad. Súmese entonces, con gozo y sin remilgos, a los más de 70 millones de consumidores contentos en el mundo con este amigabilísimo fantasma.

He aquí una puesta en escena formidable. Un montaje de primer mundo... en el tercer mundo (“El fantasma”).

El elenco mexicano recibió opiniones encontradas, aunque en general se reconoció las capacidades vocales de sus integrantes. Haro Villa consideró que Juan Navarro, como el Fantasma, cantaba “con rabia, amor y melancolía”, y lograba “matizar su personaje con evidente calidad histriónica”. Le pareció que Irazema Terrazas desempeñaba el rol de Christine “con voz y temperamento espléndidos”. “Su actuación integral arrebató de inmediato el interés del respetable. Además, su simpatía no tiene igual en el escenario”, agregó el crítico del *Novedades*, quien también consideró destacada la labor de Tatiana Marouchtchak, como Carlotta Giudicelli (“El fantasma” 14-E). Aguilar Zinzer juzgó que las voces del reparto era “desiguales”, “algunas educadas como la de Tatiana Marouchtchak... y otras desentonadas, opacas, como la de José Joel, en el papel de Raoul”. La crítica de *Reforma* puntualizó: “Relajados lucen los miembros del elenco, la mayoría con experiencia sobre las tablas y, en este caso, sin posibilidad de ir más allá de gestos predecibles, en un lenguaje corporal codificado según catálogo de convencionalidad centenaria” (“Prófugos”). Pablo Espinosa, también expresó elogios y objeciones:

En México los resultados del casting son halagadores: una de las primeras bailarinas de la Compañía Nacional de Danza, algunos de los mejores cantantes de ópera de la nueva generación, e inclusive el requisito del neogalán, en este caso el papel a cargo del hijo de Anel y José José: José Noel (*sic*), el único miembro de la *troupe* a quien dado también el alto

rendimiento de sus compañeros podría reprochársele ausencia de "calidad total" (para usar el término 'técnico' de la jerga neoliberal).

...el tono *standard* adoptado en las modulaciones de voz y las impostaciones tipo doblaje de documental ponen el tono general de plástico de un montaje 'como en Broadway'. A pesar de todo, seguimos en Mexiquito. ("El fantasma")

El diseño de la producción reprodujo con fidelidad los originales londinenses, según ciertos periodistas. Marco Antonio Olvera, de *Reforma*, aplaudió el "preciso despliegue de efectos especiales" y el "espectacular vestuario". Además aseguró que "Los cerca de 2 mil espectadores fueron transportados a la denominada 'Belle Epoque' de finales del Siglo XIX. La escenografía recreaba hasta el más mínimo detalle de los pisos y salones de la Ópera de París, incluso el mítico lago subterráneo del clásico recinto cultural europeo" ("Aterradora"). Haro Villa observó la "preponderancia" de un candil que tomaba parte en la acción, y que viajaba del escenario al techo de la sala y viceversa. También llamaron su atención "las figuras escultóricas que decora[ban] el marco del escenario" ("El fantasma" 14-E). Respecto al diseño Silvia Pelaez comentó:

Se logra crear las atmósferas que simbolizan los mundos de la luz y de la oscuridad: el escenario de un teatro iluminado y los espacios que hay detrás como los camerinos y pasillos; la azotea del edificio iluminada por la Luna y el lago oscuro y mágico que conduce a la guarida de El Fantasma ("El fantasma").

Por su parte, Luz Emilia Aguilar Zinzer describió:

Telas de variados tonos: verde oscuro, vino, carmesí, ya con borlas, ya con flecos o dorados filos suben y bajan; un laberinto de velas en mar de hielo seco; puentes entre brumas; tétricos candeleros; figuras que asoman de trampillas; cuerpos voladores; ángeles en oropel de alucinado rococó; un gigantesco candelabro, tarántula rutilante, arma genocida del fantasmal y atormentado protagonista, son imágenes que va depositando en la memoria el ir y venir de cambios vertiginosos de escenografía e iluminación -rico catálogo de luminotecnia y tecnología teatral-, en El Fantasma de la Ópera...

Desfile de disfraces de impecable confección, memoria imaginativa de la moda hacia el fin del siglo XIX: mujeres apresadas en pomposas siluetas de campana;

oscuros terciopelos y lanas para los caballeros en un melodrama – de horror en su versión originaria –, que aquí no asusta, mece la mirada del público ante un museo de imaginación romántica, teatro de cursilería grandilocuente representado con cándida seriedad. (“Prófugos”)

*El fantasma de la ópera* cumplió una temporada de 13 meses en la ciudad de México. El periódico *Reforma* reportó el 1 de enero de 2001, que esta producción había sido vista por 485 mil personas. Tras cumplir 400 representaciones, el espectáculo abandonó la cartelera el domingo 14 de enero de 2001.

## I.6 Empieza un milenio

Para el año 2000, OCESA ya era una presencia en el teatro mexicano asociada con la producción de musicales extranjeros en español. Continuó operando los Teatros Alameda. El complejo en que se ubicaban dichas salas fue rebautizado como Centro Cultural Telmex. Además, esta empresa del Grupo CIE, ya controlaba los derechos de explotación para el mercado hispanohablante de diversos musicales que, en los primeros años del nuevo milenio, se montaron en México después de sus producciones en otros países, como España o Argentina, entre ellos *Chicago* y *Los miserables*.

Productores que durante la segunda mitad del siglo XX habían promovido distintas puestas musicales en la ciudad de México, dejaron de presentar este tipo de espectáculos durante algún tiempo. Fela Fábregas, propietaria de las siete salas que su esposo dejó en la colonia San Rafael, no volvió a presentar un musical extranjero desde *Loco por ti* en 1998<sup>129</sup>. Julissa esperó algunos años, después de su producción de *Hermanos de Sangre*, de aquel mismo año, para volver a presentar *Vaselina* en el 2001 y estrenar, en 2004, *Menopausia el musical*, un espectáculo de Off-Broadway. Silvia Pinal anunció su interés en montar *Sunset Boulevard*, un musical de Andrew Lloyd Webber, basado en la película homónima de Billy Wilder (Monroy, “Regresa” 17-E). Sin embargo, la actriz y empresaria enfrentó distintos obstáculos para producir esta obra. El Teatro Silvia Pinal, co propiedad de la actriz y la familia López Portillo, abrió sus puertas en 1988 y dejó de funcionar como teatro muy pronto en el siglo XXI<sup>130</sup>. Por lo que respecta a Televisa, en 1999 anunció que dejaría de invertir en producciones teatrales. En abril del año 2000 en *Reforma* se anunció que la empresa había concluido la venta de sus filiales Televiteatro y Editorial Clío “operaciones en las cuales la televisora obtuvo 37 millones 599 mil pesos” (Pedrero, “Cae utilidad”).

El cuarto proyecto teatral de OCESA fue una reposición de *El hombre de la Mancha*. Para esta producción, la empresa convocó como director escénico a Rafael Sánchez Navarro, hijo del desaparecido Manolo Fábregas. Las puestas profesionales de *La bella y la bestia*, *Rent* y *El fantasma de la ópera* se presentaron por primera vez en México y en español promovidas por

---

<sup>129</sup> Sin embargo se asoció para presentar dos musicales de manufactura mexicana, *Sueño de una noche de verano* en el Teatro Manolo Fábregas y *Regina, un musical para una nación que despierta*, en el Teatro San Rafael en 2002.

<sup>130</sup> A la fecha de la conclusión de esta tesis funciona como un templo cristiano.

OCESA. En esta ocasión, la productora reciclaba un espectáculo que ya había probado suerte en la capital, incluso con la misma traducción que Fábregas presentó treinta y un años antes, de Viniegra y Delgado Fresán.



OCESA estrenó *El hombre de la Mancha* el miércoles 12 de abril de 2000 en el Teatro 2 del Centro Cultural Telmex. Se reportó que la inversión para presentar este espectáculo fue de 3 millones de dólares (Morales Valentín, “Los musicales” 19). Arturo Cruz Bárcenas, de *La Jornada*, consignó que era necesario más un año de representaciones de la obra “para poder recuperar la inversión de esta producción” (“Entre el público”).

En *Reforma*, César Huerta refirió: “Ésta será la primera vez que la obra, que se ha representado en Broadway, Europa y Latinoamérica con una sola escenografía, ocupe 17 escenarios cambiables, lo que la convierte en la más majestuosa de todas” (“Un lugar”). Para esta producción, se mantuvo el procedimiento de alternar los personajes principales que la empresa siguió en *El fantasma de la ópera*. En esta ocasión, el personaje de Cervantes/Quijote estuvo a cargo de Eugenio Montessoro y Roberto Blandón, mientras que Aldonza/Dulcinea se asignó a Susana Zabaleta, Pía Aun y Laura Cortés<sup>131</sup>.

La prensa expresó buenos comentarios para la reposición de *El hombre de la mancha*, especialmente dedicados a lo llamativo de la producción. Haro Villa reconoció los “excelentes escenarios corpóreos, [el] vestuario deslumbrante, [la] iluminación y [el] sonido de mucha calidad”. Sin embargo, el crítico del *Novedades* recomendó al director Sánchez Navarro: “Tal vez debe cuidar más las figuras esperpénticas, sobre todo de ‘Don Quijote’, porque el espectáculo es demasiado bonito, aunque, repetimos es siempre de complacencia la intención de los musicales”. (“Se reestrenó” 1-E, 3-E). Cruz Bárcenas, calificó el estreno como “espiritualmente apegado al texto inmortal de Miguel de Cervantes Saavedra”. El periodista de *La Jornada* agregó: “Conmovidos, entre el público, varios asistentes lloran la muerte del sueño imposible [de Alonso Quijano/Don Quijote], de la encarnación literaria de la utopía subjetiva, de la fe que hace soportable cualquier dolor” (“Entre el público”). Respecto a esta reposición Silvia Peláez comentó en su columna “¡Ábrete, Sésamo!”:

<sup>131</sup> Olivia Bucio se integró al reparto, como alternante de Aldonza/Dulcinea, en la segunda parte de la temporada, después de la salida de Susana Zabaleta.

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

La crítica de *Reforma* juzgó que OCESA “regala[ba]” a los espectadores “un montaje de la más alta calidad en los diversos planos que lo componen”. Peláez concluyó:

En una producción de esta magnitud, el elenco, la música, la orquesta, la escenografía, las luces, el vestuario, y cada uno de los elementos que conforman el montaje, se ensamblan y traman con tal armonía, profesionalismo y calidad que vale la pena acercarse a *El Hombre de la Mancha*. (“El Hombre”)

En el mismo diario, Ximena Escalante expresó sus percepciones de una función que presenció nueve meses después de iniciada la temporada:

En efecto, un viernes por la noche el teatro está lleno, a pesar del precio de los boletos, y aunque *El Hombre de la Mancha* no exhibe lujos teatrales como otros musicales de su género, sí recrea, mediante el estudiado trabajo de los actores, una historia ingeniosamente ideada y revive a uno de los autores más importantes de la literatura, quien, por otra parte, no tuvo una vida sencilla.

Escalante juzgó que el espectáculo lucía “con medido equilibrio, texto, canciones y coreografías, ofreciendo así una progresión dramática diversa, heterogénea y versátil” (“El hombre”).

Aunque con ciertas objeciones, los periodistas expresaron buenas opiniones respecto al trabajo de actores como Zabaleta y Blandón. “Las interpretaciones son, en general, atinadas y eficientes, aunque no brillantes”, señaló Ximena Escalante. En su opinión, Susana Zabaleta “dibuja[ba] una Aldonsa (*sic*) luminosa y encantadora” y, a su juicio, la presencia de la también actriz de cine y televisión era “fundamental”, para el espectáculo. “No es equivocado pensar que es ella quien llena el teatro”, añadió la columnista de *Reforma* (“El hombre”). Haro Villa observó que Zabaleta era “dulce Dulcinea, aunque un tanto fina como fregona Aldonza Lorenzo”; sin embargo, aplaudió la caracterización de la actriz además que, para él, realizaba “una interpretación diferente y emotiva en las canciones” (“Se reestrenó” 3-E). De Roberto Blandón, como el Quijote/Cervantes, ciertos críticos opinaron: “entonado, refleja el grado de sensibilidad que las melodías requieren” (Morales Valentín, “Poesía y amor” 22); “Aun así, sin la fuerza



dramática y nada esquelética imagen, Blandón logra momentos gloriosos como histrión, sobre todo en la escena final” (Haro, “Se reestrenó” 1-E).

Carlos Cobos, en el papel de Sancho Panza, destacó según ciertas notas en la prensa. “Es el actor *ad-hoc* para desarrollar el personaje, el fiel escudero, compañero de aventuras, perro fiel, amigo sempiterno”, comentó Arturo Cruz en *La Jornada* y agregó “sólo tuvo que ponerse la vestimenta (es un decir)” (“Entre el público”). A decir de Haro Villa “los aplausos finales subraya[ban]”, que Cobos compartía “con Zabaleta los aciertos interpretativos” (“Se reestrenó” 3-E). Silvia Peláez escribió: “encarna a Sancho Panza con gracia, fuerza y precisión actoral, dando al espectador un Sancho Panza humano y entrañable” (“El hombre”). Desde el punto de vista de Ximena Escalante se esperaba “más gracia y soltura” de este personaje (“El hombre”).

El diseño de producción que presentaba este “Hombre de La Mancha” llamó la atención de algunos periodistas. Peláez encontró que “La escenografía tridimensional crea[ba] los ambientes y las atmósferas precisos, de manera fluida y eficaz, además de la belleza estética, como en la recreación de la iglesia con coloridos vitrales” (“El hombre”). Emmanuel Haro Villa señaló que el concepto escenográfico de esta puesta se originó en España<sup>132</sup>, y comparó esta resolución escénica con sus antecesoras:

Del fondo del centro descendía la escalinata de la Santa Inquisición al sótano donde esperaban los condenados. Los lugares donde realizaba sus hazañas “Don Quijote de la Mancha” y el hogar de don Alonso Quijano, se resolvían con iluminación o telones.

Ahora, reiteramos, son escenarios corpóreos verdaderamente imponentes, que aparecen y desaparecen sin que escuchemos ni veamos los movimientos técnicos de perfección. (“Se reestrenó” 3-E)

De acuerdo con César Huerta, de *Reforma*, se realizaban 17 cambios escenográficos, de piezas cuyo peso total se estimó en las 20 toneladas. Además consignó que la obra contaba con 100 piezas de vestuario, 30 máscaras y 120 pares de zapatos (“Un lugar”).

La producción de OCESA de *El hombre de la Mancha* se mantuvo más de un año en la cartelera de la ciudad de México. La obra trabajaba cuatro días a la semana ofreciendo seis funciones: los jueves y viernes a las 20:30 horas; los sábados a las 17:30 y 21:00 horas y los domingos a las 13:30 y 18:00 horas. Los boletos tenían cuatro precios distintos: \$350, \$275,

---

<sup>132</sup> Una producción de Luis Ramírez para Pigmalión. Estelarizada por José Sacristán y Paloma San Basilio.

\$175 y \$125. Avanzada la temporada, Susana Zabelta dejó la compañía y fue sustituida por Olivia Bucio. En la primera quincena de julio de 2001 el cantante José José develó la placa por las 400 representaciones del espectáculo que desapareció de las carteleras en agosto de ese año.

*Jesucristo Superestrella* se volvió a montar profesionalmente en México como la quinta producción teatral de OCESA. Julissa estrenó este musical en nuestro país en 1975, y posteriormente lo remontó en el Teatro Lírico (1983) y en los desaparecidos Televiteatros (1984), que ocupaban el mismo predio de las salas en que ahora se reponía (*Julissa en línea*). La ópera rock de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice se ha montado innumerables veces por grupos estudiantiles y amateurs de nuestro país. A principios del siglo XXI la empresa del Consorcio Interamericano de Entretenimiento la presentó en una versión concebida especialmente para México por colaboradores del grupo español La Fura Dels Baus y creativos nacionales.

Esta reposición de *Jesucristo Superestrella* se estrenó el jueves 29 de marzo de 2001 en el Teatro 1 del Centro Cultural Telmex. La dirección escénica fue del español Hanzel Cereza, quien anunció a *Proceso*, días antes del estreno:

Comenzamos desde cero, OCESA quiso producir y lo primero fue montar un equipo con directivos creadores, como la supervisora musical Kristen Blodgett, con su gran experiencia, y yo aportando una nueva estética. Es una provocación con efectos muy potentes e imágenes impactantes: la corona de espinas, los latigazos, la crucifixión; pero no hay sangre, es un dolor de lo que sucede, vamos a decir que he rebajado la dosis de tremendismo. Es fuerte y muy humano. (Ponce)

También Federico González Compeán, productor por parte de OCESA, expresó:

Nos gusta la música, es vigente y nos da la oportunidad de crear, venimos de copiar, de reproducir lo mismo, de hacer bellas y bestias, fantasmas y hombres de las manchas (*sic*)... de hacer lo mismo. Con esta puesta, usamos la música, pero ponemos un área creativa, como hacemos en el cine, ya lo hacemos completo no *remake*; pero en el teatro es un proceso: aquí usamos la música y hacemos lo demás, el siguiente paso es hacer todo: música, iluminación, concepto visual, el vestuario es nuestro, ésa es la apuesta. (Caballero, "Presentan Jesucristo")

Para este *Jesucristo Superestrella*, se encomendó una nueva traducción a Álvaro Cerviño, traductor también de *El fantasma de la ópera*, así como una nueva orquestación, según declaraciones de Kristen Blodgette, quien aseguró que se trataba de un montaje “planeado especialmente para México”. Sobre los arreglos musicales, la inglesa precisó “La orquestación de la obra fue específicamente para un tour de Londres y la producción en México, el encargo de Andrew Lloyd Webber fue crear un nuevo concepto en español” (Carreño y Cabrera). OCESA invirtió 15 millones de pesos en esta producción, según reportes de Martha Silvia Sánchez, de *Reforma* (“Jesucristo”).

Esta reposición mexicana de *Jesucristo Superestrella* dividió a la crítica. “El espectáculo es novedoso y puede gustar, aunque el público extrañará las cosas simples” opinó Emmanuel Haro Villa, sobre esta ópera rock, que desde su punto de vista, fue “revestida con elementos técnicos actuales” (“Jesucristo” 1-E, 3-E). En *La Jornada* Jorge Caballero describió:

Visualmente apabullante/contemporánea/estética, donde se funde el video con la escenografía/coreografía y la música. Números musicales trepidantes alimentados por una acuarela de luz, del blanco hasta el azul; atmósferas luminosas/lóbregas/fantásticas cobijando una música ecléctica, con retorcidos sonidos de guitarras y una escenografía *avant garde* tapizada de vestuario original...

*Jesucristo Superestrella*, clásico del teatro musical, presenta ahora un alarde de tecnología, explosiones, elevaciones, escenarios creados con sogas y telas tapizadas de luminosidad, pantallas gigantes que transmiten/remiten imágenes equivalentes con los pasajes de los temas musicales y un buen lenguaje corporal/sonoro. (“Presentan Jesucristo”)

Por otro lado, Ximena Escalante, en *Reforma*, reconoció que se trataba de “un divertimento agradable” que por su “dimensión profesional” impresionaba al espectador, sin embargo para ella se trató de “una puesta en escena más bien tibia” y añadió:

Este musical rock, tal vez el más reconocido en la historia de su género, se presenta con una nueva revisión escénica, en una propuesta que pretende ser innovadora. La dirección de Hansel Cereza, ex-director y miembro de La Fura dels Baus, grupo español que sigue una tendencia teatral agresiva y radical, es imaginativa y precisa. Pero después de ver espectáculos suyos verdaderamente

violentos o masivos, parece un tanto incoherente ver una propuesta de este tenor, que no es vanguardista, ni radical ni agresiva y que, todo lo contrario, no ofrece nada más allá de lo ya visto. (“Jesucristo”)

El trabajo de los intérpretes recibió ciertas menciones en la prensa. Respecto a la manera como estaba integrado el reparto Martha Silvia Sánchez observó:

OCESA... no quiere arriesgarse con un elenco nuevo e incluye a actores que ya han participado en sus anteriores montajes. Por ejemplo Erick Rubín, quien participó en *Rent*, ahora interpreta a Judas; Lolita Cortés, quien fuera La Bella y también actuara en *El Fantasma de la Ópera*, ahora es María Magdalena; o Fazio Galván, [suplente del] protagonista de *La Bella y La Bestia*, quien en esta ocasión interpreta a Jesús. En ese sentido cabe preguntar si el talento en México para los musicales es escaso o cuál es la razón por la que el espectador ve y escucha siempre a los mismos actores. (“Jesucristo”)

A decir de Ximena Escalante este montaje “expone un trabajo actoral simplemente correcto” (“Jesucristo”).

*Jesucristo Superestrella* se mantuvo en la cartelera de la Ciudad de México hasta finales del 2001. La obra se escenificaba siete veces a la semana, entre el jueves y el domingo. Las funciones se ofrecían jueves y viernes a las 20:30 horas; los sábados a las 13:00, 17:30 y 21:00 horas; y los domingos a las 13:30 y 18:00 horas. Los boletos tenían diferentes precios: \$500, \$450, \$350, \$250, \$190 y \$150. Esta producción terminó su temporada en diciembre de 2001 después de festejar 200 representaciones.



*Chicago* fue la sexta producción de teatro musical de OCESA, con canciones originales de John Kander y Fred Ebb. La historia gira en torno a una pareja de asesinas, Velma Kelly y Roxie Hart, quienes hacen del crimen un espectáculo. En 1996 esta obra tuvo un *revival* en Broadway, caracterizado por la ligereza de su producción, de hecho la mayor parte del escenario era

ocupado por la orquesta<sup>133</sup>. Aquella versión, presentada prácticamente en un formato de concierto, fue la que se recreó para el debut en México. Este musical se estrenó originalmente en Nueva York en 1975.

*Chicago* debutó el miércoles 24 de octubre de 2001 en el Teatro 2 del Centro Cultural Telmex. La obra se anunció con la leyenda “Corta temporada” y, según Dalila Carreño, de *Reforma*, “el montaje requirió una inversión de dos millones de dólares” (“Qué musical”). El norteamericano Walter Bobbie, quien ideó el nuevo montaje de *Chicago* para Nueva York en 1996, viajó a México para hacerse cargo de la puesta mexicana, aunque contó con la colaboración del inglés Nigel West, como Director asociado. Una vez que *Chicago* se estrenó, el también norteamericano James Kelly<sup>134</sup> se hizo cargo del mantenimiento del montaje como Director residente (*Chicago*. Programa de mano).

Velma Kelly y Roxie Hart fueron interpretadas por la argentina Sandra Guida y la mexicana Bianca Marroquín, respectivamente. Guida participó en el montaje argentino de *Chicago*, mientras que Marroquín se desempeñó como *swing* o comodín en las producciones de OCESA: *La bella y la bestia*, *Rent* y *El fantasma de la ópera*. En general, la prensa tuvo buenos comentarios para el desempeño de ambas:

...protagonizan, con sobrada calidad, el musical “Chicago”, al que aportan excelencia en baile, actuación y canto. (Haro Villa, “Emoción” 6-E)

...tanto Marroquín como Guida, además de mostrar un soltura escénica y vocal, se adueñan del proscenio en forma natural, como si ya se hubiesen presentado ante el público unas cien veces. (Olivares)

...destaca Bianca Marroquín, en el rol de Roxie Hart, entregada con deleite contagioso a su papel de sensual vampiresa, junto a una Sandra Guida en el rol de Velma Kelly, eficiente, aunque menos seductora. (Aguilar Zinzer, “LA banalización”)

---

<sup>133</sup> El City Center de Nueva York produjo dentro de sus “Encores! Series” dicha reposición de *Chicago*. Estas series, en opinión de Maslon y Kantor, eran “a way of reviving undervalued musicals in concert form”. El concierto estaba programado para sólo cuatro funciones en la primavera de 1996, sin embargo la demanda del público consiguió que el espectáculo fuera transferido al Shubert Theatre de Broadway “in a scaled-down full production” (400-401). A la fecha de conclusión de esta tesis, la reposición de *Chicago* continuaba representándose en el Ambassador Theatre de Nueva York y se anunciaba como una “open ended production” (*Playbill: Playbill.com*).

<sup>134</sup> James Kelly entonces se desempeñaba como Coréografo residente de la Compañía Nacional de Danza del INBA (*Chicago*. Programa de mano).

Bianca Marroquín, desborda encanto y energía en tanto realiza con apego y lógica contundentes cada una de las acciones que exige su personaje por más descabelladas que éstas nos parezcan. Sandra Guida... representa con fidelidad y destellos a la envidiosa compañera de cárcel. (Martínez, *Así es el teatro* 407).

El ensamble de intérpretes que participaron en el montaje mexicano de *Chicago* recibieron el reconocimiento de ciertos periodistas. “[U]no de los principales ingredientes de la obra y sus fundamentos escénicos son, desde un inicio, la estupenda vocalización del coro y las solistas, así como la buena técnica dancística” señaló Juan José Olivares, en *La Jornada*. Haro Villa, afirmó “la estrella es el conjunto”, pero destacó el trabajo de Eugenio Montessoro (Billy Flynn), Laura Cortés (“Mama” Morton), Darío Ripoll (Amos Hart) y Javier Medina (el cantante de amplio registro que interpretó a Mary Sunshine) (“Emoción” 6-E). Para Luz Emilia Aguilar Zinzer en este tipo de producciones musicales importadas “los coros y cuerpos de baile, además de contar con firmes y ágiles figuras, responden a la obligación de sonreír casi sin tregua, con frecuencia en forma de amarga mueca, en el ir y venir por una implacable precisión mecánica”. Esto, en opinión de la crítica, conseguía “impacto... más que verdad escénica”. Respecto al desempeño de la compañía, la columnista de *Reforma* precisó:

Eugenio Montessoro se ciñe al estereotipo del abogado gángster, con envolventes tonalidades de un Mauricio Garcés y habitado por un persuasivo encanto. Javier Medina, en el papel de Mary Sunshine, hace gala de su singular voz. Salvo algunas felices excepciones, como Darío Ripoll y no obstante la precisa articulación de las coreografías, el resto del elenco muestra poco brillo (“La banalización”).

Respecto a Darío Ripoll, Alegría Martínez comentó “deja una marca indeleble de ternura con su Amos Hart” (*Así es el teatro* 407).

En México Gary Chryst repuso la coreografía original de Ann Reinking, a su vez puesta “en el estilo” de aquella que Bob Fosse ideó para la producción de 1975. Olivares reconoció la “bien dirigida coreografía de Bob Fosse” como uno de los “fundamentos escénicos” de este montaje y agregó: “No hay más en el proscenio que bailarines-cantantes-bailarines (adonis y afroditas góticos) que gesticulan cada parte de la puesta”. El periodista de *La Jornada* tuvo, sin embargo, un reparo: “Quizá lo que faltó fue un espacio con dimensiones mayores para un despliegue coreográfico más espectacular (la orquesta tuvo el que se merece) y un cierre más

vistoso, que amarrara la gama de sensaciones que provoca la puesta a lo largo de su presentación”. De acuerdo con Dalila Carreño, de *Reforma*, la coreografía se caracterizó “por movimientos eróticos”, ya fuera “con sillas, escaleras o, simplemente, en el escenario” (“Qué musical”).

El diseño de la producción mexicana de *Chicago* recreaba aquel concebido para la reposición neoyorquina de 1996. “Sin más estructura escenográfica que un inclinado marco dorado que contiene la orquesta en vivo frente a la mirada del público, las escenas transcurren a unos cuantos pasos del proscenio” describió Alegría Martínez (*Así es el teatro* 407-408). La orquesta ocupó la mayor parte del escenario (Olivares) y sólo se introdujeron algunas piezas mínimas como sillas o escalones, además el negro era el color dominante en la escena (Carreño, “Qué musical”). El espectáculo jugaba “con provocativas indumentarias en negro y una colorida iluminación que”, por ejemplo, teñía “de rosa las plumas blancas entre las manos de las bailarinas” (Aguilar Zinzer, “La banalización”).

Aunque *Chicago* se anunció inicialmente como en “corta temporada”, se mantuvo en la cartelera de la ciudad de México durante 11 meses. Las funciones se ofrecían de jueves a domingo en el siguiente horario: los jueves a las 20:30 horas; los viernes a las 19:00 y 21:45 horas; los sábados a las 17:30 y 21:00 horas y los domingos a las 17:00 y 20:00 horas; se cumplían así siete representaciones semanales. Para cuando se develó la placa por el primer centenario de la puesta, Morris Gilbert, director general de la producción mexicana, declaró a Arturo Cruz Bárcenas, de *La Jornada*, que aún no se recuperaba la inversión inicial y añadió: “Está en vías de lograrlo; es un proyecto sumamente costoso, pero está dentro de los parámetros que nos propusimos”. El domingo 1 de septiembre de 2002, “luego de 329 noches”, la producción mexicana de *Chicago* cerró (Castillo, “Concluye”).

Bianca Marroquín, la regiomontana que interpretó en el Centro Cultural Telmex a Roxie Hart, fue seleccionada para protagonizar *Chicago* en Nueva York, en inglés, durante tres semanas. Entre junio y julio de 2002, mientras el montaje mexicano continuaba en cartelera, Marroquín participó en la producción que se exhibía en el Shubert Theatre de Broadway. Al respecto, la actriz declaró en entrevista a Mariana Norandi de *La Jornada*:

-¿Qué diferencias existen entre aquél Chicago y éste?

-Los tiempos. Allá son más rápidos. La velocidad de las canciones y de la música es más ágil. Por eso ahora, de repente, hay momentos en que me acelero un poco.

Por otro lado, el teatro Shubert es más chiquito y tiene forma de laberinto, lo que hace que el contacto con el público sea más íntimo y personal. En cuanto a escenografía y vestuario es exactamente igual.

-¿Es un público distinto?

-Es otra cultura. El sentido del humor es diferente. En partes donde aquí se parten de la risa allí no, y viceversa. (“Regresó Bianca”)

Desde que Manolo Fábregas interpretó al personaje titular del musical *El rey y yo* en Nueva York, en 1963, ningún mexicano había protagonizado un musical en Broadway<sup>135</sup>.

En el 2002, OCESA presentó en México su producción de *The Full Monty*, un musical estrenado en Broadway en el año 2000, basado en la película inglesa homónima. La historia giraba en torno a un grupo de obreros desempleados que se ven obligados a montar un espectáculo striptease. Este ha sido el musical producido por esta empresa que menos tiempo ha durado en taquilla, poco después de cumplir las 100 representaciones abandonó la cartelera.

La obra se presentó en México como *El Full Monty... o todo el paquete* y se estrenó el 21 de marzo de 2002 en el Teatro 1 del Centro Cultural Telmex. Este musical llegó a nuestro país a tan sólo 2 años de su estreno en Nueva York. La prensa comentó diversos atributos de la nueva producción de OCESA. “Adaptada para que no se trate de una copia absoluta de la película homónima, la obra explota eficientemente la posibilidad plástica y sonora que ofrecen las piezas musicales, y tanto músicos como actores realizan un trabajo de calidad” comentó Alegría Martínez (*Así es el teatro* 409). Emilio Morales Valentín, de *El Universal*, refirió “Con menos producción que en otros musicales como *La bella y la bestia* y *El fantasma de la ópera*, pero al mismo tiempo, con más diálogos que hacen la obra más amena para el público mexicano que no está acostumbrado a largos musicales”. Para Morales este fue “el musical más divertido y accesible que ha presentado OCESA” (“El Full Monty”). Por su parte, el crítico musical Lázaro Azar comentó en *Reforma* que la obra hacía “pasar un muy buen rato”, en su opinión “el éxito de este musical está construido sobre su atrapante vitalidad rítmica” (“Un ‘paquete’” 9-E). “Esta obra no defrauda”, juzgó Mariana Norandi, de *La Jornada*. La periodista consideró que la obra se apegaba a la versión cinematográfica “pero incorporando toda la parafernalia visual y el

---

<sup>135</sup> Mayo de 1963 marcó el histórico debut en Nueva York de Manolo Fábregas en la producción de *El rey y yo* (*The King and I*) del City Center. Fábregas protagonizó, en inglés, como el Rey, el clásico musical de Rodgers y Hammerstein, durante doce semanas. (Carrera, “Remembering”).



lenguaje teatral de una comedia musical” y contó entre sus atributos: “Veinticinco actores en escena, música en vivo y cuarenta cambios de escenografía”, que en su opinión reflejaban “el gran esfuerzo económico y artístico de este proyecto, producido por Ocesa Presenta” (“No defraudó”).

La empresa productora optó, una vez más, por el sistema de alternancias en el elenco. El personaje principal, Jerry Lukowski, se asignó a Erick Rubín y a Juan Manuel Bernal. Rubín ya había participado en *Rent* y *Jesucristo Superestrella*, para Bernal, actor de cine, televisión y teatro, egresado del Centro Universitario de Teatro de la UNAM, ésta fue “su primera incursión en comedia musical” (*elfullmonty.com.mx*). El resto del elenco se integró con actores que ya habían trabajado para OCESA con anterioridad. “Las actuaciones son buenas”, señaló Mariana Norandi en *La Jornada*, “Como en toda comedia musical, hay actores que actúan mejor que cantan y otros que cantan mejor que actúan, pero el resultado es satisfactorio, especialmente la actuación de Gerardo González [Fred] y la voz de Luis René Aguirre [Lucas]” (“No defraudó”). Para Lázaro Azar el elenco mexicano de *El Full Monty*, resultó “por demás afortunado”, pues a decir suyo se desempeñó, en la noche de estreno “con gracia y fluidez”. Además detalló:

...reinciden varias figuras surgidas y/o forjadas en anteriores montajes de OCESA, que para decirlo sin rodeos, ya ‘ha hecho escuela’ y cosecha frutos de su propio jardín.

Todos cantan, bailan y actúan – en mayor o menor medida – realmente, aunque, como es natural, algunos destacarán más que otros dependiendo de sus habilidades específicas: Juan Navarro cantando (Erick Rubín está correcto a pesar de no haberse despojado del todo todavía del papel que hizo en *Jesucristo Superestrella*), Gerardo González y Ricardo Villareal irradiando simpatía, o Edgardo González bailando, por ejemplificar a algunos.

Quien recuerde lo desafinado que era César Riveros no lo reconocerá ahora. Es de llamar la atención cómo su esfuerzo y disciplina (más allá de su evidente trabajo en el gimnasio) comienzan a producir resultados de manera tangible y ejemplar, aun para figuras consagradas como Magda Guzmán – tan vivaracha como destemplada –, quien por primera vez intenta incursionar en la cantada... (“Un ‘paquete’” 9-E)

La interpretación de la orquesta fue reconocida por Lázaro Azar. El musicólogo consigió que se escuchaba una “muy lograda” reducción de la orquestación original. Los responsables de solucionar con sólo siete músicos lo que en Nueva York hacían doce, fueron Jorge Vidales, Isaac Saúl y Víctor Manuel Aguilar. La dirección musical de este último resultó destacada para Azar, debido a su “precisión metronómica”. El columnista apreció además la “profunda sensibilidad como acompañante” de Aguilar, así como “su resultante habilidad para seguir a un elenco que, por capaz y versátil que sea, salvo notorias y contadas excepciones, no es de cantantes” (“Un ‘paquete’” 9-E).

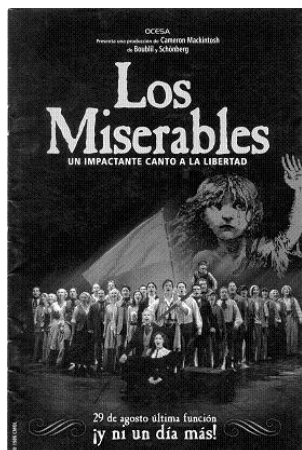
En la prensa hubo algunos comentarios para el diseño de la producción mexicana de *El Full Monty*. Norandi lo consideró destacado “por su imaginación”, así como “compuesto con una gran riqueza de detalles y mucha creatividad” (“No defraudó”). Entre los espacios que se lograban con los cambios escenográficos Morales Valdes, de *El Universal*, contó: “un salón de baile, un lugar de diversión, baño de hombres y una bodega” (“El Full Monty”). Azar juzgó la escenografía como “ágil y cambiante” (“Un ‘paquete’” 9-E). Alegría Martínez detalló:

Ante una escenografía de elementos sencillos que nos recuerda los edificios de una ciudad grande y algunos interiores, como los baños del antro, la casa de Fred o de Lucas con sólo una cama en cada lateral, y el edificio donde ensayan los desesperados hombres de Bufalo, esto amen de algunos carros escenográficos, el espacio apoya la libertad y el lucimiento de los actores... (*Así es el teatro* 409-410)

De los musicales producidos por OCESA, *El Full Monty* tuvo la menor permanencia en la cartelera. Se mantuvo en exhibición durante menos de cuatro meses, con seis funciones a la semana. La obra se representaba cuatro días: los jueves y viernes a las 20:30 horas, los sábados a las 17:30 y 21:00 horas y los domingos a las 13:30 y 18:00 horas. Los boletos tenían cuatro precios distintos para las cinco secciones en que se dividió la sala: Orquesta VIP \$300, Orquesta y Preferente 1 \$250, Mezanine 1 \$200 y Mezanine 2 \$150. Poco después de las cien representaciones, celebradas el 20 de junio, se anunció el cierre de la temporada. El periodista Juan Carlos García, en *Reforma*, atribuyó este “cierre abrupto” a “la falta de público”, y contabilizó un total de 119 representaciones de este musical (“A vestirse”). Por su parte, Morris Gilbert, director general de la producción declaró:

es una suma de factores. Creo que la obra desde que inició no traía buena suerte. Estrenamos en un mal momento, después tuvimos el accidente de Erik Rubín y recientemente la lesión de Juan Manuel Bernal. La obra tiene una nómina muy grande, de más de 150 personas, es difícil de mantener y no estamos vendiendo boletos suficientes. (Cárdenas Ochoa)

El productor también aseguró, a Heriberto Jiménez de *El Universal*, que “definitivamente no se recuperó lo invertido”. De acuerdo con Gilbert, resultaba más conveniente para la empresa “montar una obra nueva con mayores posibilidades de aceptación”, que sostener durante más tiempo la temporada de *El Full Monty*. Este espectáculo cerró el domingo 7 de julio de 2002.



*Les Misérables*, producción publicitada en Londres y Nueva York como “el musical más popular del mundo” llegó a México a fines de 2002, a casi veinte años de su estreno en Londres el 7 de octubre de 1985<sup>136</sup>. Este espectáculo, basado en la novela de Víctor Hugo, es uno de los musicales más representados en el mundo. OCESA fue la empresa que produjo profesionalmente en nuestro país la primera versión completa, en español, de esta obra de Alain Boublil y Claude-Michel Schönberg, promovida mundialmente por el productor británico Cameron Mackintosh.

*Los Miserables* se estrenó en la ciudad de México el jueves 14 de noviembre de 2002, en el Teatro 1 del Centro Cultural Telmex. OCESA entretenimiento invirtió cerca de 30 millones de pesos en el montaje de esta obra, que en Broadway costó 4.5 millones de dolares en 1987 (Carreño “Se levanta”; “Caerá el telón”). Se trata de una obra de tres horas de duración, incluyendo un intermedio de 15 minutos, que es cantada en su totalidad. Este musical se ha producido mundialmente bajo dos esquemas, el de la “reproducción” del montaje original de Londres y el de la “no-reproducción”, que resulta menos costoso, como se hizo en Budapest, Tel Aviv, Reykiavik y Gdynia (Behr 144). Para la presentación en nuestro país se acordó reproducir

---

<sup>136</sup>*Les Miserables* se estrenó con el formato, en inglés, que hizo la fama de este musical en Londres, en una producción de Cameron Mackintosh y la Royal Shakespeare Company. No obstante, la versión original francesa debutó en el Palais Des Sports de París, cinco años antes, el 18 de septiembre de 1980 (Behr 160).

aquello que se exhibía en el Palace Theatre de Londres y el Imperial de Broadway. En México, *Los miserables* tuvo ocho empresas patrocinadoras<sup>137</sup>.

México esperó desde fines de los años ochenta para tener su propia producción de este musical. En el libro de Edward Behr *The Complete Book of Les Misérables*, publicado en 1989, Richard Jay Alexander, productor ejecutivo de la puesta en Broadway, señaló que uno de sus objetivos inmediatos era presentar una versión completamente en español de la obra. Según Jay-Alexander *Los Miserables* sería vista primero en México y después en otros países de América Latina. Para el productor la pasión y furia del temperamento latino enriquecerían el montaje, pues, según él, la rebelión y el espíritu revolucionario son parte fundamental de nuestra historia<sup>138</sup> (150). A partir de entonces, diversos empresarios mexicanos intentaron asociarse con los dueños de los derechos para montar en nuestro país la obra. En 1997, poco después del estreno de *La bella y la bestia*, OCESA convocó a audiciones para conformar el reparto de *Los miserables* y tuvo que frenar sus planes. Al respecto, Morris Gilbert, productor de la puesta mexicana, junto con Federico González Compeán, declaró:

Hace 16 años la vi por primera vez en Nueva York. Me gustó tanto que de inmediato me puse en contacto con el dueño de los derechos, quien me dio su autorización para montarla en México. Sin embargo, no pude levantar la producción, eran otros tiempos y no había dinero para una producción de esa magnitud... de hecho en un ocasión hasta hice audiciones y ya estaba todo listo para montarla en el teatro Orfeón; por desgracia, hubo un conflicto con el dueño del lugar y se tuvo que cancelar todo. (Morales Valentín “Los Miserables”)

Cameron Mackintosh, propietario de los derechos del afamado musical, también expresó los motivos que impidieron que *Los miserables* se montara en México antes. Por ejemplo, en el programa de lujo de la producción mexicana afirmó:

Ha sido mi ambición por mucho tiempo el traer *Les Misérables* a México. Esto sucedió hace casi 12 años, pero no pudimos encontrar el teatro adecuado para esta producción, ni el número suficiente de actores mexicanos indispensable para

---

<sup>137</sup> Banamex, Ford, Telmex, Aeroméxico, Comercial Mexicana, Tequila Don Julio, Dove, MAC; además de Ciel Mineralizada un producto de The Coca-Cola Company.

<sup>138</sup> “I think a Spanish version of ‘Les Miz’, given the passion and fury of the Latin temperament, would be unbelievable... Rebellion and the revolutionary spirit are very much part of their history” (Behr 150).

presentar una auténtica producción nacional de la inspiradora historia de Víctor Hugo (31).

Días antes del estreno, el propio Mackintosh comentó los obstáculos que, en el pasado, tuvo este montaje: “En ese entonces [doce años antes] no estábamos listos para presentar la obra, por los dueños del teatro, por el dinero y tampoco creo que el talento hubiera sido el mismo que existe hoy en día” (Carreño, “Se levanta”). En *Uno más uno*, en una nota de Juan Hernández, el productor concluyó la historia “Pero unos años después, Federico González Compeán se presentó con una oferta que no pude rechazar. Entonces planeamos traerlo a México como lo hicimos con *El fantasma de la ópera* y *Cats*, entre otros; con un excelente elenco y en muy buenas condiciones para la producción” (21). El domingo 24 de marzo de 2002, días después del estreno de *El Full Monty*, apareció en diversos diarios de circulación nacional, una nueva convocatoria para audiciones, que se llevaron a cabo en los primeros días de abril, 7 meses antes del estreno.

*Los miserables* se estrenó en México un mes después de que Cameron Mackintosh anunció el cierre de la producción de Nueva York. El 2 de octubre del 2002, se dio a conocer que la última representación del musical sería el 15 de marzo de 2003, tres días después de celebrar su décimo sexto aniversario en Broadway (*lesmis.com*). Según Cameron Mackintosh, la obra fue retirada del mercado del entretenimiento neoyorquino porque había cumplido un ciclo<sup>139</sup> (Hernández 22).

Antes que en México, *Los miserables* se montó en español en Argentina y España. El musical de Boublil y Schönberg debutó mundialmente en castellano, diez años antes del montaje mexicano, en 1992, en el Teatro Nuevo Apolo de Madrid, España (Behr 160). En el año 2000 la obra se estrenó en Buenos Aires, Argentina, de donde viajó a la ciudad de México, así como Mariano Detry, director residente de la versión argentina, quien fungió como director asociado en México. El inglés Ken Caswell dirigió el montaje mexicano (*lesmis.com*). Para la versión presentada en el Centro Cultural Telmex, se encomendó a Álvaro Cerviño una nueva traducción al español de México.

---

<sup>139</sup> Al momento de conclusión de esta tesis *Les Misérables* continuaba exhibiéndose en Londres. No obstante, después del 27 de marzo de 2004, el espectáculo se mudó del Palace Theatre que ocupó durante 18 años y más de 7500 representaciones. A partir del 3 de abril de ese mismo año, la obra se exhibe en el Queen’s Theatre. En octubre de 2006 la producción neoyorquina se reestrenó en el Broadhurst Theatre de Broadway (*lesmis.com*).

En la prensa se consideró que la producción mexicana de *Los miserables* reprodujo con calidad el original inglés. En *Siempre!*, Gonzalo Valdés Medellín señaló que “Productos como éste, ponen el acento en el esfuerzo que imprime OCESA al trabajo teatral, con la convicción de hacer siempre algo digno, con todo el rigor y el convencimiento que exige el teatro” (“Boublil”). Aunque Estela Leñero Franco, crítica teatral de *Proceso*, lamentó “este método de maquilar creaciones extranjeras”, reconoció que producciones como ésta daban “empleo a realizadores y cantantes mexicanos con gran solvencia artística” (“Los miserables”). En *Uno más uno*, Salvador Perches Galván reconoció este esfuerzo de montar un musical en nuestro país, así como aquellos que le precedieron y que consigné previamente en esta investigación:

*Los Miserables* es una producción impecable, que da continuidad a la ya larga tradición de los trasplantes mexicanos de éxitos internacionales, a cargo de pilares del teatro en México como Luis de Llano Palmer, Robert Lerner, Manolo Fábregas, Silvia Pinal o Julissa, y a la propia empresa, por mencionar sólo a algunos. (22)

Algunos miembros del numeroso elenco, de más de una treintena de actores, llamaron la atención de los periodistas. La producción sostuvo el sistema de alternantes para diversos personajes principales como Jean Valjean, Javert o Marius. Adriana Barbosa, en *Excelsior*, aplaudió el “despliegue corporal que hicieron sobre el escenario para lograr atrapar en la trama al respetable” Carlos Vittori (Jean Valjean), Laura Cortés (Madame Thénardier) y Roberto Blandón (Thénardier) (3-E). “En el elenco, aparecen notables valores de nuestra escena,” señaló Valdés Medellín en *Siempre!*, “tanto en el campo vocal como histriónico, entre ellos, habría que mencionar a Roberto Blandón, Federico Di Lorenzo [Comodín y alternante de Valjean], Pía Aun [Fantine], Beto Torres [Capataz/Combeferre], Ernesto D’Alessio [Marius/Feuilly], Abel Fernando [Javert/Enjolras/Bamatabois/Grantaire], Rodrigo de la Rosa [Marius/Feuilly] y Laura Cortés” (“Boublil”). Perches Galván caracterizó a Natalia Sosa (Eponine) como “gran descubrimiento”, aunque juzgó necesario “afinar pequeños detalles, como la sobreactuación de Laura Cortés y Luis René Aguirre” (22). Germán Dehesa, en su columna “Gaceta del Ángel”, de *Reforma*, reseñó “Terminó la obra. Le aplaudí mucho a Roberto Blandón que es un excelente actor. Le aplaudí también al que sale de Jean Valjean que canta hermosamente (díganme si no soy noble)”.

En México se recreó con detalle el diseño de la producción original de *Los miserables*. Una plataforma giratoria era el dispositivo principal de la producción. Mariano Detry, director asociado del montaje presentado por OCESA declaró a Victoria Tapia de *El Universal*, días después de las audiciones: “El set que se usará lo hemos traído desde Australia, es el original y está siendo adaptado para este teatro... Todo va a ser pintado nuevamente... es transportado en barcos” (1). De acuerdo con Dalia D’Leon, de *Excélsior*, el disco efectuaba 584 movimientos por función (3-E). Dalila Carreño reportó, en *Reforma*, que la escenografía pesaba “alrededor de 15 toneladas”. (“Se levanta”). Las barricadas tenían, según Detry, una altura de 3 metros y medio, y los personajes subían y bajaban de ellas entre humo y disparos (Tapia). Estela Leñero detalló el dispositivo escenográfico en su crítica:

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

Sorprende el efecto escénico [del suicidio de Javert], donde en vez de que él caiga del puente, éste se eleva hasta desaparecer. (“Los miserables”)

Respecto al suicidio de Javert, Alegría Martínez observó diferencias entre la puesta neoyorquina y la mexicana:

En Broadway, el momento preciso en que Javert inicia el descenso, es subrayado por el descenso escenográfico del puente desde el que se arroja, mientras el escenario se inunda de luz y el actor, sin moverse de su lugar, produce la sensación de hundirse lenta y dramáticamente...

En México, esta misma escena también es resuelta con luz, pero la diferencia consiste en que el puente se queda inmóvil; Javert baja del pretil como si se aventara desde éste y rueda por el suelo del escenario que en ese instante se llena de una luz, reproduciendo el movimiento del agua del río, en una especie de remolino que hace rodar al personaje sobre ese suelo con destellos de agua, hasta

que sale por un extremo del escenario... Este detalle técnico y de resolución escénica distinto, otorga sin menoscabo del profesionalismo de la compañía mexicana, una distinta reacción en el público, que en nuestro caso se desembaraza pronto del conflicto que enfrenta este personaje. (*Así es el teatro* 379)

El vestuario empleado en el montaje mexicano también siguió los lineamientos de otras reproducciones de este espectáculo. Según D'León se efectuaban, en promedio, “veinte cambios de vestuario por actor” (3-E). Carreño refirió que la producción requirió de más de 100 pelucas que “[f]ueron confeccionadas con cabello natural que fue insertado uno por uno” (“Se levanta”). Detry señaló en entrevista:

-¿El vestuario que se utilizará en México es el original?

La mayoría se va a realizar aquí, pero hay alguno que viene de otras producciones y tendrá que ser adaptado. En particular, el vestuario de los personajes principales tienen que ser diseños especiales. (Tapia)

El diseño de iluminación original de David Hersey se recreó eficazmente en México, de acuerdo con algunas notas de la prensa. Dalia D' León reportó que se empleaban cerca de 400 reflectores en el espectáculo (3-E). Por su parte, Arturo Cruz Bárcenas, en *La Jornada*, puntualizó:

La puesta en escena, cuadro a cuadro, en los dos actos, es un collage de apóstrofes para la foto. Brilla el diseño de luces de David Hersey. Los rojos son sangrantes, los negros más oscuros. Cuando quiere resaltarse una virtud, un gesto amable, un haz marca el camino, el cuerpo, la mano en alto (“Los miserables”).

Estela Leñero notó un desperdicio en la iluminación del montaje mexicano:

Predomina el contraluz, los rostros sombríos y la semioscuridad en que transcurren las escenas. La luz crea el espacio; tal es el caso cuando nos sumergimos en la soledad de la calle o en el desagüe subterráneo (muy poco explotado en el montaje de México y no así en el de otros países) por donde Valjean huye y salva al joven que su hija ama (“Los miserables”).

La orquesta mexicana que ejecutó, en vivo, la partitura de *Los miserables*, tuvo menos intérpretes que en otros países. Al cotejar los programas de mano de las producciones de Nueva York, Londres y México encontramos que: en Broadway 26 músicos ejecutaban la partitura, en el West End londinense eran 22; en México, en cambio la orquesta se redujo a 19



instrumentistas. Por ejemplo, mientras que en la producción del Imperial Theatre de Nueva York se escuchaban cinco violines y en el Palace de Londres cuatro, la orquesta mexicana contó con dos. (*Playbill: Les Misérables* 24; *Les Misérables* 14; Programa de mano 2). Cruz Bárcenas notó que en la noche de estreno, Isaac Saúl, quien dirigió la orquesta mexicana bajo la supervisión de Seann Alderking, “se llevó elogios y tarareos” (“Los miserables”).

Un mes antes del estreno, la producción de *Los miserables* anunció una favorable preventa de boletos. “En un mes y medio, la preventa agotó seis semanas adelantadas a su estreno”, consignó, en *El Universal*, Emilio Morales Valentín. En la misma nota se especifica que, en dicha preventa, el espectáculo recuperó 12 millones de pesos, de los 30 que se habían invertido (“Los Miserables”).

Un año y nueve meses después de su estreno, *Los miserables* concluyó su temporada en México. El miércoles 18 de agosto de 2004, la obra develó su placa por 700 representaciones. El espectáculo se representaba siete veces a la semana: los miércoles, jueves y viernes a las 20:30 horas; los sábados a las 17:00 y 21:00 horas y los domingos a las 13:30 y 18:00 horas. Los boletos se ofrecían en seis precios diferentes: \$500 en la zona VIP, \$350 en orquesta, \$275 en preferente, \$250 en primer piso, \$200 en mezzanine 1 y \$150 en mezzanine 2. A lo largo de la temporada se realizaron algunos cambios en el ensamble, y algunos actores extranjeros como el argentino Carlos Vittori o el brasileño Leonardo Luiz, cumplieron su compromiso con la compañía y regresaron a sus países. El domingo 29 de agosto de 2004, la producción mexicana de *Los miserables* ofreció su última función.

Con el cierre de *Los miserables* concluye esta revisión histórica de los musicales extranjeros que se han presentado en México. Presento *Los miserables* como un punto de llegada por diversas razones. Se trata de una de las obras musicales más reproducidas internacionalmente. Además, como se ha referido antes, es uno de los espectáculos que más tiempo tardó en presentarse en México. Me parece, también, que los modos de producción empleados para montar este musical de Boublil y Schönberg, contrastan de manera evidente con aquellos que permitieron presentar, en 1956, *Los novios* Sandy Wilson, cuyo estreno constituye el punto de partida de esta investigación. Entre *Los novios* y *Los miserables* se presentaron en México cerca de cien obras musicales de procedencia extranjera. Considero que la revisión de dichos casos, propuesta en

esta tesis, permite elaborar un panorama de los cambios en la producción y exhibición de este tipo de espectáculos, desde mediados del siglo XX.

Tras el debut de *Los miserables* y hasta el 2006, cincuenta años después del estreno de *Los novios*, predominó el montaje de reposiciones. Por ejemplo, la empresa Biosphera Entertainment remontó *Mi bella dama* en el Teatro de los Insurgentes a fines del 2002. En el 2004, Producciones Gerardo Quiroz promovió, en el Teatro Pedregal, una reposición de *Amor sin barreras*, a la que siguieron *Anita la huermanita* (2005) y *Vaselina* (2006). Incluso OCESA optó por reposiciones, como la de *José el soñador* en 2004 y la de *Violinista en el tejado* en 2005. Tina Galindo, quien trabajó como directora general de la desaparecida empresa Televiteatro, presentó en sociedad con la cantante Daniela Romo y Claudio Carrera una reposición de *Cabaret* en 2005. *Fiebre de sábado por la noche* fue la excepción, pues se presentó por primera vez en México en 2003. Esta producción de Silvia Castro, fue presentada por la Productora Turnout en sociedad con el Teatro Pedregal. La empresa contó con la participación de Marcial Dávila como productor general del espectáculo.

## Capítulo II: Cambios en la producción y exhibición

### II.1 Cambios en la producción

En México podemos reconocer dos instancias para la producción teatral: la iniciativa oficial o la iniciativa privada; esta investigación se ha ocupado de producciones promovidas por ésta última. Aunque cada montaje corresponde a distintas circunstancias de producción y exhibición, al revisar las carteleras encontré que los espectáculos pueden presentarse, a su vez, por un individuo o por una organización privada, constituida como empresa productora. También pueden establecerse diversos tipos de de sociedades.

En la siguiente tabla incluyo los nombres de la mayoría de los productores que presentaron obras musicales en México entre 1956 y 2002, **de acuerdo con los créditos que aparecieron en carteleras, programas de mano y/o placas**<sup>1</sup>. Adjunto una propuesta personal de clasificación de las posibilidades de producción presentadas en el periodo especificado.

	Año	Obra	Producción de	Tipo de productor
1.	1956	Los novios	René Anselmo y Luis Palmer (Luis de Llano)	Productores individuales asociados.
2.	1957	Ring, ring, llama el amor	René Anselmo y Luis de Llano	Productores individuales asociados.
3.	1959	Mi bella dama	Producciones Liza (Robert W. Lerner)	Productor constituido en empresa.
4.	1960	La pelirroja	René Anselmo y Luis de Llano	Productores individuales asociados.
5.	1960	Brigadoon	Unidad Artística y Cultural del Bosque y Producciones Liza (Robert W. Lerner)	Sociedad de productores de la iniciativa privada con productores oficiales.
6.	1961	Los fantástikos	René Anselmo y Luis de Llano	Productores individuales asociados.
7.	1961	La tía de Carlos	René Anselmo y Luis de Llano	Productores individuales asociados.
8.	1962	Irma la dulce	Jorge Landeta	Productor individual.
9.	1962	Amor al revés es Roma	Robert W. Lerner	Productor individual.
10.	1968	Hello, Dolly!	Manolo Fábregas, Víctor Berbara y Producciones Lido	Productores individuales asociados y constituidos en empresa.

<sup>1</sup> Sólo en los casos en que no se pudo consultar alguna de estas fuentes se recurrió a memorias o catálogos.

11.	1969	<b>El Hombre de la Mancha</b>	Manolo Fábregas y Lew Riley	Productores individuales asociados.
12.	1970	<b>Violinista en el tejado</b>	Manolo Fábregas	Productor individual.
13.	1971	<b>Promesas, promesas</b>	Manolo Fábregas y Robert W. Lerner	Productores individuales asociados.
14.	1972	<b>No, no Nanette</b>	Robert W. Lerner y Manolo Fábregas	Productores individuales asociados.
15.	1973	<b>Kismet</b>	Robert W. Lerner y Manolo Fábregas	Productores individuales asociados.
16.	1973	<b>Vaselina</b>	Producciones Cábala (Julissa)	Productor constituido en empresa.
17.	1973	<b>Mame</b>	Robert W. Lerner	Productor individual.
18.	1974	<b>Godspell</b>	Manolo Fábregas	Productor individual.
19.	1974	<b>Hair</b>	Irma Serrano	Productor individual.
20.	1974	<b>Pippin</b>	Robert W. Lerner y Julissa de Llano	Productores individuales asociados.
21.	1975	<b>Sugar</b>	Teatro Insurgentes / Enrique Guzmán	Productores individuales asociados y constituidos en empresa.
22.	1975	<b>Billy</b>	Benny Ibarra	Productor individual.
23.	1975	<b>Jesucristo Superestrella</b>	Producciones Cábala (Julissa)	Productor constituido en empresa.
24.	1976	<b>La novicia rebelde</b>	Fernando de Fuentes, Francisco del Villar, Fernando Junco y Alberto Pedret	Productores individuales asociados.
25.	1976	<b>El show de terror de Rocky</b>	Producciones Cábala y René León	Sociedad de un productor y una empresa.
26.	1976	<b>Annie es un tiro</b>	Robert W. Lerner	Productor individual.
27.	1976	Reposición <b>Sucedió en Roma</b>	[No aparece consignado]	
28.	1976	<b>Amor sin barreras</b>	Rubén Broido	Productor individual.
29.	1977	<b>Lilí</b>	Teatro Insurgentes / Marcial Dávila (Producciones Dávila)	Productor constituido en empresa.
30.	1977	Reposición <b>Mi bella dama</b>	Manolo Fábregas	Productor individual.
31.	1977	<b>Gypsy</b>	[No aparece consignado]	
32.	1977	Reposición <b>Los novios</b>	Producciones Cábala - De Llano - Antón	Sociedad de productores y una empresa.
33.	1978	<b>El Diluvio que viene</b>	Manolo Fábregas	Productor individual.
34.	1978	<b>¡Oh, Calcuta!</b>	Irma Serrano	Productor individual.
35.	1979	<b>Can-Can</b>	Teatro de la Nación y José María Fernández Unsáin.	Sociedad de productores de la iniciativa privada con productores oficiales.
36.	1979	<b>Anita la huérfanita</b>	Robert W. Lerner	Productor individual.
37.	1980	Reposición <b>La Pandilla</b>	Enrique Gómez Vadillo	Productor individual.
38.	1980	Reposición <b>El hombre de la mancha</b>	Fernando Junco	Productor individual.

39.	1980	Reposición <b>La novicia rebelde</b>	Juan José San Millán	Productor individual.
40.	1980	<b>Cabaret</b>	Fernando Junco	Productor individual.
41.	1981	<b>Peter Pan</b>	Producciones Dávila, Ramiro Jiménez y Humberto Navarro	Sociedad de productor constituido en empresa y productores individuales.
42.	1981	Reposición <b>Los fantásticos</b>	Juan José San Millán	Productor individual.
43.	1981	<b>Están tocado nuestra canción</b>	Manolo Fábregas	Productor individual.
44.	1981	<b>Evita</b>	Robert W. Lerner	Productor individual.
45.	1982	<b>Un gran final</b>	Teatro de los Insurgentes, New York Shakespeare Festival, Multiteatro S.A.	Sociedad de empresas nacionales y extranjeras.
46.	1983	<b>José el soñador</b>	Televiteatro y Julissa	Sociedad entre un productor individual y una empresa.
47.	1984	<b>Todo se vale</b>	Rafael Banquells, et. al.	Productores individuales asociados.
48.	1985	Reposición <b>Mame</b>	Televiteatro y Silvia Pinal	Sociedad entre un productor individual y una empresa.
49.	1985	Reposición <b>Violinista en el tejado</b>	Manolo Fábregas	Productor individual.
50.	1986	<b>La tienda de los horrores</b>	Manolo Sánchez Navarro y Javier Barun Pérez Verdia	Productores individuales asociados.
51.	1986	Reposición <b>El show de terror de Rocky</b>	Luis de Llano y Mundo Audiovisual	Sociedad entre un productor individual y una empresa.
52.	1986	<b>Barnum</b>	Manolo Fábregas	Productor individual.
53.	1987	<b>Yo y mi chica</b>	Marcial Dávila, Ramiro Jiménez y Asociados	Productores individuales asociados.
54.	1987	Reposición <b>La palomilla (Godspell)</b>	Jacqueline Andere	Productor individual.
55.	1988	Reposición <b>Mame</b>	Silvia Pinal	Productor individual.
56.	1988	<b>Dulce caridad</b>	Producciones ZUBA	Productores individuales constituidos en empresa.
57.	1989	Reposición <b>A Chorus Line</b>	Televisa	Empresa productora.
58.	1990	<b>Sor-presas</b>	Manolo Fábregas	Productor individual.
59.	1990	<b>Calle 42</b>	Producciones Dávila	Productor constituido en empresa.
60.	1991	<b>Cats</b>	Televisa presentó la producción original de Cameron Mackintosh y The Really Useful Company.	Sociedad de empresas nacionales y extranjeras.
61.	1992	<b>La jaula de las locas</b>	Silvia Pinal	Productor individual.
62.	1993	Reposición <b>El diluvio que viene</b>	Manolo Fábregas	Productor individual.
63.	1993	<b>Una vez en la isla</b>	Guillermo de Uslar, Ramiro Jiménez y Xavier López “Chabelo”	Productores individuales asociados.

64.	1994	Reposición <b>Qué tal, Dolly</b>	Silvia Pinal	Productor individual.
65.	1994	<b>Un tipo con suerte</b>	Manolo Fábregas	Productor individual.
66.	1994	Reposición <b>Vaselina</b>	Televiteatro y Julissa	Sociedad entre un productor individual y una empresa.
67.	1995	Reposición <b>La mujer del año</b>	Televiteatro	Empresa productora.
68.	1995	Reposición <b>Los fantástikos</b>	Manolo Fábregas	Productor individual.
69.	1995	<b>Sor-presas II</b>	Manolo Fábregas	Productor individual.
70.	1995	<b>Cantando bajo la lluvia</b>	Producciones Estelares México, S.A. de C.V. y asociados	Sociedad de productor constituido en empresa y productores individuales.
71.	1996	Reposición <b>Una vez en la isla</b>	Guillermo de Uslar, Xavier López "Chabelo" y Ramiro Jiménez	Productores individuales asociados.
72.	1996	<b>La casita del placer</b>	Julissa	Productor individual.
73.	1996	Reposición <b>Godspell</b>	Miguel Valles e Ismael Félix	Productores individuales asociados.
74.	1996	<b>El beso de la mujer araña</b>	Televiteatro y Producciones ZUBA	Sociedad de empresas.
75.	1997	<b>La Bella y la Bestia</b>	Walt Disney Productions, Rock & Pop Internacional y Ocesa Presenta	Sociedad de empresas nacionales y extranjeras.
76.	1997	<b>Fama</b>	Televiteatro, Rodve, Rac producciones	Sociedad de empresas nacionales y extranjeras.
77.	1997	<b>Expreso Astral</b>	Grupo Cinemex, Marcial Dávila, Grupo Mundo y Fernando Morett	Sociedad de empresas y productores individuales.
78.	1997	Reposición <b>Evita</b>	Rocío Banquells y Jorge Berlanga	Productores individuales asociados.
79.	1998	<b>Loco por ti</b>	Producciones Fábregas	Productor constituido en empresa.
80.	1998	Reposición <b>En Roma el amor es broma</b>	Televiteatro y Rubén Lara	Sociedad entre un productor individual y una empresa.
81.	1998	<b>Hermanos de Sangre</b>	Televiteatro y Producciones Algo Diferente	Sociedad de empresas.
82.	1997	Reposición <b>Gypsy</b>	Silvia Pinal	Productor individual.
83.	1999	<b>Rent</b>	MAT Theatrical Entertainment, Ocesa Presenta, Producciones Gilbert	Sociedad de empresas.
84.	1999	<b>El fantasma de la ópera</b>	MAT Theatrical Entertainment, Ocesa Presenta	Sociedad de empresas.
85.	2000	Reposición <b>El Hombre de la Mancha</b>	MAT Theatrical Entertainment, Ocesa Presenta	Sociedad de empresas.
86.	2001	Reposición <b>Jesucristo Superestrella</b>	MAT Theatrical Entertainment, Ocesa Presenta	Sociedad de empresas.
87.	2001	<b>Chicago</b>	MAT Theatrical Entertainment, Ocesa Presenta	Sociedad de empresas.
88.	2002	<b>El Full Monty</b>	OCESA Entretenimiento,	Empresa productora.

89.	2002	Los Miserables	OCESA Entretenimiento, presentó la producción de Cameron Mackintosh.	Sociedad de empresas nacionales y extranjeras
-----	------	----------------	--	---

### Productor individual

En el caso de un productor individual puedo consignar los siguientes ejemplos, como aparecieron en las carteleras:

- “Manolo Fábregas presenta la obra musical rock de Stephen Schwartz y John Michael Tebelak *Godspell*”
- “Manolo Fábregas presenta el primer espectáculo musical en SCENORAMA *El diluvio que viene*”
- “Marcial Dávila presenta a... en *Calle 42*”
- “Silvia Pinal actúa y presenta al primer actor Ignacio López Tarso en *¡Qué Tal, Dolly!*”

### Productores individuales asociados

Los siguientes son ejemplos de producciones en sociedad:

- “René Anselmo y Luis Palmer presentan a... en una nueva comedia musical de los ‘veintes’ *Los novios*”
- “René Anselmo y Luis de Llano presentan a Silvia Pinal actuando por primera vez en su carrera artística en una extraordinaria comedia musical *Ring... ring... llama el amor*”
- “Robert W. Lerner y Julissa de Llano presentan a... en *Pippin*”
- “Robert W. Lerner y Manolo Fábregas presentan *No, no Nanette*”

### Productores constituidos en empresas

En ocasiones los productores individuales se constituyen como empresas productoras para hacer posible la presentación de los espectáculos. Como ejemplos sirven:

- Producciones Liza, empresa de Robert W. Lerner, presentó “a Manolo Fábregas en *Mi bella dama*” en 1959.
- En los setenta, Producciones Cábala, empresa de Julissa, presentó *Vaselina y Jesucristo Superestrella*.

- En 1977, Marcial Dávila funda Producciones Dávila y, aunque este crédito no aparece en algunas carteleras o programas, con base en una ficha biográfica del productor y en la memoria del Teatro de los Insurgentes, esta empresa presentó *Lili*, *Peter Pan*, *Yo y mi chica* y *Calle 42 (Fiebre Programa de mano)*<sup>18</sup>; Leñero 175-178).
- En 1998, dos años después de la muerte de Manolo Fábregas *Loco por ti* es presentado por “Producciones Fábregas”.

### **Sociedades de un productor y una empresa**

Otras obras fueron presentadas por sociedades entre un productor individual y una o varias empresas, por ejemplo:

- Producciones Cábala, en sociedad con Luis de Llano y David Antón, presentaron, en 1977, la reposición de *Los novios*.
- A partir de 1983 con la inauguración de los Televiteatros, el consorcio Televisa comienza a presentar obras musicales como *José el soñador* y *Mame*, a través de su empresa Televiteatro. Dichos montajes parten de la iniciativa de productoras como Julissa y Silvia Pinal, respectivamente, quienes contaban con los derechos de las obras. El acuerdo se reconocía con la leyenda “Televiteatro presenta una producción de...”

### **Sociedades de empresas nacionales y extranjeras**

A partir de la década de los ochenta son más los casos de sociedades entre empresarios nacionales y los productores originales, para presentar musicales como los indicados a continuación<sup>2</sup>:

- *Un gran final* en 1982; anunciada como “una producción del Festival Shakespeare de Nueva York y Multiteatro S.A.”. Dichas empresas se asociaron a su vez con el Teatro de los Insurgentes.

---

<sup>2</sup> Además del legítimo reconocimiento de acuerdo de uso de derechos que suele consignarse con la leyenda “presentado por acuerdo con” y el nombre de la agencia de los autores en cuestión.



- *Cats* en 1991, se anunció con el siguiente encabezado “Televisa presenta la producción original de Londres, de Cameron Mackintosh y The Really Useful Company”.
- *La bella y la bestia* en 1997, fue presentada por “Walt Disney Productions, Rock & Pop Internacional y OCESA presenta”.
- *Expreso Astral* en 1997 era anunciada por “Grupo Cinemex, Marcial Dávila, Grupo Mundo y Fernando Morett” que presentaban “la producción original de Londres por The Really Useful Company Limited”.
- *Los miserables* en 2002, se promovía de la siguiente manera “OCESA entretenimiento presenta una producción de Cameron Mackintosh”.

### **Sociedad de productores de la iniciativa privada con productores oficiales**

Encontré dos casos en los que un musical se presentó en México a partir de una sociedad entre productores de la iniciativa privada y organismos oficiales. Considero probable que en ambos casos las instancias oficiales hayan facilitado el arrendamiento de las salas a los empresarios privados:

- En 1962 la Unidad Artística y Cultural del Bosque y Producciones Liza (empresa de Robert W. Lerner) presentaron *Brigadoon*.
- En 1979, se presentó *Can-Can*, una co-producción del Teatro de la Nación y José María Fernández Unsaín.

### **Actores-productores**

En algunas de las obras comentadas en esta investigación, algunos actores aparecen como productores y protagonistas de los espectáculos. Destacan los casos de Silvia Pinal, Julissa y Manolo Fábregas. La primera aparece como única productora de obras como *¡Qué tal, Dolly!* (1994) y *Gypsy* (1998). Julissa, por su parte, debutó en *Vaselina* (1973), como actriz y productora de teatro musical. Después presentó y encabezó el reparto de obras como *Jesucristo Superestrella* (1975), *El show de terror de Rocky* (1976) o *La casita del placer* (1996). Además, salvo por *Pippin*, Julissa ha traducido al español, a veces con algún colaborador, todas las obras musicales que ha producido. Manolo Fábregas produjo y protagonizó *Violinista en el tejado*

(1970) y *Mi bella dama* (1977). En ocasiones, un actor-productor puede abstenerse de cobrar su salario de “estrella”, para mantener la nómina de su compañía.

### **Reproducción y No-reproducción**

Encontré que existen dos criterios para montar un musical fuera de sus circunstancias originales: el de la reproducción y el de la no-reproducción o creación. Opto por la traducción literal de los términos en inglés con que se designa a estas dos posibilidades, “reproduction” y “non-reproduction” (Behr 144), pues me parece que describen con claridad dos procedimientos distintos. Encuentro que la noción de re-producir puede contrastarse, desde un punto de vista académico, con los conceptos de copiar o imitar, con los que suele caracterizarse, en México, al procedimiento de poner en escena una obra musical.

Considero que la reproducción de un montaje consiste en que los realizadores mexicanos vuelvan a construir, en el país, el diseño de la producción original, al detalle o con variaciones. También me parece que, en las reproducciones, la puesta en escena está regida por la partitura musical y el “Director’s Script” que se renta junto con los derechos de la obra (en dicho libreto se registran los movimientos de solistas, coros y escenografía de acuerdo con pies preestablecidos, en ocasiones, por la propia partitura). En algunos casos, ciertos colaboradores de la producción original viajan a México para supervisar o atender algún aspecto específico del montaje: la coreografía, la dirección de escena, la dirección musical, la iluminación o los efectos especiales.

Desde mi punto de vista, en el caso de las no-reproducciones se diseña y se realiza en México una nueva puesta en escena. En este procedimiento los colaboradores mexicanos (director, coreógrafo, escenógrafo, vestuarista e iluminador) inventan su propio montaje, es decir, buscan un camino distinto al de Broadway o Londres para escenificar la obra cuyos derechos adquirió determinado productor.

Puedo establecer contrastes entre la tendencia de los periodistas a reconocer las obras como reproducciones o como originales mexicanos. En algunas notas de prensa percibí un interés por subrayar la similitud entre lo que podía verse en Nueva York y lo que se montaba en México. Por ejemplo, respecto a Manolo Fábregas, Rafael Solana comentaba a propósito del estreno de *Hello, Dolly!*:

Su triunfo más importante todavía está por llegar, cuando se decida a pasar de importador a creador; mientras solamente siga copiando lo que otros hagan en otros países, por bien que lo copie, su mérito no es tan grande como el que tendrá el que algún día cree algo propio, original, que en todos los países le imiten. Todavía no se ha formado en Manolo la conciencia de su propio poder de creación; sigue siendo como un traductor, muy fiel, pero sin paternidad sobre lo que hace. Un día se decidirá, como ‘Films mundiales’, aquella empresa con la que hace veintidós años trabajó, y que dejó de importar películas francesas para producir unas como ‘María Candelaria’, ‘Historia de un gran amor’, y tantas otras, memorables.

Pero en fin, esto a que por ahora se limita Manolo a importar, lo hace muy bien, y es muy justo que se le aplauda... (“Teatro” 50)

Por su parte, Félix Cortés Camarillo objetaba, en los setenta, el “sistema de copiado que un grupo de empresarios mexicanos han fomentado desde siempre siguiendo el ejemplo de Manolo Fábregas” (“Xerox” XVI). En los ochenta Fernando Belmont, del *Uno más uno*, consideraba “sospechoso” el “procedimiento de copiar una puesta en escena de Broadway” (“En ‘José’” 20).

En general, las carteleras o las notas de prensa carecen de una especificación que aclare si el espectáculo en cuestión es una reproducción o una invención para México, sin embargo, ciertas obras fueron expresamente anunciadas como no-reproducciones. Por ejemplo, en la década de los ochenta, la puesta de Julissa de *José el soñador* fue caracterizada como “una producción mexicana hecha para mexicanos” (Belmont, “Con un costo” 17). OCESA, por su parte, anunció que su montaje de *Jesucristo superestrella* se trataba de “una interpretación propia” (Caballero, “Presentan ‘Jesucristo’”).

### **La taquilla y los costos de producción**

Aunque la calidad de las producciones mexicanas, se asemeja, equivale y, para algunos, sobrepasa, la de las producciones originales de Nueva York o Londres, el presupuesto que se invierte para producir este tipo de espectáculos difícilmente puede ser el mismo. Por ejemplo, cuando *Starlight Express* se exportó de Londres a Nueva York, en 1987, se convirtió en el primer musical de Broadway cuya inversión ascendía a los ocho millones de dólares (Gottfried, *More*

69). Para la puesta mexicana de esta obra, presentada como *Expreso Astral*, diez años después, la inversión fue cercana a los 4 millones de dólares. Manolo Fábregas requirió en 1970, \$700,000 pesos mexicanos de entonces, para producir *Violinista en el tejado*, cuando el dólar aún se cotizaba a \$12 pesos. Según los reportes de Harold Prince, productor de la puesta original de Broadway, seis años antes había costado \$375,000 dólares presentar dicha obra en Nueva York.

Ernesto P. Uruchurtu fue Jefe del Departamento del Distrito Federal de 1952 a 1966, se mantuvo en el cargo durante catorce años. Fue servidor público durante los sexenios de Adolfo Ruiz Cortines, Adolfo López Mateos y durante los dos primeros años del régimen de Gustavo Díaz Ordaz. (Enciclopedia, *Imagen gran capital* 81). Durante la gestión de Uruchurtu se presentaron en la ciudad de México nueve obras de teatro musical, entre 1956 y 1962. En esos seis años el precio máximo de un boleto para ver estas producciones era de doce pesos. Productores como Robert Lerner o Luis de Llano y René Anselmo se arriesgaron durante esos seis años a producir obras musicales con pocas expectativas de obtener alguna ganancia financiera o incluso recuperar la inversión. Como se ha señalado previamente en este trabajo, no fue sino hasta la producción de Manolo Fábregas de *Hello, Dolly!* en 1968, dos años después que Uruchurtu dejó el cargo, que se autorizaron precios que iban desde un mínimo de doce pesos hasta un máximo de cuarenta.

La diferencia en los costos de producción entre Nueva York y México también se refleja en el costo de los boletos en ambas ciudades. Un mes antes de que se estrenara en México *Ring, ring... llama el amor*, el boleto más costoso para ver la producción original, *Bells Are Ringing*, en el Shubert Theatre de Nueva York era de \$8.05 dólares, para las funciones de la noche; el más barato, para las matinées de miércoles y sábado, tenía un precio de \$1.75 dólares (“Calendar” 6). En nuestro país el boleto no excedía los doce pesos. Cuando se estrenó *Los miserables* en México, la producción de Broadway ofrecía boletos desde \$20 dólares (entre 200 y 250 pesos). El boleto más accesible para ver el montaje mexicano era de \$150 pesos.

## II.2 Cambios en la dirección

### Directores mexicanos o directores extranjeros

En los productores, la posibilidad de optar entre directores mexicanos o directores extranjeros, para montar obras musicales, se modificó en las décadas revisadas en esta tesis. A continuación presento una relación de los directores que aparecieron en carteleras y programas de mano como responsables de la escenificación de musicales en México, entre 1956 y 2002.

#### Directores mexicanos

	<b>Año</b>	<b>Obra</b>	<b>Director</b>
1.	<b>1956</b>	<b>Los novios</b>	Luis Palmer (Luis de Llano)
2.	<b>1957</b>	<b>Rin, rin, llama el amor</b>	Luis de Llano
3.	<b>1959</b>	<b>Mi bella dama</b>	Manolo Fábregas
4.	<b>1960</b>	<b>La pelirroja</b>	Luis de Llano
5.	<b>1960</b>	<b>Brigadoon</b>	Salvador Novo
6.	<b>1961</b>	<b>Los fantástikos</b>	Luis de Llano
7.	<b>1961</b>	<b>La tía de Carlos</b>	Luis de Llano
8.	<b>1962</b>	<b>Irma la dulce</b>	Enrique Rambal
9.	<b>1968</b>	<b>Hello, Dolly!</b>	Manolo Fábregas
10.	<b>1969</b>	<b>El Hombre de la Mancha</b>	Manolo Fábregas
11.	<b>1971</b>	<b>Promesas, promesas</b>	Manolo Fábregas
12.	<b>1972</b>	<b>No, no Nanette</b>	Manolo Fábregas
13.	<b>1973</b>	<b>Kismet</b>	Manolo Fábregas
14.	<b>1973</b>	<b>Vaselina</b>	Benny Ibarra
15.	<b>1973</b>	<b>Mame</b>	José Luis Ibáñez
16.	<b>1974</b>	<b>Pippin</b>	José Luis Ibáñez
17.	<b>1975</b>	<b>Billy</b>	Benny Ibarra
18.	<b>1975</b>	<b>Sugar</b>	José Luis Ibáñez
19.	<b>1976</b>	<b>La novicia rebelde</b>	Luis Gimeno
20.	<b>1976</b>	<b>El show de terror de Rocky</b>	J.I. de Llano (Julissa)
21.	<b>1976</b>	<b>Annie es un tiro</b>	José Luis Ibáñez
22.	<b>1976</b>	<b>Reposición Sucedió en Roma</b>	Pedro Martí

23.	1976	<b>Amor sin barreras</b>	Rubén Broido
24.	1977	<b>Lilí</b>	José Luis Ibáñez
25.	1977	Reposición <b>Mi bella dama</b>	Manolo Fábregas
26.	1977	<b>Gypsy</b>	E. Gómez Vadillo
27.	1977	Reposición <b>Los novios</b>	Luis de Llano
28.	1978	<b>¡Oh, Calcuta!</b>	Roberto Chávez
29.	1979	<b>Can-Can</b>	José María Fernández Unsain
30.	1979	<b>Anita la huermanita</b>	José Luis Ibáñez
31.	1980	Reposición <b>La Pandilla (Godspell)</b>	Manuel Gurría
32.	1980	Reposición <b>El hombre de la mancha</b>	Oscar Ledesma
33.	1980	Reposición <b>La novicia rebelde</b>	Eduardo Unda
34.	1981	Reposición <b>Los fantástikos</b>	Alejandro Orive
35.	1981	<b>Están tocado nuestra canción</b>	Manolo Fábregas
36.	1983	<b>José el soñador</b>	Julissa y Manuel Gurría
37.	1984	<b>Todo se vale</b>	Rafael Banquells
38.	1985	Reposición <b>Mame</b>	José Luis Ibáñez
39.	1986	<b>La tienda de los horrores</b>	Manolo Sánchez Navarro
40.	1986	Reposición <b>El show de terror de Rocky</b>	Julissa
41.	1987	<b>Yo y mi chica</b>	Manolo García
42.	1987	Reposición <b>La palomilla (Godspell)</b>	Julissa
43.	1988	Reposición <b>Mame</b>	José Luis Ibáñez
44.	1988	<b>Dulce caridad</b>	Humberto Zurita
45.	1990	<b>Sor-presas</b>	Alejandro Orive
46.	1990	<b>Calle 42</b>	Marcial Dávila
47.	1992	<b>La jaula de las locas</b>	José Luis Ibáñez
48.	1993	<b>Una vez en la isla</b>	Guillermo Méndez
49.	1994	Reposición <b>Qué tal, Dolly</b>	José Luis Ibáñez
50.	1994	<b>Un tipo con suerte</b>	Otto Sirgo
51.	1994	Reposición <b>Vaselina</b>	Benny Ibarra
52.	1995	<b>La mujer del año</b>	José Solé
53.	1995	Reposición <b>Los fantástikos</b>	Javier Díaz Dueñas
54.	1995	<b>Sor-presas II</b>	Alejandro Orive
55.	1995	<b>Cantando bajo la lluvia</b>	Rafael López Miarnau
56.	1996	Reposición <b>Una vez en la isla</b>	Guillermo de Uslar
57.	1996	Reposición <b>Godspell</b>	Enrique Martínez Ibarra
58.	1996	<b>El beso de la mujer araña</b>	Humberto Zurita
59.	1998	Reposición <b>Gypsy</b>	Enrique Reyes
60.	1998	<b>Loco por ti</b>	Rafael Perrín
61.	1998	<b>En Roma el amor es broma</b>	Manuel Castillo

62.	1998	Hermanos de Sangre	José Luis Ibáñez
63.	2000	Reposición El Hombre de la Mancha	Rafael Sánchez Navarro

### Co-dirección entre un extranjero y un mexicano

	Año	Obra	Dirección
1.	1962	Amor al revés es Roma	Bill Bradley / Pancho Córdova (Director de diálogos)
2.	1974	Hair	Joe Donovan (dirección artística) / Ralf (Rafael) Portillo (dirección de escena)
3.	1982	Un gran final	Roy Smith (Director y coreógrafo en México) / José Luis Ibáñez (Director escénico)
4.	1985	Reposición Violinista en el tejado	Sammy Bayes (Dirección Técnica) / Manolo Fábregas (Dirección Artística)
5.	1989	Reposición A Chorus Line	Roy Smith (Director y coreógrafo en México) / Luis Vélez (Dirección de actores)

\* Las especificaciones de la colaboración de cada director corresponde a lo anunciado en la prensa en notas o carteleras

### Directores extranjeros hispanohablantes

	Año	Obra	Dirección
1.	1978	El Diluvio que viene	Ramón Riba y Antonio Riba
2.	1993	Reposición El diluvio que viene	Ramón Riba y Antonio Riba
3.	1997	Fama	Jaime Azpilicueta
4.	2001	Reposición Jesucristo Superestrella	Hansel Cereza

### Directores extranjeros angloparlantes

	Año	Obra	Director
1.	1970	Violinista en el tejado	Sammy Bayes
2.	1974	Godspell	Janet Sonnenberg
3.	1975	Jesucristo Superestrella	Charles Gray
4.	1980	Cabaret	Mary Bettini
5.	1981	Peter Pan	Andy G. Bew

6.	1981	<b>Evita</b>	Harold Prince
7.	1986	<b>Barnum</b>	Mary Porter Hall
8.	1991	<b>Cats</b>	Jeff Lee
9.	1996	<b>La casita del placer</b>	Jerry Yoder
10.	1997	<b>Expreso Astral</b>	Bobby Love
11.	1997	Reposición <b>Evita</b>	Larry Fuller
12.	1997	<b>La Bella y la Bestia</b>	Keith Batten (director asociado), Robert Jess Roth (dirección original)
13.	1999	<b>Rent</b>	Abby Epstein
14.	1999	<b>El fantasma de la ópera</b>	Arthur Masella (director asociado), Harold Prince (dirección original)
15.	2001	<b>Chicago</b>	Walter Bobbie
16.	2002	<b>El Full Monty</b>	Richard Stafford
17.	2002	<b>Los Miserables</b>	Ken Caswell

En los primeros años de importación de espectáculos musicales, los directores eran principalmente mexicanos, o si se contrataba a un director extranjero solía ser en colaboración con uno nacional (como en *Hair*, en 1974, la “dirección artística” se acreditó al norteamericano Joe Donovan, en tanto que la dirección de escena fue responsabilidad de Ralf (Rafael) Portillo). Sin embargo, a partir de los noventa la tendencia se invirtió: la dirección de las obras se encomienda cada vez más a extranjeros, y casi excepcionalmente a los mexicanos. OCESA, por ejemplo, ha optado por traer directores ingleses o norteamericanos que reproducen al detalle el montaje original, mismo que dejan bajo la supervisión de directores residentes, después del estreno. De las ocho producciones que esta empresa había exhibido en la ciudad de México, entre 1997 y 2002, sólo en *El hombre de la Mancha* decidió contratar a un director nacional, Rafael Sánchez Navarro. El resto se reparte entre cinco norteamericanos, un inglés y un español<sup>3</sup>.

La lengua materna del director, me parece, es una referencia que permite distinguir los montajes. De las 89 puestas comentadas, 63 fueron dirigidas por mexicanos, 17 por extranjeros angloparlantes y 3 por españoles<sup>4</sup>. Los cinco casos restantes fueron codirecciones, entre un

<sup>3</sup> La tendencia continúa hacia fines del 2005, pues *José el soñador*, estrenada en 2003 y *Violinista en el tejado* de 2004, fueron dirigidas, ambas, por norteamericanos.

<sup>4</sup> Tanto el estreno de *El diluvio que viene*, en 1978, como su reposición de 1993, ambos casos revisados en esta investigación, anunciaban como directores de escena a los españoles Ramón y Antonio Riba.



mexicano y un extranjero hablante del inglés. La primera intervención de un colaborador extranjero en una producción mexicana fue en 1962, en el montaje de *Amor al revés es Roma*. También fue la primera co-dirección entre un extranjero (Bill Bradley, encargado de la dirección de escena) y un mexicano (Pancho Córdova, quien se ocupó de la “dirección de diálogos”). La primera vez que se encomendó completamente un musical a un director extranjero fue en 1970, cuando Manolo Fábregas contrató a Sammy Bayes como director de *Violinista en el tejado*<sup>5</sup>.

La tendencia de “importar” a un director angloparlante se incrementó después de 1970. Durante la década de los setenta hubo otros dos montajes además de *Violinista: Godspell* en 1974 y *Jesucristo Superestrella* en 1975. En los ochenta, esta investigación registra cuatro directores extranjeros, de lengua inglesa, responsables de montar en México alguna obra musical: Mary Bettini, Andy G. Bew y Harold Prince entre 1980 y 1981, y Mary Porter Hall en 1986. En el mismo decenio, hubo, además, dos co-direcciones entre extranjeros y mexicanos, ambas de la misma obra: *A Chorus Line*. El norteamericano Roy Smith, se encargó del estreno en México, en 1982, y de la reposición de 1989. En el primer caso el colaborador mexicano fue José Luis Ibáñez y en el segundo Luis Vélez. Para la década de los noventa fueron siete los musicales dirigidos por extranjeros: *Cats*, *La casita del placer*, *Expreso Astral*, la reposición de *Evita*, *La bella y la bestia*, *Rent* y *El Fantasma de la Ópera*. De las obras comentadas entre 1990 y 1999, ninguna fue presentada como co-dirección.

Los directores españoles fueron solicitados en cuatro ocasiones para conducir el montaje de un musical en la ciudad de México, de acuerdo con mis revisiones. El primer caso fue en 1978, cuando Manolo Fábregas contrató a los hermanos Riba para dirigir *El diluvio que viene*, así como la reposición de 1993. En 1997 Jaime Azpilicueta<sup>6</sup> fue el director de *Fama* en el Teatro de los Insurgentes. Por último, Hanzel Cereza, de la compañía barcelonesa La Fura dels Baus, fue el seleccionado por OCESA para idear una puesta en escena original de *Jesucristo Superestrella* en 2001.

## **Reproducir o coordinar**

---

<sup>5</sup> Ese mismo año, Robert Maitland fue contratado por los productores Armando Cuspinera, Margarita Su y Ricardo Ovalle, para dirigir *Sigue tu onda* en el Teatro de los Insurgentes. Sin embargo, esta obra no fue comentada en la presente investigación.

<sup>6</sup> Azpilicueta se encargó de los estrenos en España de *Jesucristo Superestrella* en 1975 y *Evita* 1980 (Walsh 88,99).

El quehacer de un director que se enfrenta a montar un musical, que ya está resuelto escénicamente, ha sido cuestionado por la prensa, en diversas ocasiones y con distintos enfoques. En los setenta, Félix Cortés Camarillo caracterizó este tipo de traslados de Broadway o Londres a México como “muestras del sistema de copiado que un grupo de empresarios mexicanos han fomentado desde siempre siguiendo el ejemplo de Manolo Fábregas”. Según este crítico, que escribió en *La cultura en México*, el director de estos espectáculos “reproduce los movimientos, ubicaciones, efectos, desplazamientos, y concepto todo” de aquello que se originó en el extranjero (“Xerox” XVI). Malkah Rabell observaba, en la misma década, el problema desde otro punto de vista

Aun cuando la dirección tenga que someterse a los lineamientos de Broadway, que vende su producción con todas las instrucciones pertinentes, ello no impide que gran falta hace un profesional de envergadura para manejar con la medida justa todo el material de la representación (“Lilí” 24).

En varios casos el director está comprometido con el “Director’s script” o “Libreto de dirección”, que se adquiere junto con los derechos para representar determinada obra. Sin embargo, soy de la opinión que también se requiere cierta capacidad y oficio para “traducir” con eficacia las indicaciones de dichos libretos a la hora del ensayo, para cumplir con los plazos establecidos por el productor. Además, ciertas notas periodísticas también señalan la necesidad de que el director mexicano oriente el trabajo de los actores, que ajuste el ritmo de la puesta y que conduzca la resolución mecánica del espectáculo (la conjunción de actores, coreografía, escenografía, luces, etc.) de acuerdo con las exigencias de la producción. Me parece que el director de un musical que se importa, no sólo reproduce una puesta en escena, sino que ajusta, coordina y resuelve el montaje de un espectáculo con un reparto distinto al que lo originó. A mi manera de ver esto produce una obra diferente a la exhibida en Estados Unidos o en Inglaterra.

### II.3 Cambios en la interpretación

El repertorio de teatro musical exige a los intérpretes capacidades de canto, baile y actuación. En este sentido, encuentro que los actores, cantantes y bailarines de musicales se enfrentan a dos formatos de obras:

- El formato **canción-escena-canción**, clásico de una obra musical, y que se volvió estándar desde la primera guerra mundial (Gänzl 201). La mayoría de las obras examinadas en esta investigación corresponde a este formato.
- El formato más reciente denominado en inglés ***sung-through***, en el que la obra es cantada en su totalidad desde el principio hasta el final, sin diálogo “hablado”, pues si llega a haberlo éste también es cantado (Gänzl 201-202).

De acuerdo con las revisiones previas, en México se han presentado las siguientes obras en estilo *sung-through*:

(1975) *Jesucristo Superestrella*

(1981) *Evita*

(1983) *José el soñador*

(1991) *Cats*

(1993, 1996) *Una vez en la isla\**

(1997) *Expreso Astral*

(1999) *Rent\**

(1999) *El fantasma de la ópera\**

(2002) *Los miserables*

(Las obras marcadas con asterisco (\*) incluyen mínimos pasajes hablados, intercalados con los parlamentos cantados)

Las exigencias dancísticas también varían de un espectáculo a otro. *¡Qué tal, Dolly!*, por ejemplo, requiere de un cuerpo de baile que incluya acróbatas para el “Galope de meseros” que antecede al número musical que da título a la obra. Obras como *No, no Nanette*, *Calle 42* o *Loco por ti* exigen tap. Los intérpretes de *Barnum* requieren, además, de un entrenamiento circense.

Para varios musicales de los cincuenta y sesenta el coro (“the choir”) y el cuerpo de baile (“the chorus”) eran recursos necesarios para la misma producción. Se requerían muchas voces cantantes y muchas piernas danzantes para resolver o disimular cualquier falla o accidente en la continuidad de la función y para disponer de suplentes preparados para cualquier imprevisto. Las 8 ó 10 funciones por semana que pide un musical no pueden ofrecer a un cantante ninguna consideración de sus cuerdas vocales, pero podrían ofrecerle una larga temporada con ingresos estables y aparatos eficaces. En obras como *La tía de Carlos*, *El diluvio que viene* y *¡Qué tal, Dolly!* se observa en la cartelera o programa de mano una división entre el coro y el cuerpo de baile.

En otras producciones de los años siguientes se volvía indispensable contratar intérpretes que pudieran cumplir con las exigencias simultáneas de baile y canto. Obras como *A Chorus Line*, *Cats* o *Una vez en la isla* dejan de distinguir divisiones entre cantantes y bailarines, pues dependen de un trabajo de ensamble. *Expreso Astral* exige incluso que los intérpretes desarrollen rutinas, en ocasiones complicadas, de patinaje.

Considero que los intérpretes de teatro musical en México desarrollaron, durante las décadas revisadas, un deseo y una necesidad de entrenarse cada vez más para cumplir con las exigencias de estas producciones. En las fichas biográficas de los programas de las producciones originales, inglesas o norteamericanas, resulta común encontrar actores que consignan su entrenamiento en escuelas superiores de teatro, varias de las cuales cuentan incluso con programas exclusivamente dedicados a entrenar intérpretes de musicales. En México los aspirantes a participar en estas producciones deben entrenarse por su cuenta, en academias y clases particulares. Algunos egresan de centros de formación teatral y continúan preparándose por fuera. En los setenta, Cuauhtémoc Zúñiga escribió respecto al montaje de *Pippin*, en que se había contratado a dos actores extranjeros “lo desagradable es que ningún mexicano se presente a reclamar tal papel porque ninguno es capaz de bailar, cantar, moverse por la escena y hablar en español” (“Pippin”). En la década siguiente, Malkah Rabell apreció una evolución:

Hace diez años cuando la comedia musical estaba en pleno auge en los Estados Unidos, entre nosotros los capacitados y los preparados para este género podían contarse con los dedos de la mano. Y para formar sus conjuntos, Manolo Fábregas... tenía que recurrir a elementos de ópera, que por lo menos sabían cantar, aunque el canto de la ópera y el de la comedia musical es bastante distinto.

Actualmente, y este Un gran final nos sirve de prueba, los jóvenes actores preparados para la obra de danza y canto abundan en nuestro medio artístico. Podemos decir que nuestros jóvenes intérpretes se han profesionalizado en este género con un especial aceleramiento, y ya forman pléyades. (“Un gran final 26)

En 1981, para el montaje de *Evita*, se reportó una audición a la que acudieron 700 bailarines (Díaz Canchola 32). En 2004, Para las audiciones de *Los miserables* se reportó una asistencia de 1,200 personas (Tapia 1).

## **II.4 Cambios en la exhibición**

La frecuencia de representaciones semanales de estas obras, resultó ser uno de los cambios más notorios observados en el transcurso de esta investigación. Me parece que estas variaciones implican cambios en la vida de la ciudad de México e incluso la diversificación de las opciones de entretenimiento en la capital, por ejemplo a partir del crecimiento de la industria televisiva.

En los sesenta las obras se presentaban los siete días de la semana. Por ejemplo, *La pelirroja*, en 1960, cumplía 14 funciones semanales, representándose diario en dos horarios distintos: de lunes a sábado a las 19:00 y 22:00 horas, y los domingos a las 17:00 y 20:00 horas. *La tía de Carlos* era un caso similar que de lunes a sábado anunciaba dos funciones: moda a las 19:30 horas y noche a las 22:30, sin embargo los domingos y días festivos ofrecían tres funciones: tarde a las 16:30, moda a las 19:30 y noche a las 22:30 horas. De esta manera, dicha producción cumplía 15 funciones semanales. Al final de la década se sostenía el rol de trabajo de siete días, aunque no todas las obras daban dos funciones diarias. Por ejemplo *Hello, Dolly!* en 1968, se exhibía de lunes a viernes a las 20:30 horas, los sábados a las 19:00 y 22:00 horas, y los domingos a las 17:00 y 20:00 horas. Esto sumaba un total de nueve funciones a la semana.

A principios de los setenta algunas obras trabajaban también los siete días a la semana y, en los días viernes, sábado y domingo ofrecían dos funciones diarias. Obras como *Violinista en el tejado*, *No, no Nanette*, *Kismet*, *Vaselina* o *Sugar* se representaban diez veces semanalmente. Sin embargo, mientras avanzó la segunda mitad de la década, ciertas obras comenzaron a descansar un día a la semana, en la mayoría de los casos, el lunes. Aún con este día de descanso hubo producciones que seguían cumpliendo diez funciones a la semana (*Lili*, por ejemplo). A

finis de los setenta *El diluvio que viene* y *Anita la huerfanita* trabajaban de martes a domingo, con dos funciones diarias, y cumplían así doce funciones semanales. Una excepción: *¡Oh Calcutta!* se representaba dos veces de lunes a sábado y tres veces los domingos en tres funciones, alcanzando un total de 15 funciones semanales, un rol de trabajo como el de los sesenta.

Conforme avanzaron los años las obras comenzaron a descansar dos o tres días a la semana. En general, durante los ochenta, las obras se representaban nueve veces, de martes a domingo. Para 1990, el número de funciones a la semana comenzó a reducirse, por ejemplo *Calle 42* se exhibía una vez de martes a viernes, y dos veces al día en sábado y domingo, lo que contabilizaba ocho funciones semanales. Sin embargo, hubo productores que mantuvieron la frecuencia en nueve, como en los casos de *Cats*, *La jaula de las locas* o la reposición de *El diluvio que viene*. Para cuando Manolo Fábregas presentó *Un tipo con suerte*, en 1994, el ritmo de exhibición se había reducido a siete funciones de jueves a domingo. Este esquema de funciones se sostuvo durante la segunda mitad de la década de los noventa, aunque para los últimos años algunos empresarios enfrentaron la necesidad de reducir la exhibición a seis funciones semanales, Televiteatro, por ejemplo, lo manejó así con *Hermanos de Sangre* en 1998, lo mismo que OCESA con *Rent* en 1999.

A principios del nuevo milenio el número de funciones de obras musicales difícilmente rebasó las siete a la semana. Con *Los Miserables*, en 2002, OCESA prueba el rol de exhibición de miércoles a domingo aunque mantiene las siete funciones a la semana. Lo que permite señalar que las obras musicales en México, comenzaron a trabajar varias funciones diarias, los siete días a la semana, y a principios del siglo XXI la semana se reduce a cuatro o cinco días.

### **La adquisición de los boletos**

Los procedimientos para que el público adquiriera sus boletos se modificaron de acuerdo con las circunstancias de la ciudad de México y los nuevos recursos que la tecnología ofreció para la comercialización de espectáculos. La leyenda “boletos en taquilla” permaneció en anuncios y carteleras durante las décadas revisadas, no obstante, se abrieron diversas opciones a la de trasladarse hasta el teatro para comprar las entradas.

*Los novios*, *Ring... ring... llama el amor* y *Mi bella dama* ofrecían sistemas de reservación y apartado por teléfono (cuando los números telefónicos eran de seis dígitos). También existían agencias de boletos como la Agencia Saxin S.A., ubicada en Juárez 10, que manejaba boletos para *Ring... ring...*; o la del “Estacionamiento América” localizada también en Avenida Juárez, pero en el número 42, que ofrecía entradas para *Brigadoon* en 1960.

A fines de la década de los setenta y a principios de los ochenta funcionaba un sistema denominado Boletrónico. En 1978 la cartelera de *El diluvio que viene* incluía la leyenda “Adquiera sus boletos con anticipación en Boletrónico”. *¡Oh, Calcutta!*, *Anita la huerfanita*, *Cabaret*, *Evita* y *José el soñador* ofrecían sus boletos mediante este sistema. La empresa tenía distintos locales expendedores de boletos. Fue un antecedente al sistema Ticketmaster. En 1984, el columnista Mirabal refirió en *Novedades* “Al pasar por las taquillas del Boletrónico, al menos por la mayoría, no se ve un alma. No hay quien solicite e ignoro si hay quien atienda. Sirven más bien de refugio para la lluvia” (17 de julio de 1984 4-D).

Televisa puso a prueba el sistema Videoboleta con la producción de *Cats* en 1991. Se trataba de un procedimiento similar al de Boletrónico o el de Ticketmaster. Era posible reservar por teléfono los boletos o adquirirlos en las sucursales de Videocentro, empresa dedicada a la renta de películas en video.

También en los noventa Manolo Fábregas abrió un expendió de boletos para sus teatros, siguiendo el modelo de las agencias de los años cincuenta y sesenta. La taquilla se encontraba en un local sobre avenida Insurgentes 2092 y se puso andar en 1993 para la reposición de *El diluvio que viene*. Posteriormente este sitio se convirtió en teatro-bar y finalmente se vendió.

Ticketmaster entró en funciones en México en 1994, a través del número telefónico (5)325-9000, para el Distrito Federal. El primer musical que ofreció boletos por medio de este sistema fue la reposición de *¡Qué tal, Dolly!* de Silvia Pinal, ese mismo año. En la revista *Proceso* se publicó el siguiente desplegado sobre la empresa de boletaje:

En Ticketmaster la comunicación funcional es piedra angular de su operación ya que como empresa de servicio su objetivo principal es ‘acercar’ al amante del deporte, artes y entretenimiento en general, los boletos de los principales espectáculos, sin importar en qué parte de la república se realicen.

Para lograr eficientemente su operación el centro de cómputo Ticketmaster se apoya en una compleja red de comunicación que mantiene conectados en todo momento a los múltiples puntos de venta que interviene en el proceso.

Sin la Red Digital de Servicios Integrados (RDI) lo anterior no sería posible, ya que gracias a ésta se puede enviar y recibir mayor cantidad de información con la mejor claridad y de la forma más rápida y confiable, tecnología y sistema que l ha permitido a Ticketmaster atender eficientemente más de 5 millones de llamadas telefónicas al año, logrando atender volúmenes de hasta 42,000 llamadas en un mismo día (“Ticketmaster” 3).

Paulatinamente los distintos productores y exhibidores se afiliaron a ese sistema de boletaje.

## **II.5 Cambios en las salas de exhibición para musicales**

La historia de los musicales en México también puede contarse a partir de los edificios teatrales que han permitido su exhibición. Las producciones más grandes y complicadas requieren un foro con desahogos amplios, un telar de buena altura y, en ocasiones, espacios bajo el escenario, de manera que los decorados y escenografías corpóreas, a veces muy pesadas, puedan entrar y salir de escena como el espectáculo lo necesite. También es necesario que las salas tengan un aforo suficiente para amortizar la producción, en promedio, cercano a las mil butacas. Las salas requieren también de un foso para la orquesta, si es que se va emplear música en vivo. Este tipo de locales eran escasos en la primera mitad del siglo XX. Por ejemplo, el Teatro Esperanza Iris, a donde se mudó *Mi bella dama* después de sus funciones en el Palacio de Bellas Artes, se inauguró en 1918, y después de transformarse en el Teatro de la Ciudad, conservó un cupo de 3400 espectadores. En la década de los cincuenta se inauguraron locales como el desaparecido Teatro del Músico (1000 butacas, inaugurado con *Los novios*), el Teatro del Bosque (850 butacas) y el Teatro de los Insurgentes (1,142 butacas). En dichas salas se presentaron los primeros musicales traídos del extranjero.

La iniciativa privada, promotora de los espectáculos comentados en esta investigación, se ha topado con diversos obstáculos para construir y mantener salas teatrales. Por ejemplo, en 1983 Televisa, con sus Televiteatros, el mayor de ellos con un aforo de 1,400 espectadores, intentó darle a la ciudad dos salas que ofrecían comodidades para los espectadores y los requerimientos



técnicos para exhibir producciones complejas como *José el soñador* y *Mame*. Estas salas fueron destruidas por el terremoto de 1985. En 1988, Silvia Pinal, en sociedad con otros inversionistas, emprendió la transformación del Cine Estadio para habilitarlo como el teatro que ostentó su nombre y contó con 1,480 butacas. También promovió la remodelación del Cine Versailles, para convertirlo en el Teatro Diego Rivera.

Manolo Fábregas y sus herederos son de los pocos empresarios que lograron echar a andar diversas salas de exhibición y mantenerlas trabajando, a diversos ritmos. El también actor adquirió el Teatro Ideal, lo remodeló y lo convirtió en el foro que ahora lleva su nombre. Allí exhibió exigentes producciones musicales como *Violinista en el tejado*, *No, no Nanette* o *El hombre de la Mancha*; esta última la presentó en sociedad con Lew Riley, y las ganancias que reportó, cercanas a los cinco y medio millones de pesos, permitieron que Fábregas recuperara parte del monto invertido en la creación de su teatro. El productor consiguió, además, reunir capital suficiente para erigir, desde sus cimientos, una nueva sala, el Teatro San Rafael, uno de los foros mejor equipados de su época, donde pudo resolver las complejidades mecánicas de obras como *El diluvio que viene*. En el nuevo milenio, la familia Fábregas posee y administra siete teatros, de distintos tamaños y capacidades, ubicados en la colonia San Rafael (los dos mencionados, el Virgina Fábregas, y las cuatro salas del Centro Teatral Manolo Fábregas).

Algunos sindicatos facilitaron la presentación de espectáculos, pues contaban con edificios que incluían una sala teatral. Los foros se integran a otras construcciones, parece que el local de teatro en México difícilmente se sostiene económicamente por sí mismo. Ciertas organizaciones sindicales llegaron a proporcionar a los empresarios las posibilidades de alquilar sus salas. Por ejemplo el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Música de la República Mexicana, fue el propietario del Teatro del Músico, donde se presentaron *Los novios*, en 1956. En el Teatro del Ferrocarrilero fue posible presentar, en 1975, la primera puesta mexicana de *Jesucristo Superestrella*, así como *La novicia rebelde* un año después. Otro caso similar se presentó en 1984, con el estreno de *Todo se vale* en el Teatro Aldama, propiedad del Sindicato de Trabajadores de Agricultura y Recursos Hidráulicos.

Los teatros del Instituto Mexicano del Seguro Social han permitido exhibir producciones musicales promovidas por la iniciativa privada. En el Hidalgo estrenaron *Amor sin barreras* y *Annie es un tiro* en 1976, esta última se mudó por pocas semanas a otro foro del IMSS, el Teatro Tepeyac. Diez años después, en 1986, *La tienda de los horrores* se estrenó en el Teatro Reforma

y después se mudó al Teatro Independencia<sup>7</sup>. En los noventa *¡Qué tal, Dolly!*, develó algunas de sus placas en el Teatro Hidalgo, tras abandonar el foro del Silva Pinal la producción se cambió al local del IMSS. Televiteatro presentó en este mismo foro, ubicado a espaldas del Palacio de Bellas Artes, dos musicales: la reposición de *Vaselina* en 1994 y *En Roma el amor es broma* en 1998.

*El show de terror de Rocky* se estrenó en el Teatro-Bar Versailles del Hotel del Prado. Al parecer el ambiente de bar favorecía la presentación del espectáculo que terminó mudándose a un teatro convencional, el Venustiano Carranza, para finalizar su temporada. *La pandilla*, reposición de *Godspell* de 1980, se presentó por algunas semanas en el Polyforum Cultural Siqueiros. Quizá ésta sea la única producción musical profesional que se ha presentado en un espacio arena, a diferencia del resto de las producciones que han requerido los dispositivos propios del foro a la italiana.

Varios teatros de la ciudad de México han sido inaugurados con la presentación de musicales. Llamo la atención a las siguientes inauguraciones: el Teatro del Músico, en 1956, con *Los novios*, el San Rafael con *Mi bella dama* en 1977, el Teatro Helénico con *La pandilla (Godspell)* en 1980, el Televiteatro 1 con *José el soñador* en 1983, el Aldama con *Todo se vale* en 1984, el Silvia Pinal con *Mame* en 1988 o la reinauguración del Insurgentes en 1995 con *La mujer del año*.

### **Cambios en la publicidad y mercadotecnia**

Las carteleras en periódicos y revistas se han mantenido como uno de los principales medios para la promoción de musicales en la ciudad de México. De acuerdo con Edgar Ceballos, responsable del *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano*, la Asociación Nacional de Productores Teatrales, AC (PROTEA) se fundó en 1960, “por iniciativa del productor Giacomo Barabino, con el propósito de que los productores teatrales se anunciaran de manera colectiva en los medios de difusión a fin de aumentar la asistencia a los teatros” (34). Durante los cincuenta y los sesenta las carteleras ocupaban un par de columnas en los periódicos. Para los estrenos las producciones musicales se anunciaban en un espacio de dos o tres columnas de ancho y tendían a

---

<sup>7</sup> Este local se ha rebautizado en diversas ocasiones como Teatro San Jerónimo o Teatro Lídice. Se ubica en la Unidad Independencia, sobre Periférico, muy cerca de Avenida San Jerónimo.

lo vertical (Los novios; Ring, ring; Irma la dulce. Carteleras). En los setenta se estableció un formato para la cartelera teatral que, con sus variantes, ha perdurado hasta la fecha, en que los anuncios se mantienen horizontales.

Los programas de mano se conservan como constancia de diversas producciones. Desde mediados de siglo XX existe la empresa *Publiteatro* dedicada a la edición de este tipo de publicaciones. La empresa *En escena* apareció en los noventa y también se dedicó a publicar una especie de revista o boletín que podía variar la información de ciertas páginas en función de la obra que se exhibía. Esta publicación seguía un poco el formato de la revista norteamericana *Playbill* en la que se incorporan los datos propios de un programa de mano. Otros productores optan por vender publicidad en sus programas e imprimirlos por su propia cuenta.

Los discos y grabaciones de los musicales presentados en México y en español empezaron a editarse en 1959, con *Mi bella dama*. Sin embargo, pocas producciones insisten en la grabación de estos materiales, como lo consigna la discografía que acompaña a esta investigación. Para Carlos Monsiváis el público mexicano “a diferencia de su semejante en Broadway no memorizará todas las canciones, ni coleccionará programas” (Leñero, 14). Tal parece que en México resulta escaso el gusto por volver a escuchar las melodías de los musicales y las grabaciones de las puestas mexicanas terminan vendiéndose poco. Si se editan, se venden principalmente en el lobby del teatro. Raramente se consiguen en tiendas de discos ordinarias. No obstante, existen casos en que los álbumes se encuentran, en estos negocios, incluso décadas después de la presentación de las obras. Por ejemplo, Julissa decidió grabar el disco de su montaje de *El show de terror de Rocky* que incluía catorce canciones del espectáculo y que, a la fecha, puede conseguirse en una reedición en disco compacto hecha por el sello Orfeón, en la que también se incluyen canciones de su producción de *Vaselina* de 1973. Lo mismo ocurrió con la grabación de la primera puesta de *Jesucristo Superestrella* de 1975. OCESA sólo ha editado comercialmente las grabaciones de *El fantasma de la ópera* y *Jesucristo Superestrella*, ambos con partitura de Andrew Lloyd Webber. Silvia Pinal grabó los álbumes de los musicales que estelarizó desde *Mame* en 1973, pues existen grabaciones de *Annie es un tiro* (1976), *Mame* (1985), *¡Qué tal, Dolly!* (1994) y *Gypsy* (1998), así como su producción de *La jaula de las locas* (1992). Manolo Fábregas también dejó constancia grabada de sus interpretaciones del profesor Higgins en *Mi bella dama* (1959) y Teveye en *Violinista en el tejado* (1970).

## **II.6 Cambios en la crítica teatral de producciones musicales**

Esta investigación ha constatado variaciones en la crítica teatral en México desde la segunda mitad del siglo XX. Para elaborar esta tesis consulté cerca de seiscientas notas periodísticas, la mayoría en los ejemplares que se conservan en la Hemeroteca Nacional, otras en compilaciones y otras, las más recientes, en las bases de datos disponibles en Internet. Además de las críticas revisé crónicas de los estrenos y reportajes.

La fecha de publicación de la crítica en relación con la fecha de estreno de las producciones fue una variación importante. Críticos como Armando de María y Campos, Antonio Magaña Esquivel o Francois Baguer tenían la costumbre de publicar sus revisiones de los espectáculos dos o tres días después del estreno, lo que permitía facilitar la consulta de sus materiales. En otros casos, los columnistas publicaban semanalmente y, en ocasiones, tenían urgencia de publicar críticas de otras producciones, no necesariamente las musicales. Conforme pasaron los años, las columnas de crítica teatral, propiamente dicha, comenzaron a distanciar su revisión de los musicales respecto a su fecha de estreno. Muchas de estas fuentes carecen de índices para llegar a estos materiales.

Considero que a partir de los ochenta, ciertos críticos teatrales dejaron de mantener una conexión con la realidad que reviso en esta investigación. Esto me obligó a enfocar otras fuentes: las reseñas o los reportajes, que no necesariamente analizaban críticamente una producción. Por ejemplo, Olga Harmony en el *Uno más uno* y posteriormente en *La Jornada* se ha ocupado esporádicamente de estos espectáculos, en ocasiones en su revisión anual del panorama teatral mexicano y de manera sintética.

## Conclusiones

En esta investigación revisé ochenta y nueve producciones musicales de origen extranjero, que fueron presentadas en nuestro país y en español, entre 1956 y 2002. Considero que se trata de un volumen importante de trabajo para una actividad que ya resulta muy probada en México. El recorrido hemerográfico de estos cuarenta y seis años representa una muestra de una evolución de los procedimientos para producir musicales en México, muy distinta a los que permiten presentar estas mismas obras en sus ambientes originales, en Londres o Nueva York.

El musical es una forma teatral esencialmente norteamericana, esta realidad se inserta en México y en nuestras circunstancias nacionales. Son producciones que no caben en cualquier foro. En Broadway el teatro musical requiere y cuenta con un gran empuje mercadotécnico. Cuando recibimos en nuestro país un musical de Broadway o del West End, éste llega con muchos problemas resueltos. Además hay una dificultad permanente: los libretos no siempre responden en su traducción y adaptación a México y se hacen esfuerzos por integrar el lenguaje con el paisaje. Por ejemplo el funcionamiento dramático de *West Side Story* depende de la división racial de barrios en Nueva York y aún cuando se trata de una comunidad latina, según lo observado, el público mexicano tiene que hacer esfuerzos para participar del ambiente que propone el espectáculo o se muestra indiferente ante el mismo.

Los procedimientos de producción tienen que ser distintos. Los presupuestos y los precios de los boletos no han llegado a ser equiparables; sin embargo, en varios casos, la calidad de la producción mexicana sí ha sido equivalente con la de los montajes originales ingleses o norteamericanos, o ha dado la apariencia de serlo. Considero, por ejemplo, que los empresarios Robert W. Lerner y Manolo Fábregas intentaron, en un principio, aplicar un procedimiento de producción muy similar al de Broadway, que resultó poco eficaz como lo demuestra el caso de *Mi bella dama* en 1959. No obstante, más tarde consiguieron producir musicales en las circunstancias del teatro en México y evolucionaron con un procedimiento propio. Ciertos productores encontraron un camino para reproducir aquí los efectos que impresionan a los públicos extranjeros, a costos relativamente más baratos. En muchas ocasiones, estos productores crearon una ilusión de la fastuosidad que se exhibe en Broadway o el West End: las orquestas fueron reducidas, se emplearon pistas grabadas, las telas y los acabados se abarataron o incluso los ensambles de cantantes y bailarines se recortaron. Otras empresas han desarrollado capitales

para presentar los espectáculos en sociedad con los productores originales con todo el rigor de reproducción que estos exigen, incluso importando colaboradores, como hicieron Televisa u OCESA, por ejemplo, con *Cats* o *Los miserables*. La respuesta de los espectadores de nuestro país a estos espectáculos dista de la de los públicos, locales o turistas, que mantienen un musical durante más de una década en los teatros de la Gran Manzana. Sin embargo, durante casi medio siglo, los musicales han encontrado un público en México. Además, este tipo de espectáculos ha propiciado el desarrollo de una infraestructura de salas de exhibición para estas producciones, así como un capital humano, de intérpretes, técnicos y realizadores, cada vez más capacitados para las exigencias de este tipo de obras. A pesar de las inevitables adversidades para presentar éste y cualquier tipo de teatro, el teatro se ha hecho y se hace.

De las circunstancias adversas para el teatro en la ciudad de México en los tiempos de Uruchurtu (1952-1966) surgió una forma de producir y representar musicales. Las condiciones de ese periodo habrían impedido que se hiciera el teatro musical, no obstante en esta investigación se acumulan las constancias de que sí fue posible hacerlo. Los productores se las ingeniaron para presentar espectáculos llamativos en los sitios y condiciones menos aptas, encontraron cómo hacer aquí lo que sabían se estaba haciendo en Broadway. Se trabajaba, además, los siete días a la semana en diez funciones, en promedio, sin suplencia para la estrella. La presentación de *Los novios* en 1956 fue posible, entre otras cosas, porque el Teatro del Músico permitía disponer de 1000 localidades, lo que resultaba atractivo en el aspecto presupuestal. Se trataba, sin embargo, de un escenario pequeño para los espectáculos musicales. Resultaba reducido en comparación con los foros que hicieron posible los espectáculos de Robert W. Lerner y Manolo Fábregas.

¿Cuándo encontró el público de mediados de los cincuenta razones para salir de su casa y asistir al teatro? La oferta teatral de los primeros tiempos de la producción de musicales era menos diversa que la de hoy en día. Además de la oferta institucional (INBA y Teatro Universitario) había comedias de repertorio en el Blanquita, el Follies o el Lírico, que presentaban números musicales con figuras de moda. Los habitantes de la capital o los visitantes de los estados de la República buscaban la vida del centro de la ciudad. La televisión apenas comenzaba a desarrollarse y era poco accesible. El radio era una presencia más frecuente. Los visitantes podían salir de su cuarto de hotel a cenar y contar con que la última función se ofrecía

a las diez de la noche, porque no había otras cosas que hacer, había “cine y teatro de media noche”.

Después, a mediados de la década de los sesenta, salió Uruchurtu y se pudo aumentar el precio de los boletos. Sin embargo en esa misma década se polariza el país, con los acontecimientos ocurridos en 1968: por un lado se efectuaba la Olimpiada en México, por otro la inconformidad estudiantil estalló. El país tiene una nueva conciencia en el primer sexenio después de 1968. El viaje de las obras musicales de Nueva York a las circunstancias de producción que evolucionaban en México tuvo encuentros duros. No obstante, los empresarios continuaron arriesgándose a presentar obras musicales de altos presupuestos y producciones complicadas. En esta década Manolo Fábregas inaugura su primer teatro. Además, desde *Hello, Dolly!*, en 1968 se ha presentado, por lo menos una obra musical diferente cada año, hasta la fecha, sean reposiciones o estrenos.

A mitad de la década de los setenta surge una nueva adversidad de índole económica: devaluaciones de nuestra moneda, \$22 pesos por dólar, en 1976, cuando el tipo de cambio se había mantenido fijo en \$12.50 desde 1956, año en que se presentó la primera producción comentada en este trabajo. A partir de ese año se deja de trabajar los siete días de la semana en el teatro, rol de trabajo que no se ha recuperado desde entonces. Sin embargo, al final de la década *Anita la huerfanita* y *El diluvio que viene*, por ejemplo, ofrecían dos funciones diarias de martes a domingo. La primera se mantuvo un año en cartelera, la segunda cumplió tres años, la mitad del sexenio de López Portillo. Cuando terminó el mismo, en 1982, el tipo de cambio era de \$150 pesos por dólar. Al año siguiente Televisa inauguró sus salas teatrales: los Televiteatros.

En los años ochenta hubo otras dos adversidades: una de índole económica con otra devaluación, a finales del régimen de Miguel de la Madrid el dólar se cotizaba en más de \$2,000 pesos; y otra provocada por un desastre natural, el sismo ocurrido en 1985, en el que se perdieron muchas vidas y que afectó severamente a la ciudad de México. En los Televiteatros que se vinieron abajo con el temblor se representaron con gran favor del público *José el soñador* y *Mame*. Un año después del temblor Manolo Fábregas presentó su último musical de la década, *Barnum*. Al cierre del sexenio de Miguel de la Madrid, Silvia Pinal y socios inauguraron el teatro que llevó el nombre de la actriz. En esta década otros locales aptos para la presentación de musicales tuvieron que rentarse para otras producciones.

¿Si no hubiera ocurrido el terremoto en 1985, qué actividad teatral se hubiera intensificado para la producción de musicales en la ciudad de México? Esta pregunta me hace plantear el año de 1985 como un eje en la investigación. Incluyo en mi catálogo 52 producciones antes del sismo contra 41 después, hasta el año 2002. Considero que, entre otras posibilidades, Televisa, mediante su filial Televiteatro, habría acelerado la importación de obras de complicada producción como *Cats*, e incluso es probable que presentase espectáculos como *El fantasma de la ópera* o *Los miserables* antes de la aparición de OCESA. No obstante, Televisa anunció su retiro del teatro en 1999, dos años después de que la empresa de CIE comenzará con la producción de musicales con *La bella y la bestia*. Con todos sus recursos económicos, la televisora dejó de encontrar razones para producir teatro.

OCESA aparece a fines de los noventa. Me parece que esta empresa ha conseguido destacar porque otros productores agotaron sus capacidades e incluso desaparecieron. Resulta indudable que el camino que ha abierto OCESA ha generado una industria (empleados, infraestructura, etc.). Pero en ocasiones contrasta la cantidad de los recursos que reúne con la cantidad del público que convoca, por ejemplo al comparar sus temporadas y la frecuencia de las funciones que ofrece con la de aquellos productores que le antecedieron.

A pesar de las adversidades, algunas producciones lograron buenas respuestas del público. Entre sus dos temporadas, *El diluvio que viene* alcanzó 2500 representaciones. *Mame*, también acumulando las funciones de sus tres temporadas y giras, develó una placa por 1000 representaciones. La obra musical que más tiempo duró en la cartelera mexicana, fue *El diluvio que viene*, cuya primera temporada duró tres años y quince días. Le sigue la producción de Julissa de *José el soñador* que entre los Televiteatros y el Teatro San Rafael cumplió una temporada de casi dos años. *Sor-presas*, un musical pequeño, contrasta con la mega producción de *Los miserables*, ambas duraron un año y nueve meses en la cartelera capitalina. Sin embargo, por la variación en la cantidad de funciones que se ofrecían semanalmente, el musical de las monjas supera al basado en la novela de Victor Hugo, por 100 representaciones. *Sor-presas* trabajaba nueve funciones semanales, de manera que cuando concluyó su temporada llegó a develar una placa por 800 representaciones. *Los miserables*, en cambio, se exhibía siete veces a la semana, lo que le permitió alcanzar poco más de 700 representaciones. Estas producciones contrastan con la producción de *Billy*, de 1974, que no llegó a cumplir un mes en la cartelera, o la primera producción de *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, titulada *Amor al*



*revés es Roma*, que en 1962 sólo se exhibió durante 16 días. Cito también el caso de *Vaselina*, la obra musical más representada profesionalmente en México, se ha presentado once veces en la ciudad de México entre 1973 y 2006.

En este trabajo revisé las opciones del pasado para producir musicales en nuestro país. El presente inevitablemente se ha alimentado del conocimiento y el oficio acumulado desde 1956. Este volumen de musicales presentados durante medio siglo corresponde a cierto interés del público nacional por ver este tipo de espectáculos, así como a las capacidades de empresarios y artistas para levantar este tipo de producciones. He estudiado una etapa en la evolución de la producción teatral en México en la segunda mitad del siglo XX, que a su vez es el reflejo de un cambio profundo en la sociedad. A mediados de los cincuenta había una población en la zona metropolitana de casi tres millones y medio de habitantes, hoy la cifra se aproxima a los veinte millones. Hay sin duda un público potencial para las grandes producciones, pero la ciudad, desmedida en su expansión, dificulta el acceso de los espectadores potenciales al teatro, por los precios y las distancias. Una realidad muy distinta a la de la población flotante de turistas que mantiene las grandes salas teatrales de la Gran Manzana. A cincuenta años de la presentación de *Los novios*, se preparan dos versiones mexicanas de musicales de Broadway, *Los productores*, promovida por OCESA, y *Victor Victoria* bajo la producción de Tina Galindo en el Teatro de los Insurgentes. Desde mi punto de vista los musicales continuarán dando motivos para los esfuerzos de los profesionales del teatro en México.

## Catálogo de producciones musicales presentadas en México (1956-2002)

1

1956

*Los novios (The Boyfriend)*

**Estreno** Viernes 5 de octubre de 1956

**Cierre** c. enero 1957

**Teatro** Teatro del Músico (inauguración)

**Estreno en Londres** Abril 14, 1953

**Estreno en Nueva York** Septiembre 30, 1954

**Libreto** Sandy Wilson

**Letras** Sandy Wilson

**Música** Sandy Wilson

**Traducción letras** Luis Palmer

**Traducción libreto** Bertha Maldonado

**Producción** René Anselmo y Luis Palmer (Luis de Llano)

**Dirección** Luis Palmer

**Elenco** María Duval, Jorge Fernández, Emma Fink, Hildegard Granados, Lilia Guízar, Odette Olivier, Beatriz Querol, Mario Alberto Rodríguez, Rosa María, Armando Sáenz, Perry Salinas, Elizabeth San Román, Fluvio Sotomayor, André Toffel, Víctor Torres, Manuel Valdés, Cleopatra Walkup

**Dirección musical** Enrico Cabiati

**Coreografía** Edmundo Mendoza

**Escenografía** Julio Prieto

**Vestuario** Jean Joysmith

2

1957

*Ring... ring... llama el amor (Bells Are Ringing)*

**Fecha Estreno** Viernes 18 de octubre de 1957

**Cierre** c. 14 de diciembre de 1957

**Teatro** Teatro del Bosque

**Fecha de estreno en Nueva York** Noviembre 29, 1956

**Libreto** Betty Comden y Adolph Green

**Letras** Betty Comden y Adolph Green

**Música** Jule Styne

**Producción** René Anselmo y Luis Palmer (Luis de Llano)

**Dirección** Luis de Llano

**Elenco** Freddy Fernández, Luis Gimeno, Miguel Manzano, Silvia Pinal, Guillermo Rivas, Manolita Saval, Manuel Valdés.

**Dirección musical** Enrico Cabiati

**Coreografía** Edmundo Mendoza

**Escenografía** Julio Prieto

**Inversión** \$240,000

3

1959

*Mi bella dama (My Fair Lady)*

**Fecha Estreno** Jueves 2 de abril de 1959

**Teatro** Palacio de Bellas Artes

**Fecha de estreno en Nueva York** Marzo 15, 1956

**Libreto** Alan Jay Lerner

**Letras** Alan Jay Lerner

**Música** Frederick Loewe

**Traducción letras** Luis de Llano

**Traducción libreto** Bertha Maldonado

**Producción** Producciones Liza (Robert W. Lerner)

**Dirección** Manolo Fábregas

**Elenco** Telésforo Acosta, Salvador Alarcón, Juan Areizaga, Beatriz Baca, Lucy Barton, Anita Blanch, Jesús Antonio Burgos, Rebeca D'Vivar, Bernardo Díaz, Plácido Domingo, Magda Donato, Miguel Espinoza, José Esteva Loyola, Manolo Fábregas, Elba Gaitán, Alicia García, Carmen García, Natalia Gentil Arcos, Enrique González, Jorge Lagunes, Maritza Landero, Magdalena de León, Rosario Luna, Rodolfo Manríquez, José María Martín, Julio Martínez Ochoa, Cristina Morell, Dinorah Ordaz, Josefina Ortiz, María Esperanza Parra, Víctor Prado, Salvador Quiroz, Gustavo Reyes, Elba Rodríguez, Mario Alberto Rodríguez, Cristina Rojas, Leopoldo Rojas, Tomás de Saro, Miguel Suárez, Raúl Vázquez, Carmen Zamorano.

**Dirección musical** Mario Ruiz Armengol y Francisco Gallegos

**Coreografía** Grandal Diehl

**Escenografía** Julio Prieto

**Vestuario** Cecil Beaton (Realizado por Van Horn Costumes, Filadelfia)

**Asistente de producción** Gregory Kayne

4

1960

*La pelirroja (Redhead)*

**Fecha Estreno** Jueves 11 de febrero de 1960

**Fecha de cierre** Domingo 8 de mayo de 1960  
**Teatro** Teatro de los Insurgentes  
**Fecha de estreno en Nueva York** Febrero 5, 1959  
**Libreto** Herbert Fields, Dorothy Fields, Sidney Sheldon y David Shaw  
**Letras** Dorothy Fields  
**Música** Albert Hague.  
**Traducción letras** Luis de Llano  
**Traducción libreto** Martha Fisher  
**Producción** René Anselmo y Luis de Llano  
**Dirección** Luis de Llano  
**Elenco** Jorge Álvarez, Jacqueline Andere, Nono Arsu, Armando Calvo, Erika Carlsson, Ada Carrasco, Alejandro Ciangherotti, Plácido Domingo, Conchita Gentil Arcos, María Gentil Arcos, Virma González, Gerk Martin, Cristina Morell, Alfonso Torres, Manuel “Loco” Valdés (entre otros)  
**Dirección musical** Enrico Cabiati  
**Coreografía** Kevin Carlisle  
**Supervisión de escenografía e iluminación** Antonio López Mancera  
**Escenografía y vestuario original de** Rouben Ter Arutunium  
**Inversión** \$400,000

5

1960

*Brigadoon*

**Estreno** Jueves 28 de abril de 1960  
**Cierre** Domingo 29 de mayo de 1960  
**Teatro** Teatro del Bosque  
**Estreno en Nueva York** Marzo 13, 1947  
**Libreto** Alan Jay Lerner  
**Letras** Alan Jay Lerner  
**Música** Frederick Loewe  
**Traducción letras** Salvador Novo  
**Traducción libreto** Bertha Maldonado  
**Producción** Unidad Artística y Cultural del Bosque y Producciones Liza (Supervisor general de la producción: Robert W. Lerner).  
**Dirección** Salvador Novo  
**Elenco** Tell Acosta, Ricardo Adalid, Carlos Andreu, Amparo Arozamena, Hugo Avendaño, Cora Flores, Graciela Garza, Teresa Grobois, Jorge Lagunez, Carlos Nieto, Miguel Suárez, (entre otros).  
**Dirección musical** Mario Ruiz Armengol  
**Coreografía original** Agnes de Mille (Coreografía original)

**Escenografía** Jesús Cueto y Felipe García Pérez  
**Vestuario original** David Folkes (vestuario original)  
**Director técnico y artístico** Greg Kayne  
**Iluminación** Ignacio Zúñiga

6

1961

*Los fantástikos (The Fantastiks)*

**Estreno** Jueves 20 de abril de 1961  
**Teatro** Teatro del Bosque  
**Estreno en Nueva York (Off-Broadway)** Mayo 3, 1960  
**Libreto** Tom Jones  
**Letras** Tom Jones  
**Música** Harvey Schmidt  
**Traducción letras** Luis de Llano  
**Traducción libreto** Marta Fisher  
**Producción** René Anselmo y Luis de Llano  
**Dirección** Luis de Llano  
**Elenco** Armando Calvo, Alejandro Ciangherotti, Antonio Gama, Guillermo Orea, Óscar Ortiz de Pinedo, María Rivas, Chucho Salinas.  
**Dirección musical** Enrico Cabiati  
**Escenografía** David Antón  
**Iluminación** Ignacio Zúñiga

7

1961

*La tía de Carlos (Where's Charley?)*

**Estreno** Viernes 11 de agosto de 1961  
**Teatro** Teatro del Bosque  
**Estreno en Nueva York** Octubre 11, 1948  
**Libreto** George Abbott  
**Letras** Frank Loesser  
**Música** Frank Loesser  
**Traducción letras** Luis de Llano  
**Traducción libreto** Luis de Llano  
**Producción** René Anselmo y Luis de Llano  
**Dirección** Luis de Llano  
**Elenco** Carlos Acosta, Carlos Aguilera, Antonio Brillas, Chucho Burgos, Erika Carlsson, Gustavo Castellanos, Pepita Embil, José Esteva, Luis Fandiño, John Fealy, Lilia Fernández, Nerina Ferrer, Raúl Flores, Juan Gabino, Antonio Gama, Gladys Gil, Fernando Gómez, Rosalía González, Martha Eugenia, Martha Yolanda, Virginia McHenry, Fernando Mendoza, Maricruz Nájera, Leonorilda Ochoa, Guillermo Orea, Cristina Ortega, Alberto Pasarelli, John Patrik, Maya Ramos, Dème Redouin, Renée

Paul, Elba Rodríguez, Federico Romano, Héctor Salcedo, María Elena Soto, Teresa Urgell, Fernando Valdes, Manuel “Loco” Valdés, Beatriz Olivia Vega.

**Dirección musical** Enrico Cabiati

**Coreografía** Kevin Carlisle

**Escenografía** David Antón

**Vestuario** Mary de Anselmo

8

1962

*Irma la dulce (Irma la Douce)*

**Estreno** Jueves 25 de enero de 1962

**Cierre** antes del viernes 18 de mayo de 1962

**Teatro** Teatro de los Insurgentes

**Estreno en París** en el Théâtre Gramont  
Noviembre 12, 1956

**Estreno en Nueva York** Septiembre 29, 1960

**Libreto** Alexandre Breffort / Julia More, David Heneker, Monty Norman

**Letras** Alexandre Breffort / Julia More, David Heneker, Monty Norman

**Música** Marguerite Monnot

**Traducción letras** Julio Porter

**Traducción libreto** Pancho Córdova

**Producción** Jorge Landeta

**Dirección** Enrique Rambal

**Elenco** Julio Alemán, Pancho Córdova, Rogelio Guerra, José Loza, Ramiro Orcí, Silvia Pinal, Alejandro Suárez, Alfonso Zayas, Salvador Zea (entre otros).

**Dirección musical** Enrico Cabiati

**Coreografía** Rudy Tronto

**Escenografía** José Reyes Meza

9

1962

*Amor al revés es Roma (A Funny Thing Happened on the Way to the Forum)*

**Estreno** Viernes 12 de octubre de 1962

**Cierre** Domingo 28 de octubre de 1962

**Teatro** Teatro de los Insurgentes

**Estreno en Nueva York** Mayo 1, 1962

**Libreto** Burt Shevelove y Larry Gelbart

**Letras** Stephen Sondheim

**Música** Stephen Sondheim

**Traducción letras** Julio Porter

**Traducción libreto** Pancho Córdova

**Producción** Robert W. Lerner

**Dirección** (Puesta en escena) Bill Bradley

**Director de diálogos** Pancho Córdova

**Elenco** Arriolita, Elizabeth Campbell, Alejandro Ciangherotti, Arturo Cobo, Pancho Córdova, Elena Cortés, Ofelia D’Olivar, Enrique Guzmán, Roberto Guzmán, José Enrique Lorenz, Edmundo Mendoza, Altia Michel, Leda Moreno, Óscar Ortiz de Pinedo, Salvador Quiroz, Isabel San Román, Caridad Valdés.

**Dirección musical** José Arcaraz.

**Coreografía** Bill Bradley

**Asistente de coreografía** Edmundo Mendoza

**Dirección técnica y escenografía** Greg Kayne

10

1968

*Hello, Dolly!*

**Estreno** Jueves 6 de junio de 1968

**Cierre** 6 de octubre de 1968

**Teatro** Teatro Manolo Fábregas

**Estreno en Nueva York** Enero 16, 1964.

**Libreto** Michael Stewart

**Letras** Jerry Herman

**Música** Jerry Herman

**Traducción letras** Víctor Berbara y Manolo Fábregas

**Traducción libreto** Víctor Berbara y Manolo Fábregas

**Producción** Manolo Fábregas, Víctor Berbara y Producciones Lido

**Dirección** Manolo Fábregas

**Elenco** Salvador Alarcón, Antonio Alcalá, José Arroyo, Fernando Azevedo, Beatriz Bacca, Elda Rosa Bress, Eduardo Broka, Ernesto Cadena, Adrián Doral, José Gálvez, Zafra García, Luis Gimeno, Rosita Gómez, Martha González, Héctor Hernández, Hernández Isabel, Héctor Herrera, Martha Juárez, Libertad Lamarque, Raúl Lavie, Cristina Llamas, Angélica López, Xavier Luna, Rodolfo Manrique, Rodolfo Manrique, Ana Margarita Martínez Casados, Roberto Morales, Chela Nájera, Hugo Norton, Silvia Ortega, Emilio Paredes, Ricardo de Pascual, Gloria Peña, Julio Ramos, Barbara Ransom, Renee Paul, Elizabeth Rodríguez, Carlos Ruffino, July Ruffino, Eduardo San Vicente, Jesús Sansores, René Soto, María Cristina Steger, Jesús Vázquez, Salvador Velazco, Antonio Viveros.

**Dirección musical** Enrico Cabiati

**Coreografía** Fernando Azevedo

**Escenografía** Oliver Smith

**Vestuario** Freddy Wittop

**Asistentes de dirección** Jorge Carrillo y Feliciano Flores

**11**  
**1969**

***El Hombre de la Mancha*** (*Man of La Mancha*)

**Estreno** Miércoles 19 de febrero de 1969

**Teatro** Teatro Manolo Fábregas

**Estreno en Nueva York** Noviembre 22, 1965

**Libreto** Dale Wasserman

**Letras** Joe Darion

**Música** Mitch Leigh

**Traducción letras** Carlos Viniegra

**Traducción libreto** Enrique Delgado Fresán

**Producción** Manolo Fábregas y Lew Riley

**Dirección** Manolo Fábregas

**Elenco** Salvador Alarcón, Belén Amparán, Elda Rosa Bress, Claudio Brook, Ángel Casarín, Gustavo Castellanos, Rosa de Castilla, Enrique Fuentes, Olga Henríquez, Luis Illescas, Raúl Lavie, Rodolfo Manrique, Roberto Márquez, Naty Mistral, Armando Navarro, Ramiro Orci, Víctor Prado, Óscar Pulido, Graciela Saavedra, Marcos Antonio Saldaña, René Soto, José Trevi, Nora Walter.

**Dirección musical** Mario Ruiz Armengol

**Coreografía** Fernando Azevedo

**Versión escenográfica e iluminación** Julio Prieto

**Inversión** <\$500,000

**12**  
**1969**

***Cómo triunfar en los negocios sin proponérselo***  
(*How to Succeed in Business Without Really Trying*)

**Estreno.** 5 de junio de 1969

**Cierre** c. junio /julio 1969

**Teatro** Teatro de los Insurgentes

**Estreno en Nueva York** Octubre 14, 1961

**Libreto** Abe Burrows, Jack Weinstock y Willie Gilbert

**Letras** Frank Loesser

**Música** Frank Loesser

**Traducción** José Meza N.

**Producción** José María Dávila y Jesús Salinas

**Dirección** Enrique Rambal

**Elenco** Pedro D'Aguillon, Luis Gimeno, Nadia Milton, Chucho Salinas (entre otros).

**Dirección musical** Enrico Cabiati

**Coreografía** Edmundo Mendoza

**Escenografía** David Antón

**13**  
**1970**

***Violinista en el tejado*** (*Fiddler on the Roof*)

**Estreno** Miércoles 25 de febrero de 1970

**Teatro** Teatro Manolo Fábregas

**Estreno en Nueva York** Septiembre 22, 1964

**Libreto** Joseph Stein

**Letras** Sheldon Harnick

**Música** Jerry Bock

**Traducción letras** Carlos Viniegra

**Traducción libreto** Enrique Delgado Fresán

**Producción** Manolo Fábregas

**Dirección** Sammy Bayes

**Elenco** Guillermo Acuña, Frida Aks, Francisco Araiza, Armando Arreola, Fernando Azevedo, Angelina Barraza, Margie Bermejo, Rosita Bouchot, Elda Rosa Bress, Alicia Cascantes, Alonso Castaño, Guadalupe Castro, Gabriela Chávez, Rayssa Cotto, Rebeca D'Vivar, Manuel Dodero, Víctor Eberg, El Chamaco García, Beatriz Eleta, Manolo Fábregas, Enrique Fuentes, Jacqueline Fuller, José Antonio García, Aurelio García Romero, Alberto Hamin, Olga Henríquez, Martha Juárez, Carlos Leda, Guillermo Maldonado, Julián de Meriche, Carmen Molina, Jorge de Monsalve, Carlos Montes, Bertha Moss, Raquel Olmedo, Guillermo Orea, Carlos Palacios, Emilio Paredes, Lauro Pavón, Horacio Pedrazzini, Mary Carmen Ramírez, Luis del Río, Rafael Rodríguez, Enrique Sainz, Alejandro Schwartz, Hernando Torres, Salvador Zea.

**Dirección musical** Mario Ruiz Armengol

**Coreografía** Sammy Bayes

**Asistente del coreógrafo** Fernando Azevedo

**Dirección técnica escenográfica** Julio Prieto

**Sastrería** Teresa Salgado y Clodoaldo Lomelí

**Asistente de dirección** Feliciano Flores

**Inversión** \$700,000

**14**  
**1970**

***Sigue tu onda*** (*Your Own Thing*)

**Estreno** principios 1970 antes abril

**Teatro** Teatro de los Insurgentes

**Estreno en Nueva York (Off-Broadway)**  
Enero 13, 1968

**Libreto** Donald Driver

**Letras** Danny Apolinar, Hal Hester  
**Música** Danny Apolinar, Hal Hester  
**Producción** Armando Cuspinera, Margarita Su, Ricardo Ovalle.  
**Dirección** Robert Maitland  
**Elenco** Amparo Arozamena, Raymundo Capetillo, Virma González, Priscilla López Héctor Suárez, (entre otros)  
**Dirección musical** Enrico Cabiati  
**Coreografía** Ricardo Luna  
**Escenografía** Lorenzo Silva

15

1971

*Promesas, promesas (Promises, Promises)*

**Estreno** Miércoles 31 de marzo de 1971

**Teatro** Teatro Manolo Fábregas

**Estreno en Nueva York** Diciembre 1, 1968

**Libreto** Neil Simon

**Letras** Hal David

**Música** Burt Bacharach

**Traducción letras** Carlos Viniegra

**Traducción libreto** Enrique Delgado Fresán

**Producción** Manolo Fábregas y Robert W. Lerner

**Dirección** Manolo Fábregas

**Elenco** Guillermo Acuña, Amparo Arozamena, Fernando Azevedo, Lourdes Bermúdez, Julieta Bracho, Elena Carter, Lupe Castro, Pedro D'Aguillón, Miguel Ángel Distefano, María Duval, Jacqueline Fuller, Gloria Gamri, Felipe Gil, Armando Gutiérrez, Héctor Hernández, Liz Hernández, Héctor Herrera, Luis Illescas, Jorge Lavat, Cristina Llamas, Miguel Manzano, Roberto Márquez, Roberto Morales, Lauro Pavón, Horacio Pedrazzini, Elizabeth Rodríguez, Nicole Rovere, Jorge Saenz, Eduardo San Vicente, Alejandro Schwartz, Rosa Zamora.

**Dirección musical** Jean Poll

**Coreografía** Jim Hoskins

**Asistente de coreografía** Fernando Azevedo

**Escenografía** Julio Prieto

**Asistente de dirección** Feliciano Flores

16

1972

*No, no Nanette*

**Estreno** Jueves 24 de febrero de 1972

**Teatro** Teatro Manolo Fábregas

**Estreno en Detroit** 1924

**Estreno en Londres** Marzo 11, 1925.

**Estreno en Nueva York de la reposición** Enero 19, 1971

**Libreto** Otto Harbach y Frank Mandel

**Letras** Irving Caesar y Otto Harbach

**Música** Vincent Youmans

**Traducción** Bertha Maldonado

**Producción** Robert W. Lerner y Manolo Fábregas

**Dirección** Manolo Fábregas

**Elenco** María de Jesús Acevedo, Guillermo Acuña, Raymunda Arechavala, Luisa Fernanda Arreu, Fernando Azevedo, Betty Barbosa, Ketty Barón, Angelina Barraza, Julieta Bracho, Susana Cabrera, Rosa de Castilla, Carmen Castro, Lupe Castro, Tere Colón, Sergio Corona, Jacqueline Fuller, Héctor Hernández, Luis Illescas, Alain Leroy, Laura Lojo, Marga López, José Enrique Lorenz, Martha Patricia, Leonor Medina Torres, Fernando Moya, Gloria Muniche, Lucho Navarro, Silvie Reynaud, Ricardo Rincón, Elba Rodríguez, José Rodríguez, Rocío Rodríguez Vela, Jorge Saenz, María Salvador, Alejandro Schwartz, Xavier del Valle, Julieta Velázquez, Norma Zubirán.

**Dirección musical** Jean Poll

**Coreografía** Karin Baker

**Supervisión coreográfica** Jim Hoskins

**Escenografía** Julio Prieto

**Vestuario** Roberto Cirou

**Inversión** \$750,000

17

1973

*Kismet*

**Fecha Estreno** Miércoles 7 de marzo de 1973

**Cierre** c. mayo de 1973

**Teatro** Teatro Manolo Fábregas

**Fecha de estreno en Nueva York** Diciembre 3, 1953

**Libreto** Charles Lederer y Luther Davis

**Letras** Robert Wright y George Forrest

**Música** basada en Aleksandr Borodin, adaptada por Robert Wright y George Forrest

**Traducción** Bertha Maldonado y Enrique Delgado F.

**Producción** Robert W. Lerner y Manolo Fábregas

**Dirección** Manolo Fábregas

**Elenco** María de Jesús Acevedo, Carlos Adrián, Víctor Alcocer, José Álvarez, José Francisco Araiza, Angelina Barraza, Wally Barrón,

Claudio Brook, Elena Carter, Alonso Castaño, Rosa de Castilla, Carmen Castro, Lupe Castro, Beatriz Cossío, Alberto Coto, Olga Henríquez, Luis Ignacio Hergo, Franco Iglesias, Javier Jiménez, Socorro Larraurri, Mirtha Liquidano, José Martín, César Millán, Fernando Moya, Ricardo Padilla, Emilio Paredes, Ricardo de Pascual, Lauro Pavón, Ricardo Riebling, Elba Rodríguez, Mario Alberto Rodríguez, Liza Willer, Rosa Zamora.

**Dirección musical** Pocho Pérez

**Coreografía** Karin Baker

**Escenografía** Greg Kayne

**Vestuario** Julio Chávez

**Inversión** \$750,000

**18**

**1973**

**Vaselina** (*Grease*)

**Estreno** Jueves 5 de julio de 1973

**Teatro** Teatro Manolo Fábregas

**Estreno en Nueva York** Febrero 14, 1972

**Libreto** Jim Jacobs y Warren Casey

**Letras** Jim Jacobs y Warren Casey

**Música** Jim Jacobs y Warren Casey

**Traducción letras** J. I. de Llano

**Traducción libreto** J.I. de Llano

**Producción** Producciones Cábala (Julissa)

**Dirección** Benny Ibarra

**Elenco** Alfredo Alegría, Rocío Banquells, Margie Bermejo, Patricia Eguía, David Estuardo, Manuel Gurría, Benny Ibarra, Juliana, Julissa, Marcos Lizama, Macaria, María Montejo, Alma Muriel, Mireya Ojeda, Héctor Ortiz, Silvia Pasquel, Adrián Ramos, Bárbara Ransom, Ernesto Rendón, Luis Torner.

**Dirección musical** Marcos Lizama

**Coreografía** Ronna Kaye

**Escenografía** Antonio López Mancera

**19**

**1973**

**Mame**

**Estreno** Jueves 27 de septiembre de 1973

**Cierre** Mayo de 1974

**Teatro** Teatro de los Insurgentes

**Estreno en Nueva York** Mayo 24, 1966

**Libreto** Jerome Lawrence y Robert E. Lee

**Letras** Jerry Herman

**Música** Jerry Herman

**Traducción** Bertha Maldonado y José Luis Ibáñez

**Producción** Robert W. Lerner

**Dirección** José Luis Ibáñez

**Elenco** Ricardo Adalid, Fernando Allende, Eva Calvo, Luis Ernesto Cano, Lupita Castro, Thelma Ceceña, Evangelina Elizondo, Mauricio Ferrari, María Eugenia González, Virma González, Francisco Javier Jiménez, Miguel Macía, Adrián Martínez, Isaías Mino, Fernando Moya, Guillermo Murray, Emilio Paredes, Ricardo de Pascual, Silvia Pinal, Rocío Rodríguez, Jorge Saenz, Moisés Suárez, Liza Willert.

**Dirección musical** Jean Poll

**Coreografía** Karin Baker

**Escenografía** David Antón

**Vestuario**

**Iluminación**

**Asistente de dirección** Mario Lage

**Inversión** \$500,000

**20**

**1974**

**Godspell**

**Estreno** Viernes 4 de enero de 1974

**Cierre** sábado 13 de abril del 1974

**Teatro** Teatro del Músico

**Estreno en Nueva York (Off-Broadway)**

Mayo 17, 1971

**Libreto** John Michael Tebelak

**Letras** Stephen Schwartz

**Música** Stephen Schwartz

**Traducción** Enrique Delgado Fresán

**Producción** Manolo Fábregas

**Dirección** Janet Sonnenberg

**Elenco** María Luisa Alcalá, Arturo Alegro, César Bono, Francis Laboriel, Johnny Laboriel, Macaria, Manuel Meza, Luis Torner, Xóchitl Vigil.

**Dirección musical** Marcos Lizama

**Coreografía** Janet Sonnenberg

**Inversión** \$400,000

**21**

**1974**

**Hair**

**Estreno** Miércoles 16 de octubre de 1974 (Sobre la producción mexicana de 1969 ver nota **Error!**)

**Bookmark not defined.**

**Teatro** Teatro Sala Fru - Fru

**Estreno en Nueva York** Abril 29, 1968  
**Estrenada en México por primera vez** en 1969, en Acapulco  
**Libreto** Gerome Ragni y James Rado  
**Letras** Gerome Ragni y James Rado  
**Música** Galt MacDermot  
**Traducción letras?**  
**Traducción libreto?**  
**Producción** Irma Serrano  
**Dirección artística** Joe Donovan  
**Dirección de escena** Ralf (Rafael) Portillo  
**Dirección musical** J.J. Calatayud  
**Coreografía**  
**Escenografía** David Antón  
**Vestuario**  
**Iluminación** Roberto Cirou

22

1974

*Pippin*

**Fecha Estreno** Viernes 18 de octubre de 1974

**Cierre**

**Teatro** Teatro de los Insurgentes

**Estreno en Nueva York** Octubre 23, 1972

**Libreto** Roger O. Hirson

**Letras** Stephen Schwartz

**Música** Stephen Schwartz

**Traducción** José Luis Ibáñez

**Producción** Robert W. Lerner y Julissa de Llano

**Dirección** José Luis Ibáñez

**Elenco** Armando Alcázar, Anita Blanch, Ingrid Corona, Manuel Gurría, Luis Illescas, Julissa, Alicia Kaplan, Victoria Larrauri, Ludwig Lass, Isaías Mino, Fernando Moya, Carlos Navarrete, Héctor Ortiz, Ema Pulido, Ricardo Riebling, Guillermo Rivas, Burt Rodríguez, Nicole Rovere, Gerardo Vigil, Jacqueline Voltaire, Ruby de White.

**Dirección musical** Marcos Lizama

**Coreografía** Karin Baker

**Escenografía** Murray Cohen

**Vestuario** Julio Chávez

23

1975

*Sugar*

**Estreno** Jueves 30 de enero de 1975

**Cierre** Lunes 15 de diciembre de 1975

**Teatro** Teatro de los Insurgentes

**Estreno en Nueva York** Abril 9, 1972

**Libreto** Peter Stone

**Letras** Bob Merrill

**Música** Jule Styne

**Traducción** Enrique Guzmán

**Producción** Teatro Insurgentes / Enrique Guzmán

**Dirección** José Luis Ibáñez

**Elenco** Manuel Alonso, Raymunda Arechavala, Elizabeth Baeza, Héctor Bonilla, Olivia Bucio, Auda de los Cobos, Sergio Corona, Ligia Escalante, Edgar Flores, Efrén Flores, Margarita Flores, Eugenia González, Enrique Guzmán, Victoria Larrauri, Victoria Larrauri, Patricia Martha, Roberto Morales, Luis Muniche, Carlos Navarrete, Silvia Pasquel, Ricardo Riebeling, Guillermo Rivas, José Rodríguez, Rocío Rodríguez Vega, Pedro Saenz, Oscar Servín, Efrén Tello, Gerardo Vigil.

**Coreografía** Andy Bew

**Asistente de coreografía** Fernando Moya

**Escenografía** David Antón

**Vestuario** Gilberto de Alba

**Utilería y efectos especiales** Juan Pérez

**Asistente de dirección** Mario Lage

**Inversión** \$700,000

24

1975

*Billy*

**Estreno** Viernes 7 de febrero de 1975

**Cierre** Febrero 1975.

**Teatro** Teatro Sala Fru - Fru

**Estreno en Londres** Mayo 1, 1974

**Libreto** Dick Clement y Ian La Frenais

**Letras** Don Black

**Música** John Barry

**Producción** Benny Ibarra

**Dirección** Benny Ibarra

**Elenco** Raymundo Capetillo, Rosa Gloria Chagoyán, Benny Ibarra, Fernando Mendoza, Carmen Molina, Sergio Núñez Falcón, Hector de la O, Maritza Olivares, Marcela Rubiales, Miguel Suárez (entre otros).

**Dirección musical** Marcos Lizama

**Coreografía** Martin Allen

**Escenografía** David Antón

**Vestuario** Márquez del Rivero

25

1975

*Jesucristo Superestrella* (*Jesuschrist Superstar*)

**Estreno** Viernes 13 de junio de 1975



## Cierre

**Teatro** Teatro Ferrocarrilero

**Estreno en Nueva York** Octubre 12, 1971

**Letras** Tim Rice

**Música** Andrew Lloyd Webber

**Traducción** Julissa y Marcos Lizama

**Producción** Producciones Cábala (Julissa)

**Dirección** Charles Gray

**Elenco** José Luis Acosta, Alfonso Sergio Arau, Angélica Ávalos, Marilú Bano, Jorge Cabeza de Vaca, María Luisa Campuzano, Germán Cueva, Carlos Derbez, Jesús Duarte, Manuel Gurría, Segundo Gutiérrez, María Eugenia Guzmán, Jorge Abraham, Raúl Joya, Juliana, Julissa, Norma Lendech, Luis de León, Guillermo Lepe, Mario Isaac, Raúl Medina, Guillermo Méndez, Ivonne Méndez, Víctor Montoya, Roberto Nieto, Enrique del Olmo, Héctor Ortiz, Leticia Pamplona, Lauro Pavón, Aída Pierce, Eduardo Piña, Héctor del Puerto, Jorge del Río, Ronnie Ronald, Fernando Shutte, Ricardo G. Silva, Luis Torner, Jorge Villegas, Homero Wimer.

**Dirección musical** Marcos Lizama

**Escenografía** Octavio Ocampo

**Vestuario** Márquez del Rivero

**Iluminación** Eduardo Palomino

**Inversión** c. \$1,000,000

## 26

1976

**La novicia rebelde** (*The Sound of Music*)

**Estreno** Jueves 19 de febrero de 1976

**Cierre**

**Teatro** Teatro Ferrocarrilero

**Fecha de estreno en Nueva York** Noviembre 16, 1959

**Libreto** Howard Lindsay y Russel Crouse

**Letras** Oscar Hammerstein II

**Música** Richard Rodgers

**Traducción** Antonio J. Carvajal

**Producción** Fernando de Fuentes, Franaciso del Villar, Fernando Junco y Alberto Pedret

**Dirección** Luis Gimeno

**Elenco** Enrique Álvarez Félix, Lilia Aragón, Rocío Banquells, Porfirio Bas, Lupita D'Alessio, Martha Félix, Gloria Morell, Armando Saenz, Edgar Vivar (entre otros).

**Dirección musical** Enrique Gimeno

**Coreografía** Edmundo Mendoza

**Escenografía** Julio Prieto

## 27

1976

**El show de terror de Rocky** (*The Rocky Horror Show*)

**Estreno** Jueves 11 de marzo de 1976

**Cierre** Última semana de julio de 1976 (en el Teatro Venustiano Carranza)

**Teatro** Teatro Bar Versalles, Hotel del Prado

**Estreno en Londres** Junio 19, 1973

**Libreto, letras y música** Richard O'Brien

**Traducción** J.I. de Llano

**Producción** Producciones Cábala y René León

**Dirección** J.I. de Llano

**Elenco** José Luis Acosta, Laura Azpeitia, Federico Elizondo, Cecil Goudie, Manuel Gurría, Julissa, Norma Lendech, Luis de León, Adrián Mayo, Héctor Ortiz, Leticia Pamplona, Lauro Pavón, Aída Pierce, Luis Torner, Gonzalo Vega, Paloma Zozaya.

**Dirección musical** H. Ortiz - F. Torres

**Coreografía** Cristina Gallegos

**Escenografía** David Antón

## 28

1976

**Annie es un tiro** (*Annie Get Your Gun*)

**Estreno** Viernes 28 de mayo de 1976

**Cierre** Domingo 10 de octubre de 1976

**Teatro** Teatro Hidalgo

**Estreno en Nueva York** Mayo 16, 1946

**Libreto** Herbert Fields y Dorothy Fields

**Letras** Irving Berlin

**Música** Irving Berlin

**Traducción** Luis de Llano P.

**Producción** Robert W. Lerner

**Dirección** José Luis Ibáñez

**Elenco** Eugenia Avendaño, Manuel Gurría, Benny Ibarra, Manuel López Ochoa, Fernando Moya, Silvia Pinal, Guillermo Rivas, Óscar Servín (entre otros).

**Dirección musical** Jorge Neri

**Coreografía** Karin Baker

**Escenografía** David Antón

**Inversión** más de \$1,000,000

## 29

1976

Reposición **Sucedió en Roma** (*A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*)

**Estreno** 2 de julio de 1976

**Teatro** Teatro Manolo Fábregas  
**Estreno en Nueva York** Mayo 1, 1962  
**Libreto** Burt Shevelove y Larry Gelbart  
**Letras** Stephen Sondheim  
**Música** Stephen Sondheim  
**Traducción** Pancho Córdoba  
**Dirección** Pedro Martí  
**Elenco** Carlos Aguilar, Manuel Armenta, Carolina Barret, Olga Breeskin, Luisa Falcón, Pablo Ferrel, Luis Gascón, Manuel "Flaco" Ibáñez, Isabel López, Sylvia Louise, Tharon Mahoney, Manuel Medel, Adriana Page, Ricardo de Pascual, Antonio Ballardi, Salvador Quiroz, Jorge del Río, Rodolfo Rodríguez, Fernando Vázquez, July Velásquez  
**Dirección musical** Sergio Guerrero R.  
**Coreografía** Luis Gascón  
**Escenografía** Jorge Camarena  
**Vestuario de Olga Breeskin** Márquez del Rivero

**30**  
**1976**

*Amor sin barreras (West Side Store)*  
**Estreno** Viernes 17 de septiembre de 1976  
**Cierre** fines noviembre 1976??  
**Teatro** Teatro Hidalgo  
**Estreno en Nueva York** Septiembre 26, 1957  
**Libreto** Arthur Laurents  
**Letras** Stephen Sondheim  
**Música** Leonard Bernstein  
**Traducción letras** Ruben Broido y Germán Pliego  
**Traducción libreto** José Agustín y Rubén Broido  
**Producción** Ruben Broido  
**Dirección** Ruben Broido  
**Elenco** María Luisa Alcalá, Julieta Bracho, Gualberto Castro, Edgar Flores, Jorge Luke, Xavier Marc, María Medina, Ema Pulido, Luis Torner, Paloma Zozaya, (entre otros).  
**Dirección musical** Guerrero Calderón  
**Coreografía** Samy Bayes  
**Escenografía** Armando Villagrán  
**Vestuario** Dasha

**31**  
**1977**

*Lili (Carnival)*  
**Estreno** miércoles 13 de abril de 1977  
**Cierre** domingo 17 de julio de 1977

**Teatro** Teatro de los Insurgentes  
**Estreno en Nueva York** Abril 13, 1961  
**Libreto** Michael Stewart  
**Letras** Bob Merrill  
**Música** Bob Merrill  
**Traducción** Marcial Dávila y José Luis Ibáñez  
**Producción** Marcial Dávila (Producciones Dávila)  
**Supervisor de producción** Andy Bew  
**Dirección** José Luis Ibáñez  
**Elenco** Rocío Banquells, Olivia Bucio, Julie Bueno, Ligia Escalante, José Esqueda, Javier Estrada, Carlos Feria, Jorge Fink, Canuto García, Kabiria Garzón, Luis Gascón, Esther González, Virma González, Guadalupe Sol, Rogelio Guerra, Enrique Guzmán, Héctor Herrera, Ricardo Higuera, Manuel Alonso, Eva Nelly Martínez, Haydée Martínez, Ernesto Medina, Javier Morales, Fernando Moya, Guillermo Rivas, Mónica Rivas, Tomás Seijas, Isaac Vargas.  
**Dirección musical** Chucho Zarzosa y Samuel Zarzosa  
**Músicaailable de la espada, la capa y el clavel** original de Chucho Zarzosa  
**Coreografía** Julia Yallop  
**Asistente de coreografía** Elsy Jiménez  
**Escenografía** David Antón  
**Muñecos** Mireya Cueto  
**Vestuario de Virma González** Márquez del Rivero

**32**  
**1977**

*Los Beatles (John Paul George Ringo... and Bert)*  
**Fecha Estreno** 1977  
**Cierre**  
**Teatro** Teatro Jorge Negrete  
**Fecha de estreno en Nueva York**  
**Libreto** Willy Russel  
**Letras** The Beatles  
**Música** The Beatles  
**Traducción** Héctor Ortiz  
**Producción** Julissa  
**Dirección** Héctor Ortiz  
**Elenco** José Luis Acosta, Jesús Duarte, Juan Antonio Edwards, Alejandra Espejo, Juan Ángel, Beto Méndez, Leticia Pamplona, Lauro Pavón, Enrique Rambal, Saide Sesin, Gonzalo Vega, Homero Wimer.

**Escenografía** David Antón

**33**

**1977**

Reposición *Mi bella dama* (*My Fair Lady*)

**Fecha Estreno** Lunes 16 de mayo de 1977

**Cierre** Domingo 9 de octubre de 1977

**Teatro** Teatro San Rafael (inauguración)

**Estreno en Nueva York** Marzo 15, 1956

**Libreto** Alan Jay Lerner

**Letras** Alan Jay Lerner

**Música** Frederick Loewe

**Traducción letras** Luis de Llano

**Traducción libreto** Luis de Llano y Bertha Maldonado

**Producción** Manolo Fábregas

**Dirección** Manolo Fábregas

**Elenco** Adelaida Aburto, Irma Aburto, Manuel Armenta, César Baldenegro, Ernesto Cadena, Gabriel Castillo, Gerardo Castillo, Martha Chirino, Carmen Delgado, Marilú Elizaga, Manolo Fábregas, Gabriela de Jesús, Martha García, Antonio Gutiérrez, María de los Ángeles Guzmán, Luis A. Herba, Isabel Hernández, Miguel Ángel Infante, Victoria Larrauri, Norma Lendeck, Angélica López, Jorge López, Armando Medina, César Millán, Guadalupe R. Millán, Roberto Morales, Lauro Pavón, Manuel Pineda, Margarita Pineda, Germán Pliego, Ricardo Riebeling, Magdalena del Rivero, Mario Alberto Rodríguez, Javier Romero, Guillermina Sánchez, Miguel Suárez, Patricia Thomas, Lola Tinoco, Manoella Torres, Javier del Valle, Sergio Vargas, Alejandra de la Vega.

**Dirección musical** Mario Ruiz Armengol

**Coreografía** Grandal Diehl

**Escenografía** Julio Prieto

**Coordinador General** Gregory Kayne

**Iluminación** Manuel Sánchez Navarro

**Vestuario** Cecil Beaton

**Vestuario femenino realizado por** Manuel Méndez, Genne Matouk, Julio Chávez, Taller del Teatro San Rafael.

**34**

**1977**

**Gypsy**

**Estreno** Jueves 14 de julio de 1977

**Cierre** Domingo 9 de octubre de 1977

**Teatro** Teatro Manolo Fábregas

**Estreno en Nueva York** Mayo 21, 1959

**Libreto** Arthur Laurents

**Letras** Stephen Sondheim

**Música** Jule Styne

**Traducción** Federico Sánchez

**Producción**

**Dirección** E. Gómez Vadillo

**Elenco** Eduardo Alcaraz, Amparo Arozamena, Liz Dior, Edith González, Claudia Islas, Armando de León, Marga López, Guillermo Méndez, Nicki Mondellini, Ivonne Pompeyo, Raúl Ramírez, Rodolfo Rodríguez, Elena Silva, Gerardo Vigil, Xóchitl Vigil, Paloma Woolrich (entre otros).

**Dirección musical** Jonathan Zarzosa y Juan José Calatayud

**Coreografía** Robert Tucker

**Escenografía** David Antón

**35**

**1977**

Reposición *Los novios* (*The Boyfriend*)

**Estreno** Viernes 28 de octubre de 1977

**Cierre** Domingo 11 de diciembre de 1977

**Teatro** Teatro San Rafael

**Estreno en Londres** Abril 14, 1953

**Estreno en Nueva York** Septiembre 30, 1954

**Libreto, letras y música** Sandy Wilson

**Traducción letras** Luis de Llano P.

**Traducción libreto** Berta Maldonado

**Producción** Producciones Cábala - De Llano - Antón

**Dirección** Luis de Llano

**Elenco** Manuel Alonso, Evangelina Elizondo, Ligia Escalante, Tamara Garina, María Eugenia González, Cecil Goudie, Héctor Herrera, Ricardo Higuera, Benny Ibarra, Julissa, Julio Lucena, Guillermo Méndez, Joan Mondellini, Nicole Rovere, Beatriz Torres, Rocío Torres, Víctor Torres, Humberto Treviño, Julia Yallop.

**Dirección musical** Enrique Gimeno

**Coreografía** Martin Allen

**Escenografía** David Antón

**Vestuario** Márquez del Rivero / Paco Correa

**36**

**1978**

*El Diluvio que viene* (*Aggiungi un posto a tavola*)

**Estreno** Miércoles 1° de marzo de 1978

**Cierre** Domingo 15 de marzo de 1981

**Teatro** Teatro San Rafael  
**Estreno en Roma** Diciembre 8, 1974, Teatro Sistina  
**Estreno en Londres** 1978  
**Libreto** Pietro Garinei, Sandro Giovannini, Iaia Fiastri  
**Letras** Pietro Garinei, Sandro Giovannini, Iaia Fiastri  
**Música** Armando Trovaioli  
**Traducción** Giorgi  
**Adaptación** Manolo Fábregas  
**Producción** Manolo Fábregas  
**Dirección** Ramón Riba y Antonio Riba  
**Asistente de dirección** Lauro Pavón  
**Elenco** Adelaida Aburto, Sergio de Alva, Raymunda Arechavala, Eugenia Avendaño\*, Héctor Bonilla, Sergio Bustamante (voz), María Luisa Campuzano, Ramón Castañeda, Fernando Castillo, Gerardo Castillo, Patricio Castillo, Martha Chirino, Rebeca D' Vivar, Carmen Delgado, Ramón Domínguez, Antonio Escobar, Manolo Fábregas (voz), Andrés Fhar, Roxana Flores, Arturo García Tenorio, Jorge Garduño, Antonio Gutiérrez, María de los Ángeles Guzmán, Gaspar Henaine, Augusto Herba Luis, Isabel Hernández, Héctor Herrera, Miguel Ángel Infante, Javier Jiménez, Socorro Larraruri, Norma Lendet, Jorge López, Macaria\*, Isaías Mino, Raquel Olmedo, Dante Palomino, Lauro Pavón, Scarlet Quiroz, Ricardo Riebeling, Daniela Romo\*, Guillermina Sánchez, Mónica Sánchez Navarro, Javier Sobrino, Patricia Thomas, Rocío Torres, Rosalía Váldez, Alejandra de la Vega, Patricia Villafuerte.  
(\*Actrices que se ocuparon de personajes principales meses después del estreno.)  
**Dirección musical** Adrián Oropeza  
**Coreografía reproducida en México por** Karen Connolly  
**Asistente de coreografía** Ricardo Riebeling  
**Escenografía original** Giulio Coltellacci  
**Realización escenográfica** Federación Teatral  
**Vestuario** Taller del Teatro San Rafael con la colaboración de Carmen González, Yolanda Castro, Lolita Rubí y Fela Fábregas  
**Iluminación** Manolo Sánchez Navarro  
**Inversión** Superior a los \$3,000,000

37

1978

*¡Oh, Calcuta!*

**Estreno** Martes 12 de septiembre de 1978  
**Cierre** Domingo 23 de septiembre de 1979  
**Teatro** Teatro Fru Fru , después en el Teatro Vizcaínas  
**Estreno en Nueva York** Junio 17, 1969  
**Ideada por** Kenneth Tynan  
**Contribuciones de** Samuel Beckett, Jules Feiffer, Dan Greenburg, John Lennon, Jacques Levy, Leonard Melfi, David Newman y Robert Benton, Sam Shepard, Clovis Trouille, Kenneth Tynan y Sherman Yellen.  
**Letras** The Open Window  
**Música** The Open Window  
**Traducción** Julio Porter y Roberto Chávez  
**Producción** Irma Serrano  
**Dirección** Roberto Chávez  
**Elenco** Araceli Aguilar, Francisco Banda, Laura Casillas, Debby D'Grin, Violeta Fox, Lázaro Landeros, José Magaña, Diana Marcovik, Fernando Moya, Luisa Muriel, Paola, Cristal Rubín, Horacio Salinas, Leticia Selma, Francisco Tames, Judith Velasco, Víctor Vera, Pedro Weber "Chatanuga", Mónica Werkle, Elu Zavala (entre otros).  
**Dirección musical** Jorge Neri  
**Coreografía** Fernando Moya  
**Escenografía** Roberto Cirou

38

1979

*Can-Can*

**Estreno** Viernes 11 de mayo de 1979

**Cierre** 22 de octubre de 1979

**Teatro** Teatro Lírico

**Estreno en Nueva York** Mayo 7, 1953

**Libreto** Abe Burrows

**Letras** Cole Porter

**Música** Cole Porter

**Traducción** José Ma. Fernández Unsaín

**Producción** Teatro de la Nación

**Dirección** José María Fernández Unsaín

**Elenco** Guillermo Aguilar, Jacqueline Andere, Roberto Antúnez, Olivia Bucio, Ernesto Cadena, Eduardo Castell, Alberto Cotto, Deby D'Grin, Daria Elies, Kabiria Garzón, Carlos Macías, Rosa María Pascual, Ivette Pineda, Mario Quintal, Martha Resnikoff, Rodolfo Rodríguez, Jorge Saenz, Raúl Valdez, Jorge Vargas, Serio Zuani.

**Dirección musical** Pocho Pérez

**Coreografía** Marianne Selbert  
**Escenografía** Roberto Cirou  
**Vestuario** Roberto Cirou

**39**

**1979**

**Anita la huerfanita** (*Annie*)

**Estreno** Jueves 15 de noviembre de 1979

**Cierre** Domingo 9 de noviembre de 1980

**Teatro** Teatro Manolo Fábregas

**Estreno en Nueva York** Abril 21, 1977

**Libreto** Thomas Meehan

**Letras** Martin Charnin

**Música** Charles Strouse

**Traducción** José Luis Ibáñez

**Producción** Robert W. Lerner

**Dirección** José Luis Ibáñez

**Elenco** Carlos Amador, Ana Leticia Aviña, Claudia Ballardí, Sergio Bustamante, Olivia Buzio, Erica Camil, Amparo Casanova, Dolores Cortés, Delhi, Tina Derrel, Pablo Ferrel, Virma González, Larizza Hernán, Pilar Montenegro, Beatriz Morled, Fernando Moya, Diana Navarro, Jorge Pais, Marisol Reyes, David de la Rosa, Mario Sanabria, Garda Santini, Usi Velasco, Víctor Vera, Xavier Ximénez, Teresa Yáñez, Rocío Yeo.

**Dirección musical** Jorge Neri

**Coreografía** Martin Allen

**Escenografía** Feliciano Flores

**Decorado realizado por** Joaquín Burgos

**40**

**1980**

Reposición **La Pandilla** (*Godspell*)

**Fecha Estreno** Viernes 11 de enero de 1980

**Cierre** Domingo 23 de noviembre de 1980

**Teatro** Teatro Helénico (inauguración), después en el Teatro de los Insurgentes y finalmente en el Polyforum.

**Fecha de estreno en Nueva York (Off-Broadway)** Mayo 17, 1971

**Libreto** John Michael Tebelak y David Green

**Letras** Stephen Schwartz

**Música** Stephen Schwartz

**Producción** Enrique Gómez Vadillo

**Dirección** Manuel Gurría

**Elenco** Alfredo Alegría, Tito Demara \*, Gerardo González \*, Benny Ibarra, Jorge Abraham, Guillermo Méndez, Ivonne Méndez, Olga María, Silvia Pasquel, Aída Pierce \*, Rodolfo

Rodríguez, Lupita Sandoval, María del Sol, Flor Trujillo \*, Pedro Velorio \*, Marisela Vera \*, Rocío Yeo \*, (entre otros).

**Dirección musical** Guillermo Méndez

**Coreografía** Guillermo Méndez

(\* Actores que se anunciaban al cierre de la temporada.)

**41**

**1980**

Reposición **El hombre de la mancha** (*Man of La Mancha*)

**Estreno** Jueves 7 de agosto de 1980

**Cierre** Miércoles 10 de diciembre de 1980

**Teatro** Teatro de los Insurgentes

**Estreno en Nueva York** Noviembre 22, 1965

**Libreto** Dale Wasserman

**Letras** Joe Darion

**Música** Mitch Leigh

**Traducción letras** Arturo Cobo

**Traducción libreto** Enrique Delgado Fresán

**Producción** Fernando Junco

**Dirección** Óscar Ledesma

**Elenco** Enrique Álvarez Félix, Roberto Antúnez, Alberto Hamín, Elvira Ladi, Fernando Larrañaga, Óscar Ledesma, Dora L. Liquidano, Mónica Miguel, Salvador Quiroz, Ana María Ramos, Carlos San Román, Carlos Villareal, (entre otros).

**Dirección musical** Eugenio Castillo

**Coreografía** Mary Bettini

**Escenografía** Diseño original Teatro de los Insurgentes

**Inversión** \$1,500,000

**42**

**1980**

Reposición **La novicia rebelde** (*The Sound of Music*)

**Estreno** Sábado 1 de noviembre de 1980

**Cierre**

**Teatro** Teatro 11 de julio

**Estreno en Nueva York** Noviembre 16, 1959

**Libreto** Howard Lindsay y Russel Crouse

**Letras** Oscar Hammerstein II

**Música** Richard Rodgers

**Traducción** Antonio J. Carvajal

**Producción** Juan José San Millán

**Dirección** Eduardo Unda

**Elenco** Agustín Balvanera, Eloisa Capilla, Miriam Cossío, Héctor Gómez, Luis de León,

Irlanda Mora, Gloria Morel, Evelyn Solares (entre otros).

**Supervisión musical** Eloisa Capilla

**Coreografía** Laura Chávez

**Escenografía** Hermanos Lugo

43

1980

**Cabaret**

**Fecha Estreno** Viernes 14 de noviembre de 1980

**Cierre** c. mayo 1981

**Teatro** Teatro Lírico

**Fecha de estreno en Nueva York** Noviembre 20, 1966

**Libreto** Joe Masteroff

**Letras** Fred Ebb

**Música** John Kander

**Traducción** Enrique Delgado Fresán

**Producción** Fernando Junco

**Dirección** Mary Bettini

**Elenco** Amparo Arozamena, Cristian del Campo, Rubens Medel, Guillermo Murray, Rodolfo Rodríguez, Gustavo Rojo, Laura Zapata, (entre otros).

**Dirección musical** Miguel Guerrero Calderón

**Coreografía** Mary Bettini

**Escenografía** Jesús Píndaro

**Vestuario** Óscar Ledesma

**Confección del vestuario** Ricardo Luna

44

1981

**Peter Pan**

**Estreno** Lunes 4 de mayo de 1981

**Teatro** Teatro de los Insurgentes

**Estreno en Nueva York** Octubre 20, 1954. Se repuso en 1979

**Libreto** Jerome Robbins, basado en James M. Barrie

**Letras** Betty Comden, Adolph Green y Carolyn Leigh

**Música** Moose Charlap y Jule Styne

**Traducción** José Luis Ibáñez

**Producción** Producciones Dávila, Ramiro Jiménez y Humberto Navarro

**Dirección** Andy G. Bew

**Elenco** Olivia Buzzio, Alberto Mayagoitia, Aída Pierce, Patricia Romero, Antúa Terrazas, Manuel "Loco" Valdés, (entre otros).

**Dirección musical** Raúl Garduño

**Coreografía** Andy G. Bew

**Escenografía** David Antón

**Vestuario** C. Lomelí, Elsi Jiménez y Mariann Bew

**Iluminación** Marilyn Lowey / Imero Florentino Associates

45

1981

Reposición **Los fantásticos** (*The Fantastiks*)

**Estreno** Jueves 14 de mayo de 1981

**Teatro** Teatro 11 de julio

**Estreno en Nueva York** Mayo 3, 1960

**Libreto** Tom Jones

**Letras** Tom Jones

**Música** Harvey Schmidt

**Traducción** Alejandro Orive

**Producción** Juan José San Millán

**Asist de producción** S. Uthoff

**Dirección** Alejandro Orive

**Asistente de dirección** C. Aragonés

**Elenco** Enrique Alonso, Patricio Castillo, Miguel Couturier, Laura Flores, Rogelio Guerra, Manuel Landeta, Enrique Singer, José Luis Yaber,

**Dirección musical** Luigi Lazareno

**Coreografía** Coral Zayas

46

1981

**Están tocado nuestra canción** (*They're Playing Our Song*)

**Fecha Estreno** Viernes 19 de junio de 1981

**Teatro** Teatro San Rafael

**Estreno en Nueva York**

**Libreto** Neil Simon

**Letras** Carole Bayer Sager

**Música** Marvin Hamlisch

**Traducción** M. Sánchez Navarro y Enrique Fresán

**Producción** Manolo Fábregas y Manolo Sánchez Navarro

**Empresa** Rafael Sánchez Navarro

**Dirección** Manolo Fábregas

**Elenco** Magdalena Alarcón, Alejandro Campeán, Carlos Espíndola, Manolo Fábregas (voz), Adrián Gómez, Mauricio Herrera, Macaria, Gretchen Moller, Marco Antonio Muñiz (voz), Katy Saldívar, Rocío Torres, Juan Manuel Vázquez.

**Dirección musical** Guillermo Méndez Giu (*sic*)

**Coreografía reproducida por** Andrea Green  
**Asistente de coreografía** Rocío Torres  
**Escenografía** Antonio López Mancera  
**Diseño de proyecciones** Douglas W. Schmidt  
**Asesor Técnico** Tom Rodaheaver  
**Iluminación** Manolo Sánchez Navarro

47

1981

*Evita*

**Estreno** Jueves 25 de Junio de 1981  
**Teatro** Teatro Ferrocarrilero  
**Estreno en Londres** Junio 21, 1978  
**Estreno en Nueva York** Septiembre 25, 1979.  
**Libreto** Tim Rice  
**Letras** Tim Rice  
**Música** Andrew Lloyd Webber  
**Traducción** Marco Villafán  
**Producción** Robert W. Lerner  
**Productor ejecutivo** Mario Palacios  
**Dirección** Harold Prince  
**Asistente de dirección** Ruth Mitchell  
**Elenco** Rocío Banquells, Carmen Delgado, Sissi Ducoing, Nando Estevané, Ga-bi, Jaime Garza, Jorge Alfredo, Valeria Lynch, César Millán, Jorge Pais, Fernando Robles, (entre otros).  
**Dirección musical** Jorge Neri  
**Coreografía** Ken Urmaston  
**Supervisor** Fernando Moya  
**Escenografía y vestuario realizadas por** David Antón  
**Inversión** Superior a los \$6,000,000

48

1982

*Un gran final (A Chorus Line)*

**Estreno** Viernes 23 de abril de 1982  
**Cierre** Octubre de 1982  
**Teatro** Teatro de los Insurgentes  
**Fecha de estreno en Nueva York** Abril 15, 1975 (Public Theater)  
**Estreno en Broadway** Julio 25, 1975  
**Libreto** James Kirkwood y Nicholas Dante,  
**Concepción original de** Michael Bennett  
**Letras** Edward Kleban  
**Música** Marvin Hamlisch  
**Traducción** José Luis Ibáñez y Cristina del Castillo  
**Producción** Teatro de los Insurgentes, New York Shakespeare Festival, Multiteatro S.A  
**Asistente de producción** Karen Lerner

**Dirección en México** Roy Smith

**Director escénico** José Luis Ibáñez

**Elenco** Maritza Aldaba, Julieta Bracho, Simone Brook, Olivia Buzzio, Enrique Cahero, Sergio Cassani, Alberto Denis, Elia Domenzáin, Ligia Escalante, Bijou Fernández, Gigi Fernández, Edgar Flores, Rocío García, Adrián Gómez, Tomás Gorostieta, Félix Greco, Josh Griffith, Norma Yolanda López, Guillermo Méndez, Fernando Moya, Maira Núñez, Rosa María Pelayo, Julie Ridley, Carlos Spíndola, Carlos de la Torre, Daniel Torres, Humberto Treviño, Liza Vera, Xavier Ximénez.

**Dirección musical** Jorge Neri

**Director musical adjunto** Adrián Oropeza

**Coreografía** Roy Smith

**Coordinador de compañía** Fernando Moya

**Escenario original realizado en México por** Federación Teatral

**Coordinación y realización de vestuario** Elsy Jiménez

**Diseño de Iluminación** Tharon Musser y Richard Winkler

**Realizado en México** por Ing. Alberto Torres.

49

1983

*José el soñador (Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat)*

**Estreno** Martes 23 de agosto de 1983

**Teatro** Televiteatro 1 (Inauguración)

**Estreno en Nueva York** Noviembre 19, 1981 (Entermedia Theater, East Village)

**Estreno en Broadway** Enero 27, 1982

**Letras** Tim Rice

**Música** Andrew Lloyd Webber

**Traducción** Julissa

**Producción** Televiteatro y Julissa

**Dirección** Julissa y Manuel Gurría

**Elenco** José Luis Acosta, Rubén Amavisca, Liliana Barreto, Mario Bezares, Roberto Blandón, Martha Campos, Juan Canedo, Blanca Córdova, Elia Domenzain, Blanca Echeverría, Alejandra Espejo, Edgar Flores, Adrián Gómez, Tomas Gorostieta, Manuel Gurría, José Manuel Hage, José Manuel Hernán, Julissa\*, Manuel Landeta, Dora Laura Liquidano, Felipe Lozano, Manuel Martín, Martha P. Mayén, Enrique Mazín, Guillermo Méndez, Aarón Montalvo, Gerardo Moscoso, Olga María, Francisco Orozco \*, Héctor Ortiz, Claudia Pizá \*, Sol

Portela, José Manuel Rejón, Andaluz Russell, María del Sol \*, Ivonne Téllez, Óscar Traven, Xavier Ximénez.

**Dirección y arreglos musicales** Guillermo Méndez Guiu

**Dirección y arreglos vocales** Héctor Ortiz

**Coreografía** Martin Allen

**Escenografía y vestuario** David Antón

**Iluminación** Ruben Piña

**Inversión** \$23,000,000

**50**

**1984**

**La mujer del año** (*Woman of the Year*)

**Estreno** Viernes 30 de marzo de 1984

**Cierre** c. domingo 3 de abril de 1984

**Teatro** Teatro Hidalgo

**Estreno en Nueva York** Marzo 29, 1981

**Libreto** Peter Stone

**Letras** Fred Ebb

**Música** John Kander

**Producción** Claudia Islas

**Dirección** Claudia Islas

**Elenco** Amparo Arozamena, Claudia Islas, José Roberto, Jorge País, Judith Velasco (entre otros).

**Coreografía** José Luis Acosta

**Escenografía** David Antón

**51**

**1984**

**Todo se vale** (*Anything Goes*)

**Estreno** Martes 17 de julio de 1984

**Teatro** Teatro Aldama (Inauguración)

**Fecha de estreno en Nueva York** Noviembre 21, 1934

**Libreto** P.G. Wodehouse, Guy Bolton, Howard Lindsay, Russel Crousse

**Letras** Cole Porter

**Música** Cole Porter

**Traducción letras** Alejandro Orive

**Traducción libreto** Alejandro Orive

**Producción** Rafael Banquells, et. Al

**Producción ejecutiva** Denise de Kalafe

**Dirección** Rafael Banquells

**Elenco** Julio Alemán, Marypaz Banquells, Rafael Banquells, Rocío Banquells, Nando Estevané, Talina Fernández, Moisés Palacios, Daniell Santa Lucía, Ariadne Welter, (entre otros).

**Dirección musical** Nando Estevané

**Coreografía** Fabiola La Rue

**Escenografía** Rogelio Neri

**Vestuario** Dina de Marco

**52**

**1985**

Reposición **Mame**

**Estreno** Jueves 6 de junio de 1985

**Cierre** temblor 85 / mayo 1986

**Teatro** Televiteatro 1

**Estreno en Nueva York**

**Libreto** Jerome Lawrence y Robert E. Lee

**Letras** Jerry Herman

**Música** Jerry Herman

**Traducción** José Luis Ibáñez y Berta Maldonado

**Producción** Televiteatro y Silvia Pinal

**Dirección** José Luis Ibáñez

**Elenco** Rubén Backman, Eloisa Capilla, Christian Castro, Luis Couturier, Antonio Miguel,

Jorge País, Eduardo Palomo, Aida Pierce, Silvia Pinal, María Rivas, Sergio Alberto Rodríguez, Gustavo Rojo, Tachito, (entre otros)

**Dirección musical** Jorge Neri

**Coreografía** Martin Allen

**Escenografía** David Antón

**Vestuario** Antonio Muñoz

**53**

**1985**

Reposición **Violinista en el tejado** (*Fiddler on the Roof*)

**Estreno** 29 de octubre de 1985

**Cierre** Domingo 21 de septiembre de 1986?

**Teatro** Teatro San Rafael

**Estreno en Nueva York** Septiembre 22, 1964

**Libreto** Joseph Stein

**Letras** Sheldon Harnick

**Música** Jerry Bock

**Traducción letras** Carlos Viniegra

**Traducción libreto** Enrique Delgado Fresán

**Producción** Manolo Fábregas

**Dirección técnica** Sammy Bayes

**Dirección artística** Manolo Fábregas

**Asistente de dirección** Ricardo Monroy

**Elenco** Mirta Aguilar, Lourdes Ambriz, Arturo Barbosa, Lourdes Briones, Arturo Cobo, Leonardo Daniel, Roberto Escudero, Manolo Fábregas, Drisco Fernández, Luis Fernández, Rosa Furman, Óscar Garrido, Carlos Gastelum, Mari Carmen González, Carlos Gutiérrez, Laura



Guzmán \*, Olga, Henríquez, Mauricio Iglesias, Miguel Inclán, Ernesto Laguardia, Luis de León, Marisa de Lille, Hermann López, Manuel Martín \*, Olimpia Martínez, Isaías Mino, Carmen Molina, Rogelio Montalvo, Irving Montaña, Claudia Negrete, César Ortega, Marcela Paez, Ricardo de Pascual, Magda Pelejero, Tania Pelejero, Gilberto Pérez Gallardo, Laura Pulido, Mari Carmen Ramírez, Juan José Reyes, Roxana Sánchez, Garda Santini, Carina Saslavsky, Esteban Siller, Fluvio Sotomayor, Ari Telch, Alejandro Tommasi, Rogelio Vargas, Gabriela Vázquez \*, Eduardo Vega, Susana Zabaleta \*, Paula Fabiola Zepeda.

**Dirección musical** Pocho Pérez

**Voces** Adrián Oropeza

**Coreografía** Sammy Bayes

**Realización escenográfica** Juan Pérez

**Vestuario** Taller del Teatro San Rafael

**Iluminación** Manuel Sánchez Navarro

54

1986

*La tienda de los horrores (The Little Shop of Horrors)*

**Estreno** Martes 25 de marzo de 1986

**Cierre** c. septiembre de 1986

**Teatro** Teatro Reforma

**Estreno en Nueva York (Off-Broadway)** Julio 27, 1982 Orpheum Theatre

**Libreto** Howard Ashman

**Letras** Howard Ashman

**Música** Alan Menken

**Traducción** Alejandro Orive

**Producción** Manolo Sánchez Navarro y Javier Barun Pérez Verdia

**Dirección** Manolo Sánchez Navarro

**Elenco** Nando Estevané, Marisol Fuentes, Manuel Landeta, Gerardo Moscoso, Diana Navarro, Enrique del Olmo, Silvia Pasquel, Patricia Tanus, Víctor Daniel

**Dirección musical** Adrián Oropeza

**Coreografía** Fabiola La Rue

**Escenografía** Leoncio Nápoles

55

1986

Reposición *El show de terror de rocky (The Rocky Horror Show)*

**Estreno** Miércoles 16 de abril de 1986

**Teatro** Teatro Fru Fru

**Estreno en Londres** Junio 19, 1973

**Libreto, letras y música** Richard O'Brien

**Traducción** Julissa

**Producción** Luis de Llano Macedo y Mundo Audiovisual

**Dirección** Julissa

**Elenco** Alejandra Ávalos, Liliana Barreto, Mario Bezares, Felipe Casillas, Ernesto Cerda, Claudia Cerecedo, Pablo Cheng, Antonio Escobar, Martha Escobar, Alejandra Espejo, José Flores, Jaime Garza, Gerardo González, Manuel Gurría, Gloria Izaguirre, Laura Luz, Francisco Orozco, Lourdes Pérez, Luis Roldán, Juan M. Vázquez.

**Dirección musical** Alfonso González Biestro y Kiko Campos

**Coreografía** Mercedes Contreras

**Escenografía** David Antón

**Vestuario** Cristina Bremer y Fabio Chávez

**Audiovisual** Jack Misraky

**Inversión** \$20,000,000

56

1986

*Barnum*

**Estreno** Martes 18 de noviembre de 1986

**Teatro** Teatro San Rafael

**Estreno en Nueva York** Abril 30, 1980

**Libreto** Mark Bramble

**Letras** Michael Stewart

**Música** Cy Coleman

**Traducción** Alejandro Orive

**Producción** Manolo Fábregas

**Dirección** Mary Porter Hall

**Asistente de dirección** Ricardo Monroy

**Elenco** Elías Ajit, Luis Arcaráz, Héctor Bonilla, Ernesto Cerda, Miriam Chiesa, Mónica Elorza, Martha Patricia de Garay, Cornelio Laguna, Macaria, Alberto Mestre, Felipe Ortiz, Ana Elena Quirarte, Belinda Ramírez, Marco Antonio Robles, Carla García Rojas, Gabriel Romero, Emilia Ruiz Sandoval, Lupita Sandoval, Ari Telch, Carlos Torrestorija, Evelyn Vallejos.

**Dirección musical** Adrián Oropeza

**Dirección musical de orquesta en pistas** Pocho Pérez

**Entrenamiento circense y coreografía** Fred Feldt

**Coordinación escenográfica** David Antón

**Vestuario masculino** Clodoaldo Lomelí y Mauro Luna

**Vestuario femenino** Arcelia Barrón, Marcela Palmeros y Taller del Teatro San Rafael

**Iluminación** Manolo Sánchez Navarro

**Inversión** \$100,000,000

57

1987

**Yo y mi chica** (*Me and My Girl*)

**Estreno** Viernes 19 de junio de 1987

**Teatro** Teatro de los Insurgentes

**Estreno en Londres** 1937, repuesta en 1985

**Estreno de la reposición en Nueva York**

Agosto 10, 1986

**Libreto** L. Arthur Rose y Douglas Furber. Revisiones de Stephen Fry y contribuciones de Mike Ockrent

**Letras** L. Arthur Rose, Douglas Furber, Harry Graham, Maurice Elwin, Ralph Butler, Noel Gay

**Música** Noel Gay

**Traducción** José Luis Ibáñez y Marcial Dávila

**Producción** Marcial Dávila, Ramiro Jiménez y asociados

**Dirección** Manolo García

**Asistente de dirección** Ramiro Castañeda

**Elenco** Julio Alemán, Antonio Arias, Roberto Ayala, Arturo Barrera, Claudio Brook, Simone Brook, Olivia Bucio, Eloisa, Capilla, Claudia Cerecedo, Ana María Collado, Rebeka D'Vivar, Eugenio Derbez, Alma Díaz, Evangelina Elizondo, Alicia Fahr, Amy Fernández, Octavio García, Miguel Ángel Infante, Manuel Martín, Leticia, Montañó, Armando Moreno, Fernando Moya, Jorge Pais, José Posada, Soldalila Priska, Salvador Quiroz, Cecilia Romo, Claudia Romo, Armando Sáenz, Manuel Sánchez, Rocío Torres, Juan Manuel Vázquez, Xavier Ximénez, Rocío Yeo.

**Dirección musical** Guillermo Gutiérrez

**Coreografía** Tony Parise (De la original de Gillian Gregory)

**Asistente coreográfico y capitán de bailarines** Roberto Ayala

**Escenografía** David Antón (De la original de Martin Johns)

**Vestuario** David Antón y Elsy Jiménez (Del original de Ann Curtis)

**Reproducción de vestuario** Elsy Jiménez

**Iluminación** Alberto Torres

**Inversión** \$140,000,000

58

1987

Reposición **La palomilla** (*Godspell*)

**Estreno** Lunes 6 de julio de 1987

**Teatro** Teatro de los Insurgentes

**Libreto** John Michael Tebelak

**Letras y música** Stephen Schwartz

**Producción** Jacqueline Andere

**Dirección** Julissa

**Elenco** Chantal Andere, Pamela Archer, Benny, Jean Duverger, Jaime Flores, Rafael González, Verónica Hijuelos, Alejandro Ibarra, Perla Jasso, Jazmín Lucero, Cristian Ramírez, Cecilia Tijerina, Angélica Zorrilla.

**Dirección musical** Jorge Abraham

**Coreografía** Martin Allen

**Escenografía** Roberto Cirou

59

1988

Reposición **Mame**

**Fecha Estreno** Lunes 10 de octubre de 1988

**Cierre** c. abril de 1989

**Teatro** Teatro Silvia Pinal (inauguración)

**Estreno en Nueva York** Mayo 24, 1966

**Libreto** Jerome Lawrence y Robert E. Lee

**Letras y música** Jerry Herman

**Traducción** José Luis Ibáñez y Bertha Maldonado

**Producción** Silvia Pinal

**Dirección** José Luis Ibáñez

**Elenco** Edmundo Arizpe, Eloisa Capilla, Ángel Casarín, Luis Couturier, Roxana Flores, Fernando Leal Jr., Alberto Mayagoitia, Aída Pierce, Silvia Pinal, Soldalila Priska, María Rivas, Daniel Roger, Gustavo Rojo, Stephanie Salas, Horacio Salinas, Lupita Sandoval, (entre otros).

**Dirección musical** Jorge Neri

**Coreografía** Martin Allen

**Escenografía** David Antón

**Vestuario** Antonio Muñoz

**Iluminación** Sergio Treviño, Raúl Cásares

60

1988

**Dulce Caridad** (*Sweet Charity*)

**Estreno** Jueves 27 de octubre de 1988

**Cierre** c. Domingo 11 de junio de 1989

**Teatro** Teatro San Rafael  
**Fecha de estreno en Nueva York** Enero 29, 1966  
**Libreto** Neil Simon  
**Letras** Dorothy Fields  
**Música** Cy Coleman  
**Traducción** Alejandro Orive  
**Producción** Producciones Zuba  
**Producción Artística** Adela Adamowa  
**Producción Ejecutiva** Gerardo Zurita  
**Dirección** Humberto Zurita  
**Repositor** Chet Walker  
**Asistente de dirección** Jorge Domínguez  
**Elenco** Juan Carlos Araiza, Christian Bach, Cecilia Beatriz, Roberto Blandón, Fernando Ciangherotti, Ana María Ciochetti, Alejandra Espejo, Isaías Mino, Nicky Mondellini, Evangelina Osio, Mauricio Rendón, Alejandro Usigli, (entre otros).  
**Dirección musical** Guillermo Gutiérrez  
**Coreografía** Chet Walter  
**Capitán de baile** Mauricio Rendón  
**Escenografía** David Antón  
**Inversión** \$320,000,000

61

1989

Reposición *A Chorus Line*  
**Estreno** Jueves 11 de mayo de 1989  
**Teatro** Teatro Silvia Pinal  
**Concepción original** Michael Bennett  
**Libreto** James Kirkwood y Nicholas Dante  
**Letras** Edward Kleban  
**Música** Marvin Hamlisch  
**Producción** Televisa  
**Dirección** Roy Smith  
**Dirección de actores** Luis Vélez  
**Elenco** Sergio Acosta, Liliana Barreto, Beatriz Cecilia, Simone Brook, Aurora Cano, Lilian Davis, Tito Demara, Alberto Díaz, Maru Dueñas, Félix Greco, Claudia Inchaurregui, Armando Moreno, Ugo Ruiz, José Manuel Sánchez, Guillermo Téllez, Evelyn Vallejos, Claudia Vega, Lourdes del Villar, (entre otros)  
**Dirección musical** Jorge Neri  
**Coreografía** Roy Smith  
**Coordinador de la compañía** Félix Greco  
**Inversión** \$500,000,000

62

1990

**Sor-presas** (*Nun-sense*)  
**Estreno** Jueves 1° de marzo de 1990  
**Teatro** Teatro Virginia Fábregas (inauguración)  
**Fecha de estreno en Nueva York (Off-Broadway)** Diciembre 12, 1985  
**Libreto** Dan Goggin  
**Letras** Dan Goggin  
**Música** Dan Goggin  
**Traducción** Alejandro Orive  
**Producción** Manolo Fábregas  
**Dirección** Alejandro Orive  
**Elenco** Maru Dueñas, Carmen Durand, Laura Luz, Marga López, Garda Santini, Susana Zabaleta.  
**Dirección musical** Adrián Oropeza  
**Coreografía** Fabiola La Rue  
**Realización escenográfica** Juan Pérez  
**Realización de vestuario** Marcela Palmeros  
**Iluminación** Manolo Sánchez Navarro

63

1990

**Calle 42** (*42nd Street*)  
**Fecha Estreno** Viernes 4 de mayo de 1990  
**Cierre** c. Diciembre de 1990  
**Teatro** Teatro de los Insurgentes  
**Fecha de estreno en Nueva York** Agosto 25, 1980  
**Libreto** Michael Stewart y Mark Bramble  
**Letras** Al Dubin  
**Música** Harry Warren  
**Traducción** Marcial Dávila y Roberto Ayala  
**Producción** Producciones Dávila  
**Dirección** Marcial Dávila  
**Asistente de dirección** Xavier Ximénez  
**Elenco** Amparo Arozamena, María Barbosa, Roberto Blandón, Simone Brook, Olivia Bucio, Joaquín Cordero, Alicia Fahr, Edgar Flores, Ana Sofía García, Rodolfo Golstein, Elsa María Gutiérrez, Alejandro Palencia, Male Pamplona, Víctor Peña, Tania Fabiola Pérez A., José Posada, Manuel Sánchez, Mario Sauret, Óscar Servín, Norma Valdés, Xavier Ximénez, Laura Záizar.  
**Dirección musical** Willy Gutiérrez  
**Coreografía** Roberto Ayala  
**Escenografía** Juan José Urbini  
**Vestuario** Enriqueta Dávila  
**Iluminación** Alberto Torres  
**Inversión** \$600,000,000

64

1991

*Cats*

**Estreno** Martes 23 de abril de 1991

**Cierre** Domingo 6 de septiembre de 1992

**Teatro** Teatro Silvia Pinal

**Fecha de estreno en Londres** Mayo 11, 1981

**Fecha de estreno en Nueva York** Octubre 7, 1982

**Basado en** poemas de T.S. Eliot

**Letras** T.S. Eliot, Richard Stilgoe, Trevor Nunn

**Música** Andrew Lloyd Webber

**Traducción** Marco Villafán

**Producción** Televisa

**Coordinación de proyectos especiales** Carmen Castineira y Ana María Cureño

**Productor ejecutivo** Fernando Morett

**Productora** Cali Domínguez

**Dirección** Jeff Lee

**Asistente de dirección** Esteban Toscano

**Elenco** Abel Fernando\*, Luis René Aguirre, Marisol Arreola \*, Héctor Arroyo, Estela Barona, Blanca Janet, Simone Brook, Olivia Buzio\*, Enrique Calatayud, Aurora Cano, Juan Carlos Casasola \*, Gabriel de Cervantes, Meyra Córdova, Nancy Delgadillo, Alberto Díaz, Javier Díaz Dueñas, Maru Dueñas, Guillermina Gómez, Ramiro Guzmán, Guillermo Hernández, Cecilia Huerta, Jade Rubí, Manuel Landeta, Ariel López Padilla, Humberto Manlio, María del Sol, Manuel Martín, Claudia Meyer, Mónica Mercedes, Armando Moreno, Alejandra Murga, Rosalba Navarro, Enrique del Olmo, Jaime Rojas, David de la Rosa, Magaly Sánchez \*, Rafael Santiago \*, Lilia Sixtos, Guillermo Téllez, Alejandro Treviño, Guillermo de Uslar, Alejandra Valiente, Marcela Valiente, Susana Zabaleta, Fabiola Zepeda, Lenny Zundel\*.

(\* Actores que se integraron al reparto durante la temporada para sustituir a otros)

**Dirección musical** Willy Gutiérrez

**Coreografía** Richard Stafford

**Asistente de coreografía y capitán de baile** Félix Greco

**Escenografía** Ariel Bianco

**Vestuario** Elsie Moíño/Freddie Delgado

**Maquillaje** Candy Carrel, Laura Bonilla

**Iluminación** Rick Belzer

**Inversión** \$3,000,000,000

65

1992

*La jaula de las locas (La Cage Aux Folles)*

**Fecha Estreno** Viernes 4 de diciembre de 1992

**Cierre** Domingo 10 de abril de 1994

**Teatro** Teatro Silvia Pinal

**Fecha de estreno en Nueva York** Agosto 21, 1983

**Libreto** Harvey Fierstein

**Letras** Jerry Herman

**Música** Jerry Herman

**Traducción** José Luis Ibáñez

**Producción** Silvia Pinal

**Dirección** José Luis Ibáñez

**Asistente de dirección** Juan Morán

**Elenco** Tonny Batres, Julio Beckles, Elizabet Castorena, Javier Díaz Dueñas, Arturo Echeverría, Carlos Escalante, Alejandro Fuentes, Irene Gamboa, Andrés Garduño, Luis Gatica, Alejandro Gavia, Jesús Gaytán, Luis Gimeno, Ellen Gollas, Bolívar Hack, Guillermo Hernández, Dora Laura Liquidano, Priscila Mateos, Mandy Munday, Gilberto Recorder, Jaime Rojas, Gustavo Rojo, Cecilia Romo, Rodolfo Sandoval, Guillermo de Uslar, Cleya Verni, Liza Willer, Victorino Zamudio, Lenny Zundel.

**Dirección musical** Jorge Neri

**Coreografía** Martin Allen

**Escenografía** David Antón

**Vestuario** Elsy Jiménez

**Iluminación** José Luis Cazares

66

1993

Reposición *El diluvio que viene (Aggiungi un posto a tavola)*

**Estreno** Jueves 4 de marzo de 1993

**Cierre** c. fines de 1994

**Teatro** Teatro San Rafael

**Estreno en Roma** Diciembre 8, 1974, Teatro Sistina

**Estreno en Londres** 1978

**Libreto** Pietro Garinei, Sandro Giovannini, Iaia Fiastrì

**Letras** Pietro Garinei, Sandro Giovannini, Iaia Fiastrì

**Música** Armando Trovaioli

**Traducción** Giorgi

**Adaptación** Manolo Fábregas

**Producción** Manolo Fábregas  
**Asistente de producción** Alejandra León  
**Dirección** Ramón Riba y Antonio Riba  
**Elenco** Abel Fernando, Lucero Alonso, Graciela Arce, Roberto Blandón \*, Héctor Bonilla, Iván Caraza, Antonio Castillo, Gabriel de Cervantes, Enrique Chi, Gustavo Cosáin, Luis Couturier, Beatriz Durand, Carmen Durand, Bernardo Espinoza, Manolo Fábregas (voz), Marianna García, Gerardo González, Elsa Ma. Gutiérrez, Ramiro Guzmán, Héctor Herrera, Cecilia Huerta, Laura Luz\*, Vicente Ledezma, Mariana Levy, Manuel Martín, Maricela Medina, Claudia Meyer, Iker Mitchel, Bricia Orozco, Rosita Pelayo, Marta Resnikoff, Antonio Rodulfo, Monica Sánchez Navarro \*, Efraín Santos, Guillermo Téllez, David Trillo, Alejandra Valiente, Marcela Valiente, Viviana Velasco.

(\* Actores que se integraron al reparto durante 1994 para sustituir a otros)

**Dirección musical** Adrián Oropeza  
**Coreografía** Karen Connolly  
**Asistente de coreografía** Socorro V. Larrauri  
**Escenografía original** Giulio Coltellacci  
**Escenografía realizada por** la Federación Teatral  
**Vestuario** Taller del teatro San Rafael, Marcela Palmeros, Ma. Teresa Rodríguez  
**Diseño de iluminación y Producción** Manolo Sánchez Navarro

67

1993

**Una vez en la isla** (*Once on This Island*)  
**Estreno** Miércoles 8 de septiembre de 1993  
**Cierre** c. Domingo 7 de noviembre de 1993  
**Teatro** Teatro Diego Rivera  
**Fecha de estreno en Nueva York** Abril 6, 1990  
**Libreto** Lynn Ahrens  
**Letras** Lynn Ahrens  
**Música** Stephen Flaherty  
**Traducción** Guillermo Méndez y Guillermo de Uslar  
**Producción** Guillermo de Uslar, Ramiro Jiménez y Xavier López "Chabelo"  
**Dirección** Guillermo Méndez  
**Elenco** Arianna, Estela Barona, Sergio Basáñez, Iván Caraza, Laura Cortés, Lolita Cortés, Doris, Laura Silvia, Gabriel López, Irving Montaña, Alejandra Murga, Daniel Rojo, Alberto Torres, David Trillo, Teresa Ulloa.

**Dirección musical** Olga Cassab  
**Coreografía** Guillermo Téllez  
**Escenografía** Lorenzo Silva  
**Vestuario** Elsy Jiménez  
**Iluminación** Baldomero Támez

68

1994

**Reposición** *¡Qué tal, Dolly!* (*Hello, Dolly!*)  
**Estreno** Martes 24 de mayo de 1994  
**Cierre** c. febrero 1996  
**Teatro** Teatro Silvia Pinal  
**Fecha de estreno en Nueva York** Enero 16, 1964.  
**Libreto** Michael Stewart  
**Letras** Jerry Herman  
**Música** Jerry Herman  
**Traducción** José Luis Ibáñez  
**Colaboración de adaptación** Manolo Fábregas  
**Producción** Silvia Pinal  
**Producción ejecutiva** Elizabeth Flores Moy  
**Dirección** José Luis Ibáñez  
**Asistente de dirección** Juan Morán  
**Elenco** Abel Fernando, Tonatiuh Alba, Luis Arcaraz, Óscar Ayala, Estela Barona, Tonny Batres, Irina Benuoit, Edgar Brahen, Javier Cabazos, Raúl Carballeda, Antonio Castillo, Romina Castro, Javier Cavazos, Mario Cervantes Medellín, Enna Coronel, Ricardo Delgado R., Ditter Flores, Karen Fragozo, Samantha Galíndez, Marianna García, Fidel Garriga, Jerardo, Habib Antonio, José Manuel Hernández, Carlos Jaime, Perla Jasso, Israel Lazo, Dora Laura Liquidano, Ignacio López Tarso, Karina Luna, Héctor Armando Martínez, Rolando Martínez, Maricela Medina, Claudia Meyer, Alejandra Murga, Jorge Alfredo Obregón, Armando Palomo, Male Pamplona, Alma Delia Pérez, Silvia Pinal, Aura Riebeling, José Luis Rodríguez, Cecilia Romo, Guillermo Téllez, Viviana Velasco, Xóchitl Vigil, Tatiana Villegas.  
**Dirección musical** Nacho Méndez  
**Asistentes de la dirección musical** Ricardo Delgado R. e Isaac Saul Pacheco  
**Coreografía** Martin Allen  
**Asistente de coreografía y capitán de baile** Tonny Batres  
**Escenografía** David Antón  
**Vestuario** Silvia Terán y Fernando Bermúdez  
**Iluminación** Víctor Prieto

69

1994

*Un tipo con suerte (The Most Happy Fella)*

**Fecha Estreno** Viernes 4 de noviembre de 1994

**Teatro** Teatro San Rafael

**Fecha de estreno en Nueva York** Mayo 3, 1956

**Libreto** Frank Loesser

**Letras** Frank Loesser

**Música** Frank Loesser

**Traducción** Alejandro Orive y Gerardo Rodríguez

**Producción** Manolo Fábregas

**Producción ejecutiva** Manolo Sánchez Navarro

**Dirección** Otto Sirgo

**Elenco** Graciela Arce, Iván Caraza, Sergio Catalán, Rubén Cerda, Gabriel de Cervantes, Javier Díaz Dueñas, Maru Dueñas, Dulce, Arturo Echeverría, Mari Carmen Filippini, Karen Fragoso, Marisol Fuentes, Sergio Gómez, Ramiro Guzmán, Yekaterina Kiev, José Antonio López Tercero, Enrique Méndez, Icker Michel, Miguel Pizarro, Miguel Roberto, Toño Rodolfo, Daniel Rojo, Kaime Santini, Viviana Velasco, Marta Zamora, Indra Zuno

**Dirección musical** Adrián Oropeza

**Coreografía** Fabiola La Rue

**Escenografía** David Antón

**Iluminación** Manolo Sánchez Navarro

70

1994

Reposición *Vaselina (Grease)*

**Estreno** Jueves 17 de noviembre de 1994

**Teatro** Teatro Hidalgo

**Estreno en Nueva York** Febrero 14, 1972

**Libreto, música y letras** Jim Jacobs y Warren Casey

**Traducción** Julissa

**Producción** Televiteatro y Julissa

**Dirección** Benny Ibarra

**Elenco** Arturo Álvarez, Bruno Bauche, Anna Borrás, Sylvia Campos, Juan Carlos Casasola, Irán Castillo, Jean Duverger, Patricia Eguía, Rubén Flores, Alex Ibarra, Perla Jasso, Montserrat Mendoza, Claudia Morán, Felipe Navarro, Katia del Río, Irina Rojas, Lorena Rojas, Nayeli Sarmiento, Óscar Schwebel, Héctor Suárez Gomiz, Joshua Thatcher.

**Dirección musical** Benny

**Coreografía** Martin Allen

**Escenografía** David Antón

**Vestuario** Dolores Canadeli

**Iluminación** Alejandro Reyes

**Inversión** N\$ 500,000

71

1995

Reposición *La mujer del año (Woman of the Year)*

**Fecha Estreno** Miércoles 13 de septiembre de 1995

**Cierre** Domingo 30 de junio de 1996

**Teatro** Teatro de los Insurgentes (reinaguración)

**Fecha de estreno en Nueva York** Marzo 29, 1981

**Libreto** Peter Stone

**Letras** Fred Ebb

**Música** John Kander

**Traducción** Alejandro Orive

**Producción** Televiteatro

**Dirección** José Solé

**Elenco** José Azpeitia, Beatriz Cecilia, Roberto Blandón, Verónica Castro, Arturo Echeverría, Martha Ofelia Galindo, Carlos Gastelum, Ernesto Godoy, José Antonio López Tercero, José María Negri, Miguel Pizarro, Ricardo Romero, Theo Tapia, (entre otros).

**Dirección musical** Tino Geiser y Adrián Oropeza

**Coreografía** Martin Allen

**Escenografía** David Antón

**Inversión** \$300,000 USD

72

1995

Reposición *Los fantástikos (The Fantastiks)*

**Fecha Estreno** Jueves 26 de octubre de 1995

**Teatro** Teatro Renacimiento (Centro Teatral Manolo Fábregas)

**Libreto** Tom Jones

**Letras** Tom Jones

**Música** Harvey Schmidt

**Producción** Producciones Fábregas

**Producción ejecutiva** Manolo Sánchez Navarro

**Dirección** Javier Díaz Dueñas

**Asistente de dirección** Óscar Carapia

**Elenco** Ángel Casarín, Sergio Catalán, Rubén Cerda, Luis Gatica, Marisol del Olmo, Bernhard Seifert, Moisés Suárez

**Dirección musical** Luis Cárdenas

**Iluminación** Manolo Sánchez Navarro

73

1995

*Sor-presas II* (Nun-sense 2)

**Fecha Estreno** Jueves 2 de noviembre de 1995

**Cierre** 21 de abril de 1996.

**Teatro** Teatro México (Centro Teatral Manolo Fábregas)

**Fecha de estreno en Waterbury, Connecticut** (antes del estreno Off-Broadway) Noviembre 20, 1992

**Libreto, letras y música** Dan Goggin

**Traducción** Alejandro Orive

**Producción** Manolo Fábregas

**Dirección** Alejandro Orive

**Elenco** Olivia Buccio, Maru Dueñas, Goretti Lipkies, Marga López, Marcela Páez.

**Dirección musical** Issac Saúl

**Coreografía** Mario Mejía

**Iluminación** Manolo Sánchez Navarro

74

1995

*Cantando bajo la lluvia*

**Fecha Estreno** Martes 14 de noviembre de 1995

**Cierre** c. octubre 1996

**Teatro** Teatro Silvia Pinal

**Fecha de estreno en Londres** 1984

**Libreto** Betty Comden y Adolph Green (Guión Cinematográfico y adaptación)

**Letras** Arthur Freed

**Música** Nacio Herb Brown

**Traducción** Marco Villafán

**Producción** Producciones Estelares México, SA de CV y asociados

**Dirección** Rafael López Miarnau

**Elenco** Graciela Arce Gómez, Nitzi Arellano, Héctor Arroyo, Rodolfo Ayala, Eliette Belgrave, Elizabeth Castorena, Said Castro, Blanca Córdova, Liliana Daryol, Bernardo Espinoza, Fabiola Flores, Erick Frías, Héctor Herrera, Laura Luz, Karina Luna, Diana Mathes, Fernando Mejía, Jacqueline Munguía, Enrique Ortega, Dulce Patiño, Sergio Ramos, Daniel Rojo, David de la Rosa, Julio Sandoval, Abraham Stavans, Carlo Tamez, Marcela Valiente, Javier Yerandi, Laura Zaízar, Victoriano Zamudio, Lenny Zundel.

**Dirección musical** Willy Gutiérrez

**Coreografía** José Posada

**Escenografía** Ariel Bianco

**Vestuario** Ana María Collado, José Posada

**Iluminación** Ariel Bianco

**Inversión** \$400,000 USD

75

1996

Reposición *Una vez en la isla* (Once on This Island)

**Fecha Estreno** Jueves 18 de julio de 1996

**Teatro** Teatro Estudio Galerías

**Libreto** Lynn Ahrens

**Letras** Lynn Ahrens

**Música** Stephen Flaherty

**Traducción letras** Guillermo de Uslar y Guillermo Méndez

**Traducción libreto** Guillermo de Uslar y Guillermo Méndez

**Producción** Guillermo de Uslar, Xavier López "Chabelo" y Ramiro Jiménez

**Dirección** Guillermo de Uslar

**Elenco** Michelle Batres, Paola Bustamante, Ulises Contreras, Laura Cortés, Lolita Cortés, Alma Cristal, Azucena Farrerat, José Manuel Ibrain, Marco Anthonio, Daniel Rojo, Alex Rugarcía, David Trillo, Teresa Ulloa.

**Coreografía** Tonny Batres y Humberto Manlio

76

1996

*La casita del placer* (The Best Little Whorehouse in Texas)

**Fecha Estreno** Viernes 16 de agosto de 1996

**Cierre** ¿Domingo 3 de noviembre de 1996?

**Teatro** Teatro San Rafael

**Fecha de estreno en Nueva York** Junio 19, 1978

**Libreto** Larry L. King y Peter Masterson

**Letras** Carol Hall

**Música** Carol Hall

**Traducción** Julissa

**Producción** Julissa

**Dirección** Jerry Yoder

**Elenco** Abel Fernando, Arturo Álvarez, Carrión Ricardo, Arturo Echeverría, Edgar Eduardo, Alejandra Espejo, Rubén Flores, Erick Frías, Jerónimo García Cabral, Luis Alberto García, Manuel Gurría, Belinda Inzunza, Priscila Mateos, Julissa, Dora Laura Liquidano, Lisette, Adrián Mc Calla, Armando Moreno, Sabine Moussier, Aylin Mujica,

Jacqueline Munduía, Sergio Saldívar, Verónica Sánchez, Rodríguez Sandra, Sheila, Edgar Vivar.

**Dirección musical** Fernando Toussaint

**Coreografía** Jerry Yoder

**Escenografía** David Antón

**Vestuario** José Méndez

**Iluminación** Manolo Sánchez Navarro

77

**1996**

Reposición *Godspell*

**Estreno** Viernes 4 de octubre de 1996

**Teatro** Centro Teatral Manolo Fábregas

**Fecha de estreno en Nueva York**

**Traducción** Eduardo Jiménez Pons

**Producción** Miguel Valles e Ismael Félix

**Dirección** Enrique Martínez Ibarra

**Elenco** Pía Aun, Edith Briones, Alisa Cardoso, Sergio Catalán \*, Gabriel de Cervantes, Antette Cuburu, Héctor Damy, Mari Carmen Filippini, Perla Jasso, Mario Tadeo, Memo Méndez, Héctor Ocampo, Luis Orozco, Dalila Polanco, Sergio Saldívar \*.

**Dirección musical** Gerardo Partida

**Coreografía** Antonio Montes

**Escenografía y vestuario** Eduardo Jiménez Pons

(\* Actores que se integraron al reparto en diciembre de 1996 para sustituir a otros)

78

**1996**

*El beso de la mujer araña (Kiss of the Spider Woman The Musical)*

**Estreno** Jueves 14 de noviembre de 1996

**Cierre** c. mayo 1997

**Teatro** Teatro de los Insurgentes

**Fecha de estreno en Nueva York** Mayo 3, 1993

**Libreto** Terrence McNally

**Letras** Fred Ebb

**Música** John Kander

**Traducción** Alejandro Orive

**Producción** Televiteatro y Producciones ZUBA

**Productoras ejecutivas** Carmen Castiñeira y Ana María Cureño

**Coordinación de producción** Claudia Casillas

**Dirección** Humberto Zurita

**Asistente de dirección** Josafat Luna

**Elenco** Ana Lucía, Juan Carlos Araiza, Esteban Arana, Christian Bach, Óscar Benavides, Raúl Carballido, José Said Castro, Rebeke D'Vivar, Carlos Fernández, Óscar Figueiras, Rubén Flores, Alejandro Gavia, Tomás Goros, Eduardo Liñán, Josafat Luna Leyva, Mario Iván Martínez, Julio Mendoza, Armando Moreno, Joel Negrete, Román Peregrino, Mauricio Rendón, José Manuel Sosa.

**Dirección musical** Amparo Rubín

**Coreografía** Chet Walker

**Asistente de coreografía** Mónica Mejía

**Escenografía** David Antón

**Vestuario** Mitzzy, Gabriela Castellanos

**Iluminación y proyecciones** Tom Sturge

**Inversión** \$400,000 USD

79

**1997**

*La bella y la bestia (Beauty and the Beast)*

**Estreno** Jueves 8 de mayo de 1997

**Cierre** Domingo 21 de junio de 1998

**Teatro** Teatro Orfeón (inauguración)

**Fecha de estreno en Nueva York** Abril 18, 1994

**Libreto** Linda Woolverton

**Letras** Howard Ashman y Tim Rice

**Música** Alan Menken

**Traducción letras** Alberto Alva

**Traducción libreto** Anthony Wakefield,

**Revisiones a la traducción** Alberto Lomnitz y Lorena Maza

**Producción** Walt Disney Productions, Rock & Pop Internacional y Ocesa Presenta

**Productor Ocesa Presenta** Federico González Compeán

**Productora asociada Ocesa Presenta** Lorena Maza

**Productora Rock & Pop Internacional** Julia Gómez Cora

**Dirección** Robert Jess Roth,

**Director asociado** Keith Batten

**Asistente de dirección y coreografía** Moira Chapman

**Elenco** Abel Fernando, Alma Cristal, Juan Carlos Araiza, Graciela Arce Gómez, Pía Aun, Óscar Ayala, René Azcoitia, Michelle Batres, Tonny Batres, Manuel Bermúdez, Roberto Blandón, Anna Borrás, Teresa Cabrera, Manuel Canseco, Laura Cortés, Lolita Cortés, Claudia Desimone, Mónica Domínguez, Olinsser



Equihua, Carlos Escalante, Rubén Flores, Fazio Galván, Norma Herrera, José Manuel, Gonzalo Larrazábal, Ivonne Le Fincke, Isabel Lozano, Karina Luna, Bianca Marroquín, Diana Mathes, Gabriela Miranda, Cristobal Obregón, Jorge Alfredo Obregón, Dulce Patiño, Estrella Ramírez, Edgar Reyes, Teresa Ríos, Arturo Rodríguez, Nora Rojas, Marcela Valiente, Viviana Velasco, Jorge Villareal, Sergio Zaldívar, Lenny Zundel.

**Dirección musical** James May

**Coreografía original** Matt West,

**Coreógrafo asociado** Dan Mojica

**Escenografía** Stanley A. Meyer

**Diseñador de escenografía asociado** Dennis W. Moyes

**Vestuario** Ann Hould-Ward

**Coordinación de vestuario, pelucas, prótesis y maquillaje** Genoveva Petitpierre

**Iluminación** Natasha Katz

**Diseñador de iluminación asociado** Gregory Cohen

**Recreación de iluminación** Ariel del Mastro

**Inversión** \$7,000,000 USD

**80**

**1997**

**Fama** (*Fame – The Musical*)

**Estreno** Jueves 6 de noviembre de 1997

**Teatro** Teatro de los Insurgentes

**Fecha de estreno** Marzo 25, 1989

**Estreno en Londres** 1995

**Concebida y creada por** David de Silva

**Libreto** José Fernández

**Letras** Jacques Levy (Canción central “Fama” escrita por Dean Pitchford y Michael Gore)

**Música** Stephen Margoshes

**Traducción** Jaime Azpilicueta

**Producción** Televiteatro, Rodve, Rac producciones

**Productor ejecutivo** Inversiones Rodven S.A.

**Dirección** Jaime Azpilicueta

**Asistente de dirección** Carlos Gil

**Elenco** Sugchey Abrego, Karin Aguilar, Lis Aguilar, Luis M. Altamirano, Gladys Azabache, Adriana Calzadilla, Alex Carog, Marlon Castro, Dariana Cruz, Paola Gallo, Carmen Hamana, Julio Antonio, Adriana Larrañaga, Adrián Makala, Valeria Mason, Flavio Medina, Antonio Meleciano, Miguel Antonio, Robmariel Olea, Luis Orozco, Kussy Pereira, Miguel Ángel

Pintmart, Yuri Rodríguez, Pedro Rubio, Marger Sealey, Anita Vivas.

**Dirección musical** Jorge Aguilar

**Coreografía** Goyo Montero

**Escenografía** David Antón

**Vestuario** David Antón y Mitzy

**Iluminación** Ángel Ancona

**81**

**1997**

**Expreso Astral** (*Starlight Express*)

**Estreno** Miércoles 10 de diciembre de 1997

**Cierre** c. Miércoles 15 de abril de 1998

**Teatro** Teatro Polanco

**Fecha de estreno en Londres** Marzo 27, 1984

**Fecha de estreno en Nueva York** Marzo 15, 1987

**Libreto** Richard Stilgoe

**Letras** Richard Stilgoe, Don Black

**Música** Andrew Lloyd Webber

**Traducción** Marco Villafán

**Producción** Grupo Cinemex, Marcial Dávila, Grupo Mundo y Fernando Morett

**Dirección** Bobby Love

**Director y coreógrafo asociado** Félix Greco

**Elenco** Elías Ajit, Ana Belinda, Nitzi Arellano, Fernando Barrios, Elizabeth Castorena, Mario Cervantes, Marina Cruz Farías, Alberto Díaz, Maru Dueñas, Arturo Echeverría, Bernardo Espinoza, Erick Frías, Jerónimo García-Cabral, Carlos Gastélum, Efraín González, Félix Greco, Karen Juantorena, Ricardo Leal, Marco Anthonio, Mario Tadeo, Manuel Martín, Priscilla Mateos, Miguel Ángel, Martín Muñoz, Alejandra Murga, Diana Navarro, Héctor Ocampo, Enrique del Olmo, Marisol del Olmo, Víctor de la Paz, Jaime Rojas, Lilia Sixtos, Berch Skerly, Angélica Sotomayor, David Tort, Christian Uribe, Mercedes Vaughan (voz), Eduardo de la Vega Vaughan (voz), Ricardo Villareal (Ricardo Santo), Fabiola Zepeda.

**Dirección musical** Willy Gutiérrez

**Coreografía** Bobby Love

**Escenografía** Alfonso de la Concha, Carlos Trejo y Jorge León

**Vestuario** Silvia Castro

**Iluminación** Rick Belzer

**Inversión** \$4,500,000 USD

82

1997

Reposición *Evita*

**Estreno** Jueves 11 de diciembre de 1997

**Cierre** Febrero 1998.

**Teatro** Teatro Silvia Pinal

**Libreto** Tim Rice

**Letras** Tim Rice

**Música** Andrew Lloyd Webber

**Traducción** Marco Villafán

**Producción** Producciones Rocío (Rocío Banquells y Jorge Berlanga)

**Dirección** Larry Fuller

**Asistente de dirección** Ken Urmston

**Elenco** Sergio Acosta, Perla Aguilar, Rocío Banquells, Luis Gatica, José Lavat, (entre otros).

**Dirección general musical** Aaron Hagan

**Dirección de orquesta** Jorge Neri

**Coreografía** Larry Fuller

**Escenografía** Tim O'Brien y Tazeena Firth

**Dirección técnica** Chris Nass

**Vestuario** Nuria Marroquín

**Inversión** \$3,000,000 USD

83

1998

*Loco por ti (Crazy For You)*

**Fecha Estreno** Martes 7 de abril de 1998

**Teatro** Teatro San Rafael

**Fecha de estreno en Nueva York** Febrero 19, 1992.

**Libreto** Ken Ludwig

**Letras** Ira Gershwin

**Música** George Gershwin

**Traducción** Alejandro Orive

**Producción** Producciones Fábregas

**Productor ejecutivo** Manolo Sánchez Navarro

**Dirección** Rafael Perrín

**Elenco** Nitzi Arellano, Eliette Belgrave, Simone Brook, Mariana Cabalceta, Angelita Castany, José Alfredo Castillo, Enrique Covarrubias, Liliana Daryol, Fabiola Flores, Héctor Herrera, Patricia Ibarra, Sergio Jurado, Manuel Landeta, Lisset, José Antonio López Tercero, Roberto Medina, Eugenio Montesoro, Enrique Ortega, Jorge Pais, Leticia Pliego, Sara Luz Reyna, Armando Rodríguez, David de la Rosa, Julio Sandoval, Alejandro Shepard, Claudia Silva, Ana María de la Torre, Alberto Torres, Rocío Yeo.

**Dirección musical** Willy Guitérrez

**Coreografía** Ana Maria Collado y Jose Posadas

**Escenografía** Rocío Martínez y Juan Rojas

**Vestuario** Enrique Martínez, Mitzy y Gilberto Granillo

**Iluminación** Manolo Sánchez Navarro

84

1998

Reposición *En Roma el amor es broma (A Funny Thing Happend on the Way to the Forum)*

**Estreno** Jueves 30 de abril de 1998

**Cierre** 2 de agosto 1998

**Teatro** Teatro Hidalgo

**Libreto** Burt Shevelove y Larry Gelbart

**Letras y música** Stephen Sondheim

**Traducción letras**

**Traducción libreto**

**Producción** Televiteatro y Rubén Lara

**Dirección** Manuel Castillo

**Elenco** Anastasia, Annia, Antonio, Amparo Arozamena, Jorge Arvizu "El Tata", Enrique Ávila, Kuno Becker, Luis Ernesto Cano, Héctor Esquivel, Belinda Inzunza, Dora Laura Liquidano, Lissette Maillefert, Marco Antonio Nieto, María Fernanda Patiño, Dalilah Polanco, Alejandro Suárez, Vanessa de Karlo, Edgar Vivar.

**Dirección musical** Willy Gutiérrez

**Coreografía** Guillermo Téllez

**Escenografía** Manuel Lara

**Vestuario** Mitzi

**Iluminación** Arturo Nava

85

1998

*Hermanos de Sangre (Blood Brothers)*

**Estreno** Viernes 8 de mayo de 1998

**Cierre** 22 de noviembre de 1998

**Teatro** Teatro de los Insurgentes

**Fecha de estreno en Liverpool** Enero 8, 1983

**Fecha de estreno en Londres** Abril 11, 1983

**Fecha de estreno en Nueva York** 1993

**Libreto, letras y música** Willy Russel

**Traducción** Julissa

**Producción** Televiteatro, Producciones Algo Diferente

**Producciones Algo Diferente** Julissa, Benny, Alex Ibarra, Héctor Hernández

**Producción ejecutiva** Carmen Castiñeira y Ana María Cureño

**Dirección** José Luis Ibáñez

**Asistente de dirección** Lorena Leija  
**Elenco** Aracely Arámbula, Paul Bauche, Benny, Martha Escobar, Alex Ibarra, Julissa, Emiliano Lizárraga, Arturo Masson, Yvonne Méndez, Jean Claude O'Donnell, Fernanda Ostos, Alejandro Peraza, Pablo Valentín.  
**Dirección musical** Benny  
**Coreografía** Joan Mondellini  
**Escenografía** Jorge Ferro  
**Vestuario** Graciela Castillo del Valle  
**Iluminación** Jorge Ferro

86

1998

Reposición *Gypsy*  
**Estreno** Jueves 25 de junio de 1998  
**Cierre** Domingo 26 de abril de 1999  
**Teatro** Teatro Silvia Pinal  
**Libreto** Arthur Laurents  
**Letras** Stephen Sondheim  
**Música** Jule Styne  
**Traducción** José Luis Ibáñez y Enrique Reyes  
**Producción** Silvia Pinal  
**Dirección** Enrique Reyes  
**Elenco** Pamela Aberni, Elías Ajit, Pía Aun \*, Claudio Baez, Pamela Berni, Edgar Brahen, Libia Cantón, Eloisa Capilla, Jesús Casab, Ángel Casarín, Antonio Castillo, Irán Castillo \*, Luis Couturier, Maru Dueñas, Nadia Escobar, Alejandra Espejo, Michelle Estrada, Fernando Garcilita, Álvaro González, Alejandra Guzmán, Rolf Helberg, Carlos Jaime, Israel Lazo, Mariana Maesse, Rolando Martínez, Maura Daniela, Norma Monroy, Guillermo Nanni, Paola, Alejandra Paredes, Dulce Patiño, Silvia Pinal, Malú Reyes, Fabiola Rivas, José Luis Rodríguez, Miguel Valles.  
**Dirección musical** Jorge Neri  
**Coreografía** Roberto y Mitzuko  
**Escenografía** David Antón  
**Vestuario** Cielo Vázquez

(\*Actores que se integraron al reparto después del estreno en sustitución de otros)

87

*Rent*

**Estreno** Jueves 24 de junio de 1999  
**Cierre** Domingo 27 de febrero de 2000.  
**Teatro** Teatro Alameda 2  
**Fecha de estreno en Nueva York** Abril 29, 1996

**Libreto** Jonathan Larson  
**Letras** Jonathan Larson  
**Letras adicionales** Billy Aronson  
**Música** Jonathan Larson  
**Traducción** Susana Moscatel, René Franco y Erick Merino  
**Producción** MAT Theatrical & Entertainment Ltd, Ocesa Presenta, Producciones Gilbert  
**Productor** MAT Theatrical & Entertainment, Ltd Federico González Compeán  
**Productor asociado** Ocesa presenta Federico Alamán González  
**Productor asociado** Producciones Gilbert Morris Gilbert  
**Dirección** Abby Epstein  
**Directora de escena residente** Claudia Romero  
**Elenco** Abel Fernando\*, Elías Ajit, Pía Aun, Michelle Batres, Ana Borrás \*, Beto Castillo, Enrique Chi, Laura Cortés, Fedro, Frida\*, Fazio Galván \*, Jano, Marco Anthonio, Bianca Marroquín, Damarís Martínez, Erika Tahis Moreno, María Fernanda Ostos, Ana Liz Rivera, José Luis Rodríguez, Jaime Rojas, César Romero, Erick Rubín, Samantha Salgado, Alberto Torres, Sergio Zaldívar.  
**Dirección musical** Víctor Manuel Aguilar e Isaac Saúl  
**Coreografía** Christine Bandelow  
**Coreógrafa residente** Leticia Alvarado  
**Capitán de danza** Elías Ajit  
**Escenografía Original** Paul Clay  
**Coordinación General de Producción** Laura Rode  
**Vestuario original** Angela Wendt  
**Supervisión internacional de Vestuario** Genoveva Petitpierre  
**Iluminación** Blake Burba  
**Supervisión internacional técnica** Mauricio Romero  
(\* Actores que se incorporaron al elenco después de las 100 representaciones, en sustitución de otros)

88

1999

*El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*)

**Fecha Estreno** Jueves 16 de diciembre de 1999  
**Cierre** Domingo 14 de enero de 2001  
**Teatro** Teatro 1 del Centro Cultural Telmex (antes Teatro Alameda 1)  
**Fecha de estreno en Nueva York**

**Libreto** Richard Stilgoe y Andrew Lloyd Webber

**Letras** Charles Hart

**Música** Andrew Lloyd Webber

**Traducción** Álvaro Cerviño

**Producción** MAT Theatrical & Entertainment, Ocesa Presenta

**Productores asociados** Federico Alamán y Morris Gilbert

**Productor** Federico González Compeán

**Dirección original** Harold Prince

**Director asociado** Arthur Masella

**Director de escena residente** Roberto Ayala

**Elenco** Luis René Aguirre, Ángel Arellano\*, Olivia Bucio\*, Teresa Cabrera, Hilda del Castillo, Luis Carlos Contreras, Javier Cortés, Lolita Cortés, Claudia Cota, Luis Elizondo, Marco Frías, Gerardo González, Alejandro Hernández, Leslie Hidalgo, Konstantin Jadan, José Joel, Lourdes Llano, Raymundo Lobo, Luis Miguel Lombana, José Antonio López-Tercero\*, Tatiana Marouchtchak, Bianca Marroquín, Elizabeth Mata, Diana Memije, Laura Morelos, Marco Anthonio Muñoz, Verónica Murúa, Juan Navarro, Stalino Palomino, Lydia Rendón, Óscar Roa\*, Arturo Rodríguez, Guillermo Ruiz, Paula Santana, Martha Santibañez, Katia Selva, Irasema Terrazas, Óscar de la Torre, Haydeé Tutier, Saulo Vasconcelos, Valeria Vega, Ricardo Villareal, Frida Yosif.

**Supervisión y dirección musical** Kristen Blodgett

**Director musical residente** Isaac Saúl

**Coreografía original** Gillian Lynne,

**Coreógrafa asociada** Denny Berry

**Capitán de danza residente** Fabienne Lachere

**Escenografía y vestuario original** Maria Björnson,

**Diseñador de escenografía asociado** Jonathan Allen

**Diseñadora de vestuario asociada** Jill Parker

**Iluminación** Andrew Bridge,

**Diseñador de iluminación asociado** Michael Odman

**Inversión** \$8,500,000 USD

(\* Actores que se integraron al elenco después de iniciada la temporada, en sustitución de otros)

**89**

**2000**

Reposición *El hombre de la Mancha* (*Man of La Mancha*)

**Estreno** Miércoles 12 de abril de 2000

**Cierre** 26 de agosto de 2001

**Teatro** Teatro 2 del Centro Cultural Telmex

**Fecha de estreno en Nueva York**

**Libreto** Dale Wasserman

**Letras** Joe Darion

**Música** Mitch Leigh

**Traducción letras** Carlos Viniegra

**Traducción libreto** Enrique Delgado Fresán

**Producción** MAT Theatrical & Entertainment, Ocesa Presenta

**Director de la producción para México** Morris Gilbert

**Asesor creativo** Arthur Masella

**Dirección** Rafael Sánchez Navarro

**Directora de escena residente** Claudia Romero

**Elenco** Abel Fernando, Luis René Aguirre\*, Alex Salomón, Ángel Arellano, Pía Aun, Julio Beckles, Roberto Blandón, Ana Borrás, Olivia Bucio \*, Gabriel de Cervantes, Enrique Chi, Carlos Cobos, Laura Cortés, Luis Elizondo, Bernardo Espinoza, María Fillipini, Fazio Galván, Pedro García, Heidi Infante, Ana Belinda Inzunza, José Joel\*, Ivonne Le Fincke, Karina Luna, Víctor Manssur, Mario Tadeo, Nelson Martínez, Ximena Moctezuma, Mónica Mercedes, Eugenio Montessoro, Nelly Paredes, Carlos Pascual, Adriana del Río, Tere Ríos, Darío Ripoll, César Riveros, José Luis Rodríguez, Rodrigo de la Rosa, Ugo Ruiz, Silvia Salazar, Martha Santibañez, Ricardo Santín, Berch Skerly, Alejandro Sodi, Christian Uribe, Xavier del Valle, Susana Zabaleta.

**Dirección musical** James May

**Coreografía** Emma Pulido

**Escenografía** Espectáculo 95

**Diseño de adaptación de escenografía** Laura Rode

**Vestuario** Espectáculo 95

**Iluminación** Ángel Ancona

**Inversión** 3,000,000 USD

(\*Olivia Bucio como otros intérpretes listados anteriormente se integraron al reparto después de iniciada la temporada. Algunos después de cumplir su compromiso con *El fantasma de la ópera*)

90

2001

Reposición *Jesucristo Superestrella* (*Jesuschrist Superstar*)

**Fecha Estreno** Jueves 29 de marzo de 2001

**Cierre** 9 diciembre de 2001

**Teatro** Centro Cultural Telmex 1

**Letras** Tim Rice

**Música** Andrew Lloyd Webber

**Traducción** Álvaro Cerviño

**Producción** MAT Theatrical Entertainment, Ocesa Presenta

**Productor** Federico González Compeán

**Dirección general de producción** Morris Gilbert

**Dirección** Hansel Cereza

**Director de escena asociado** Álvaro Cerviño

**Elenco** Abel Fernando, Luis René Aguirre, Elías Ajit, Sergio Arzate, Pía Aun \*, Ana Borrás \*, Gabriel de Cervantes, Enrique Chi, Laura Cortés, Lolita Cortés, Federico Di Lorenzo, Fedro, Frida, Fazio Galván, Edgardo González \*, Efraín González \*, Gerardo González, Jano, Josué Anuar, Jorge Lau, Israel Lazo, Marco Antonio, Mario Tadeo, Armando Moreno \*, Juan Navarro, Alirio Netto, Eva Padrón, César Riveros, Óscar Roa, Arturo Rodríguez, José Luis Rodríguez, Rodrigo de la Rosa, Erik Rubín, Guillermo Ruiz Aviña, Natlia Sosa, Jacobo Toledo \*, Ricardo Villareal, Fabiola Zepeda.

**Dirección musical** Issac Saúl

**Coreografía** Richard Stafford

**Escenografía** Alberto Pastor

**Vestuario** Marga Binoux

**Iluminación** Ángel Ancona

**Inversión** \$ 15,000,000

(\*Actores que se incorporaron al elenco después de iniciada la temporada, en sustitución de otros)

91

2001

*Chicago*

**Estreno** Miércoles 24 de octubre de 2001

**Cierre** Domingo 1 de septiembre de 2002

**Teatro** Teatro 2 del Centro Cultural Telmex

**Fecha de estreno en Nueva York** Junio 3, 1975

**Estreno de la reposición** Noviembre 14, 1996

**Libreto** Fred Ebb y Bob Fosse

**Letras** Fred Ebb

**Música** John Kander

**Traducción letras** Álvaro Cerviño

**Traducción libreto** Álvaro Cerviño

**Producción** MAT Theatrical Entertainment, Ocesa Presenta

**Productor** Federico González Compeán

**Dirección general de producción** Morris Gilbert

**Dirección** Walter Bobbie

**Director residente** James Kelly

**Elenco** Abel Fernando, Elías Ajit, Anahí Allué, Alma Cero, Laura Cortés, Claudia Desimone, Alán Estrada, María Filippini, Erick Frías, Christian Giménez, Sandra Guida, Israel Lazo, Bianca Marroquín, Javier Medina, Eugenio Montessoro, Amor Montiel, Laura Morelos, Dulce Patiño, Hansel Ramírez, Tere Ríos, Darío Ripoll, José Luis Rodríguez, Berch Skerly, Fabiola Zepeda

**Dirección musical** Issac Saúl

**Recreación de la coreografía original** Gary Chryst

**Capitanes de danza** Tere Ríos y Elías Ajit

**Escenografía original** John Lee Beatty

**Coordinadora general de producción** Laura Rode

**Vestuario original** Wiliam Ivey Long

**Coordinadora general de vestuario, peluquería y maquillaje** Violeta Rojas

**Iluminación** Ken Bilington

**Inversión** 2,000,000 USD

92

2002

*El Full Monty... o todo el paquete* (*The Full Monty*)

**Estreno** Jueves 21 de marzo de 2002

**Cierre** Domingo 7 de julio de 2002

**Teatro** Centro Cultural Telmex 1

**Fecha de estreno en Nueva York** c. Septiembre 26, 2000

**Libreto** Terrence McNally

**Letras** David Yazbek

**Música** David Yazbek

**Traducción** Álvaro Cerviño

**Producción** Ocesa Entretenimiento

**Productor** Federico González Compeán

**Director general de producción** Morris Gilbert

**Dirección** Richard Stafford

**Director residente** Álvaro Cerviño

**Elenco** Luis René Aguirre, Alma Cristal, Pía Aun, María Barbosa, Julio Beckles, Juan Manuel Bernal, Iván Caraza, Angelita Castany,

Frida, Fazio Galván, Edgardo González, Gerardo González, Aldo Guerra, Magda Guzmán, Bernardo Hurtado, Jorge Abraham, Andrea Legarreta, Jose Antonio López Tercero, Sergio Miguel, Armando Moreno, Juan Navarro, Eva Padrón, Adriana del Río, César Riveros, Erik Rubín, Gicela Sehedí, Natalia Sosa, Roy del Valle, Ricardo Villarreal, Rocío Yeo, Lenny Zundel.

**Dirección musical** Víctor Manuel Aguilar

**Supervisor musical** Isaac Saúl

**Coreografía** Richard Stafford

**Coreógrafo de ensayos** James Kelly

**Coordinadora general de producción** Laura Rode

**Escenografía y vestuario** Violeta Rojas

**Iluminación** Ángel Ancona

93

2002

**Los Miserables** (*Les Misérables*)

**Estreno** Jueves 14 de noviembre de 2002

**Cierre** Domingo 29 de agosto de 2004

**Teatro** Centro Cultural Telmex 1

**Fecha de estreno en Londres** Octubre 7, 1985

**Fecha de estreno en Nueva York** Marzo 12, 1987

**Basada en la novela de** Víctor Hugo

**Letras** Herbert Kretzmer

**Texto original en francés** Alain Boublil y Jean-Marc Natel

**Material adicional** James Fenton

**Música** Claude-Michel Schönberg

**Traducción** Álvaro Cerviño

**Producción** Ocesa Entretenimiento

**Productores** Federico González Compeán y Morris Gilbert

**Dirección** Ken Caswell

**Director asociado en México** Mariano Detry

**Directores residentes** Álvaro Cerviño y Claudia Romero

**Elenco** Abel Fernando, Luis René Aguirre, Elías Ajit, Armando Arrocha, Pía Aun, Michelle Batres, Blanca Cecilia, Roberto Blandón, Cassandra Casasola, Laura Cortés, Claudia Cota, Ernesto D'Alessio, Alejandra Desiderio, Alejandra Desimone \*, Federico Di Lorenzo, María Filippini, Frida, Sandra Gaertner, Fazio Galván, Regina González, Bernardo Hernández, José Juan Hernández \*, Bernardo Hurtado, Eduardo Ibarra, Joel José, Josué Anuar \*, Daphne Lar, Natassja Lar, Jorge Lau \*, Leonardo Luiz, Lisardo, José Antonio López Tercero, Víctor Manzur, Marco Anthonio, Ángel de Mendoza, Ximena Nava, Juan Navarro, Eva Padrón, Liliana Parafioriti, Andrés Penella \*, Reneé Sabina\*, Adriana del Río \*, Darío Ripoll, José Luis Rodríguez, Rodrigo de la Rosa, Florencia Róvere, Samantha Salgado \*, Hugo Serrano \*, José Miguel Sierra, Natalia Sosa, Andrea Suárez, José Ángel Toriello \*, Beto Torres, Andrés del Valle, Saulo Vasconcelos \*, Carlos Vittori, Fabiola Zepeda, Lenny Zundel \*

**Dirección musical** Issac Saúl

**Supervisor musical** Seann Alderking

**Asesora de movimiento original** Kate Flatt

**Escenografía original** John Napier

**Coordinadora general de producción** Laura Rode

**Vestuario original** Andreane Neofitou

**Diseñadora asociada de vestuario** Suzy Strout

**Coordinadora general de vestuario, peluquería y maquillaje** Violeta Rojas

**Iluminación original** David Hersey

**Diseñador asociado de iluminación** Richard Pacholski

**Inversión** 30,000,000

(\*Actores que se incorporaron al elenco después de iniciada la temporada, en sustitución de otros)

Entre las producciones que quedaron pendientes de consignar en el presente catálogo se encuentran: *El toque mágico* (*The Magic Show*) de 1975; *La ópera de los tres centavos* de 1977; *Yo amo a mi mujer* (*I Love My Wife*) de 1980; *Sorpresas*, con un elenco masculino, de 1998; y la reposición de *Mi bella dama* de 2002.

## Bibliografía

### A. Historia de México

Enciclopedia de México. *Imagen de la gran capital*. México, Enciclopedia de México, Almacenes para los trabajadores del Departamento del Distrito Federal, 1985. 321 págs.

### B. Historia del teatro

Ceballos, Edgar sel. y ed. *Principios de dirección escénica*. México, Escenología-Gobierno del Estado de Hidalgo-DIF Hidalgo-Instituto Hidalguense de la Cultura-Grupo Editoria Gaceta, S.A., 1992. 686 págs.

### C. Historia del teatro en México

Azar, Héctor. *Teatros de México*. Coordinación editorial Armando Díaz de León de Alba. Fotografía Eduardo del Conde Arton. México, Fomento Cultural Banamex, A.C., 1991. 269 págs.

Ceballos, Edgar. *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano. Siglo XX*. 1996. México, Escenología, 1998. 545 págs.

Instituto Mexicano del Seguro Social. *Teatro de la Nación: Memoria 1977-1981*. Presentación de Margarita López Portillo, introd. de Carlos Solórzano. Ed. por el Departamento de Prensa y Difusión del Instituto Mexicano del Seguro Social. 1982. 227 págs.

Instituto Nacional de Bellas Artes. *El teatro en México. Bianuario 1995-1996*. Investigación, coord. y realización general Francisca Miranda Silva y Arturo Díaz Sandoval. 1996. 470 págs.

Instituto Nacional de Bellas Artes. *Teatro en México 1990-1991. Bianuario*. Coord. general y realización Área de Documentación del CITRU, Pilar Galarza, coordiadora. Ed. Martha Toriz Proenza. 1993. 275 págs.

Leñero, Vicente. *El Teatro de los Insurgentes: 1953-1993*. Introd. de Carlos Monsiváis, entrevistas de Fernando de Ita. México, Ediciones El Milagro, 1993. 193 págs.

Magaña Esquivel, Antonio. *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*. Comp., ed. y notas Edgar Ceballos. México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Escenología, 2000. 631 págs.

*Manolo Fábregas, un hombre de teatro. 40 años de producciones, 1950-1990*. Introd. de Fela Fábregas. México, Producciones Mafe, 1991. 230 págs.

### D. Historia del teatro musical

Gänzl, Kurt. *Song & Dance: The Complete Story of Stage Musicals*. Nueva York: Smithmark Publishers, 1995. 240 págs.

Gottfried, Martin. *Broadway Musicals*. Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., 1979. Book Club Edition, [c.1984]. 352 págs.

Gottfried, Martin. *More Broadway Musicals, Since 1980*. Nueva York: Harry N. Abrams, Inc., 1991. 224 págs.

Laufe, Abe. *Broadway's Greatest Musicals. 1977 Revised Edition*. 1960. Nueva York, Funk & Wagnalls, 1977. 519 págs.

Maslon, Laurence y Michael Kantor. *Broadway: The American Musical*. Nueva York, Bulfinch Press, 2004. 470 págs.

## E. Revisiones de autores, compositores, productores o musicales

- Behr, Edward. *The Complete Book of Les Misérables*. Nueva York, Arcade Publishing, 1989. 192 págs.
- Goodhart, Sandor ed. *Reading Stephen Sondheim: A Collection of Critical Essays*. Nueva York, Garland Publishing, Inc., 2000. 280 págs.
- Morley, Sheridan y Ruth Leon. *Hey Mr. Producer! The Musical World of Cameron Mackintosh*. Nueva York, Back Stage Books, 1998. 192 págs.
- Richmond, Keith. *The Musicals of Andrew Lloyd Webber*. Londres, Virgin Publishing Limited, 1995. 144 págs.
- Stevens, Gary y Alan George. *The Longest Line. Broadway's Most Singular Sensation: A Chorus Line*. Nueva York, Applause Theatre Book Publishers, 1995. 256 págs.
- Walsh, Michael. *Andrew Lloyd Webber, His Life and Works*. Londres: Viking Penguin Inc., Nueva York: Harry N. Abrams, Inc., 1989. 240 págs.

## F. Compilaciones y antologías de crónicas y críticas

- Alcaraz, José Antonio. *Al sonoro rugir del telón (Anuario teatral del DF, 1987)*. México, Editorial Posada, 1988.
- María y Campos, Armando. *Veintiún años de crónica teatral en México*. Comp. Beatriz San Martín Vda. de De María y Campos. Ed., introd., notas e índice onomástico Martha Julia Toriz Proenza. 2 vols. México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli-Instituto Politécnico Nacional, 1999. Vol. II, 1ª y 2ª partes. 1156 págs.
- Martínez, Alegría. *Así es el teatro*. México, CONACULTA, 2005.
- Novo, Salvador. *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines*. 3 vols. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996-1997. Vol. II. 526 págs., Vol. III. 493 págs. (Memorias Mexicanas).
- Novo, Salvador. *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo López Mateos*. Pról. de Sergio González Rodríguez. 2 vols. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997-1998. 532, 568 págs. (Memorias Mexicanas).
- Novo, Salvador. *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz*. Pról. de Antonio Saborit. 2 vols. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998. 707 págs. (Memorias Mexicanas).
- Novo, Salvador. *La vida en México en el periodo presidencial de Luis Echeverría*. Pról. de Sergio González Rodríguez. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000. 521 págs. (Memorias Mexicanas).
- Rabell, Malkah. *Decenio de teatro. 1975-1985*. México, El Día en Libros-Sociedad Cooperativa Publicaciones Mexicanas, S.C.L., 1986. 224 págs.
- Reyes de la Maza, Luis. *En el nombre de Dios hablo de teatros*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984. 387 págs.

## G. General

- Cásares, Julio. *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 1959.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Segunda edición. Madrid, Gredos, 1998.



## Hemerografía

### II.1 Los cincuenta

- A[lba], O[ctavio]. “Farandulerías...: Una Ráfaga Artística ‘distinta’ en la Escena Mexicana”. *Cine Mundial*. México. 6 de octubre de 1956. Págs. 8-9.
- “Augran el Fracaso a Silvia Pinal”. *Excélsior*. México. 22 de octubre de 1957. Sección B. Pág. 4-B.
- Basurto, Luis G. “Silvia Pinal”. *Excélsior*. México. 23 de octubre de 1957. Sección B. Pág. 4-B.
- “Calendar”. *Theatre Arts*. Vol. XLI, núm. 4. Abril de 1957. Págs. 4-9.
- Cardona, José Hugo. “Desde las ‘Diablas’: Fastuosidad”. *El Universal*. México. 4 de abril de 1959. Primera sección. Pág. 29.
- “Farandulerías...: Un cañonazo teatral de Londres y Broadway se presenta mañana en la inauguración del ‘Teatro del Música’”. *Cine Mundial*. México. 4 de octubre 1956. Págs. 2-3.
- “Función de gala en el teatro de Bellas Artes”. *Excélsior*. México. 4 de abril de 1959. Sección B. Págs 1-B - 2-B.
- García Ponce, Juan. “Teatro: My Fair Lady”. *Revista Universidad de México*. Vol. XIII, núm. 10. Junio de 1959. Pág. 35.
- “‘No estoy por quebrar’ dice la Pinal”. *Excélsior*. México. 23 de octubre de 1957. Sección B. Pág. 4-B.
- Novios, Los. Cartelera. *Excélsior*. México. 5 de octubre de 1956. Pág. 37-A.
- Ortigosa, Carlos. Cartas a Gente! *Reforma*. 19 de junio de 2002. Sección Gente. Pág. 2
- Pajarito Indiscreto, El. “Estrellas, Estrellitas y... Estrellados”. *El Universal*. México. 4 de abril de 1959. Primera sección. Pág. 29.
- Ring... ring... llama el amor. Cartelera. *Excélsior*. México. 18 de octubre de 1957. Pág. 35-A.
- Reyes, Mara. “Diorama Teatral: Mi bella dama”. *Diorama de la cultura*. Suplemento cultural de *Excélsior*. México. 12 de abril de 1959. Pág. 2.
- Silvia Pinal en Ring... Ring... Llama el Amor”. *Excélsior*. México. 18 de octubre de 1957. Sección A. Pág. 33-A.
- “Todo listo para levantar el telón de ‘Los Novios’”. *Cine Mundial*. México. 3 de octubre de 1956. Pág. 9.

### II.2 Los sesenta

- Acosta, Marco Antonio. “Teatro: El Hombre de la Mancha”. *El Nacional*. México. 28 de febrero de 1969. Primera sección. Pág. 8.
- Alba, Octavio. “Farandulería: Lesionada Actuó Silvia Pinal en ‘Irma la Dulce’”. *Cine Mundial*. México. 27 de enero de 1962. Pág. 16.
- Baguer, Francois. “Escena: ‘Amor al Revés es Roma’, en el Insurgentes”. *Excélsior*. México. 18 de octubre de 1962. Sección A. Pág. 27-A.
- Baguer, Francois. “Escena: El hombre de la Mancha”. *Excélsior*. México. 22 de febrero de 1969. Sección A. Pág. 16-A.
- Baguer, Francois. “Escena: Hello, Dolly”. *Excélsior*. México. 9 de junio de 1968. Sección A. Pág. 32-A.
- Baguer, Francois. “La Tía de Carlos”. *Excélsior*. México. 15 de agosto de 1961. Sección B. Pág. 4-B.
- Baguer, Francois. “Una Comedia Musical en el ‘Teatro del Bosque’”. *Excélsior*. México. 22 de abril de 1961. Sección B. Pág. 4-B.
- Cardona, José Hugo. “Diablas: Don Quijote”. *El Universal*. México. 23 de febrero de 1969. Segunda sección. Pág. 26.
- Cardona, José Hugo. “Diablas: El Hombre de la Mancha”. *El Universal*. México. 22 de febrero de 1969. Tercera sección. Pág. 11.
- Duende Filmo, El. “Nuestro cinema: Teatro. El Hombre de la Mancha”. *El Universal*. México. 25 de febrero de 1969. Tercera sección. Pág. 8.

- “En Busca de la Comedia Musical ‘La Pelirroja’ Para la Pinal”. *El Universal*. México. 4 de abril de 1959. Primera sección. Pág. 29.
- “Espectáculos: Estrenos”. *Siempre!* Núm. 782, 19 de junio de 1968. Pág. 51.
- “Espectáculos: Teatro. El hombre de la Mancha”. *Siempre!* Núm. 819, 5 de marzo de 1969. Págs. 46-47.
- “Espectáculos: Teatro”. *Siempre!* Núm. 783, 26 de junio de 1968. Págs. 48-50.
- Hello, Dolly! Cartelera. *Excélsior*. México. 6 de junio de 1968. Pág. 37-A.
- “‘Hello Dolly’ Resulta un Espectáculo Delicioso”. *Cine Mundial*. México. 8 de junio de 1968. Págs. 4-5.
- “Hoy Termina la Obra Romana en el Teatro de Insurgentes”. *Cine Mundial*. México. 28 de octubre de 1962. Págs. 8-9.
- Ibargüengoitia, Jorge. “Teatro: Prostibulario”. *Revista Universidad de México*. Vol. XVI, núm 6. Febrero de 1962. Pág. 31.
- Irma la dulce. Cartelera. *Excélsior*. México. 25 de enero de 1962. Pág. 27-A.
- “Los Jóvenes Pueden Admirar También ‘Amor al Revés es Roma’”. *El Nacional*. México. 19 de octubre de 1962. Segunda sección “Al servicio de México”. Pág. 3.
- “Juegos de Letras: Suceden Cosas Extrañas al Invertir una Palabra”. *Cine Mundial*. México. 12 de octubre de 1962. Págs. 14-15.
- Magaña Esquivel, Antonio. “De Azar a Brecht en Adaptaciones”. *Revista Mexicana de Cultura*. Suplemento cultural de *El Nacional*. 9 de marzo de 1969. Pág. 7.
- Magaña Esquivel, Antonio. “El Teatro: Arturo de Cordoba, actor dramático... Hello, Dolly!” *El Nacional*. México. 23 de junio de 1968. Suplemento Cultural. Pág. 11.
- Magaña Esquivel, Antonio. “Teatro. Nuevas obras mexicanas”. *El Nacional*. México. 25 de octubre de 1962. Primera sección. Pág. 5.
- Magaña Esquivel, Antonio. “Teatro: Silvia Pinal en ‘Irma, la Dulce’”. *El Nacional*. 6 de febrero de 1962. Primera sección. Pág. 5.
- Mendoza, María Luisa. “El teatro: La ingeniosa puesta en escena de El Hombre de la Mancha”. *El Gallo Ilustrado*. Suplemento cultural de *El Día*. México. 16 de marzo de 1969. Pág. 4.
- Pajarito Indiscreto, El. “Lew Riley Emprendedor ‘Hombre de la Mancha’”. *El Universal*. México. 25 de febrero de 1969. Tercera sección. Pág. 8.
- Reyes, Mara. “Diorama teatral: Amor al revés es Roma”. *Diorama de la cultura*. Suplemento cultural de *Excélsior*. México. 21 de octubre de 1962. Págs 2, 4.
- Reyes, Mara. “Diorama Teatral: De lo vivo a lo pintado ‘Brigadoon’”. *Diorama de la cultura*. Suplemento cultural de *Excélsior*. México. 8 de mayo de 1960. Pág. 2.
- Reyes, Mara. “Diorama Teatral: Irma la Dulce”. *Diorama de la cultura*. Suplemento cultural de *Excélsior*. México. 11 de febrero de 1962. Pág. 2.
- Reyes, Mara. “Diorama Teatral: La tía de Carlos”. *Diorama de la cultura*. Suplemento cultural de *Excélsior*. México. 27 de agosto de 1961. Pág. 4.
- Reyes, Mara. “Diorama Teatral: Los Fantásticos”. *Diorama de la cultura*. Suplemento cultural de *Excélsior*. México. 28 de abril de 1961. Pág. 2.
- Roberto [Núñez y Domínguez] El diablo. “El Mundo de la farándula: ‘Brigadoon’”. *Excélsior*. México. 29 de abril de 1960. Sección B. Pág. 4-B.
- Roberto [Núñez y Domínguez] El diablo. “El Mundo de la farándula: Triunfa Virma González en la Obra ‘La Pelirroja’”. *Excélsior*. México. 13 de febrero de 1960. Sección B. Pág. 4-B.
- Tapia, Carmen G. de. “El Teatro en Acción: ‘Hello Dolly’, sensación de fin de semana”. *El Universal Gráfico*. México. 12 de junio de 1968. Pág. 2.
- Tía de Carlos, La. Cartelera. *Excélsior*. México. 11 de agosto de 1961. Pág. 26-A.
- Tomás, Juan [J.T.]. “Esto vimos en el teatro: ¡Explosión de Alegría!”. *Esto*. México. 9 de junio de 1968. Sección C. Págs. 4 -5.
- “Tumultos con ‘Hello Dolly’”. *Cine Mundial*. México. 29 de septiembre de 1968. Pág. 3.

### II.3 Los setenta

- Acosta, M[arco] A[ntonio]. “Foro Escénico: ‘La novicia rebelde’ en el Ferrocarrilero”. *Revista Mexicana de Cultura*. Suplemento cultural de *El Nacional*. Núm. 370, 7 de marzo de 1976. Pág. 7.
- Acosta, M[arco] A[ntonio]. “Foro escénico: Vuelven los vampiros homosexuales”. *Revista Mexicana de Cultura*. Suplemento cultural de *El Nacional*. Núm. 373, 28 de marzo de 1976. Pág. 7.
- Acosta, M[arco] A[ntonio]. “Amor sin barreras”. *Revista Mexicana de Cultura*. Suplemento cultural de *El Nacional*. Núm. 400, 3 de octubre de 1976. Pág. 7.
- Acosta, Marco Antonio. “‘Hair’ o el pelo como estética masculina”. *Revista Mexicana de Cultura*. Suplemento cultural de *El Nacional*. 17 de noviembre de 1974. Pág. 7.
- Acosta, Marco Antonio. “Billy el ambicioso”. *Revista Mexicana de Cultura*. Suplemento cultural de *El Nacional*. Núm. 316, 23 de febrero de 1975. Pág. 7.
- Acosta, Marco Antonio. “Circuito Teatral: ‘El Diluvio que Viene’”. *El Nacional*. México. 3 de marzo de 1978, Pág. 16.
- Acosta, Marco Antonio. “De Nuevo Neil Simon en el Teatro Manolo Fábregas”. *Revista Mexicana de Cultura*. Suplemento cultural de *El Nacional*. 9 de febrero de 1975. Pág. 7.
- Acosta, Marco Antonio. “La Escena: ‘Gipsy’ o la Revelación del Genio”. *El Nacional*. México. 19 de julio de 1977. Pág. 14.
- Acosta, Marco Antonio. “La Escena: Con Azúcar Todo se Endulza”. *El Nacional*. México. 8 de febrero de 1975. Pág. 17.
- Acosta, Marco Antonio. “La Escena: Éxito de la Comedia Musical ‘Lili’”. *El Nacional*. México. 23 de abril de 1977. Pág. 18.
- Acosta, Marco Antonio. “Pippin o El Rebelde Sin Causa”. *Revista Mexicana de Cultura*. Suplemento cultural de *El Nacional*. 1 de diciembre de 1974. Pág. 7.
- “Aleluya Brava Gente”. *Cine Mundial*. México. 1 de junio de 1973. Pág. 4.
- Alpuche, Héctor. “‘Mame’ Alcanzó en Monterrey un Éxito que es prometedor”. *Novedades*. México. 26 de septiembre de 1973. Cuarta sección, Novedades en los espectáculos. Pág. 1.
- Alpuche, Héctor. “Héctor Ortiz – José Luis Ibáñez ha modelado su personaje”. *Novedades*. México. 16 de octubre de 1974. Tercera Sección, Novedades en los Espectáculos. Pág. 8.
- Alpuche, Héctor. “Julissa – magia, crimen, la sensualidad, guerra – Pippin”. *Novedades*. México. 19 de octubre de 1974. Novedades en los Espectáculos. Pág. 19.
- Alpuche, Héctor. “Manuel Gurría y Lauro Pavón en Ambiente de Terror con ‘Rocky’”. *Novedades*. México. 29 de febrero de 1976. Cuarta Sección, Novedades en los Espectáculos. Págs. 1, 3.
- Alpuche, Héctor. “Silvia Pinal – optimista es esa tía Mame”. *Novedades*. México. 29 de septiembre de 1973. Cuarta sección, Novedades en los espectáculos. Págs. 1, 4.
- Anita la huerfanita. Cartelera. *Novedades*. México. 14 de noviembre de 1979. Segunda sección. Pág. 3
- Baguer, Francois. “Escena: Excelente Presentación de ‘No, No, Nanette’”. *Excélsior*. México. 28 de febrero de 1972. Sección B. Pág. 5-B.
- Baguer, Francois. “Escena: Fastuosa Presentación de ‘Kismet’, Comedia Musical”. *Excélsior*. México. 9 de marzo de 1973. Sección B. Pág. 4-B.
- Baguer, Francois. “Escena: Silvia Pinal, una Completa Vedette, Triunfa en ‘Mame’”. *Excélsior*. 30 de septiembre de 1973. Sección B. Pág. 4-B.
- Baguer, Francois. “Escena: ‘Vaselina’, con Julissa y Benny, una Comedia Cuya Alegría Contagia al Público”. *Excélsior*. 7 de julio de 1973. Sección B. Pág. 4-B.
- Baguer, Francois. “‘Promesas, Promesas’, una Divertida Comedia Musical”. *Excélsior*. México. 4 de abril de 1971. Sección C. Pág. 4-C.
- Barabino, Giacomo. “El estreno de la semana: Mame”. *La Onda*. Suplemento dominical de *Novedades*. 7 de octubre 1973. Pág. 4.
- Barabino, Giacomo. “El estreno de la semana: Triunfa la Comedia Musical”. *La Onda*. Suplemento dominical de *Novedades*. Núm. 31, 13 de enero 1974. Págs. 13-14.

- “Benny Ibarra – con bailarinas muy guapas en escena”. *Novedades*. México. 8 de febrero de 1975. Tercera Sección, *Novedades en los espectáculos*. Pág. 4.
- “Billy el Mentiroso fue Encontrado en Londres”. *Novedades*. México. 9 de febrero de 1975. *Novedades para el hogar*. Págs. 1, 10.
- Can-Can. Cartelera. *Novedades*. México. 9 de mayo de 1979. Segunda sección. Pág. 5.
- Cantón, Wilberto. “Crítica de Teatro: ‘Lili’ II”. *Excélsior*. México. 18 de abril de 1977. Radio, tv, cine, teatro. Pág. 4.
- Cantón, Wilberto. “Teatro: El Diluvio que Viene”. *Excélsior*. México. 3 de marzo de 1978. Sección B. Pág. 12-B.
- Cantón, Wilberto. “Teatro: El Milagro de ‘Lili’”. *Excélsior*. México. 17 de abril de 1977. Tercera parte de la sección A. Pág. 4.
- Cantón, Wilberto. “Teatro: Gipsy”. *Excélsior*. México. 16 de julio de 1977. Cine, teatro, radio. Pág. 1, 4.
- Cantón, Wilberto. “Teatro: Los Novios”. *Excélsior*. México. 31 de octubre de 1977. Sección B. Pág. 4-B.
- Carrillo H. Héctor. “‘El Show de terror del Rocky’ ¿una sátira a la moral?”. *Jueves de Excélsior*. Núm. 2816, 8 de julio de 1976. Pág. 21.
- “Cartelera Teatro”. *La cultura en México*. Suplemento de la revista *Siempre!* No. 977. Marzo 15 de 1972. Pág. XIV.
- Castillo Pesado, [Enrique]. “Actualidades”. *El Heraldo de México*. 9 de marzo de 1973. Sección C. Pág. 6 C.
- Castillo Pesado, Enrique. “En la Première de Godspell”. *El Heraldo de México*. 7 de enero de 1974. Sección C. Págs. 1-C, 2-C.
- Castillo-Pesado, [Enrique]. “Espectacular Comedia Musical: ‘Kismet’”. *El Heraldo de México*. 10 de marzo de 1973. Sección C El Heraldo en Sociedad. Págs. 1 C, 3 C.
- Castillo-Pesado, Enrique. “‘Pippin’ Gustó a Medias”. *El Heraldo de México*. 19 de octubre de 1974. Sección C, En Sociedad. Pág. 1-C.
- Castillo-Pesado. “En la Premiere de ‘Vaselina’”. *El Heraldo de México*. 8 de julio de 1973. Sección C, El Heraldo en Sociedad. Págs. 1 C, 6 C.
- Catani, Alberto. “Profesionalismo y 500 mil Pesos Fueron Necesarios Para el Retorno de Silvia Pinal a la Comedia Musical”. *El Heraldo de México*. 28 de septiembre de 1973. Sección C, El Heraldo en los Espectáculos. Pág. 3 C.
- Cervantes Ayala. “‘Show del Terro de Rocky’ el Atractivo de la Semana”. *Excélsior*. México. 15 de marzo de 1976. Sección B. 10-B.
- “Comedia Musical de Teatro: ‘Después de mí, el Diluvio’”. *Excélsior*. México. 4 de noviembre de 1974. Sección B. 4-B.
- Cortés Camarillo, Félix. “Bang ¡Uf! There’s no buisness like el subdesarrollo”. *La Cultura en México*. Suplemento cultural de *Siempre!* No.1207, 11 de agosto de 1976. Págs. XV-XVI.
- Cortés Camarillo, Félix. “Mi bella lana. By George, She’s never got it”. *La Cultura en México*. Suplemento cultural de *Siempre!* No. 1249, 1 de junio de 1977. Pág. XVI.
- Cortés Camarillo, Félix. “Ora que deje de llover que el opus night me remoje”. *La Cultura en México*. Suplemento cultural de *Siempre!* No. 1291, 22 de marzo de 1978. Pág. XVI.
- Cortés Camarillo, Félix. “Perlavillo Story. Hay obras que nunca envejecen, pero ahora no me acuerdo de ninguna” *La Cultura en México*. Suplemento cultural de *Siempre!* No.1220, 10 de noviembre de 1976. Pág. XVI.
- Cortés Camarillo, Félix. “Remeber When. Yo no soy un rebelde sin causa, ni tampoco un desenfrenado”. *La Cultura en México*. Suplemento cultural de *Siempre!* No. 1053, 29 de agosto de 1973. Pág. XVI.
- Cortés Camarillo, Félix. “Si allá existe un off-Broadway ¿aquí se da un off-Fábregas?”. *La cultura en México*. Suplemento cultural de *Siempre!* Núm. 1031, 28 de marzo de 1973. Pág. XVI.
- Cortés Camarillo, Félix. “Xerox. Lo traducido si imitado dos veces nacionalista”. *La Cultura en México*. Suplemento cultural de *Siempre!* No. 1117, 20 de noviembre de 1974. Pág. XVI.

- Cova, Arturo. "Proscenio: 'No, no, Nanette', Triunfa en el Teatro Manolo Fábregas". *El Nacional*. México. 26 de febrero de 1972. Segunda Sección. Pág. 5.
- "Desconcertante Estreno de 'Hair'". *Excélsior*. México. 18 de octubre de 1974. Sección B. Pág. 22-B.
- "Diablas: La comedia musical..." *El Universal*. México. 3 de marzo de 1970. Cuarta sección. Pág. 6.
- Dick. "Un Violinista Para Niños y Adolescentes". *Fin de Semana*. Suplemento de entretenimiento de *El Día*. 20 de marzo de 1970. Pág. 6.
- El diluvio que viene. Cartelera. *Excélsior*. México. 1 de marzo de 1978. Sección C. Pág. 13-C.
- "Dimes y Diretes: 'Hair' un Fraude Económico y Moral". *El Universal Gráfico*. México. 21 de octubre de 1974. Pág. 7.
- "Dos Décadas Después, Luis de Llano Vuelve a dirigir la Misma Comedia Musical". *Cine Mundial*. México. 30 de octubre de 1977. Págs. 10-11.
- "En Agosto Reaparecerá Silvia Pinal en Teatro". *El Universal*. México. 24 de junio de 1975. Segunda Sección, *El Universal en los Espectáculos*. Pág. 5.
- "En la Noche de Silvia Pinal". *Novedades*. México. 30 de septiembre de 1973. Novedades para el hogar, Págs. 9, 18.
- "En la Premiere de 'Mame'". *El Herald de México*. 29 de septiembre de 1973. Sección D, *El Herald de México En Sociedad*, Págs. 1 D-2 D.
- "Estrenaron la Obra Amor sin Barreras". *El Día*. México. 20 de septiembre de 1976. Pág. 24.
- "Estreno de Hair, El". *El Día*. México. 19 de octubre de 1974. Pág. 18.
- "Estreno de la Obra Pippin, con Julissa, fue muy Exitoso El". *Cine Mundial*. México. 20 de octubre de 1974. Pág. 4.
- F.M.G. "Notas y Pasos Rítmicos". *Revista Mexicana de Cultura*. Suplemento cultural de *El Nacional*. 3 de noviembre de 1974. Pág. 7.
- F.M.G. "Notas y pasos rítmicos". *Revista Mexicana de Cultura*. Suplemento cultural de *El Nacional*. Núm. 402, 17 de octubre de 1976 Pág. 7.
- F.M.G. "Notas y pasos rítmicos". *Revista Mexicana de Cultura*. Suplemento cultural de *El Nacional*. VII Época, Núm. 12, 26 de marzo de 1978. Pág. 7.
- F.M.G. "Ritmo y Coreografía: 'No, no, Nanette', en el Teatro Manolo Fábregas". *El Nacional*. México. 26 de febrero de 1972. Segunda Sección. Pág. 5.
- F.M.G. "Ritmo y coreografía". *Revista Mexicana de Cultura*. Suplemento cultural de *El Nacional*. 15 de marzo de 1970. Pág. 7.
- "Felipe Gil es una Gran Adquisición del Teatro". *Esto*. México. 11 de abril de 1971. Pág. 17.
- González, Aurelio. "Silvia Pinal es 'La Tía Mame'". *Cine Mundial*. México. 4 de octubre de 1973. Pág. 20.
- Gordon, Sigfredo. "La escena: '¡Oh, Calcuta!'". *Ultimas Noticias de Excélsior*. México. 14 de septiembre de 1978. Pág. 6.
- Gordon, Sigfredo. "La escena: Can-Can". *Ultimas Noticias de Excélsior*. México. 15 de mayo de 1979. Pág. 6.
- Gordon, Sigfredo. "La escena: Los novios". *Ultimas Noticias de Excélsior*. México. 15 de mayo de 1977. Pág. 6.
- Gordon, Sigfredo. "Teatro. Nace una estrella". *Jueves de Excélsior*. Núm. 2859, 5 de mayo de 1977. Pág. 28.
- Gordon, Sigfredo. "Teatro: Annie es un tiro". *Jueves de Excélsior*. Núm. 2815. 1 de julio de 1976. Pág. 12.
- Gordon, Sigfredo. "Teatro: Buen Debut". *Jueves de Excélsior*. Núm. 2876, 1 de septiembre de 1977. Pág. 12.
- Gordon, Sigfredo. "Teatro: Diversión y copas". *Jueves de Excélsior*. Núm. 2816, 8 de julio de 1976. Pág. 13.
- Gordon, Sigfredo. "Teatro: Fructífero esfuerzo". *Jueves de Excélsior*. Núm. 2829, 7 de octubre de 1976. Pág. 13.

- Gordon, Sigfredo. "Teatro: Mi Bella Dama". *Jueves de Excelsior*. Núm. 2864, 16 de junio de 1977. Pág. 13.
- Gordon, Sigfredo. "Teatro: Niños actores". *Jueves de Excelsior*. Núm. 2995, 13 de diciembre de 1979. Pág. 12.
- Gordon, Sigfredo. "Teatro: Zarzuela disfrazada". *Jueves de Excelsior*. Núm. 2799, 11 de marzo de 1976. Pág. 13.
- "Gran Éxito de 'Sugar' con Enrique Guzmán". *Cine Mundial*. México. 4 de febrero de 1975. Pág. 20.
- "Gran Éxito ha tenido la Obra Vaselina". *Cine Mundial*. México. 10 de julio de 1973. Pág. 2.
- Guardia, Miguel. "¿Teatro Underground?". *El Día*. México. 22 de octubre de 1974. Pág. 16.
- Guardia, Miguel. "Circo, maroma y teatro: My Fair Lady, o Manoella y Manolo". *El Día*. México. 19 de mayo de 1977. Pág. 24.
- Guardia, Miguel. "Escena: Kismet". *Fin de Semana*. Suplemento de entretenimiento de *El Día*. Núm. 164, 16 de marzo de 1973. Pág. 14.
- Guardia, Miguel. "Escena: Vaselina". *Fin de Semana*. Suplemento de entretenimiento de *El Día*. Núm. 181, 13 de julio de 1973. Pág. 12.
- Guzmán B., Roberto. "Manolo Fábregas: Considero que No, Nanette triunfará". *Novedades*. México. 25 de febrero de 1972. Cuarta Sección, Novedades en los espectáculos. Pág. 1.
- Guzmán B., Roberto. "Promesas – realidad de comedia musical". *Novedades*. México. 1 de abril de 1971. Cuarta sección, Novedades en los espectáculos. Págs. 1, 7.
- Gypsy. Cartelera. *Novedades*. México. 12 de julio de 1977. Segunda Sección. Pág. 5.
- Hair. Cartelera. *Novedades*. México. 16 de octubre de 1974. Sección Novedades en el hogar. Pág. 9.
- "'Hair' 'Hair' 'Hair' 'Hair' Éxito de Irma Serrano con la Comedia Musical". *Cine Mundial*. México. 20 de octubre de 1974. Pág. 8.
- "Harán en televisión la obra de Neil Simon 'Promesas, Promesas'". *El Universal*. México. 9 de abril de 1971. Segunda sección. Pág. 4.
- "Jesucristo Superestrella en el Ferrocarrilero". *Novedades*. México. 15 de junio de 1975. Novedades para el hogar. Pág. 12.
- "'Jesucristo Superestrella', Otro Acierto de la 'Superjulissa'". *El Universal*. México. 14 de junio de 1975. Segunda Sección, El Universal en los espectáculos. Pág. 6.
- "Julissa Presentará en Centro Nocturno una Comedia Musical". *El Nacional*. México. 7 de marzo de 1976. Pág. 18.
- "Julissa se queja de las autoridades, porque apoyan más a extranejeros." *Novedades*. México. 13 de junio de 1976. Novedades en los espectáculos. Págs. 1, 3.
- Kismet. Cartelera. *Cine Mundial*. México. 29 de abril de 1973. Pág. 7.
- Larios, Juan Jaime. "Estreno de 'El Diluvio que Viene'. El Teatro de México, a la Altura del Meror del Mundo". *El Universal*. México. 3 de marzo de 1978. Tercera Sección, Espectáculos. Págs. 1, 3.
- Larosa, Rodolfo de. "'Hair' y sus problemas con los periodistas". *El Nacional*. México. 7 de noviembre de 1974. Pág. 18.
- Larosa, Rodolfo de. "En México sí se Puede hacer Buen Teatro, Pero con Amor". *El Nacional*. México. 3 de marzo de 1978. Pág. 16.
- Laura. "Promesas , promesas... reunió a Padres-actores y padres del Instituto Cumbres...". *Novedades*. México. 2 de abril de 1971. Novedades para el hogar. Págs. 1, 4.
- Leñero, Vicente. "Reseña teatral: La Novicia Rebelde". *Excelsior*. México. 12 de marzo de 1976. Sección C. Pág. 1.
- Leo. "Entre Expectación, Aplausos y Ovaciones Estrenaron 'Hair'". *El Nacional*. México. 18 de octubre de 1974. Pág. 16.
- Leyva G., Guillermina. "El Violinista en el Tejado". *Novedades*. México. 27 de febrero de 1970. Segunda sección. Págs. 1, 13.
- Lilí. Cartelera. *Novedades*. México. 13 de abril de 1977. Segunda sección. Pág. 5.
- "Listo y Silvia Pinal al Del Bosque, Para Febrero". *Novedades*. México. 13 de diciembre de 1975. Cuarta Sección. Pág. 1.

- López Chavira, Antonio. "Crítica Teatral: Hair". *Excélsior*. México. 9 de noviembre de 1974. Sección B. Pág. 4-B.
- López Chavira, Antonio. "Crítica Teatral: Pippin". *Excélsior*. 10 de noviembre de 1974. Sección B. Pág. 4-B.
- López Chavira, Antonio. "Teatro: Jesucristo Superestrella". *Excélsior*. México. 22 de junio de 1975. Tercera parte de la Sección A. Pág. 4.
- Magaña Esquivel, Antonio. "El Teatro: 'Kismet', un cuento de hadas con música". *Novedades*. México. 11 de marzo de 1973. Cuarta sección, Novedades en los Espectáculos. Págs. 1, 2.
- Magaña Esquivel, Antonio. "Espectáculos: El drama musical y el romántico". *Revista Mexicana de Cultura*. Suplemento cultural de *El Nacional*. 15 de marzo de 1970. Pág. 7.
- Magaña-Esquivel, Antonio. "El Teatro: Amor sin Barreras es Magnífica en su Género". *Novedades*. México. 29 de septiembre de 1976. Novedades en los Espectáculos. Págs. 1, 4.
- Magaña-Esquivel, Antonio. "El Teatro: El Diluvio que Viene, Otro Triunfo de Manolo Fábregas". *Novedades*. México. 5 de marzo de 1978. Cuarta Sección, Novedades en los Espectáculos. Pág. 4.
- Magaña-Esquivel, Antonio. "El Teatro: El grupo infantil es el triunfo de 'Anita, la huerfanita'". *Novedades*. México. 21 de noviembre de 1979. Cuarta Sección, Espectáculos. Pág. 1.
- Magaña-Esquivel, Antonio. "El Teatro: En 'Sucedió en Roma' Olga Breeskin Resulta Figura Secundaria". *Novedades*. México. 9 de julio de 1976. Novedades en los Espectáculos. Págs. 1, 4.
- Magaña-Esquivel, Antonio. "El Teatro: 'Gypsy', muy Agradable Comedia Musical". *Novedades*. México. 17 de julio de 1977. Novedades en los Espectáculos. Pág. 1, 4.
- Magaña-Esquivel, Antonio. "El Teatro: 'Jesucristo Superestrella' otro triunfo de Julissa". *Novedades*. México. 17 de junio de 1975. Cuarta Sección, Novedades en los Espectáculos. Págs. 1-2.
- Magaña-Esquivel, Antonio. "El Teatro: Julissa Triunfa con su Show de Terror". *Novedades*. México. 19 de marzo de 1976. Cuarta Sección, Novedades en los Espectáculos. Pág. 1, 2.
- Magaña-Esquivel, Antonio. "El Teatro: 'Lilí' es una Agradable Comedia Musical". *Novedades*. México. 24 de abril de 1977. Novedades en los Espectáculos. Págs. 1-2.
- Magaña-Esquivel, Antonio. "El Teatro: Manolo Fábregas Inauguró su Teatro San Rafael". *Novedades*. México. 18 de mayo de 1977. Novedades en los Espectáculos. Págs. 1, 3.
- Magaña-Esquivel, Antonio. "El teatro: Manolo Fábregas logra otro triunfo con No, No, Nanette". *Novedades*. México. 26 de febrero de 1972. Cuarta Sección, Novedades en los espectáculos. Pág. 1.
- Magaña-Esquivel, Antonio. "El Teatro: '¡Oh, Calcuta!' lleva los desnudos al extremo". *Novedades*. México. 22 de septiembre de 1978. Cuarta Sección, Novedades en los Espectáculos. Pág. 1.
- Magaña-Esquivel, Antonio. "El Teatro: 'Pippin' y 'Orfeo 2000' Superan a 'Hair'". *Novedades*. México. 24 de octubre de 1974. Tercera sección, Novedades en los Espectáculos. Pág. 4.
- Magaña-Esquivel, Antonio. "El Teatro: San Mateo con Música, Bailables y Canciones". *Novedades*. México. 11 de enero de 1974. Continuación de la primera sección, Espectáculos. Pág. 21.
- Magaña-Esquivel, Antonio. "El Teatro: Silvia Pinal Revive 'La Tia Mame', con Música". *Novedades*. México. 2 de octubre de 1973. Cuarta sección, Novedades en los espectáculos. Pág. 1.
- Magaña-Esquivel, Antonio. "El Teatro: Silvia Pinal Triunfa con 'Annie es un Tiro'". *Novedades*. México. 30 de mayo de 1976. Novedades en los Espectáculos. Págs. 1, 4.
- Magaña-Esquivel, Antonio. "El Teatro: 'Sugar': Enrique Guzmán en Almíbar". *Novedades*. México. 4 de febrero de 1975. Tercera Sección, Novedades en los espectáculos. Pág. 4.
- Magaña-Esquivel, Antonio. "El Teatro: Un triunfo de Lupita D'Alessio: 'La Novicia Rebelde'". *Novedades*. México. 29 de febrero de 1976. Cuarta Sección, Novedades en los Espectáculos. Págs. 1, 4.
- Magaña-Esquivel, Antonio. "El teatro: Violinista en el Tejado, por y en Manolo Fábregas". *Novedades*. México. 1 de marzo de 1970. Tercera sección, Cine y Teatro. Pág. 8.
- Magaña-Esquivel, Antonio. "Promesas... promesas, Simon y Bracharach". *Novedades*. México. 6 de abril de 1971. Cuarta sección, Novedades en los espectáculos. Págs. 1, 6.

- Magaña-Esquivel, Antonio. "San Mateo 'On the Rocks'". *Revista Mexicana de Cultura*. Suplemento cultural de *El Nacional*. 20 de enero de 1974. Pág. 7.
- "Mañana Estrenan la Comedia Musical 'No, no, Nanette'". *El Nacional*. México. 24 de febrero de 1972. Segunda Sección. Pág. 8.
- "Manolo Fábregas en su Gran Noche". *Excélsior*. México. 3 de marzo de 1978. Sección B. Pág. 12-B.
- "María Salvador y Javier del Valle, Listos para No, Nanette". *Novedades*. México. 24 de febrero de 1972. Cuarta sección, Novedades en los espectáculos. Pág. 1.
- Martínez, Pedro Armando. "Teatro: Otras Notas..." *Jueves de Excélsior*. Núm. 2672, 4 de octubre de 1973. Pág. 13.
- Matute, Estela. "Tenochtitlan" *El Gallo Ilustrado*. Suplemento cultural de *El Día*. Núm. 644, 27 de octubre de 1974. Pág. 14
- Matute, Estela. "Tenochtitlan-75: Azúcar. Comicidad. Oportunidad". *El Gallo Ilustrado*. Suplemento cultural de *El Día*. Núm. 659, 9 de febrero de 1975. Pág. 9.
- Matute, Estela. "Tenochtitlan-75: Éxitos y Fracasos. Billy el mentiroso". *El Gallo Ilustrado*. Suplemento cultural de *El Día*. Núm. 661, 23 de febrero de 1975. Pág. 9.
- Meraz, Leopoldo. "Julissa Superestrella. ¡Milagro! Hizo de la Biblia Música y Espectáculo". *El Universal*. México. 24 de junio de 1975. Segunda Sección, El Universal en los Espectáculos. Pág. 5.
- Mi bella dama. Cartelera. *Novedades*. México. 14 de mayo de 1977. Segunda Sección. Pág. 7.
- Mirabal. "Crisol". *Novedades*. 18 de mayo de 1977. Novedades en los Espectáculos. Págs. 1-2.
- Mirabal. "Crisol". *Novedades*. México. 1 de junio 1976. Novedades en los Espectáculos. Págs. 1.
- Mirabal. "Crisol". *Novedades*. México. 19 de julio de 1977. Novedades en los Espectáculos. Pág. 1.
- Mirabal. "Crisol". *Novedades*. México. 19 de marzo de 1976. Cuarta Sección, Novedades en los Espectáculos. Pág. 1.
- Mirabal. "Crisol". *Novedades*. México. 19 de octubre de 1974. Novedades en los Espectáculos. Pág. 19.
- Mirabal. "Crisol". *Novedades*. México. 22 de octubre de 1974. Tercera sección, Novedades en los Espectáculos. Pág. 4.
- Mirabal. "Crisol". *Novedades*. México. 24 de febrero de 1976. Cuarta Sección, Novedades en los Espectáculos. Pág. 1.
- Mirabal. "Crisol". *Novedades*. México. 8 de enero de 1974. Tercera sección, Cine y radio. Pág. 4.
- Mora, Juan Miguel de. "Butaca 13: Annie es un Tiro". *El Heraldo de México*. 13 de junio de 1976. Sección C, El Heraldo en Sociedad. Pág. 6-C.
- Mora, Juan Miguel de. "Butaca 13: 'El Diluvio que Viene'". *El Heraldo de México*. 3 de marzo de 1978. Sección D. Pág. 3-D.
- Mora, Juan Miguel de. "Butaca 13: El Show de Terror de Rocky". *El Heraldo de México*. 20 de marzo de 1976. Sección C, El Heraldo en Sociedad. Pág. 4-C.
- Mora, Juan Miguel de. "Butaca 13: Godspell". *El Heraldo de México*. 6 de enero de 1974. Sección C. Pág. 3-C.
- Mora, Juan Miguel de. "Butaca 13: Lili". *El Heraldo de México*. México. 17 de abril de 1977. Sección C. Pág. 2-C.
- Mora, Juan Miguel de. "Butaca 13: Mame". *El Heraldo de México*. 1º de octubre de 1973. Sección C, El Heraldo de México En Sociedad. Pág. 2 C.
- Mora, Juan Miguel de. "Butaca 13: 'Sugar'". *El Heraldo de México*. 1º de febrero de 1975. Sección C, El Heraldo en los espectáculos. Pág. 7-C.
- Mora, Juan Miguel de. "Butaca 13: 'Vaselina'". *El Heraldo de México*. 7 de julio de 1973. Sección C. Pág. 8 C.
- Muñoz, Alfredo. "Rushes". *Novedades*. México. 22 de mayo de 1979. Cuarta Sección. Novedades en los Espectáculos. Pág. 1.
- "Noche de Teatro...: 'Annie es un Tiro', Permite Lucimiento a Silvia Pinal y Manuel Ochoa". *El Universal*. México. 2 de junio 1976. Tercera sección, El Universal en los Espectáculos. Pág. 1.
- Los novios. Cartelera. *Excélsior*. México. 26 de octubre de 1977. Sección C. Pág. 10-C



- “Los novios, Es Divertidísima y Supera a la Pasada Versión 1956”. *Cine Mundial*. México. 1 de noviembre de 1977. Págs. p. 10-11.
- O de la H2. “Avant Premiere de una Gran Obra”. *El Heraldo de México*. 27 de febrero de 1970. Sección C. Pág. 5 C.
- ¡Oh, Calcuta! Cartelera. *Novedades*. México. 12 de septiembre de 1978. Segunda sección. Pág. 5.
- “¡Oh, Calcuta! Con sus Desnudos es Demasiado Atrevida”. *Cine Mundial*. México. 9 de mayo de 1979. Pág. 10-11.
- “¡Oh, Calcuta!”. Reseñas de la cartelera. *La Onda*. Suplemento dominical de *Novedades*, 7 de mayo de 1979. Pág. 8.
- “Olga Breeskin en comedia musical, Dulce caridad en el Insurgentes”. *Novedades*. México. 2 de marzo de 1976. Cuarta sección. Pág. 1.
- “Olga Breeskin ha Ganado grandes elogios por su participación en la comedia musical ‘Sucedió en Roma’”. *Jueves de Excelsior*. Núm. 2819. Pág. 13.
- Ortiz, Lourdes. “Premiere a beneficio de la Escuela Montessori de la Ciudad de México”. *Novedades*. México. 21 de octubre de 1974. Novedades para el Hogar. Págs. 2-3.
- “Otro acierto de Manolo en su Teatro”. *Cine Mundial*. México. 4 de abril de 1971. Págs. 4-5.
- Padilla, Norma. “Para representar ‘Anita’ renunció Virma al SAI y volvió a la ANDA”. *El Universal*. México. 19 de noviembre de 1979. Espectáculos. Págs. 1, 9.
- Peña, Mauricio. “Canción de amor que es promesa”. Suplemento de espectáculos de *El Heraldo de México*. Núm. 599, 8 de mayo de 1977. Págs. 4-5.
- Peña, Mauricio. “Con ‘Pippin’ cambia el estilo”. Suplemento de espectáculos de *El Heraldo de México*. 3 de noviembre de 1974. Págs. 4-5.
- Peña, Mauricio. “Sugar. El Ropaje Sofisticado de la Comedia Musical”. Suplemento de espectáculos de *El Heraldo de México*. Núm. 483, 16 de febrero de 1975. Págs. 1, 4.
- Piemonte, Nadia. “Annie es un Tiro. Besos y Carcajadas en la Noche del Estreno”. *Excelsior*. México. 30 de mayo de 1976. Tercera parte de la sección A. Pág. 4.
- Poniatowska, Elena. “¿Por qué no hablamos inglés? Extracto de la entrevista publicada en *Novedades* del 26 al 29 de agosto”. *La Onda*. Suplemento dominical de *Novedades*. 30 de septiembre de 1973. Pág. 6.
- “Por Falta de un Buen Equipo de Sonido Peligra la Comedia Musical ‘Billy’”. *El Universal*. México. 10 de febrero de 1975. Segunda Sección, El Universal en los Espectáculos. Pág. 7.
- “Presentó Manolo en Función Especial de Gala ‘No, no, Nanette’”. *Cine Mundial*. México. 25 de febrero de 1972. Págs. 2-3.
- “El Productor de Hair, Desilusionado”. *El Día*. México. 6 de noviembre de 1974. Pág. 20.
- Rabell, Malkah. “Billy o Benny al Cuadrado”. *El Día*. México. 11 de febrero de 1975. Pág. 18.
- Rabell, Malkah. “Confesiones de una periodista: Una ópera rock”. *El Gallo Ilustrado*. Suplemento cultural de *El Día*. Núm. 678, 22 de junio de 1975. Pág. 5.
- Rabell, Malkah. “Godspell ¿Sico-Circo, o Circo sin Sique?”. *El Día*. México. 17 de enero de 1974. Pág. 14.
- Rabell, Malkah. “Hair, Un Mensaje que Llega Tarde”. *El Día*. México. 19 de octubre de 1974. Pág. 18.
- Rabell, Malkah. “Pippin, una Comedia Musical más”. *El Día*. México. 4 de noviembre de 1974. Pág. 16.
- Rabell, Malkah. “Se alza el telón: ‘Lili’, una Simpática Comedia Musical”. *El Día*. México. 20 de abril de 1977. Pág. 24.
- Rabell, Malkah. “Se alza el telón: Del IMSS al INBA: De ‘Annie es un Tiro’ a ‘Arturo Ui’”. *El Día*. México. 30 de junio de 1976. Pág. 28.
- Rabell, Malkah. “Se alza el telón: El Show del Terror de Rocky”. *El Día*. México. 17 de marzo de 1976. Pág. 22.
- Rabell, Malkah. “Se alza el telón: La Novicia Rebelde”. *El Día*. México. 24 de febrero de 1976. Pág. 20.
- Rabell, Malkah. “Sugar, un Espectáculo Bien Hecho”. *El Día*. México. 1º de febrero de 1975. Pág. 18.
- Rabell, Malkah. “Teatro: Cristo Superestrella”. *El Día*. México. 17 de junio de 1975. Pág. 20.
- Rabell, Malkah. “Teatro: Una ‘Vaselina’ muy Resbalosa”. *El Día*. México. 9 de julio de 1973. Pág. 16.

- Rabell, Malkah. "Un Violinista en el Tejado". *El Día*. México. 11 de marzo de 1970. Pág. 11.
- "Recomendamos: Teatro, Recomendamos Pippin". *El Día*. México. 1º de noviembre de 1974. Pág. 16.
- "Refrenda sus Éxitos la Obra Teatral Anita la Huerfanita". *Cine Mundial*. México. 26 de noviembre de 1979. Pág. 9.
- "Renuncia Ibáñez a La Novicia Rebelde". *Cine Mundial*. México. 7 de enero de 1976. Pág. 2.
- Reyes de la Maza, Luis. "Chugar, o el entusiasmo por el teatro". *El Heraldo de México Cultural*. Suplemento dominical de *El Heraldo de México*. Núm. 485, 23 de febrero de 1975. Págs. 6-7.
- Ricardo Padilla Debuta hoy en el Teatro 'Manolo Fábregas'. *El Nacional*. México. 7 de marzo de 1973. Segunda sección. Pág. 8.
- Rodríguez Solís, Eduardo. "Error sin Barreras". *La Onda*. Suplemento dominical de *Novedades*. Núm. 172, 26 de septiembre de 1976. Pág. 6.
- Rodríguez Solís, Eduardo. "Nacidos para Lili". *La Onda*. Suplemento dominical de *Novedades*. Núm. 202, 24 de abril de 1977. Págs. 20, 8.
- Rodríguez Solís, Eduardo. "Novicia a la Medianoche". *La Onda*. Suplemento dominical de *Novedades*. Núm. 142, 29 de febrero de 1976. Pág. 5.
- Rodríguez Solís, Eduardo. "Podríamos bailar toda la noche". *La Onda*. Suplemento dominical de *Novedades*. Núm. 207, 26 de septiembre de 1976. Págs. 20, 16.
- Rodríguez Solís, Eduardo. "Un aburrido strip tease". *La Onda*. Suplemento dominical de *Novedades*. Núm. 216, 31 de julio de 1977. Pág. 19.
- Rodríguez Solís, Eduardo. "Y Dios habló por Lada...". *La Onda*. Suplemento dominical de *Novedades*. Núm. 248, 12 de marzo de 1978. Págs. 1, 3.
- Rondón, Ricardo. "El Show de Terror de Rocky". *Novedades*. México. 20 de marzo de 1976. *Novedades en el hogar*. Págs. 1, 8.
- Rondon, Ricardo. "Pippin: una Nueva Comedia Musical". *Novedades*. México. 21 de octubre de 1974. *Novedades para el Hogar*. Págs. 1-3.
- Rosa, Rodolfo de la. "Hair y sus problemas con los periodistas". *El Nacional*. México. 7 de noviembre de 1974. Pág. 18.
- Sánchez Osorio. "Novísimo: Mucho Dinero han Invertido en 'Sugar' Pero Vale la Pena!! (sic)". *Novedades*. México. 1 de febrero de 1975. *Novedades para el hogar*. Págs. 1, 7.
- Sánchez-Osorio. "Novísimo: Después de Ocho Años Llega 'Hair' a México". *Novedades*. México. 16 de octubre de 1974. *Novedades en el Hogar*. Pág. 8.
- Sánchez-Osorio. "Novísimo: Hair... Todo un Éxito". *Novedades*, México. 19 de octubre de 1974. *Novedades en el Hogar*. Pág. 1.
- Sarquiz, Óscar. "Flash Gordon Era Trasvestista". *La Onda*. Suplemento dominical de *Novedades*. Núm. 145, 21 de marzo de 1976. Pág. 8.
- Sarquiz, Óscar. "Jesucristo Superestrellado". *La Onda*. Suplemento dominical de *Novedades*. 22 de junio de 1975. Pág. 6.
- "Se estrenó Hair". *Cine Mundial*. México. 18 de octubre de 197. Pág. 2.
- Show de Terror de Rocky, El. Cartelera. *Novedades*. México. 18 de marzo de 1976. Quinta Sección. Pág. 7
- "Silvia Pinal Celebra el Éxito de 'Mame'". *Cine Mundial*. México. 2 de octubre de 1973. Pág. 6.
- "Snobissimo... en los CUIC: Tercer estreno de 'Promesas, promesas'" *El Heraldo de México*. 5 de abril de 1971. Sección C. Pág. 2 C.
- [Solana, Rafael.] "Espectáculos: Amor". *Siempre!* Núm. 1215, 6 de octubre de 1976. Pág. 50.
- [Solana, Rafael.] "Espectáculos: Annie". *Siempre!* Núm. 1199, 16 de junio de 1976. Págs. 50-51.
- [Solana, Rafael.] "Espectáculos: Julissa con Benny". *Siempre!* No. 1052, 22 de agosto de 1973. Págs. 48-50.
- [Solana, Rafael.] "Espectáculos: Manolo". *Siempre!* Núm. 1249, 1 de junio de 1977. Pág. 50.
- [Solana, Rafael.] "Espectáculos: Manolo". *Siempre!* Núm. 1290, 15 de marzo de 1978. Págs. 58-59.
- [Solana, Rafael.] "Espectáculos: Nanette". *Siempre!* Núm. 977, 15 de marzo de 1972. Págs. 48-49.
- [Solana, Rafael.] "Espectáculos: Teatro". *Siempre!* Núm. 930, 21 de abril de 1971. Págs. 48-50.

- [Solana, Rafael.] “Espectáculos: Teatro”. *Siempre!* Núm. 1245, 4 de mayo 4 de 1977. Págs. 49-50.
- [Solana, Rafael.] “Espectáculos: Teatro”. *Siempre!* Núm. 1204, 21 de julio de 1976. Pág. 57.
- [Solana, Rafael.] “Espectáculos: Teatro”. *Siempre!* Núm. 1115, 6 de noviembre 1974. Págs. 48-49.
- [Solana, Rafael.] “Jesucristo Superestrella es Deslumbrante: Rafael Solana”. *Cine Mundial*. México. 29 de junio de 1975. Pág. 4.
- Solana, Rafael. “Violinista en el Tejado”. *Cine Mundial*. México. 9 de marzo de 1970. Págs. 8-9.
- Sucedió en Roma. Cartelera. *Novedades*. México. 2 de julio de 1976. Quinta sección. Pág. 5.
- “Sugar’ en el Teatro Insurgentes”. *Revista de la Semana*. Suplemento de *El Universal*. México. 2 de febrero de 1975. Pág. 7.
- Tapia, Carmen G. [vda.] de. “200 representaciones de *Mame* en el Insurgentes”. *El Universal Gráfico*. México. 25 de febrero de 1974.
- Tapia, Carmen G. [vda.] de. “El Teatro en Acción: ‘No, No, Nanette’ con artistas de ayer y de hoy” *El Universal Gráfico*. México. 29 de febrero 1972. Pág. 9.
- Tapia, Carmen G. [vda.] de. “El Teatro en Acción: ‘No, No, Nanette’ Estreno Sensacional”. *El Universal Gráfico*. México. 28 de febrero 1972. Pág. 9.
- Tapia, Carmen G. [vda.] de. “El Teatro en Acción: ‘Promesas, Promesas’ Nuevo Triunfo de Manolo Fábregas”. *El Universal Gráfico*. México. 5 de abril de 1971. Págs. 4, 6.
- Tapia, Carmen G. [vda.] de. “El Teatro: ‘Vaselina’ comedia musical de ‘rock’n roll’ en el Manolo Fábregas”. *El Universal Gráfico*. México. 12 de julio 1973. Pág. 9.
- Tapia, Carmen G. [vda.] de. “Estrenó con éxito ‘Tía Mame’ Silvia Pinal”. *El Universal Gráfico*. México. 29 de septiembre de 1973. Págs. 6, 10.
- “Taquilla en cine y teatro de ‘La Novicia Rebelde’”. *Excélsior*. México. 17 de marzo de 1976. Sección C. Pág. 10-C.
- “Todo un Éxito Resultó la Presentación de la Obra ‘Lili’”. *El Universal*. México. 16 de abril de 1977. Primera Sección, Espectáculos. Págs. 19, 23.
- “Un trancazo en la Taquilla con ‘Godspell’”. *Cine Mundial*. México. 7 de febrero de 1974. Pág. 4.
- Vaselina. Cartelera. *El Universal Gráfico*. México. 5 de julio de 1973. Pág. 14.
- Vázquez Villalobos. “Qué, Quién, Cómo, Dónde...”. *El Heraldo de México*. 8 de enero de 1974. Sección C, El Heraldo en los Espectáculos. Pág. 5-C.
- Vázquez Villalobos. “Qué, Quién, Cómo, Dónde...”. *El Heraldo de México*. 5 de julio de 1973. Sección C, El Heraldo en los Espectáculos. Pág. 9 C.
- Vázquez Villalobos. “Qué, Quién, Cómo, Dónde...”. *El Heraldo de México*. 7 de julio de 1973. Sección C, El Heraldo en los Espectáculos. Pág. 11 C.
- Vázquez Villalobos. “Qué, Quién, Cómo, Dónde...”. *El Heraldo de México*. 8 de julio de 1973. Sección C, El Heraldo en los Espectáculos. Pág. 21 C.
- Vázquez Villalobos. “Qué, Quién, Cómo, Dónde...”. *El Heraldo de México*. 27 de septiembre de 1973. Sección C, El Heraldo en los Espectáculos. Pág. 11 C.
- Vilalta, Maruxa. “Teatro: Comedia Musical: Can Can”. *Excélsior*. México. 13 de mayo de 1979. Tercera parte de la sección A. Pág. 4.
- Vilalta, Maruxa. “Teatro: No Linchen a la Huerfanita”. *Excélsior*. México. 19 de noviembre de 1979. Tercera parte de la sección A. Pág. 4.
- Vilalta, Maruxa. “Teatro: ¡Oh, Calcutta!”. *Excélsior*. México. 14 de septiembre de 1978. Sección B. Pág. 4-B.
- Vilalta, Maruxa. “Teatro: ‘Tía Mame’”. *Jueves de Excélsior*. Núm. 2674, 18 de octubre de 1973. Pág. 13.
- Violinista en el tejado. Cartelera. *Excélsior*. México. 25 de febrero de 1970. Sección C. Pág. 5-C.
- “Virma va al Teatro con la Comedia Titulada La Tía Mame”. *La Onda*. Suplemento de *Novedades*. 5 de octubre de 1973. Pág. 6.
- “Y Ahora un Comentario Teatral...”. *El Nacional*. México. 10 de febrero de 1975. Pág. 16.
- “Y La Farándula... ¡Ahí!: Sigue el Éxito de Kismet”. *Cine Mundial*. México. 22 de abril de 1973. Pág. 20.

- Zúñiga [B.], Félix. “Angélica María la ideal para La Novicia Rebelde”. *Novedades*. México. 14 de diciembre de 1975. Cuarta Sección. Pág. 1.
- Zúñiga B., Félix. “Anita y sus Pistolas. Silvia Pinal Llevará a López Ochoa Como Galán” *Novedades*. México. 22 de febrero de 1976. Cuarta Sección, *Novedades en los Espectáculos*. Pág. 1.
- Zúñiga B., Félix. “Diluvio de Aplausos en el San Rafael Para Manolo, Bonilla y una Palomita”. *Novedades*. México. 3 de marzo de 1978. Cuarta sección, *Espectáculos*, Pág. 1.
- Zúñiga [B.], Félix. “En Juego las Ilusiones de Todos al Estrenar La Novicia Rebelde”. *Novedades*. México. 19 de febrero de 1976. Cuarta Sección, *Novedades en los Espectáculos*. Págs. 1-2.
- Zúñiga B., Félix. “Enrique Guzmán – maquillaje, peluca y la transformación”. *Novedades*. México. 29 de enero de 1975. Tercera Sección, *Novedades en los espectáculos*. Pág. 6.
- Zúñiga B., Félix. “Exportaremos obra musical”. *Novedades*. México. 18 de septiembre de 1976. *Novedades en los espectáculos*. Págs. 1,3.
- Zúñiga B., Félix. “Héctor Bonilla – el auge musical en numerosas comedias”. *Novedades*. México. 7 de febrero de 1975. Tercera Sección, *Novedades en los espectáculos*. Pág. 4.
- Zúñiga, [B.] Félix. “La Experiencia de Manolo Fábregas. Podemos Realizar Teatro de Gran Altura”. *Novedades*. México. 17 de junio de 1975. Cuarta Sección, *Novedades en los Espectáculos*. Págs. 1-2.
- Zúñiga B., Félix. “Manolo Fábregas (7 comedias musicales)”. *Novedades*. México. 8 de enero de 1974. Tercera sección, *Cine y radio*. Pág. 4.
- Zúñiga B., Félix. “Moya Palencia Afirma que es muy importante el Cine para Pequeños”. *Novedades*. México. 21 de febrero de 1976. Cuarta Sección, *Novedades en los Espectáculos*. Pág. 1.
- Zúñiga, [B.] Félix. “Tercera Llamada... Julissa Cifra su Esperanza en el Rock Sobre Cristo”. *Novedades*. México. 14 de junio de 1975. Cuarta Sección, *Novedades en los espectáculos*. Págs. 1-2.
- Zúñiga, Cuauhtémoc. “Pippin, la historia de todos”. *La Onda*. Suplemento dominical de *Novedades*. 27 de octubre de 1974. Pág. 2.
- Zúñiga, Cuauhtémoc. “Hair, diez años después necesita champú”. *La Onda*. Suplemento dominical de *Novedades*. Núm. 71, 20 de octubre de 1974. Pág. 3.

## II.4 Los ochenta

- Acosta, Marco Antonio. “La Escena: Una obra en que Predomina el Rencor y la Malevolencia”. *Revista Mexicana de Cultura*. Suplemento cultural de *El Nacional*. 12 de Julio de 1981. Pág. 7.
- “Álvarez Félix, un Éxito con El Hombre de la Mancha”. *Cine Mundial*. México. 10 de agosto de 1980. Pág. 20.
- Belmont, Fernando. “Con un costo de producción superior al de EU, ‘José el soñador’ permite levantar el telón el Televiteatro I”. *Uno más uno*. México. 24 de agosto de 1983. Pág. 17.
- Belmont, Fernando. “En ‘José el soñador’ no se recurrió al sospechoso procedimiento de copiar una puesta en escena de Broadway”. *Uno más uno*. México. 26 de agosto de 1983. Pág. 20.
- Bernal, Benjamín. “‘Show’ de terror dentro del ‘show’”. *Novedades*. México. 17 de abril de 1986. Sección D, *Espectáculos*. Pág. 18.
- Bernal, Benjamín. “El Teatro: ‘A Chorus Line’ un montaje con frescura pero endeble”. *Novedades*. México. 18 de mayo de 1989. Sección D, *Espectáculos*. Pág. 7.
- Bernal, Benjamín. “El Teatro: Christian Bach y Neil Simon, notable mancuerna”. *Novedades*. México. 4 de noviembre de 1988. Sección D, *Espectáculos*. Pág. 8.
- Bernal, Benjamín. “El Teatro: ‘Mame’, Silvia, la Estrella”. *Novedades*. México. 13 de junio de 1985. Sección D, *Novedades en los espectáculos*. Pág. 6.
- Bernal, Benjamín. “El Teatro: Manolo Fábregas es ‘Barnum’ porque ha sabido sacarle la magia al teatro”. *Novedades*. México. 22 de noviembre de 1986. Sección D, *Espectáculos*. Pág. 20.

- Bernal, Benjamín. "El Teatro: Una obra teatral entre bonita y terrorífica". *Novedades*. México. 30 de marzo de 1986. Sección D, Espectáculos. Pág. 16.
- Bert, Bruno. "El show de rock, terror en lata". *Tiempo libre*. Año V, núm. 320, del 26 de junio al 2 de julio de 1986. Pág. 36.
- Cabaret. Cartelera. *Novedades*. México. 14 de noviembre de 1980. Segunda sección. Pág. 9.
- Cano, José Antonio. "100 millones costó la obra teatral 'Barnum'". *Cine Mundial*. México. 25 de noviembre de 1986. Pág. 15.
- Cano Tosqui, Araceli. "Noche de teatro: Christian Bach hace de su 'Dulce Caridad' su obra". *El Universal*. México. 29 de octubre de 1988. Espectáculos. Págs. 1, 9.
- "Cartelera". *La Onda*. Suplemento dominical de *Novedades*. Núm. 401, 15 de febrero de 1981. Pág. 9.
- Cervantes Ayala. "La temporada de la obra 'Todo se vale', seguirá adelante; no existe ningún problema en la compañía". *Excélsior*. México. 24 de julio de 1984, Sección Financiera y Cultural, Espectáculos. Pág. 8.
- A Chorus Line. Cartelera. *Novedades*. México. 9 de mayo de 1989. Sección D. Pág. 5.
- Converso, Carlos. "Evita, o la Política en la Alcoba". *Excélsior*. México. 12 de julio de 1981. Tercera parte de la sección A. Pág. 4.
- Cruz, Carlos H. "Silvia Pasquel Demanará por 9 Millones de Pesos a la Empresa de 'Un gran final'". *Excélsior*. México. 15 de mayo de 1982. Sección D. Pág. 12-D.
- Cruz, Carlos H. "Silvia Pasquel Explicará el Caso de 'Roy Smith'". *Excélsior*. México. 24 de abril de 1982. Sección D. Pág. 8-D.
- Cruz, Carlos H. "Crónica Teatral: José el soñador, para las familias". *Excélsior*. México. 26 de agosto de 1983. Sección D. Pág. 12-D.
- "Después de una Serie de Contratemplos se Estrenó la Comedia Musical 'Cabaret'". *Excélsior*. México. Tercera parte la sec. A. Pág. 4.
- Díaz Canchola, Mario. "Evita, un show". *Tiempo libre*. Año II, núm 58, del 21 al 27 de junio de 1981. Págs. 32-33.
- Díaz, Raúl. "Arte y Tiempo: El Violinista de Manolo". *Excélsior*. México. 9 de noviembre de 1985. Sección La Cultura al Día. Pág. 4.
- Díaz, Raúl. "Teatrocrítica: Dulce Caridad". *El Universal*. México. 5 de noviembre de 1988. Espectáculos. Pág. 1, 5.
- Díaz, Raúl. "Teatrocrítica: Yo y mi chica". *El Universal*. México. 5 de julio de 1987. Espectáculos. Pág. 5.
- Dulce caridad. Cartelera. *Novedades*. México. 27 de octubre de 1988. Sección D. Pág. 13.
- "En el Teatro. Enrique Álvarez Félix Deja el Papel de Galán". *Cine Mundial*. México. 31 de julio de 1980. Pág. 16.
- "Estrenaron 'Evita' el Viernes en México". *Novedades*. México. 28 de junio de 1981. Cuarta Sección, Espectáculos. Pág. 4.
- "Estrenaron la Comedia Musical 'La Tienda de los Horrores'". *Excélsior*. México. 26 de marzo de 1986. Sección C. Pág. 8-C.
- Evita. Cartelera. *Novedades*. México. 25 de junio de 1981. Segunda sección. Pág. 7.
- Gallegos C., José Luis. "Se derrumbaron los Cines Regis, Atlas, Colonial e Internacional, por el Sismo Registrado Ayer en Esta Capital; hay Teatros Dañados". *Excélsior*. México. 20 de septiembre de 1985. Sección B. Pág. 4.
- Gómez Salgado, Arturo. "Las malas opiniones no me afectan: Laura Zapata". *El Nacional*. México. 19 de noviembre de 1980. Espectáculos. Pág. 17.
- Gómez Salgado, Arturo. "Señala Silvia Pasquel, Indignante la Humillación de los Artistas Mexicanos por Extranjeros". *El Nacional*. México. 28 de abril de 1982. Espectáculos. Pág. 11.
- Gómez Salgado, Arturo. "Valeria Lynch, la Causante de que Del Olmo Haya Dejado a 'Evita'". *El Nacional*. México. 16 de junio de 1981. Espectáculos. Pág. 17.
- Gordon, Sifredo. "La escena: Están Tocando Nuestra Canción". *Ultimas Noticias de Excélsior*. México. 23 de junio de 1981. Pág. 6.

- Gordon, Sifredo. "La escena: La mujer del año". *Ultimas Noticias de Excélsior*. México. 5 de abril de 1984. Págs. 6, 7.
- Gordon, Sifredo. "La escena: Los Fantástikos". *Ultimas Noticias de Excélsior*. México. 20 de mayo de 1981. Pág. 6.
- Gordon, Sifredo. "La escena: Peter Pan". *Ultimas Noticias de Excélsior*. México. 6 de mayo de 1981. Págs. 10-11.
- Gordon, Sifredo. "Teatro. Compañía del S.A.I." *Jueves de Excélsior*. Núm. 3045, 27 de noviembre de 1980. Pág. 23.
- Gordon, Sifredo. "Teatro: Buena Comedia Musical". *Jueves de Excélsior*. Núm. 3397, 27 de agosto de 1987. Pág. 41.
- Gordon, Sifredo. "Teatro: Dos obras bien distintas". *Jueves de Excélsior*. Núm. 3366, 22 de enero de 1987. Pág. 41.
- Gordon, Sifredo. "Teatro: Justa revelación". *Jueves de Excélsior*. Núm. 3074, 18 de junio de 1981. Pág. 17.
- Gordon, Sifredo. "Teatro: Se debió avisar". *Jueves de Excélsior*. Núm. 3194, 6 de octubre de 1983. Núm. 3194. Pág. 26.
- Gordon, Sifredo. "Teatro: Terror en la escena". *Jueves de Excélsior*. Núm. 3343, 14 de agosto de 1986. Pág. 41.
- Gordon, Sifredo. "Teatro. Todo se vale". *Jueves de Excélsior*. Núm. 3247, 11 de octubre de 1984. Pág. 41.
- Gordon, Sifredo. "Teatro: ...y reverso". *Jueves de Excélsior*. Núm. 3047, 11 de diciembre de 1980. Pág. 23.
- "Gran Ovación a la Pieza Musical 'El Show del Terror de Rocky'". *El Nacional*. México. 19 de abril de 1986. Quinta Sección, Espectáculos. Pág. 2.
- "Guillermo Méndez Actúa en una Obra Musical". *Excélsior*. México. 6 de mayo de 1982. Sección B. Pág. 12-B.
- Gutierrez Trejo, Antonio. "'A chorus line', compañía base para montar otras comedias, como 'Cats'". *Novedades*. México. 12 de mayo de 1989. Sección D, Espectáculos. Pág. 12.
- Harmony, Olga. "Teatro: Un gran final". *Uno más uno*. México. 5 de mayo de 1982. Pág. 20.
- El hombre de la Mancha. Cartelera. *Novedades*. México. 7 de agosto de 1980. Segunda sección. Pág. 7.
- Ibarzabal, Connie. "La obra de la semana: Christian Bach: una Cabiria muy moderna". *El Universal*. México. 1 de noviembre de 1988. El Universal y la Cultura. Pág. 5.
- Ichaso, Marilyn. "En la cuarta pared: Barnum". *Excélsior*. México. 21 de noviembre de 1986. Sección B. Pág. 6-B.
- Ichaso, Marilyn. "En la cuarta pared: La Tienda de los Horrores". *Excélsior*. México. 8 de abril de 1986. Sección B. Pág. 4-B.
- Ichaso, Marilyn. "En la Cuarta Pared: Mame". *Excélsior*. México. [s.f.]. [s.p.]
- Ichaso, Marilyn. "En la Cuarta Pared: Violinista en el Tejado". *Excélsior*. México. 9 de noviembre de 1985. Sección B, p. 4-B.
- Ichaso, Marilyn. "En la cuarta pared: Yo y mi chica". *Excélsior*. México. 10 de julio de 1987. Sección Metropolitana. Pág. 16-M.
- Inclán, Ramón. "Ondas". *Novedades*. México. 22 de julio de 1981. Espectáculos. Pág. 1.
- Isaac, Jorge. "Noche teatral: Debut de Talina y galería de personajes de Julio". *El Universal*. México. 19 de julio de 1984. Espectáculos. Pág. 1, 3.
- J.A.F. "El Teatro: Fastuosa Producción de 'José el Soñador'". *Novedades*. México. 26 de agosto de 1983. *Novedades en los espectáculos*. Pág. 1, 12.
- Jiménez Patiño, Juan. "Con Actores Noveles Presentan la Comedia 'A Chorus Line'". *Cine Mundial*. México. 16 de mayo de 1989. Pág. 16.
- "Julissa, la Actriz, Madre y Empresaria, en una semblanza de su vida profesional. Habla de su próxima comedia: La mejor carreta de Texas". *Novedades*. México. 29 de julio de 1984. Espectáculos. Pág. 32.

- Larios, Juan Jaime. "Peter Pan es todo un pastel para la familia del teatro...". *El Universal*. México. 6 de mayo de 1981. Espectáculos. Págs. 1, 4.
- Limón, Carmen. "Peter Pan se nos echa encima". *La Onda*. Suplemento dominical de *Novedades*. Núm. 416, 31 de mayo de 1981. Págs. 16, 19.
- Llargo, Pilar. "Desorganización en el Estreno de 'Un Gran Final'". *Excélsior*. México. 26 de abril de 1982. Segunda parte de la sección A. Pág 36-A.
- Magaña-Esquivel, Antonio. "El Teatro: De Nuevo se Presenta 'El Hombre de la Mancha'". *Novedades*. México. 18 de agosto de 1980. Cuarta Sección, Espectáculos. Pág. 4.
- Magaña-Esquivel, Antonio. "El Teatro: Laura Zapata Triunfa en 'Cabaret'". *Novedades*. México. 2 de diciembre de 1980. Cuarta Sección, Espectáculos. Pág. 1.
- Magaña-Esquivel, Antonio. "El Teatro: Manolo Fábregas Realiza magnífica Comedia Musical". *Novedades*. México. 12 de julio de 1981. Cuarta Sección, Espectáculos. Pág. 3.
- Mame. Cartelera. *Novedades*. México. 6 de junio de 1985. Segunda sección. Pág. 5.
- Manuéllez. "¿Soñar no cuesta nada? Las siete vacas gordas". *La Guía*. Suplemento de espectáculos de *Novedades*. Núm. 101, 2 de septiembre de 1983. Pág. 1, 12.
- Mirabal. "Crisol". *Novedades*. México. 1 de noviembre de 1988. Sección D, Espectáculos. Pág. 14.
- Mirabal. "Crisol". *Novedades*. México. 11 de junio de 1985. Sección D, Espectáculos. Pág. 6, 5.
- Mirabal. "Crisol". *Novedades*. México. 14 de octubre de 1988. Sección D, Espectáculos. Pág. 12.
- Mirabal. "Crisol". *Novedades*. México. 17 de julio de 1984. Sección D. Espectáculos. Pág. 4.
- Mirabal. "Crisol". *Novedades*. México. 19 de julio de 1984. Sección D. Espectáculos. Pág. 4.
- Mirabal. "Crisol". *Novedades*. México. 19 de noviembre de 1986. Sección D, Espectáculos. Pág. 20.
- Mirabal. "Crisol". *Novedades*. México. 23 de noviembre de 1986. Sección D, Espectáculos. Pág. 20.
- Mirabal. "Crisol". *Novedades*. México. 30 de octubre de 1988. Sección D, Espectáculos. Pág. 12.
- Mirabal. "Crisol". *Novedades*. México. 6 de abril de 1986. Sección D, Espectáculos. Pág. 16.
- Mirabal. "Crisol". *Novedades*. México. 8 de julio de 1987. Sección D, Espectáculos. Pág. 20.
- Montoya, Agustín. "Con la triunfadora. 'Un día antes mi padre señaló todos los errores que cometía y...'". *El Universal*. México. 25 de junio de 1981. Espectáculos. Págs. 1, 4.
- Montoya, Agustín. "Noche de teatro: 'Están tocando nuestra canción' ¡pero no la escuchamos bien!!". *El Universal*. México. 23 de junio de 1981. Espectáculos. Págs. 1, 4.
- Montoya, Agustín. "Noche de teatro: Conocimos ¡al fin! a la Evita mexicana: apoteosis de Rocío". *El Universal*. México. 25 de junio de 1981. Espectáculos. Págs. 1, 5.
- Muñoz, Luis. "Noche de teatro: Ovaciones a Julio Alemán y elenco por la comedia 'Yo y mi chica'". *El Universal*. México. 2 de julio de 1987. Espectáculos. Pág. 1, 4.
- Muro, María. "Una 'Evita' estropeada por fallas de micrófonos". *Excélsior*. México. 26 de julio de 1981. Sección cultural y financiera. Pág. 2.
- "Necesario dejar de importar coreógrafos: Fabiola LaRue". *El Nacional*. México. 22 de julio de 1984. Segunda Sección, Espectáculos. Pág. 9.
- "Noche de teatro: Espectacular triunfo de Laura, superando el filme de Liza". *El Universal*. México. 16 de noviembre de 1980. Espectáculos. Págs. 1-2.
- La novicia rebelde. Cartelera. *Novedades*. México. 1 de noviembre de 1980. Segunda sección. Pág. 7.
- Orso, Felipe. "Excelente representación de la Comedia Musical 'Todo se vale'". *El Nacional*. México. 9 de julio de 1984. Segunda Sección, Espectáculos. Pág. 10.
- Palhares, Lucila de. "'Barnum' consagra a Héctor Bonilla". *Novedades*. México. 21 de noviembre de 1986. Sección D, Espectáculos. Pág. 20.
- Palhares, Lucila de. "Christian Bach es toda una estrella". *Novedades*. México. 26 de octubre de 1988. Sección D, Espectáculos. Pág. 12.
- Palhares, Lucila de. "Christian, 'Dulce Caridad', Bach, el jueves a escena". *Novedades*. México. 21 de octubre de 1988. Sección D, Espectáculos. Pág. 14.
- Palhares, Lucila de. "Estoy feliz porque realicé mi sueño: Silvia Pinal". *Novedades*. México. 27 de octubre de 1988. Sección D, Espectáculos. Pág. 16.

- Palhares, Lucila de. "Más de 300 millones gastados en el montaje de 'Dulce Caridad'". *Novedades*. México. 27 de octubre de 1988. Sección D, Espectáculos. Pág. 16.
- La palomilla. Cartelera. *El Heraldo de México*. 2 de julio de 1987. Sección D. Pág. 1.
- La pandilla. Cartelera. *Cine Mundial*. México. 1 de marzo de 1980. Pág. 10.
- Peña, Mauricio. "'Dulce Caridad'... la magia de la comedia musical". *El Heraldo de México*. México. 6 de noviembre de 1988. Sección D. Pág. 5-D.
- Peña, Mauricio. "Danzando se llega a Broadway". Suplemento de espectáculos de *El Heraldo de México*. Núm. 858, 9 de mayo de 1982. Pág. 1.
- Peña, Mauricio. "De los escenarios del mundo... 'Yo y mi chica'". *El Heraldo de México*. México. 5 de julio de 1987. Sección D. Pág. 5-D.
- Peña, Mauricio. "La comedia musical inspirada en el cine: 'La tienda de los horrores'". *El Heraldo de México*. México. 27 de abril de 1986. Sección D. Pág. 5-D.
- Peña, Mauricio. "La comedia musical punk: El show de terror de Rocky". *El Heraldo de México*. 20 de abril de 1986. Sección D. Pág. 5-D.
- Pérez Gay, Rafael. "Televietatro. En el lugar soñado". *Uno más uno*. México. 5 de septiembre de 1983. Pág. 16.
- Pichel, Marcelo. "Latitud Argentina: Comentarios Sobre la 'Evita' Mexicana". *Novedades*. México. 26 de julio de 1981. Información Nacional, Espectáculos. Pág. 34.
- Pitti, Miguel. "¿Soñar no cuesta nada? Las siete vacas flacas". *La Guía*. Suplemento de espectáculos de *Novedades*. Núm. 101, 2 de septiembre de 1983. Pág. 1, 12.
- Rabell, Malkah. "Se alza el telón: 'José el soñador', música y alegría". *El Día*. México. 5 de septiembre de 1983. Pág. 22.
- Rabell, Malkah. "Se alza el telón: 'La tienda de los horrores', fantasía musical". *El Día*. México. 9 de abril de 1986. Pág. 21.
- Rabell, Malkah. "Se alza el telón: 'Todo se vale', en el Teatro Aldama". *El Día*. México. México. 8 de agosto de 1984. Pág. 22.
- Rabell, Malkah. "Se alza el telón: Un gran final". *El Día*. México. 29 de abril de 1982. Pág. 26.
- Rabell, Malkah. "Se alza el telón: Yo y mi chica, o Mi bella dama versión masculina". *El Día*. México. 6 de julio de 1986. Pág. 19.
- "Recomendamos: Teatro, Están tocando nuestra canción". *El Día*. México. 26 de junio de 1981. Pág. 11.
- "Recomendamos: Teatro, Evita". *El Día*. México. 3 de julio de 1981. Pág. 12.
- "Recomendamos: Teatro, La novicia rebelde". *El Día*. México. 21 de noviembre de 1980. Pág. 26.
- "Recomendamos: Teatro, Peter Pan". *El Día*. México. 5 de junio de 1981. Pág. 8.
- "Recomendamos: Teatro, Un gran final". *El Día*. México. 30 de abril de 1982. Pág. 12.
- Rondón, Ricardo. "Novedades en el Mundo de la Música: José el soñador ¡un espectáculo maravilloso!". *Novedades*. México. 8 de septiembre de 1983. Novedades para el hogar. Pág. 3.
- Rondón, Ricardo. "Novedades en la música: Yo y mi chica, ¡un triunfo de talento y alegría!". *Novedades*. México. 2 de julio de 1987. Sección C, Vida y estilo. Pág. C1, C6.
- [Solana, Rafael.] "Espectáculos: Cabaret". *Siempre!* Núm. 1432. 3 de diciembre de 1980. Pág. 53-54.
- [Solana, Rafael.] "Espectáculos. Canción". *Siempre!* Núm. 1463, 8 de julio de 1981. Pág. 82-83.
- [Solana, Rafael.] "Espectáculos: Caridad". *Siempre!* Año XXXV, No. 1888. 16 de noviembre de 1988. Pág. 68-69.
- [Solana, Rafael.] "Espectáculos: Esa pequeña tienda". *Siempre!* Año XXXII, núm. 1713, 23 de abril de 1986. Pág. 63-64.
- [Solana, Rafael.] "Espectáculos: Evita". *Siempre!* Núm. 1464, 15 de julio de 1981. Pág. 67.
- [Solana, Rafael.] "Espectáculos: 'La palomilla'". *Siempre!* Año XXXIV, núm. 1779, 29 de julio de 1987. Pág. 63-64.
- [Solana, Rafael.] "Espectáculos. Marcial" *Siempre!* Año XXXIV, núm. 1778, 22 de julio de 1987. Pág. 63-64.
- [Solana, Rafael.] "Espectáculos: Novicia". *Siempre!* Núm. 1430, 21 de enero de 1981. Pág. 51.
- [Solana, Rafael.] "Espectáculos. Peter". *Siempre!* Núm. 1459, 10 de junio de 1981. Pág. 50.



- [Solana, Rafael.] "Espectáculos: Rogelio". *Siempre!* Núm. 1458, 3 de junio de 1981. Pág. 51.
- [Solana, Rafael.] "Espectáculos. Silvia". *Siempre!* Año XXXV, No. 1884, 26 de octubre 26 de 1988. Pág. 84-85.
- [Solana, Rafael.] "Espectáculos: Teatrales". *Siempre!* Núm. 1430, 19 de noviembre de 1980. Pág. 51.
- [Solana, Rafael.] "Espectáculos: Teatro". *Siempre!* Año XXXII, núm. 1746, 10 de diciembre de 1986. Pág. 63-64.
- [Solana, Rafael.] "Espectáculos: Teatro". *Siempre!* Núm. 1508. 19 de mayo de 1982. Pág. 49-50.
- [Solana, Rafael.] "Espectáculos: Teatro". *Siempre!* Núm. 1577, 14 de septiembre de 1983. Pág. 65-66.
- [Solana, Rafael.] "Espectáculos: Teatro". *Siempre!* Núm. 1580, 5 de octubre de 1983. Pág. 65-66.
- Suárez Ojeda, Gustavo. "Vamos al teatro". *Cine Mundial*. México. 24 de noviembre de 1986. Pág. 6.
- Swansey, Bruce. "Teatro: Un gran final". *Proceso*. Núm. 294, 21 de junio de 1982. Págs. 59-60.
- "Talina Fernández Debutó Como Actriz Teatral en Forma Positiva en la obra 'Todo se vale'". *Excélsior*. México. 19 de julio de 1984. Sección B, Espectáculos. Pág. 10-B.
- La tienda de los horrores. Cartelera. *Novedades*. México. Sección D. Pág. 9.
- Todo se vale. Cartelera. *Novedades*. México. 16 de julio de 1984. Segunda sección. Pág. 3.
- "Todo se Vale, en el Nuevo Teatro Aldama, Gusta Mucho". *Cine Mundial*. México. 22 de julio de 1984. Pág. 16.
- Un gran final. Cartelera. *Excélsior*. México. 19 de abril de 1982. Sección E. Pág. 7.
- Valdés Medellín, Gonzalo. "Teatro: El horroroso chou de Julissa". *Uno más uno*. México. 28 de abril de 1986. Pág. 26.
- Vázquez Villalobos. "Qué, Quién, Cómo, Dónde...". *El Heraldo de México*. 21 de junio de 1981. Sección D, El Heraldo en los Espectáculos. Pág. 1 D.
- Vázquez Villalobos. "Qué, Quién, Cómo, Dónde...". *El Heraldo de México*. 26 de junio de 1981. Sección D, El Heraldo en los Espectáculos. Pág. 1 D.
- Vázquez Villalobos. "Qué, Quién, Cómo, Dónde...". *El Heraldo de México*. 25 de abril de 1982. Sección D, El Heraldo en los Espectáculos. Pág. 1 D.
- Vázquez Villalobos. "Qué, Quién, Cómo, Dónde...". *El Heraldo de México*. México. 2 de julio de 1987. Sección D, El Heraldo en los Espectáculos. Pág. 1 D.
- Vázquez Villalobos. "Qué, Quién, Cómo, Dónde...". *El Heraldo de México*. México. 29 de octubre de 1988. Sección D, El Heraldo en los Espectáculos. Pág. 1 D.
- Vázquez Villalobos. "Qué, Quién, Cómo, Dónde...". *El Heraldo de México*. México. 25 de agosto de 1983. Sección D, El Heraldo en los Espectáculos. Pág. 1 D.
- Vélez, María Luisa. "Elogios de MMH para Silvia Pinal y su teatro". *Novedades*. México. 12 de octubre de 1988. Sección D, Espectáculos. Pág. 14.
- Vélez, María Luisa. "La comedia musical mexicana no existe". *Novedades*. México. 23 de junio de 1987. Sección D, Espectáculos. Pág. 20.
- Vilalta, Maruxa. "Teatro: José el Soñador, del Génesis" *Excélsior*. México. 5 de septiembre de 1983. Sección D. Pág. 12-D.
- Violinista en el tejado. Cartelera. *Novedades*. México. 29 de octubre de 1985. Segunda sección. Pág. 5.
- Yo y mi chica. Cartelera. *Novedades*. México. 19 de junio de 1987. Sección D. Pág. 15.
- Zúñiga B., Félix. "Después de 'Ángel del Barrio', Gonzalo Vega Hará 'Evita'. Se Asocian Televisa y Robert Lerner Para Montar la Mencionada Producción". *Novedades*. México. 3 de diciembre de 1980. Cuarta Sección. Pág. 1.

## II.5 Los noventa

- Aguilar, Alberto. "La distribución y su rol en la venta de medicamentos...". *Reforma.com*. 21 de abril de 1999. 24 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Aguilar Zinser, Luz Emilia. "Teatro en la mira/La Bella y la Bestia". *Reforma.com*. 21 de agosto de 1997. 16 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.

- Aguilar Zinser, Luz Emilia. "Teatro en la mira/¿Dónde quedaron el canto, el baile y la actuación?". *Reforma.com*. 16 de julio de 1998. 24 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Aguilar Zinser, Luz Emilia. "Teatro en la mira / Prófugos de la realidad". *Reforma.com*. 16 de diciembre de 1998. 16 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Aguilar Zinser, Luz Emilia. "Teatro en la mira /Teatro de la vida, teatro por franquicia". *Reforma.com*. 14 de octubre de 1999. 16 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Alcaraz, José Antonio. "Harina de Otro Costal/Dos de Lloyd Webber". *Reforma.com*. 20 de febrero de 1998. 24 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Alcaraz, José Antonio. "Harina de Otro Costal/Teatrito lindo y querido". *Reforma.com*. 5 de junio de 1998. 24 de marzo de 2004. <<http://www.reforma.com>>.
- Alcaraz, José Antonio. "Harina de Otro Costal/Teatro: Lo mejor del '98". *Reforma.com*. 15 de enero de 1999. 24 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Álvarez, Ethel. "¡Tercera llamada, tercera! a escena". *Reforma.com*. 15 de marzo de 1998. 16 de marzo de 2004. <<http://www.reforma.com>>.
- Álvarez, Ethel. "A la altura de cualquiera". *Reforma.com*. 18 de diciembre de 1999. 22 de mayo de 2005 <<http://www.reforma.com>>.
- Álvarez, Ethel. "Batallan para tener 'Fama'" *Reforma.com*. 27 de febrero de 1998. 16 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Álvarez, Ethel. "Complace locura de Landeta y Lisset". *Reforma.com*. 1 de mayo de 1998. 24 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Álvarez, Ethel. "Crean amena tertulia". *Reforma.com*. 7 de mayo de 1998. 24 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Álvarez, Ethel. "Están listos para la 'Fama'". *Reforma.com*. 29 de octubre de 1997. 16 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Álvarez, Ethel. "Garantizan diversión y carcajadas". *Reforma.com*. 23 de abril de 1998. 10 de abril de 2005 <<http://www.reforma.com>>.
- Álvarez, Ethel. "Gypsy: De madre a hija". *Reforma.com*. 27 de junio de 1998. 16 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Álvarez, Ethel. "Pese a todo Ale estrena *Gypsy*". *Reforma.com*. 25 de junio de 1998. 16 de marzo de 2004. <<http://www.reforma.com>>.
- Álvarez, Ethel. "Harán del amor una broma". *Reforma.com*, 9 de abril de 1998. 24 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Álvarez, Ethel. "Prepara Fela algo 'loco'". *Reforma.com*. 22 de febrero de 1998. 24 de marzo de 2004. <<http://www.reforma.com>>.
- Álvarez, Ethel. "Pura sangre Ibarra en escena". *Reforma.com*. 16 de mayo de 1998. <<http://www.reforma.com>>.
- Álvarez, Ethel. "Un detonador de carcajadas". *Reforma.com*. 1 de mayo de 1998. 10 de abril de 2005 <<http://www.reforma.com>>.
- Álvarez, Ethel. "Vuelve al teatro... y no es broma". *Reforma.com*. 29 de abril de 1998. 10 de abril de 2005 <<http://www.reforma.com>>.
- Álvarez, Ethel. "El futuro es promisorio". *Reforma.com*. 15 de marzo de 1998. 16 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Arias, Avaca, Carlos. "El Beso de la Mujer Araña: Ofrece Zurita su propia lectura" *Reforma.com*. 3 de noviembre de 1995. 9 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- "Aunque es más un espectáculo acrobático que teatral, asombra el 'Expreso Astral'". *El Heraldo de México*. 12 de diciembre de 1997. Sección D. Pág. 3-D
- Barrera, Reyna. "Teatro: De calle a calle". *Uno más uno*. México. 22 de mayo de 1990. Pág. 25.
- Barrera, Reyna. "Teatro: Sor-gruesas las sor-presas". *Uno más uno*. México. 25 de mayo de 1990. Pág. 25.

- Belmont, Fernando. "Divertimento: El Teatro de los Insurgentes reabre sus puertas a la tradición escénica". *Página Uno*. Suplemento de *Uno más uno*. Núm. 728, 17 de septiembre de 1995. Pág. 16.
- Bernal, Benjamín. "'Cats', un gran esfuerzo de actores y productores". *Novedades*. México. 25 de abril de 1991. Sección D, Espectáculos o Diviértase. Pág. 13.
- Bernal, Benjamín. "El Teatro: 'La jaula de las locas', un gran estreno; Javier Díaz Dueñas es el travesti". *Novedades*. México. 6 de diciembre de 1992. Sección E, Espectáculos. Pág. 3.
- Bernal, Benjamín. "El Teatro: 'Sor-presas'". *Novedades*. México. 8 de marzo de 1990. Sección D, Espectáculos. Pág. 14.
- Bernal, Benjamín. "El Teatro: Olivia Bucio se encumbra con la comedia musical 'La calle 42' en el Insurgentes". *Novedades*. México. 6 de mayo de 1990. Sección D, Espectáculos. Pág. 16.
- Bernal, Benjamín. "El Teatro...: Una vez en la isla". *Novedades*. México. 18 de septiembre de 1993. Sección E, Espectáculos. Pág. 12.
- Bert, Bruno. "Apenas un profesional desempeña". *Tiempo libre*. Año XIX, núm. 942, del 28 de mayo al 3 de junio de 1998. Pág. 22.
- Bert, Bruno. "Ahora, gatos de importación". *Tiempo libre*. Año XI, núm. 574, del 9 al 15 de mayo de 1991. Pág. 29.
- Bianco, Ana. "'Fama' al Teatro Insurgetnes". *Reforma.com*. 11 de septiembre de 1997. 9 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Bianco, Ana. "Palco/El beso de la mujer araña". *Reforma.com*. 3 de enero de 1997. 9 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Bonfil, Carlos. "Letra S. El espectáculo Rent en México. Este último momento". *La Jornada*. 5 de agosto de 1999, 16 de marzo de 2004 <<http://www.jornada.unam.mx/1999/sep99/990902/ls-rentago.html>>.
- "Breves del espectáculo: Deja Dulce 'Un tipo con suerte'". *Reforma.com*. 3 de febrero de 1995. 2 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- "Breves del espectáculo: Regresan 'Los fantástikos'". *Reforma.com*. 13 de octubre de 1995. 2 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Calle 42. Cartelera. *Novedades*. México. 3 de mayo de 1990. Sección D. Pág. 7.
- "'Cantando bajo la lluvia', la comedia musical que llega a nuestros escenarios". *El Heraldo de México*. 16 de noviembre de 1995. Sección D. Pág. 6-D.
- Cardona, Patricia. "Danza: Entre bellas te veas". *Sábado*. Suplemento de *Uno más uno*. 10 de mayo de 1997. Pág. 12.
- "Cartelera: El diluvio que viene". *El Nacional*. México. 22 de septiembre de 1993. Pág. 3
- Carrillo, Iván. "Se estrenó El Fantasma de la Ópera, en español". *Novedades*. México. 17 de diciembre de 1999. Sección E, Espectáculos. Págs. 1, 5.
- Casanova, Pedro. "¡Qué viva la diversidad". *Mundo Fun* revista de Iusacell Digital. No. 31, agosto, 1999.
- La casita del placer. Cartelera. *Novedades*. México. 16 de agosto de 1996. Sección E. Pág. 6.
- Cats. Cartelera. *Novedades*. México. 19 de abril de 1991. Sección D. Pág. 13.
- Chávez González, Luz Elena. "Deslucido estreno de la Comedia Musical 'Cats'". *Excélsior*. México. 25 de abril de 1991. Espectáculos. Pág. 5.
- Chávez González, Luz Elena. "Exitoso Estreno de la Comedia Teatral La Jaula de las Locas" *Excélsior*. México. 6 de diciembre de 1992. Espectáculos. Pág. 3-E.
- "Coctel por presentación". *El Heraldo de México*. 25 de abril de 1991. Sección C, Sociales. Pág. 11 C.
- Corpus, Lorena. "'Evita' contrataca". *Reforma.com*. 20 de agosto de 1998. 16 de marzo de 2004. <<http://www.reforma.com>>.
- Corpus, Lorena. "Queda insatisfecha con Evita". *Reforma.com*. 20 de agosto de 1998. 16 de marzo de 2004. <<http://www.reforma.com>>.
- "Crisis teatral. La situación del país se refleja en los espectáculos". *Novedades*. México. 16 de octubre de 1994. Sección E, Espectáculos. Pág. 9.

- D'Artigues, Katia. "Abren 'Los Musicales' foro de los Fábregas". *Reforma.com*. 17 de marzo de 1995. 16 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- D'Artigues, Katia. "Busca 'Dolly' marido y encuentra a cientos". *Reforma.com*. 20 de mayo de 1994. 16 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- D'Artigues, Katia. "Que no serán cuatro, sino cinco". *Reforma.com*. 24 de febrero de 1995. 16 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Danielly, Alejandro G. "Ecos Teatrales: ¡Qué tal, Dolly!". *Excélsior*. México. 8 de junio de 1994. Espectáculos. Pág. 10-E.
- Danielly, Alejandro G. "Ecos Teatrales: El beso de la mujer araña". *Excélsior*. México. 27 de noviembre de 1996. Espectáculos. Pág. 4-E.
- Danielly, Alejandro G. "Ecos Teatrales: El diluvio que viene". *Excélsior*. México. 10 de marzo de 1993. Espectáculos. Pág. 3-E.
- Danielly, Alejandro G. "Ecos Teatrales: Este fin de semana teatro". *Excélsior*. México. 28 de mayo de 1994. Espectáculos. Pág. 7-E.
- Danielly, Alejandro G. "Ecos Teatrales: Este fin de semana teatro". *Excélsior*. México. 9 de mayo de 1998. Espectáculos. Pág. 4-E.
- Danielly, Alejandro G. "Ecos Teatrales: La Jaula de las Locas". *Excélsior*. México. 9 de diciembre de 1992. Espectáculos. Pág. 3-E.
- Danielly, Alejandro G. "Ecos Teatrales: La mujer del año". *Excélsior*. 21 de septiembre de 1995. Espectáculos. Pág. 6-E.
- Danielly, Alejandro G. "Ecos Teatrales: Los fantástikos". *Excélsior*. 26 de noviembre de 1995. Espectáculos. Pág. 3-E.
- Danielly, Alejandro G. "Ecos Teatrales: Sábado en la noche, sábado de teatro". *Excélsior*. México. 2 de octubre 1993. Espectáculos. Pág. 11-E.
- Danielly, Alejandro G. "Ecos Teatrales: Sábado en la noche, sábado de teatro". *Excélsior*. México. 23 de octubre de 1993. Espectáculos. Pág. 8-E.
- Danielly, Alejandro G. "Ecos Teatrales: Un Tipo con Suerte". *Excélsior*. México. 7 de diciembre de 1994. Espectáculos. Pág. 5-E.
- Danielly, Alejandro G. "Este fin de semana, teatro". *Excélsior*. México. 17 de enero de 1998. Espectáculos. Pág. 2-E.
- Díaz Rodríguez, Óscar. "Con música, bailes y chistes, atacan de nuevo las monjas en 'Sor-presas II'". *El Heraldo de México*. 4 de noviembre de 1995. Sección D. Págs. 1-D, 3-D.
- "Espectáculos!". *Siempre!* [s.a.], [s.n.], 15 de mayo de 1991. Pág. 80.
- "Espectáculos: Insurgentes". *Siempre!* Año XXXVI, núm. 1930, 20 de junio de 1990. Pág. 72-73.
- "Espectáculos: La jaula de las locas". *Siempre!* Año XXXIX, No. 2061, 23 de junio de 1992. Pág. 75-76.
- "Espectáculos!: La mujer del año". *Siempre!* Año XLII, núm. 2206, 28 de septiembre de 1995. Pág. 76-77.
- "Espectáculos: Teatro". *Siempre!* Año XXXVI, núm. 1923, 2 de mayo de 1990. Págs. 65-66.
- "Espectáculos: Vaselina". *Siempre!* Año XLI, Núm. 2165, 15 de diciembre de 1994. Pág. 86.
- Espinosa, Pablo. "El fantasma de la ópera, espectacular montaje de 8.5 mdd en versión meshica". *La Jornada*. 18 de diciembre de 1998. 22 de mayo de 2005 <<http://www.jornada.unam.mx/1999/dic99/991218/cull1.jpg.html>>.
- "'Fama' al Teatro Insurgentes". *Reforma.com*. 11 de septiembre de 1997. 16 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Fama. Cartelera. *Novedades*. México. 6 de noviembre de 1997. Sección E. Pág. 6.
- Gala Verde. "Esfuerzo de Zuba que se agradece". *Siempre!* 21 de noviembre de 1996, Mujer! Pág. 79.
- Garay, Adriana. "Montarán 'La Bella y La Bestia' con apoyo de Disney". *Reforma.com*. 23 de septiembre de 1996. 9 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Garay, Adriana. "Busca Cinemex ampliar horizontes". *Reforma*. México. 6 de noviembre de 1997. Sección E, Gente. Pág. 5 E.

- Garay, Adriana. "Confían en que pagarán por La Bella". *Reforma.com*. 21 de febrero de 1997. 9 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Garay, Adriana. "Es su año". *Reforma.com*. 14 de septiembre de 1995. 2 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Garay, Adriana. "Evita crece con el tiempo". *Reforma.com*. 21 de febrero de 1998. 2 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Garay, Adriana. "Ferro encuentra al 'Expreso Astral'". *Reforma.com*. 12 de diciembre de 1997. 9 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Garay, Adriana. "Llega 'Expreso Astral' a toda velocidad". *Reforma*. México. 10 de diciembre de 1997. Sección E, Gente. Pág. 7 E.
- Garay, Adriana. "Necesita Silvia Pinal una telenovela". *Reforma.com*. 20 de mayo de 1995. 16 de marzo de 2004. <<http://www.reforma.com>>.
- Garay, Adriana. "Su tragedia paso a paso". *Reforma.com*. 21 de febrero de 1998. 16 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Garay, Adriana. "Teatro Polanco, a la altura de los mejores". *Reforma*. México. 17 de noviembre de 1997. Gente. Pág. 1 E.
- García Fernández, Rubén. "Anidará la 'araña' en el Insurgentes". *Reforma.com*. 31 de enero de 1996. 9 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- García Fernández, Rubén. "Prometen Broadway en Méxicio". *Reforma.com*. 13 de enero de 1997. 9 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- García, Adriana. "Cumple 100 funciones Sor-Presas II". *Reforma.com*. 15 de abril de 1996. 2 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- García, Luis Alberto. "La jaula de las locas. Los motivos de Javier Díaz Dueñas". *Uno guía semanal* Suplemento de *Uno más uno*. 8 de abril de 1993. Pág. 2.
- Godspell. Cartelera. *Novedades*. México. 4 de octubre de 1996. Sección E. Pág. 5.
- Gómez, Lourdes. "Rocío Banquells es Eva Perón". *Tiempo libre*. Año XVIII, núm. 923, del 15 al 21 de enero de 1998. Pág.15.
- Harmony, Olga. "El diluvio que viene". *La Jornada*. México. 18 de marzo de 1993. Cultura. Pág. 27.
- Harmony, Olga. "Las cartas de Mozart". *La Jornada*. 6 de agosto de 1998. 24 de marzo de 2004 <<http://www.jornada.unam.mx/1998/08/06/harmony.html>>.
- Harmony, Olga. "Los contrastes". *La Jornada*. 15 de mayo de 1997. 16 de marzo de 2004 <<http://www.jornada.unam.mx/1997/may97/970515/harmony.html>>.
- Harmony, Olga. "Ya que se nos va el siglo...". *La Jornada*. 31 de diciembre de 1999. 23 de marzo de 2004. <<http://www.jornada.unam.mx/1999/dic99/991231/cull.html>>.
- Haro Villa, Emmanuel. "'El Fantasma de la Ópera' desbordada magia y talento". *Novedades*. México. 18 de diciembre de 1999. Sección E, Espectáculos. Pág. 14.
- Haro Villa, Emmanuel. "'Fama' cumple expectativas del público". *Novedades*. México. 8 de noviembre de 1997. Sección E, Espectáculos. Pág. 9.
- Haro Villa, Emmanuel. "'La mujer del año' es una obra machista". *Novedades*. 15 de septiembre de 1995. Sección E, Espectáculos. Pág. 20.
- Haro Villa, Emmanuel. "'Qué tal, Dolly': espléndida Silvia, insustituible Ignacio". *Novedades*. México. 26 de mayo de 1994. Sección E, Espectáculos. Pág. 8.
- Haro Villa, Emmanuel. "'Sor-presas II', una segunda parte que sí es buena". *Novedades*. México. 4 de noviembre de 1995. Sección E, Espectáculos. Pág. 2.
- Haro Villa, Emmanuel. "Dejan 'La casita' a medio construir". *Novedades*. México. 18 de agosto de 1996. Sección E, Espectáculos. Pág. 16.
- Haro Villa, Emmanuel. "'Expreso Astral' fantásticamente estraflaria. Estrenan 'Cenicienta' en patines". *Novedades*. México. 12 de diciembre de 1997. Sección E, Espectáculos. Pág. 12.
- Haro Villa, Emmanuel. "Gastón se comió a La Bestia". *Novedades*. México. 10 de mayo de 1997. Sección E, Espectáculos. Págs. 1, 11.

- Haro Villa, Emmanuel. "Invirtieron 10 mdd en la casa de La Bestia". *Novedades*. México. 8 de mayo de 1997. Sección E, Espectáculos. Pág. 6.
- Haro Villa, Emmanuel. "Mascarada: 'Godspell', evangelio musical". *Novedades*. México. 6 de octubre de 1996. Sección E, Espectáculos. Pág. 8.
- Haro Villa, Emmanuel. "Mascarada: 'Los fantástikos'". *Novedades*. 2 de noviembre de 1995. Sección E, Espectáculos. Pág. 12.
- Haro Villa, Emmanuel. "Mascarada: 'Una vez en la Isla'". *Novedades*. México. 28 de julio de 1996. Sección E, Espectáculos. Pág. 6.
- Haro Villa, Emmanuel. "Mascarada: Dulce, Javier y Maru, con suerte". *TeleVisión*. Suplemento de *Novedades*. México. 14 de noviembre de 1994. Pág. 13.
- Haro Villa, Emmanuel. "Mascarada: Lolita, otra vez en La Isla". *Novedades*. México. 21 de julio de 1996. Sección E, Espectáculos. Pág. 12.
- Haro Villa, Emmanuel. "Rasgan críticas su telaraña". *Novedades*. México. 23 de noviembre de 1996. Sección E, Espectáculos. Pág. 3.
- Haro Villa, Emmanuel. "Rent, talento desperdiciado en pobre obra". *Novedades*. México. 26 de junio de 1999. Sección E, Espectáculos. Pág. 1.
- Haro Villa, Emmanuel. "Verónica recibe comentarios elogiosos". *Novedades*. 15 de septiembre de 1995. Sección E, Espectáculos. Pág. 20.
- Haro Villa, Emmanuel. "Vuelve Evita". *Novedades*. México. 11 de diciembre de 1997. Sección E, Espectáculos. Pág. 1.  
[hemerotecaint.html?arv=114793](http://hemerotecaint.html?arv=114793)
- Hernández Villegas, Ernesto. "Noche de teatro: En la ciudad de los gatos, refulge el sol de María...". *El Universal*. México. 2 de abril de 1991. Espectáculos. Págs. 1, 12.
- Hernández Villegas, Ernesto. "Dramaturgia. Lolita Cortés retoma el sendero del éxito con 'Una vez en la isla'". *El Universal*. México. 24 de septiembre de 1993. Espectáculos. Págs. 24, 4.
- Hernández Zedillo, Gabriela. "Mas de 500 representaciones de Cats y sigue el éxito". *Súper Musical*. Año 4, núm. 10 [s.f.]. Págs 6-8, 57.
- Hernández, Juan. "El 4 de marzo se estrena la obra El diluvio que viene". *Uno más uno*. México. 3 de marzo de 1993. Pág. 28.
- Hernández, Juan. "Qué bueno que Televisa adquirió el Teatro de los Insurgentes; nos da seguridad económica". *Uno más uno*. 15 de septiembre de 1995. Pág. 28
- Hurtado López, Gabriel . "Siguen en cartelera". *Uno guía semanal*. Suplemento dominical de *Uno más uno*. 4 de abril de 1993. Pág. 2.
- Hurtado López, Gabriel . "Teatro y tatro: La jaula de las locas". *Uno guía semanal*. Suplemento dominical de *Uno más uno*. 3 de enero de 1993. Pág. 4.
- Jiménez, Raúl Fernando V.. "Reciben aplausos bajo la lluvia". *Novedades*. 16 de noviembre de 1996. Sección E, Espectáculos. Pág. 16.
- León, Angélica de. "Es una 'fantastika' historia de amor". *Reforma.com*. 28 de octubre de 1995. 2 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- León, Angélica de. "'Gypsy' ya no es la misma". *Reforma.com*. 24 de octubre de 1998. 24 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- León, Angélica de. "Quiere Pinal dejar 'Gypsy'". *Reforma.com*. 10 de julio de 1998. 24 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- León, Angélica de. "Sufre 'La Mujer del Año'" *Reforma.com*. 27 de agosto de 1995. 2 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- León, Angélica de. "Sustituyen con 'Fama' a la 'Mujer araña'". *Reforma.com*. 29 de junio de 1997. 16 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- León, Angélica de. "Tercera llamada". *Reforma.com*. 18 de agosto de 1995. 2 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- López, Luis Enrique. "Sin tanto teatro, mucha música". *Reforma.com*. 16 de febrero de 1995. 16 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.

- Lora Méndez, Eduardo. "Intermedio: En Roma el Amor es Broma". *Excélsior*. México. 24 de julio de 1998. Espectáculos. Pág. 1-E.
- Lora Méndez, Eduardo. "Intermedio: Hermanos de Sangre". *Excélsior*. México. 26 de junio de 1998. Espectáculos. Pág. 1-E.
- Lora Méndez, Eduardo. "Intermedio: Todo va mejor". *Excélsior*. México. 17 de abril de 1998. Espectáculos. Pág. 1-E.
- Magadán, Leobardo. "Para el montaje de Cats...". *TVynovelas*. [s.f.]. Págs. 106-107.
- Marín Chiquet, Nora. "'Sor-presas II' en teatro: Marga López toma nuevamente los hábitos". *El Heraldo de México*. 31 de octubre de 1995. Sección D. Págs. 1-D, 4-D.
- Marín Chiquet, Nora. "Lolita Cortés se saca la espina con nuevo montaje de 'Una vez en la isla'". *El Heraldo de México*. 27 de julio de 1996. Sección D. Págs. 1-D, 4-D.
- Martínez, Alegría. "Calle 42, música y baile de tap, en Insurgentes". *Uno más uno*. México. 14 de mayo de 1990. Pág. 22.
- Martínez, Alegría. "Cats, montaje gatuno del negocio del espectáculo". *Uno más uno*. México. 28 de abril de 1991. Pág. 25.
- Martínez, Alegría. "La mujer del año, de Peter Stone". *Uno más uno*. 15 de septiembre de 1995. Teatro Cultura. Pág. 23.
- "Memo Méndez se inclina sobre el trópico; estrena obra musical con fines ecológicos". *El Heraldo de México*. México. 24 de septiembre de 1993. Sección D, Espectáculos. Pág. 10-D.
- Mendoza de Lira, Alejandra. "Julissa abre su casita del placer". *Excélsior*. México. 18 de agosto de 1996. Espectáculos. Pág. 1-E, 18-E.
- Meraz, Carlos. "¡¡Bella a lo Bestia!!". *Reforma*. 9 de mayo de 1997. Sección E, Gente. 1 E. <<http://www.reforma.com>>.
- Mirabal. "Crisol". *Novedades*. México. 1 de marzo de 1990. Sección D, Espectáculos. Pág. 14.
- Mirabal. "Crisol". *Novedades*. México. 25 de abril de 1991. Sección D, Espectáculos. Pág. 14.
- Mirabal. "Crisol". *Novedades*. México. 4 de marzo de 1990. Sección D, Espectáculos. Pág. 14.
- Mirabal. "Crisol". *Novedades*. México. 8 de mayo de 1990. Sección D, Espectáculos. Pág. 12.
- Monroy, Manuel H. "Impresionó al público el musical 'Rent', en el Teatro Alameda 2". *Excélsior*. México. 26 de junio de 1999. Espectáculos. Págs. 1-E, 7-E.
- Morales Martínez, Felipe. "Ale Guzmán, reina del burlesque en 'Gypsy'". *El Universal*. México. 27 de junio de 1998. Espectáculos. Págs. 1, 10.
- Morales Martínez, Felipe. "¡Asista! 'Un tipo con suerte' podría ser la comedia musical del año". *El Universal*. México. 6 de noviembre de 1994. Espectáculos. Pág. 1, 19.
- Morales Martínez, Felipe. "Travesuras en familia". *El Universal*. México. 4 de mayo de 1998. Espectáculos. Págs. 1, 10.
- Morales Valentín, Emilio. "Pocas las posibilidades de presentar grandes estrenos". *El Universal*. México. 18 de marzo de 2000. Espectáculos. Pág. 18.
- Moroni, Manuel. "Dejó recuerdos imborrables el musical La bella y la bestia". *Excélsior*. México. 30 de junio de 1998. Sección E. Pág. 1.
- Moya, Colombia. "Rent". *La Jornada*. 8 de enero de 2000. 10 de abril de 2005. <<http://www.jornada.unam.mx/2000/ene00/000108/esp-rent.html>>.
- La mujer del año. Cartelera. *Novedades*. México. 15 de septiembre de 1995. Sección E. Pág. 5.
- Navarro, Juan Manuel. "El teatro es mi vida: Manolo Fábregas". *Reforma.com*. 8 de diciembre de 1994. 24 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Navarrete, Georgina. "Miel, humor y un pequeño mensaje, base principal del musical 'Los fantástikos'". *El Heraldo de México*. 28 de octubre de 1995. Sección D. Pág. 1-D, 4-D.
- "Noche de estrellas por la presentación de 'Cats'". *El Universal*. México. 24 de abril de 1991. Nuestro Mundo. Pág. 11.
- Ocampo, Carlos. "Rent, cinismo de fin de milenio". *Reforma.com*. 20 de julio de 1999. 10 de abril de 2005. <<http://www.reforma.com>>.

- Olvera, Marco Antonio. “¡Aterradora!”. *Reforma.com*. 18 de diciembre de 1999. 22 de mayo de 2005 <<http://www.reforma.com>>.
- Olvera, Marco Antonio. “Sin hacer tanto teatro...”. *Reforma.com*. 28 de diciembre de 1998. 24 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Olvera, Marco Antonio. “Su debut es Rentable”. *Reforma.com*. 27 de junio de 1999. <<http://www.reforma.com>>.
- Ortega, Adolfo. “Entre bambalinas y micrófonos”. *Reforma.com*. 1 de junio de 1998. 24 de marzo de 2004. <<http://www.reforma.com>>.
- Ortega C., Guillermina. “‘La nueva versión de Vaselina, todo un desluge de innovaciones en su producción’: Julissa”. *Uno guía semanal* suplemento de *Uno más uno*. No. 273, 1 de diciembre de 1994. Pág. 3
- Paul, Carlos. “El Fantasma de la Ópera, de Lloyd Webber, por primera vez se montará en español”. *La Jornada*. 24 de septiembre de 1999. 22 de mayo de 2005 <<http://www.jornada.unam.mx/1999/sep99/990924/cul-el.html>>.
- Peláez, Silvia. “¡Ábrete Sésamo!/ El fantasma de la ópera”. *Reforma.com*. 24 de diciembre de 1999. 22 de mayo de 2005 <<http://www.reforma.com>>.
- Peláez, Silvia. “¡Ábrete Sésamo!/ Rent”. *Reforma.com*. 2 de julio de 1999. 10 de abril de 2005. <<http://www.reforma.com>>.
- Peláez, Silvia. “Teatrosfera/¡Qué tal, Silvia!”. *Reforma.com*. 2 de junio de 1994, 16 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Peláez, Silvia. “Teatrosfera/El Diluvio que Viene”. *Reforma.com*. 21 de abril de 1994. 16 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Peña, Mauricio. “Afortunado debut de Dulce como actriz de comedia musical en ‘Un tipo con suerte’”. *El Heraldo de México*. México. 6 de noviembre de 1994. Sección D. Págs. 1-D-2-D.
- Peña, Mauricio. “En escena”. *El Heraldo de México*. 17 de noviembre de 1994. Sección D. Pág. 3.
- Peña, Mauricio. “Julissa ha integrado una buena compañía de nuevos valores para comedia musical”. *El Heraldo de México*. 18 de agosto de 1996. Sección D. Págs. 1-D, 2-D.
- Peña, Mauricio “Silvia Pinal se reencuentra con su hija Alejandra Guzmán en el musical ‘Gypsy’”. *El Heraldo de México*. 27 de junio de 1998. Sección D. Págs. 1-D, 4-D
- Peña, Mauricio. “‘Vaselina’ no perdió su encanto en su enésmo reestreno en México”. *El Heraldo de México*. 18 de noviembre de 1994. Sección D. Págs. 1-D, 8-D.
- Pereyra, Guadalupe. “Cats. El comercio de la escena”. *El Nacional*. [c. 6 de septiembre de 1992].
- Pineda, Miriam. “Arranca CIE colocación”. *Reforma.com*. 3 de agosto de 1999. 2 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Pineda Muñoz, Miguel Ángel. “Cats: disco y celebración”. *El Nacional*. [c. 8 de abril de 1992]. [s.págs.].
- Pineda, Bárbara. “El montaje de Cats costará... ¡3 mil millones de pesos”. *TVynovelas*. [s.f.]. [s.págs.].
- Rabell, Malkah. “Se alza el telón: ‘Sor-presas’ en el Virginia Fábregas”. *El Día*. México. 14 de marzo de 1990. Pág. 19.
- Rabell, Malkah. “Se alza el telón: *Calle 42* en el Teatro Insurgentes”. *El Día*. México. 17 de mayo de 1990. Pág. 19.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. “El beso de la mujer araña”. *Proceso.com.mx*. 23 de noviembre de 1996. 10 de abril de 2005 <<http://www.proceso.com.mx/>
- Rascón Banda, Víctor Hugo. “Expreso austral”[sic]. *Proceso.com.mx*. 27 de diciembre de 1997. 10 de abril de 2005. <<http://www.proceso.com.mx/hemerotecaint.html?arv=117615>>.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. “Gatos”. *Proceso.com.mx*. 22 de febrero de 1992. 10 de abril de 2005. <<http://www.proceso.com.mx/hemerotecaint.html>>.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. “La bella y la bestia”. *Proceso.com.mx*. 17 de mayo de 1997. 10 de abril de 2005. <<http://www.proceso.com.mx/hemerotecaint.html?arv=116043>>.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. “Teatro: La jaula de las locas”. *Proceso*. No. 843, 28 de diciembre de 1992. Págs. 54, 56.
- “Rent, un montaje de vanguardia”. *El Universal*. 16 de enero de 2000. Espectáculos. Pág.19.



- “Los retan para llegar a la ‘isla’”. *Reforma.com*. 18 de julio de 1996. 2 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Rigel, Alfonso. “El beso de la mujer araña”. *Tiempo libre*. del 7 al 13 de noviembre de 1996. Pág. 28.
- Río, Taydé del. “Encanta la nueva Mujer del año”. *Reforma.com*. 27 de enero de 1996. 2 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Río, Taydé Cecilia del. “Cantando Bajo la Lluvia”. *Reforma.com*. 3 de noviembre de 1995. 2 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Río, Taydé Cecilia del. “Dará Marga López más ‘Sor-presas’”. *Reforma.com*. 2 de noviembre de 1995. 2 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Río, Taydé Cecilia del. “Provocan ‘monjas’ sonrisas”. *Reforma.com*. 4 de noviembre de 1995. 2 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Río, Taydé del. “Érase una vez en la Isla”. *Reforma.com*. 27 de julio de 1996. . 2 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Río, Taydé del. “Inicia ‘Godspell’ nueva etapa”. *Reforma.com*. 14 de diciembre de 1996. 9 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Rocha, Alberto. “Aplaude el público su loco amor”. *Reforma.com*. 8 de abril de 1998. 24 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Rodríguez O, Arturo. “Excelente Inicio de Temporada del Musical de Broadway ‘Loco por ti’”. *Excélsior*. México. 18 de abril de 1998. Espectáculos. Pág. 10-E.
- Sánchez, Martha Silvia. “Rent, en la ciudad. Dilemas juveniles a ritmo pop”. *Primera Fila*. Suplemento de entretenimiento de *Reforma*. 18 de junio de 1999. Pág. 19.
- Sánchez, Martha Silvia. “Viajan a toda Máquina”. *Primera Fila*. Suplemento de entretenimiento de *Reforma*. 5 de diciembre de 1997. Págs. 18-19.
- “Se estrenará ‘La Mujer’ en agosto”. *Reforma.com*. 21 de julio de 1995. 2 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- “Seiscientos Millones de Pesos invirtió Marcial Dávila en la obra La Calle 42”. *Excélsior*. México. 4 de mayo de 1990. Sección B. Pág. 4-B.
- “Silvia Pinal se reencuentra con su hija Alejandra Guzmán en el musical ‘Gypsy’”. *El Heraldo de México*. México. 27 de junio de 1998. Sección D. Págs. 1-D, 4-D.
- Sor-presas. Cartelera. *Novedades*. México. 1 de marzo de 1990. Sección D. Pág. 11.
- “Su tragedia paso a paso”. *Reforma.com*. 20 de agosto de 1998. 16 de marzo de 2004. <<http://www.reforma.com>>.
- Suárez del Solar. “De aquí y de allá: Cantando bajo la lluvia”. *Novedades*. México. 18 de noviembre de 1995. Sección E, Espectáculos. Pág. 11.
- Suárez del Solar. “De aquí y de allá: Julissa está a toda prisa tratando de tener lista para el 8 de agosto su ‘Casita del placer’ en el Teatro San Rafael”. *Novedades*. México. 29 de julio de 1996. Sección E, Espectáculos. Pág. 8.
- Suárez del Solar. “De aquí y de allá: Julissa y su ‘Casita del placer’; recuedos de Manolo Martínez”. *Novedades*. México. 20 de agosto de 1996. Sección E, Espectáculos. Pág. 7.
- Suárez del Solar. “De aquí y de allá: La alegría de ‘Sor-presas II’”. *Novedades*. México. 5 de noviembre de 1995. Sección E, Espectáculos. Pág. 8.
- Suárez del Solar. “De aquí y de allá: Verónica y la producción teatral”. *Novedades*. 19 de septiembre de 1995. Sección E, Espectáculos. Pág. 2.
- Suárez, Laura. “La Mujer araña desentona”. *Novedades*. México. 23 de noviembre de 1996. Sección E, Espectáculos. Pág. 1.
- “Ticketmaster”. *Proceso*. Núm. 947, 26 de diciembre de 1994. Pág. 3.
- “Trae ‘Godspell’ mensaje de esperanza”. *Reforma.com*. 6 de octubre de 1996. 9 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Un tipo con suerte. Cartelera. *Novedades*. México. 28 de octubre de 1994. Sección E. Pág. 8.
- Una vez en la isla. Cartelera. *Novedades*. México. 6 de septiembre de 1993. Sección D. Pág. 7.
- Una vez en la isla. Cartelera. *Novedades*. México. 17 de julio de 1996. Sección E. Pág. 5

- Valdés Medellín, Gonzalo. "El beso de la mujer araña, en musical". *Uno más uno*. México. 24 de noviembre de 1996. Pág. 29.
- Valdés Medellín, Gonzalo. "Teatro: Calle 42". *Uno más uno*. México. 13 de mayo de 1990. Pág. 31.
- Valdés Medellín, Gonzalo. "Teatro: La majestuosa fantasía de Disney" *Sábado*. Suplemento de *Uno más uno*. 17 de mayo de 1997. Pág. 11.
- Vega, Carlos. "Una leyenda de magnitud teatral". *Reforma.com*. 18 de enero de 1998. 2 de julio de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Vega, Verónica. "*Expreso astral*, comeida musical que vale nada más por el chiste de patinar". *Uno más uno*. México. 14 de diciembre de 1997. Pág. 24.
- Vega, Verónica. "Los niños, más despiertos que sus papás en 'La bella y la bestia'". *Uno más uno*. México. 11 de mayo de 1997. Pág. 25.
- Villegas, Eduardo. "Las Pinal, juntas". *La Jornada*. 27 de junio de 1998. 10 de abril de 2005 <<http://www.jornada.unam.mx/1998/06/27/pinal.html>>.
- Whaley, Jaime. "Rent, musical que aborda el tema del SIDA sin convencionalismos". *La Jornada*. México. 26 Junio 1999. Pág. 30.
- Zuk, Martha. "Expreso astral: muy vistoso pero aburrísimo". *Uno más uno*. México. 18 de diciembre de 1997. Pág. 28.

## II.6 El nuevo milenio

- Aguilar Zinser, Luz Emilia. "Teatro en la mira / La banalización del mal". *Reforma.com*. 26 de octubre de 2001. 9 de julio de 2005 <<http://www.reforma.com>>.
- Azar, Lázaro. "Un 'paquete' completo". *Reforma*. México. 31 de marzo de 2002. Sección E, Gente. 9 E.
- Barbosa Herrera, Adriana. "'Los Miserables' Deslumbrante Espectáculo". *Excélsior*. México. 16 de noviembre de 2002. Espectáculos. Pág. 1-E, 3-E.
- Caballero, Jorge. "Presentan Jesucristo Superestrella, en su versión avant garde". *La Jornada*. 31 de marzo de 2001. 20 de junio de 2005 <<http://www.jornada.unam.mx/2001/03/31/08an1esp.html>>.
- Caballero, Jorge. "Susana Zabaleta, presuntuosa fuera del escenario; ajeteo tras bambalinas". *La Jornada*. 1 de septiembre de 2000. 4 de junio de 2005. <<http://www.jornada.unam.mx/2000/sep00/000901/02an1esp.html>>.
- "Caerá el telón de 'Miserables'". *Reforma.com*. 4 de octubre de 2002. 23 de julio de 2005 <<http://www.reforma.com>>.
- Cárdenas Ochoa, Alejandro. "Vestidos y alborotados". *El Universal*. México. 4 de julio 2002. Espectáculos. Pág. 2.
- Carreño, Dalila. "Los Miserables es una historia vigente". *Reforma.com*. 13 de noviembre de 2002. 23 de julio de 2005 <<http://www.reforma.com>>.
- Carreño, Dalila. "¡Qué musical!". *Reforma.com*. 26 de octubre de 2001. 23 de julio de 2005 <<http://www.reforma.com>>.
- Carreño, Dalila. "Se levanta el telón". *Reforma.com*. 14 de noviembre de 2002. 23 de julio de 2005 <<http://www.reforma.com>>.
- Carreño, Dalía y Omar Cabrera. "Un debut con ¡Superestrella". *Reforma.com*. 30 de marzo de 2001. 23 de julio de 2005 <<http://www.reforma.com>>.
- Carrera, Claudio. "Remembering Mexico's 'Mr. Theatre,' Manolo Fabregas". *Playbill.com*. 3 de febrero de 1998. 21 de julio de 2005 <<http://www.playbill.com/features/article/64668.html>>
- Castillo, Alberto. "Concluye en México la obra 'Chicago'". *El Universal*. México. 3 de septiembre de 2002. Espectáculos. Pág. 5.
- Cervantes, Jorge. "José el soñador, lo mejor que he hecho: Julissa". *El Universal online*. Jueves 15 de abril de 2004. 23 de julio de 2005 <<http://www.eluniversal.com.mx/noticias.html>>

- Cruz Bárcenas, Arturo. "Chicago, musical de bajas pasiones, asesinatos y envidia envueltos en jazz". *La Jornada*. 26 de enero de 2002. 9 de julio de 2005 <<http://www.jornada.unam.mx/2002/01/26/15an1esp.php?origen=espectaculos.html>>.
- Cruz Bárcenas, Arturo. "Con pompa y fasto, la presentación del musical Los miserables de Víctor Hugo". *La Jornada*. 12 de octubre de 2002. 23 de julio de 2005 <<http://www.jornada.unam.mx/2002/10/12/13an1esp.php?origen=espectaculos.html>>.
- Cruz Bárcenas, Arturo. "Entre el público, llanto por la muerte de El hombre de la mancha". *La Jornada*. 14 de abril de 2000. 4 de junio de 2005 <<http://www.jornada.unam.mx/2000/abr00/000414/esp2.html>>.
- Cruz Bárcenas, Arturo. "Los miserables, canto a la libertad que une el amor y la revolución". *La Jornada*. 16 de noviembre de 2002. 23 de julio de 2005 <<http://www.jornada.unam.mx/2002/11/16/06an1esp.php?origen=espectaculos.html>>.
- D' León Adams, Dalia. "Politeatro: 'Los Miserables'". *Excélsior*. México. 21 de noviembre de 2002. Espectáculos. Pág. 3-E.
- Dehesa, Germán. "Gaceta del Ángel/Los miserables". *Reforma.com*. 20 de abril de 2004. <<http://www.reforma.com>>.
- Escalante, Ximena. "Dramatúrgicas / El hombre de la Mancha". *Reforma.com*. 19 de enero de 2001. 4 de junio de 2005. <<http://www.reforma.com>>.
- Escalante, Ximena. "Dramatúrgicas / Jesucristo Superestrella". *Reforma.com*. 25 de mayo de 2001. 20 de junio de 2005 <<http://www.reforma.com>>.
- Escalante, Ximena. "Dramatúrgicas / Los miserables". *Reforma.com*. 24 de enero de 2002. 16 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- García, Juan Carlos. "A vestirse, acaba 'El Full Monty'". *Reforma.com*. 9 de julio de 2002. 16 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Haro Villa, Emmanuel y Jesús Tepepa. "Jesucristo 'de exportación'". *Novedades*. México. 31 de marzo de 2001. Sección E, Espectáculos. Págs. 1, 3.
- Haro Villa, Emmanuel. "Emoción en la comedia musical Chicago". *Novedades*. México. 26 de octubre de 2001. Sección E, Espectáculos. Pág. 6.
- Haro Villa, Emmanuel. "Regresa El hombre de La mancha". *Novedades*. México. 24 de marzo de 2000. Sección E, Espectáculos. Págs. 1-2.
- Haro Villa, Emmanuel. "Se reestrenó clásico de Miguel de Cervantes". *Novedades*. México. 14 de abril de 2000. Sección E, Espectáculos. Págs. 1, 3.
- Hernández, Juan. "El público mexicano ya es apto para ver Los miserables". *Uno más uno*. México. 14 de noviembre de 2002. Cultura. Pág. 21.
- Huerta, César. "Un lugar de la Mancha". *Reforma.com*. 10 de abril de 2000. 15 de marzo de 2004 <<http://www.reforma.com>>.
- Jiménez, Heriberto. "Debido al escaso público 'Full Monty' llegó a su fin". *El Universal*. México. 9 de julio de 2002. Espectáculos. Pág. 5.
- Leñero Franco, Estela. "Los miserables de Broadway". *Proceso*. 16 agosto de 2003. 10 de abril de 2005 <>.
- Monroy, Rodolfo. "Regresa a producir teatro. Adquiere Pinal los derechos de 'Sunset Boulevard'". *Reforma*. México. 5 de julio de 2002. Gente. Pág. 17-E.
- Morales Valentín, Emilio. "'Los miserables' causa furor en su estreno". *El Universal*. México. 16 noviembre de 2002. Espectáculos. Pág. 19.
- Morales Valentín, Emilio. "El Full Monty". *El Universal*. México. 22 marzo de 2002. Espectáculos. Pág. 21.
- Morales Valentín, Emilio. "Jesucristo Superestrella goza de una nueva versión". *El Universal*. México. 30 de marzo de 2001. Espectáculos. Pág. 12.
- Morales Valentín, Emilio. "Jesucristo Superestrella goza de una nueva versión". *El Universal*. México. 31 de marzo de 2001. Espectáculos. Pág. 1.

- Morales Valentín, Emilio. “‘Los Miserables’ vendió entradas para seis semanas. *El Universal*. México. 13 de octubre de 2002. Espectáculos. Pág. 9.
- Morales Valentín, Emilio. “Los musicales resurgen el teatro: Morris Gilbert”. *El Universal*. México. 7 de abril de 2000. Espectáculos. Pág. 19.
- Morales Valentín, Emilio. “Poesía y amor en ‘El hombre de la Mancha’”. *El Universal*. México. 14 de abril de 2000. Espectáculos. Pág. 22.
- Norandi, Mariana. “El teatro inteligente debe venir de una fuente independiente, dice Mackintosh”. *La Jornada*. 23 de noviembre de 2002. 23 de julio de 2005 <<http://www.jornada.unam.mx/2002/11/23/08an1esp.php?origen=espectaculos.html>>.
- Norandi, Mariana. “No defraudó El Full Monty en su estreno, el pasado miércoles”. *La Jornada*. 22 de marzo de 2002. 23 de julio de 2005 <<http://www.jornada.unam.mx/2002/03/22/08an1esp.php?origen=espectaculos.html>>.
- Norandi, Mariana. “Regresó Bianca Marroquín a celebrar ayer las 300 representaciones de Chicago”. *La Jornada*. 2 de agosto de 2002. 9 de julio de 2005 <<http://www.jornada.unam.mx/2002/08/02/08an1esp.php?origen=espectaculos.html>>.
- Olivares, Juan José. “Fusión de danza y teatro, el musical *Chicago*, por primera vez en México”. *La Jornada*, viernes 26 de octubre de 2001. 9 de julio de 2005 <<http://www.jornada.unam.mx/2001/10/26/18an1esp.html>>.
- Orozco, Lucy. “José el soñador es el musical más bello; en él pude utilizar lo que sé de Egipto: Julissa”. *La Jornada*. 6 de octubre de 2004. <<http://www.jornada.unam.mx/2004/10/06/08an1esp.php?origen=espectaculos.php&fly=1>>.
- Pedrero, Fernando. “Cae utilidad neta de Televisa 18.2%” *Reforma.com*. 27 de abril de 2000. 16 de septiembre de 2006. <<http://www.reforma.com>>
- Peláez, Silvia. “¡Ábrete Sésamo!/ El Hombre de la Mancha”. *Reforma.com*. 28 de abril de 2000. 4 de junio de 2005 <<http://www.reforma.com>>.
- Perches Galván, Salvador. “Manifiesto del romanticismo”. *Uno más uno*. México. 24 de noviembre de 2002. Cultura. Pág. 22.
- Ponce [Armando]. “Puesta al estilo de La Fura del Baus ‘Jesucristo Superestrella’ en México”. *Proceso*. 24 marzo de 2001. 10 de abril de 2005 <<http://www.proceso.com.mx/hemerotecaint.html?arv=125394>>.
- Sánchez, Martha Silvia. “Jesucristo Superestrella: ¡Resucita!”. *Reforma.com*. 23 de marzo de 2001. 20 de junio de 2005 <<http://www.reforma.com>>.
- Tapia, Victoria. “Llegan mil 200 personas al castin de ‘Los Miserables’”. *El Universal*. México. 21 de mayo de 2002. Espectáculos. Pág. 1.
- Valdés Medellín, Gonzalo. “Boublil y Schönberg Los Miserables”. *Siempre!com.mx*. [s.f.] 2004. 23 de marzo de 2004 <<http://www.nonotza.ws/Asp/ArticleDetail.asp?ida=4776>>.

## Discografía

- Berlin, Irving, compositor y letrista. *Annie es un tiro*. Trad. Luis de Llano. Director: Jorge Neri. Orfeón LP13-2282, L.P. 1976.
- Bock, Jerry, compositor; Sheldon Harnick, letrista. *Manolo Fábregas en Fiddler on the Roof (Violinista en el tejado)*. Trad. Carlos Viniegra y Enrique Delgado Fresán. Director: Mario Ruiz Armengol. Grabado 1970. [s.e.] [s.f.]
- Gay, Noel, compositor; Arthur Rose y Douglas Furber, letristas. *Me and My Girl*. Director: Stanley Lebowsky. MCA Classics MCAC-6196. Audiocassette. 1986.
- Gay, Noel, compositor; Arthur Rose y Douglas Furber, letristas. *Yo y mi chica*. Trad. José Luis Ibáñez y Marcial Dávila. Director: Guillermo Gutiérrez. Teatro de los Insurgentes. [s.e.] L.P. 1987.
- Hague, Albert, compositor; Dorothy Fields, letrista. *La pelirroja*. Trad. Martha Fisher y Luis de Llano. Director: Enrico Cabiati. RCA MKL-1270, L.P. 1960

- Herman, Jerry, compositor y letrista. *¡Qué tal, Dolly!*. Trad. José Luis Ibáñez. Director: Nacho Méndez. [s.e.] C.D. [c.1994].
- Herman, Jerry, compositor y letrista. *La jaula de las locas*. Trad. José Luis Ibáñez. Director: Jorge Neri. Producciones Silvia Pinal. [s.e.] CDPE-01, C.D. 1993.
- Herman, Jerry, compositor y letrista. *Mame*. Trad. José Luis Ibáñez y Berta Maldonado. Director: Mario Ruiz Armengol. L.P. 1973.
- Herman, Jerry, compositor y letrista. *Mame*. Trad. José Luis Ibáñez y Berta Maldonado. Director: Jorge Neri. L.P. 1985
- Jacobs, Jim y Warren Casey, música y letras; Richard O'Brien. *Dos grandes obras de teatro: Vaseline Grease/El show de Terror de Rocky*. Trad. J.I. de Llano. Grabado 1973 y 1976. Orfeón JCD-100, C.D. [s.f.]
- Leigh, Mitch, compositor; Joe Darion, letrista. *El hombre de La Mancha*. Trad. Carlos Viniegra y Enrique Delgado Fresán. Director: Mario Ruiz Armengol. Grabado 1969. Orfeón 1121 2, C.D. [c. 1995].
- Lloyd Webber, Andrew, compositor; Charles Hart y Richard Stilgoe, letristas. *El fantasma de la ópera*. Trad. Álvaro Cerviño. Columbia, CD 501397, C.D. 2000.
- Lloyd Webber, Andrew, compositor; Richard Stilgoe y Don Black, letristas. *Expreso Astral*. Trad. Marco Villafán. [s.e.] C.D. [c. 1997].
- Lloyd Webber, Andrew, compositor; T.S. Eliot, Trevor Nunn y Richard Stilgoe, letristas. *Cats*. Trad. Marco Villafán. Director: Willy Gutiérrez. Polydor CDNPM 1416, C.D. 1991.
- Lloyd Webber, Andrew, compositor; Tim Rice letrista. *José el soñador*. Trad. Julissa. Director: Guillermo Méndez Guiu. Melody Internacional MI2LP/001. L.P. 1983.
- Lloyd Webber, Andrew, compositor; Tim Rice, letrista. *Jesucristo Superestrella*. Trad. J.I. de Llano y M. Lizama. Grupo musical Zig Zag. Orfeón JCD-089, C.D. 1995.
- Loewe, Frederick, compositor; Alan Jay Lerner, letrista. *Brigadoon*. Trad. Salvador Novo y Berta Maldonado. Director: Mario Ruiz Armengol. RCA-MKL-1300, L.P. 1960.
- Loewe, Frederick, compositor; Alan Jay Lerner, letrista. *Mi bella dama*. Trad. Berta Maldonado y Luis de Llano. Director: Mario Ruiz Armengol. Columbia, DCA-85, L.P. 1958
- Porter, Cole, compositor y letrista. *Can Can*. Trad. J.M. Fernández Unsaín. Director: Pocho Pérez. RCA VICTOR MKS-2149. L.P. 1979.
- Porter, Cole, compositor y letrista. *Todo se vale*. Trad. Alejandro Orive. Director: Nando Estevané. [s.e.] L.P. 1984.
- Rodgers, Richard, compositor; Oscar Hammerstein II, letrista. *La novicia rebelde*. Trad. Antonio J. Carvajal. Director: Enrique Gimeno. Orfeón LP 12-2226. L.P. 1976.
- Russell, Willy, compositor y letrista. *Blood Brothers. The 1995 London Cast Recording*. Director: Rod Edwards. First Night Records, C.D., 1995.
- Strouse, Charles, compositor; Martin Charnin, letrista. *Anita la huerfanita*. Trad. José Luis Ibáñez. Director: Jorge Neri. Raff RF-9043, L.P. 1979.
- Styne, Jule, compositor; Bob Merrill, letrista. *Sugar*. Trad. Enrique Guzmán. Director: Jonathan Zarzoza. Raff RF-9011, L.P. 1975.
- Trovaioli, Armando, compositor; Pietro Garinei, Sandro Giovannini e Iaiá Fiastrì, letristas. *El diluvio que viene*. Trad. Giorgi, adaptación Manolo Fábregas. Director: Adrián Oropeza. [Grabado c. 1979]. EMI CLME-674. Audiocassette. [s.f.].
- Trovaioli, Armando, compositor; Pietro Garinei, Sandro Giovannini e Iaiá Fiastrì, letristas. *El diluvio que viene*. Trad. Giorgi, adaptación Manolo Fábregas. Director: Adrián Oropeza. [s.e.] C.D. [c.1993].

## Programas de mano

- A Escena! Teatromex: Amor sin barreras.* Año 1, núm. 5. Programa de mano. Gerardo Quiroz producciones y Teatro Pedregal. Teatro de los Insurgentes. Ciudad de México. [2004]. 22 págs.
- Beso de la mujer araña, El.* Programa de mano. Televiteatro y Producciones ZUBA. Teatro [de los] Insurgentes. Ciudad de México. Impreso por Publiteatro. [1996]. [8 págs.]
- Cabaret.* Programa de mano. Tina Galindo, Daniela Romo y Claudio Carrera. Teatro [de los] Insurgentes. Ciudad de México. [c. octubre de 2005]. [12 págs.]
- Cats.* Programa de mano, [3ª ed.] Televisa. Teatro Silvia Pinal. Ciudad de México. [c. noviembre de 1991]. 32 págs.
- Cats.* Programa de mano, edición del 1er. Aniversario. Televisa. Teatro Silvia Pinal. Ciudad de México. [c. 7 de abril de 1992]. [18 págs.]
- Cats.* Programa de mano. Televisa. Teatro Silvia Pinal. Ciudad de México. 1991.30 págs.
- Chicago.* Programa de mano, 4ª edición. MAT Theatrical Entertainment, OCESA Presenta. Centro Cultural Telmex, Teatro 2. Ciudad de México. [2001]. Folleto.
- Diluvio que viene, El.* Programa de mano. Manolo Fábregas. Teatro San Rafael. Ciudad de México. [c. septiembre de 1993]. [6 págs.]
- Diluvio que viene, El.* Programa de mano. Manolo Fábregas. Teatro San Rafael. Ciudad de México. [c. febrero de 1994]. [6 págs.]
- En escena: La Bella y la Bestia.* Año 1-1997, núm. 4. Programa de mano. Walt Disney Productions, Rock & Pop Internacional y OCESA Presenta. Teatro Orfeón. Ciudad de México. 18 págs + Págs. de la A a la P.
- Expreso Astral.* Programa de lujo. Producciones Expreso Astral. [1007]. [32 págs.]
- Expreso Astral.* Programa de mano. Grupo Cinemex, Marcial Dávila, Grupo Mundo y Fernando Morett. Teatro Polanco. Ciudad de México. [1997]. [24 págs.]
- Fama – El musical.* Programa de lujo. Gira mundial en español. Rodven. Gárgola Ediciones. [c. 1997]. [20 págs.]
- Fama – El musical.* Programa de mano. Televiteatro, Rodven y RAC Producciones. Teatro [de los] Insurgentes. Ciudad de México. [c. 1998]. [13 págs.]
- Fantasma de la Ópera.* MAT Theatrical Entertainment, OCESA Presenta. Teatro Alameda 1. Ciudad de México. [c. diciembre de 1999]. 16 págs
- Fiebre de sábado por la noche.* Programa de mano. Teatro Pedregal y Productora Turnout S.A. de C.V. Teatro Pedregal. Ciudad de México. [2003]. [20 págs.]
- Grease.* Programa de lujo. Robert Stigwood, Paul Nicholas y David Ian. Londres. Publicado, diseñado e impreso por Dewynters, PLC. Abril, 1997. [20 págs.]
- Hermanos de Sangre.* Programa de mano. Televiteatro y Producciones Algo Diferente. Teatro [de los] Insurgentes. Ciudad de México. Editado por Compañía Editorial Publiteatro. [1998]. [12 págs.]
- Jesucristo Superestrella.* Programa de mano, 5ª ed. MAT Theatrical Entertainment, OCESA Presenta. Centro Cultural Telmex, Teatro 1. Ciudad de México. [2001]. [12 págs.]
- Jesucristo Superestrella.* Programa de mano. MAT Theatrical Entertainment, OCESA Presenta. Centro Cultural Telmex, Teatro 1. Ciudad de México. [c. marzo de 2001]. [12 págs.]
- José el soñador.* Programa de lujo. OCESA. Centro Cultural Telmex, Teatro 2. Ciudad de México. 2004. [20 págs.]
- Les Misérables.* Programa de mano. Cameron Mackintosh, Royal Shakespeare Company. Londres. Publicado, diseñado e impreso por Dewynters, PLC. Abril, 1997. [24 págs.]
- Lili.* Programa de mano. Teatro [de los] Insurgentes. Ciudad de México. Impreso por Publi-teatro. [1977]. [12 págs.]
- Mame.* Programa de mano. Teatro de los Insurgentes. Ciudad de México. Impreso por CENIT Publicidad S.A. [1973]. 30 págs.

- Miserables, Los.* Programa de lujo. OCESA entretenimiento. Centro Cultural Telmex, Teatro 1. Ciudad de México. 2003. [33 págs.]
- Miserables, Los.* Programa de mano, edición de fin de temporada. OCESA. Centro Cultural Telmex, Teatro 1. Ciudad de México. [c. agosto de 2004]. [12 págs.]
- Playbill: Chicago.* Vol. 119, núm. 2. Barry & Fran Weissler, en sociedad con Kardana/Hart Sharp Entertainment. Nueva York. Febrero, 2003. 62 págs.
- Playbill: Les Misérables.* Vol. 94, núm. 3. Cameron Mackintosh. Imperial Theatre. Nueva York. Marzo, 1994. 50 págs.
- ¡Qué tal, Dolly!* Programa de mano. Silvia Pinal. Teatro Silvia Pinal. Ciudad de México. Impreso por Publiteatro. [1994]. [10 págs.]
- Rent.* Programa de lujo. MAT Theatrical Entertainment, OCESA Presenta, Producciones Gilbert. Teatro Alameda 2. Ciudad de México. 1999. [16 págs.]
- Rent.* Programa de mano, [edición año 2000]. MAT Theatrical Entertainment, OCESA Presenta, Producciones Gilbert. Teatro Alameda 2. Ciudad de México. 2000. Folleto.
- Rent.* Programa de mano. MAT Theatrical Entertainment, OCESA Presenta, Producciones Gilbert. Teatro Alameda 2. Ciudad de México. 1999. [12 págs.]
- Sugar.* Programa de mano. Teatro [de los] Insurgentes. Ciudad de México. [1975]. [7 págs.]
- Violinista en el Tejado.* Programa de mano. OCESA. Centro Cultural Telmex, Teatro 1. Ciudad de México. [2004]. [12 págs.]

## Videografía

*The Andrew Lloyd Webber Store. A South Bank Show Especial.* Canal 22. [c. 1993].

## Sitios de Internet

- El full monty... o todo el paquete.* 2002. OCESA. <<http://www.elfullmonty.com.mx> >
- Julissa en Línea.* [s.e.]. 2004. <<http://www.julissa.com.mx/>>
- Ortiz G. y L. Solís. "Estructura financiera y experiencia cambiaria: México 1954-1977". *Banco de México*. 24 de septiembre de 2006.  
<<http://www.banxico.org.mx/eInfoFinanciera/DoctosBM/{BCF1313F-BD12-4D61-BB32-BA545AA89337}.pdf> >
- Les Miserables.* 2005. Cameron Mackintosh Overseas Limited. <<http://www.lesmis.com>>
- Playbill: Playbill.com.* 2005. Playbill, Inc. <<http://www.playbill.com/>>