



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
ARTES AUDIOVISUALES
TRABAJO DE GRADO

MELODÍAS DE BROADWAY: GRANDES MUSICALES DEL SIGLO XX

NELLYÚ MARÍA GUTIÉRREZ SANOJA

TUTOR: JOSÉ RAFAEL BRICEÑO PULIDO

CARACAS, 17 DE SEPTIEMBRE DE 2004

*A mi Mami y mi Papi, por darme la vida y siempre
apoyarme incondicionalmente en cada momento...Los*

Amo.

*A Daliris, Johana y Juan Pablo...Mis Hermaniiiiissss,
los adoro.*

A la Abuela y a Pito...por TODO.

*A mi abuelo Francisco y mi abuela María...mi ángel de
la guarda.*

A MI ELENCO.

*A Dios, por hacer de este mundo un lugar lleno de cosas
mágicas...*

GRACIAS DE CORAZÓN A...

T.E.L.A.S., ANDIBIES, Natalia Martínez y Teatro U.C.A.B....Todos han escrito un acto en mi vida teatral. Vane, Luisita, Irene, Avi, Rebe, son super especiales, gracias por cada momento compartido durante estos cinco maravillosos años. Roberto, gracias por las fotos...y a Mafe, por el programa... les debo una. Familia Feliú Domínguez, en especial a Nathalie. Special thanks to Judith Sebesta, for your attention and valuable knowlegements. A MI FAMILIA Gutiérrez, Sanoja, Arratia, Ramírez, Sánchez, Delgado...me pelé alguno? Totota, Iraima, Vero, Luisito, Tata, Juancho, Miguel Arturo...y a mi Rafa, o debo decir Walo? Y sobretodo a: Jaime (Nino), Scheherezade, Carmelouu, Ninón, Javi, Gerardo, Amira, Cristina, Sherezade, Mariana M., Xuyén, Harold Quevedo, Mariana Cabot. ...Mil gracias por creer en esto y atreverse a vivir las mágicas Melodías de Broadway conmigo...Mucha Mierda!!! A mi tutor, José Rafael Briceño...gracias por tu paciencia!!! MAMÁ, PAPÁ, DALIRIS, JOY, JUANPI...*son mis seis importantes motivos de vida.* Gracias a Dios, a la Virgencita y a San Judas Tadeo... una vez my como dice mi mamá: a los angelitos musicales.

INDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	1
MARCO REFERENCIAL.....	4
BROADWAY, DISTRITO TEATRAL Y CUNA DEL MUSICAL NORTEAMERICANO.....	4
1.1 Orígenes de Musical: Espectáculos de Variedades y la Opereta....	7
1.2 Evolución del Musical durante el siglo XX.....	16
1. EL MUSICAL: UN TODO INTEGRADO.....	32
2.1. El Libro.....	33
2.2. La Partitura: Música y Letra.....	40
2.3. El Baile.....	47
1. GRANDES MUSICALES DEL SIGLO XX.....	52
1.1. Algunos Musicales.....	55
MARCO METODOLÓGICO.....	79
1. MELODÍAS DE BROADWAY: GRANDES MUSICALES DEL SIGLO XX.....	79
4.1. Los Objetivo	79
4.2. El Problema.....	80
4.3. Tipo de Investigación.....	80
5. MELODÍAS DE BROADWAY.....	83
5.1. Sinopsis.....	83

5.2. Descripción de Personajes de <i>Melodías de Broadway</i>	84
5.3. Once Grandes Musicales de Broadway.....	89
5.1.1. <i>Show Boat</i>	90
5.1.1. <i>Oklahoma!</i>	91
5.1.1. <i>West Side Story</i>	93
5.1.1. <i>Cabaret</i>	94
5.1.1. <i>Hair</i>	96
5.1.1. <i>A Chorus Line</i>	97
5.1.1. <i>Annie</i>	99
5.1.1. <i>42nd Street</i>	100
5.1.1. <i>Cats</i>	101
5.1.1. <i>Rent</i>	103
5.1.1. <i>The Lion King</i>	105
5.4. Ubicación de la Canciones.....	106
6. MELODÍAS DE BORADWAY: EL LIBRO.....	109
7. PUESTA EN ESCENA: PASO POR PASO.....	155
7.2. Elaboración del Presupuesto.....	156
7.2. Financiamiento.....	158
7.3. El Equipo Creativo.....	160
7.3.1. Dirección.....	161
7.3.2. Dirección Musical.....	163
7.3.3. Coreógrafo.....	164
7.3.4. Diseño de Escenografía.....	165
7.3.5. Diseño de Vestuario.....	168
7.3.6. Diseño de Iluminación.....	175
7.3.7. Diseño de Sonido.....	177
7.4. Audiciones.....	178

7.5. Cronograma General y de Ensayos.....	181
7.6. Alquiler de Sala de Ensayo y Sala del Teatro.....	184
7.7. Derechos de Autor: Un Punto que no Debe Olvidarse.....	186
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	188
GLOSARIO DE TÉRMINOS.....	194
FUENTES DE INFORMACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA.....	199
ANEXOS.....	203
ANEXO A: Carta Modelo para Solicitud de Patrocinio.....	205
ANEXO B: Afiches de Producciones Originales.....	208
ANEXO C: Modelos de Vestuarios Originales.....	214
ANEXO D: Planilla Modelo de Audiciones.....	219
ANEXO E: Información Teatro Escena 8.....	220
ANEXO F: Modelo de Ticket de Entrada y Afiche de <i>Melodías de Broadway</i>	225
ANEXO G: Programa de Mano <i>Melodías de Broadway</i>	227
ANEXO H: Partitura de <i>Melodías de Broadway</i>	228

INTRODUCCIÓN

Broadway - también conocido como The Great White Way por el brillo que irradian las marquesinas de sus teatros- es por excelencia el distrito teatral más importante de los Estados Unidos. Ahí se han presentado obras de grandes dramaturgos. Pero, durante las primeras décadas del siglo XX, se inició la historia de un género, que se ha convertido en la marca y el sinónimo del entretenimiento popular del lugar.

El presente trabajo de grado estudia un género, mejor conocido como el musical de Broadway, que se estableció en los teatros alrededor de la zona del Times Square, en la ciudad de Nueva York. Y que a lo largo de 100 años, ha evolucionado en forma, contenido...y sobretodo en costos.

Durante los años veinte y los treinta, surgieron varias comedias musicales. Luego, pasaron a un nivel superior, cuando Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II establecieron una tradición en los musicales clásicos de los cuarenta y cincuenta. Mientras que los años sesenta, estuvieron influenciados por fuertes corrientes de la música popular, llevando por primera vez el rock a los escenarios.

En los años setenta, por primera vez, un musical marcaba un record de presentaciones en taquilla. No obstante, el éxito y la popularidad que hasta ahora habían obtenido los musicales, la llegada de espectaculares producciones británicas, revolucionaron al distrito del teatro comercial norteamericano. La extravagancia escénica, con complejas escenografías, efectos especiales convirtió al musical, de finales de siglo, en una producción de inversiones millonarias.

El éxito y la popularidad del musical, lo han hecho traspasar las fronteras norteamericanas, siendo muchos traducidos a más de diez idiomas diferentes. Un perfecto producto de importación...y de exportación.

Es cierto que los elevados costos de las producciones, llevaron a las compañías productoras a aumentar los precios de las entradas. Por lo que, de alguna manera, se ha reducido la asistencia del público a ver un espectáculo en Broadway.

Cuando una entrada, en los Estados Unidos, para ir a ver una película en el cine, cuesta entre los \$9 y los \$10; las entradas para ir a ver *The Lion King* o *42nd Street* en Broadway están entre los \$25 y los \$101. O por qué no quedarse en casa viendo la televisión, de seguro habrá un divertido programa de concursos o alguna película en el cable.

Pero qué es lo que hace que un número significativo de personas, todavía estén dispuestas a pagar \$100 dólares para ver a unos gatos cantando en un basurero, o a un bizarro maestro de ceremonias dando la bienvenida a un decadente cabaret. Diciéndolo así puede sonar absurdo, pero el musical sigue existiendo. A pesar del surgimiento de otros tipos entretenimiento popular. Más económicos por cierto. Tal es el caso de la televisión y del cine.

Es esa una de las inquietudes que motivaron a la autora de este trabajo a plantearse el estudio de un género nacido y evolucionado en los Estados Unidos, y por lo tanto poco estudiado en nuestro país, Venezuela.

En busca de respuestas satisfactorias, se incluye un marco referencial dividido en varios capítulos. En el capítulo primero la definición de Broadway como el Distrito Teatral: Cuna de un Género Americano, seguido de los Orígenes del Musical:

Espectáculo de Variedades y Opereta y la Evolución del Musical en el Siglo XX. En el segundo capítulo se estudiará al Musical como un Todo Integrado: libreto, partitura y baile. Finalmente, en el tercer capítulo se definirá, a través de diferentes variables, la denominación Grandes Musicales del Siglo XX.

En Venezuela han sido muy pocos los intentos, de emprender producciones de este tipo a nivel comercial. Inversiones Rodven C.A, importante empresa del entretenimiento en Venezuela, ha sido una de las pocas encargadas de llevar a escenarios venezolanos musicales de Broadway. Entre ellos: *Evita*, *Jesucristo Superstar* y *Fame The Musical*. Este último recorrió México, República Dominicana, Puerto Rico, Colombia, Argentina. Teniendo veintiocho presentaciones en el Teatro Teresa Carreño de Caracas.

Pero a partir del conocimiento del tema de estudio, la autora de este trabajo de grado se pregunta entonces lo siguiente: ¿Es posible dar a conocer o revivir los Grandes Musicales de Broadway del siglo XX a través de la puesta en escena de una antología teatral?

Para ello se seleccionaron algunos grandes musicales del siglo XX, representativos del género en época y estilo para la elaboración de un guión antológico que permitiera, posteriormente, cumplir los pasos de producción para la puesta en escena del musical *Melodías de Broadway*.

Más que un atrevimiento, es un sueño, una ilusión. El trabajo de grado “*Melodías de Broadway: Grandes Musicales del Siglo XX*”, se propone demostrar, que con un poco de ingenio y mucho trabajo, es posible llevar a cabo la puesta en escena de una antología teatral, que permita revivir inolvidables melodías de los grandes musicales de Broadway del siglo XX.

1. BROADWAY, DISTRITO TEATRAL Y CUNA DEL MUSICAL NORTEAMERICANO

“Desde el siglo XVIII ha existido en Nueva York un distrito teatral. Y a comienzos del siglo XX, este distrito se ha centrado alrededor del Times Square¹ En las primeras décadas existían alrededor de setenta teatros, los cuales presentaban alrededor de doscientas cincuenta producciones al año, o más”. (McMamara, 2001, p.125 - Tr. de la Autora)

Conocido, principalmente, por los espectáculos que allí se han presentado y la gran cantidad de teatros que operan en un ámbito comercial. Broadway ha sido considerado por muchos años el distrito teatral de la ciudad de Nueva York. Específicamente “desde que Nueva York suplantó a Filadelfia, alrededor de 1830, como el hogar del escenario”. (Bering, 1998, p. 34 – Tr. de la Autora)

Originalmente Broadway es una calle que se extiende a lo largo de la isla de Manhattan. Según la Enciclopedia Microsoft Encarta (2002), actualmente Broadway “ocupa una extensión de 27 Km., hasta alcanzar el límite septentrional de la ciudad, en el distrito del Bronx²” (s/p). Sin embargo, los teatros no solo se encuentran en la afamada calle, sino que están distribuidos en la zona del Times Square y las calles adyacentes a la misma. Específicamente, “al norte la calle 59, al sur hasta la calle 40, al este la Sexta Avenida o Avenida de las Américas, y al oeste la Novena Avenida” (Miller, A.; cp. Bering, p. 34 – Tr. de la autora).

¹ *Ver glosario*

² *Idem*

Agrega McNamara (2001), que Broadway ha ofrecido siempre un teatro comercial y se ha inclinado a hacer ganancias. Lo que se suele olvidar es que Broadway, al igual que otros distritos, está diseñado para ser productivo. Y el teatro profesional de Broadway es un negocio, y así es visto por los profesionales.

Según Bering (1998) la figura central del negocio del espectáculo en Broadway ha sido siempre el productor. Ellos se encargan de financiar los espectáculos y de conseguir los inversionistas necesarios para llevar a cabo las millonarias producciones. Además de conseguir las ganancias necesarias para satisfacer los intereses de esos inversionistas, o bien llamados “angels³”.

Entre los productores más famosos de Broadway se encuentran Florenz Ziegfeld (*Follies* en 1907, *Show Boat* en 1927), Hal Prince (*Damn Yankees* en 1955, *West Side Story* en 1957), Cameron Mackintosh (*Cats* en 1982, *El Fantasma de la Ópera* en 1988, y otras como *Los Miserables* [1987] y *Miss Saigon* [1991], entre otras). (Bering, Op.cit)

Además hay que destacar que por lo general, “los teatros son propiedades privadas de productores. Para 1949, los hermanos Shubert, fueron los dueños de teatros más famosos. Tenían alrededor de quince teatros en Broadway, sin contar otros distribuidos a lo largo del territorio norteamericano”. (Bering, Op.cit. p. 36 – Tr. de la Autora)

Sin embargo, la figura del productor independiente se ha ido desvaneciendo a lo largo del siglo veinte. Y en la última década, se instalaron en Broadway grandes compañías productoras e inversionistas. John Kenrick (1996/2004) apunta que este

³ Ver glosario

fenómeno se debe básicamente, a que cada vez los costos de producción eran más elevados y era necesaria la asociación entre varios productores.

Por ello surgen las compañías productoras con el capital apropiado para hacer de un espectáculo, una gran producción. Tal ha sido el caso de Disney Theatrical Productions (*La Bella y La Bestia*, *El Rey León*), The Shubert Organization (*A Chorus Line*) y Clear Channel Entertainment (inversionista de *Rent*). (Kenrick, Op.cit.)

De acuerdo al artículo de Peter Marks, *As Giants In Suits Descend on Broadway* (19 de mayo de 2001) publicado por el *New York Times*, un hecho trascendental en la historia tuvo lugar en la famosa calle 42. “Disney ha de ser la compañía que se traga a Broadway. La preocupación de los productores independientes, los tradicionales magos del distrito teatral, ha sido el hecho de que cuando las grandes corporaciones del entretenimiento lleguen, los pequeños serán considerados irrelevantes”. (p. s/n- Tr de la autora)

Como negocio del entretenimiento, Broadway ofrece variados productos para satisfacer a sus visitantes. Entre ellos las clásicas o modernas obras de teatro y otras producciones especiales como conciertos, etc. Pero desde inicios del siglo XX, Broadway ha estado muy ligado a un género que nació y evolucionó ahí. El musical de Broadway es hoy conocido como uno de los géneros comerciales más importantes de los Estados Unidos.

Con respecto al tema, Judith Sebesta (comunicación personal, 9 de diciembre de 2003) profesora de Estudios Teatrales de la Universidad de Arizona, apunta lo siguiente:

La importancia de este género en los Estados Unidos, es ahondar en el argumento de que el musical americano, a pesar de sus raíces europeas y cosas como la Invasión Británica [llegada a los Estados Unidos de los musicales británicos, particularmente de la mano de Andrew Lloyd Webber], es considerado una de las verdaderas formas

de arte americanas, como el jazz. Además de la importancia comercial, como producto que hemos exportado a otros países. Así como nosotros importamos musicales principalmente del West End⁴ de Londres. (Tr. de la autora)

Bering (1998) afirma que “el musical es indiscutiblemente un producto del sistema de teatro comercial privado, sustentado directamente y únicamente por el éxito comercial. El musical es la más grande contribución americana al mundo del teatro” (p.7 - Tr. de la autora).

Por lo tanto, una vez definido Broadway como el distrito del teatro comercial de la ciudad de Nueva York y el musical como uno de los géneros más importantes de ese distrito. El musical de Broadway será estudiado en su evolución como medio de entretenimiento popular, durante el siglo veinte.

Lo más importante para este trabajo de grado, es el hecho de que el musical de Broadway, le pertenece a las artes de interpretación americanas. Es parte de una cultura, y un ritmo propio. Y como bien lo define Martin Gutfried (1980):

Los musicales de Broadway son una forma de teatro muy particular, el nacimiento de un sabor, de una tradición. Hay un sonido de Broadway, un aspecto de Broadway, un sentimiento de Broadway. La cualidad de ‘Broadway’, es la herencia de los antiguos escenarios americanos. Es el argot rítmico de la ciudad de Nueva York; es el acercamiento hacia un tipo de teatro que no pretende ser arte, pero sí entretenimiento público (p.6, Tr. de la autora).

1.1. Orígenes del Musical: Espectáculos de Variedades y la Opereta

Diferentes géneros del entretenimiento popular del siglo XIX, intervinieron en el proceso de gestación y maduración del género musical americano. Con el tiempo, muchos compositores y escritores se encargaron de plasmar un estilo puramente americano, dándole paso al hoy mundialmente conocido musical de Broadway.

⁴ *Ver glosario*

Los orígenes del teatro musical de Broadway se remontan al siglo XIX. Siendo influenciado su proceso de maduración por dos fuentes importantes de entretenimiento: los espectáculos de variedades y la opereta (Jones, 1998-Tr. de la autora).

Los espectáculos de variedades incluían: el minstrel show⁵, el vodevil⁶, el burlesque⁷ y la revista⁸. Estos fueron fusionándose con otros géneros de influencia europea, dando origen a la llamada comedia musical, que ya en el siglo XX se convertiría en un género sólido.

En primer lugar estaban los minstrels shows, propios de la época previa a la guerra civil norteamericana. Fueron una de las primeras manifestaciones populares en los Estados Unidos. Eran espectáculos de variedades interpretados por actores blancos, quienes pintaban sus caras de negro para parodiar la vida de los esclavos del sur de Norteamérica. Según Gary Daum (1996, p. s/n. -Tr. de la autora) los minstrels shows “consistían en una amplia variedad de números musicales, bailes, y sin ninguna trama general”.

Rüdierg Bering (1998-Tr. de la autora) señala que “la fórmula típica de los minstrels shows incluía canciones de solistas y en dúos, números musicales e instrumentales, diálogos con el *Señor Interlocutor* -una especie de maestro de ceremonias que se sentaba en el medio- y con actores que eran llamados con el nombre del instrumento que ejecutaban”(p.25 a 26)

Al ser abolida la esclavitud en el año 1863 en los Estados Unidos, muchos actores negros comenzaron a aparecer en los minstrels shows. Con el tiempo,

⁵ Ver glosario

⁶ *Idem*

⁷ *Idem*

⁸ *Idem*

muchos elementos afro americanos, como el baile del tap⁹ pasaron de estos espectáculos a ser una forma de baile con gran reconocimiento.

Entre los más conocidos, los *Virginia Minstrels* presentados por Dan Emmett en 1843, establecieron el formato y el estilo de los primeros minstrel shows. Mientras que Edward Christy perfeccionó el formato en tres actos con los famosos *Christy's Minstrels*. En el primer acto se presentaban entretenimientos de variedades; el segundo acto era mejor conocido como Fantasía; y el tercer acto era una parodia (Jones, 1998).

A finales del siglo XIX hubo una gran demanda de estos espectáculos de variedades. Muchos fueron presentados en establos y barcos. La rudeza de la audiencia junto a la naturaleza de los temas y del humor que presentaban, mantuvieron a estos espectáculos fuera de los teatros. “El verdadero éxito de estos espectáculos se percibió entre los años 1870 y 1880, y no tardaron mucho tiempo en desaparecer” (Bering, 1998, p. 26 – Tr. de la autora).

Otro tipo de entretenimiento popular fue el burlesque. También conocido como género burlesco, se trataba de un espectáculo de parodias sobre temas cargados de mucha vulgaridad. “Estos espectáculos alcanzaron rápida difusión en la segunda mitad del siglo” (Ortenbach 1967, p.285-Tr. de la autora). Y entre sus elementos más importantes se encontraban canciones, bailes y la sátira. En él, los personajes imitaban y parodiaban a actores serios y personalidades públicas.

Después de varios años, el burlesque añadió otro elemento a sus representaciones, el travestismo¹⁰, lo cual llevó al público a relacionarlo con piernas

⁹ Ver glosario

¹⁰ Ver glosario

desnudas y strip-teases¹¹. El burlesque se basó en un interés por el sexo y un humor de doble sentido. Sin embargo, tuvo un gran valor para el teatro musical, ya que “fue escuela para los actores que se convirtieron en estrellas de la comedia musical y del vodevil” (Ewen, 1981, p. 65-Tr. de la autora).

El primer gran éxito registrado del burlesque fue *Hamlet*, de John Pool en el año 1828, al cual siguió en 1838, *La Mosquita*, de William Mitchell, aguda sátira dirigida contra la bailarina romántica Fanny Elsser. Otros títulos, tales como *Evangeline* (1874) y *Adonis* (1884) fueron característicos de esta época. (Bering, 1998)

Según Bering (Op.cit.) después de la guerra civil de los Estados Unidos, la demanda por distracciones populares seguía en aumento. Otro espectáculo de variedad apareció en los teatros del este de Manhattan, los teatros de vodevil. El vodevil, fue catalogado en sus inicios como un tipo de espectáculo rudo e indecente.

La audiencia en su mayoría hombres, disfrutaban de espectáculos llenos de sátira, escenas parodias y hasta presentaciones de acróbatas. Pero no tenían un tema general que relacionara un acto con otro.

Muchos teatros del vodevil estaban ubicados al lado de burdeles, una de las razones por las cuales el vodevil gozaba de mala reputación. Pero “el empresario teatral Tony Pastor aprovechó una oportunidad para elevar al vodevil y así trasformarlo en un tipo de entretenimiento familiar” (Bering, Op.cit., p.21-Tr. de la autora)

¹¹ *Idem*

Se comenzó por prohibir el cigarro y el alcohol dentro de las presentaciones. E incentivó a la audiencia, en especial a los niños y a las mujeres, repartiendo cupones y vales de entradas para ver los espectáculos. A partir del momento en que Tony Pastor asumiera el papel de regenerar el vodevil, este género se convirtió en un negocio del espectáculo (Bering, Op.cit.)

Afirma Gary Daum (1996), que muchos actores negros fueron incorporados a los elencos. Además es importante destacar éstos que luego lograrían éxito en el musical y en el cine, iniciaron sus carreras en el vodevil. Entre ellos George M. Cohan de *Los Cuatro Cohans*, un gran compositor, actor y productor.

“El vodevil se había transformado en un entretenimiento popular para la clase media” (Bering, 1998, p. 21-Tr. de la autora). Pero en el momento en que otros medios como la radio, el cine y la televisión comenzaron a tener más poder, el vodevil pierde importancia. Porque, después de todo, nadie deseaba ver espectáculos en vivo cuando podían ver a las grandes estrellas del cine, en primeros planos y en pantallas gigantes.

Ya a finales del siglo XIX aparece el revue, revista musical, o simplemente revista. “La revista se diferenciaba del vodevil por tener una idea específica o un concepto que unificaba todo el espectáculo” (Jones, 1998, p. 27-Tr. de la autora).

Rüdierrg Bering (1998) coincide con Tom Jones (1998), y agrega que la revista musical se diferencia de la comedia musical en no tener una historia real. Sólo el tema o concepto que servía de pretexto para unificar las partes. Aviva Rothschild (2003) define la revista musical en *Bursting With Song-Broadway Glossary*:

Espectáculo que consiste en números musicales por separado, incluso por números compuestos por diferentes compositores (*Hey, Mr. Producer!*), por uno o por un grupo (*And the World Goes Round* de John Kander y Fred Ebb). Lo que separa al revue de un simple concierto es la puesta en escena; las canciones son interpretadas más que ser cantadas. Algunas veces habrá un hilo temático entre algunas o todas las canciones, pero no existe una trama como tal. (p. s/n. Tr. de la autora)

“Por ejemplo, en las *Ziegfeld Follies*, el tema era glorificar a la chica americana. Mientras que Leonard Sillma’s utilizaba en casi todos sus revistas musicales el tema de introducir nuevos rostros” (Jones, 1998, p. 27-Tr. de la autora).

La revista musical fue descubierta en 1894 por Charles W. Lederer quien presentó una lujosa producción en el New York’s Casino Theatre llamada *The Passing Show*. Este, era la combinación de muchos elementos: burlesque, sátira, canciones, baile, acrobacias, belleza femenina, y espectáculo. (Ewen, 1981) Los trajes y los efectos espectaculares, junto a la belleza de las mujeres, le dieron desde un principio marcada personalidad a la revista musical.

A *The Passing Show* le siguieron los presentados más tarde por el que se le consideró el gran autor de las revistas musicales, Florenz Ziegfeld. Las *Ziegfeld Follies*, “representadas desde 1907, y que durante más de veinte años acapararon la atención de todos, fue su obra maestra”. “Evocadas por el cine, fueron el símbolo de una época alegre y lujosa” (Ortenbach, 1967, p. 287).

The Ziegfeld Follies fueron presentadas en el New Amsterdam Theatre, aunque muchas veces fueron presenciadas en el Jardín de París y en el Moulin Rouge.

“Las *Follies* se apoyan en un libreto, escrito por un solo autor, y en una partitura, Compuesta por varios compositores. Esta es una de las características más importantes del teatro musical americano del siglo XX” (Ortenbach, 1967, p. 287).

Al igual que el vodevil, “las revistas musicales sirvieron de pedestal a artistas tan aplaudidos como Leon Erroll, Hill Rogers, Eddie Cantor, Olsen y su inseparable Jonson, Marion Davies, las famosas Dolly Sisters, Mac Murria, etc” (Ortenbach, Op.cit, p. 287).

Para el año 1920, el compositor George Gershwin estrenó canciones (“I Love You”-1921 y “Somebody Loves Me”-1924) en los *Scandals* de George White. Gershwin obtuvo un gran reconocimiento y dinero en abundancia.

Sam H. Harris produjo las revistas con el título de *Music Box Revues*. “En ellas, el compositor destacado fue Irving Berlin, quien supo combinar el derroche con la elegancia y la sofisticación más absolutas” (Ortenbach, 1967, p. 288).

“La revista tuvo su gran momento entre 1910 y 1920, cuando la opereta comenzó a disminuir su popularidad” (Bering, 1998, p. 30-Tr. de la autora). Frente a la crisis económica que acontecía en la década de los 40, y el poder que alcanzaban la radio, el cine y la televisión, la revista comenzó a perder importancia.

Estos espectáculos de variedades sirvieron reinspiración para los grandes creadores del musical americano. Tomaron la diversidad de espectáculos y poco a poco fueron madurando el formato, logrando la integración de los elementos –libreto, música, bailes -que tanto caracterizan al musical de Broadway.

Además de los espectáculos de variedades, la opereta jugó un gran papel en los orígenes del musical americano.

La opereta se originó en Alemania y en Austria a finales del siglo XIX. Esta forma europea surge de la ópera cómica. Pero se diferenciaba en el tono cómico, ya

que aquí el interés residía en el romance y en el amor. Los temas eran sobre las clases nobles y privilegiadas, con argumentos elaborados y una gran importancia en la música como elemento principal (Jones, 1998).

“La influencia que tuvo la opereta tiene un signo positivo, ya que, a raíz de su imposición en los escenarios neoyorquinos, los compositores van a plantearse un serio problema: el de oponer a la música llegada de Europa una música propia de los Estados Unidos” (Ortenbach, 1967, p. 290).

En un afán por transformar el estilo europeo en uno propio, los productores norteamericanos, utilizaron el nombre de comic operas¹² para diferenciar a los musicales de la opereta¹³ europea. Estos consistían en diálogos más extensos a los de la ópera y melodías compuestas para el gusto popular de la época (Kenrick, 1996/2004).

Según Jones (1998) tres grandes compositores fueron los que dieron origen a la también llamada opereta americana. Ellos fueron Víctor Herbert, Rudolph Firml y Sigmund Romberg. Y aunque eran europeos de nacimiento, inyectaron el espíritu popular de los Estados Unidos en cada una de sus composiciones.

Victor Herbert se caracterizó por establecer sus historias en lugares imaginarios. Una de las características típicas de la opereta europea era el situar las historias en lugares exóticos o producto de la imaginación. Por ejemplo, uno de los grandes éxitos de Herbert fue *Naughty Marietta*, situada en una Norteamérica romántica e imaginaria de siglos pasados.

¹² Ver glosario

¹³ *Idem*

Por otra parte, Rudolph Firml quien fue una verdadera fuente de inspiración melódica, componía todo el tiempo y le daba mayor importancia a la música. Para Firml y Virctor Herbert, tanto el libreto como las canciones, estaban al servicio de la música. Entre sus éxitos se encuentran *The Vagabond King* y *The Three Musketeers* en 1928.

Sigmund Romberg, a diferencia de Herbert y Firml, le daba mayor importancia al guión. Ya que para él, el guión era la mayor fuente de inspiración melódica. “El rechazaba escribir cualquier nota hasta que el guión estuviese terminado” (Jones, 1998, p.38-Tr. de la autora).

La comedia musical pareció identificarse con la opereta europea ya que ambos géneros integraban música y diálogo. Pero John Kenrick (1996/2004) afirma que, simplemente, la ópera era el tipo de música popular durante el siglo XIX y por lo tanto muchos números musicales en el teatro tenían un aire operático. Por tal razón muchos conciben a ambos, ópera y musical, como dos formas de arte por separado

Durante varios años, la opereta estuvo presente en los escenarios. Pero hacia 1930, la influencia de otros estilos musicales predominaba con mayor fuerza. El jazz¹⁴ marcó un nuevo estilo de música popular, que no tardó en llegar al teatro. Uno de los primeros fue Irving Berlin al sustituir los valeses, por el ragtime¹⁵. De esta forma, la opereta fue perdiendo importancia.

Si bien aún no había un género musical concreto y consolidado, tanto los espectáculos de variedades y la opereta influyeron en el proceso de gestación. Y hay que destacar el trabajo realizado por autores, compositores y productores en la creación de un estilo propio, donde se viera reflejada la idiosincrasia norteamericana.

¹⁴ *Ver glosario*

¹⁵ *Idem*

1.2. Evolución del Musical durante el siglo XX

Una de las características más notables del teatro musical, ha sido casi siempre, el reflejo histórico que este significa. Durante el siglo XX, ocurrieron hechos muy importantes para la historia de la humanidad, y el musical, como toda forma de arte popular, se vio influenciado por ellos.

Por esta razón, para este trabajo de grado, se tomará como referencia la división por capítulos del autor Rüdierg Bering (1998), donde se plantea la evolución del género junto a la historia norteamericana y mundial.

Comenzando por la “Era del Jazz” desde 1918 hasta 1929; le siguen “Nuevos Temas, Nuevos Sonidos” desde 1929 hasta 1943; “Los Musicales Clásicos” desde 1943 hasta 1957; “Musicales en la Era del Rock” desde 1957 hasta 1978; y finalmente “Musicales para el Mercado Mundial” desde 1978 hasta finales de los noventa. (Bering, Op.cit.)

Al finalizar la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos se convirtió en el país líder del poder mundial, dejando en un segundo plano la influencia europea, y suplantándola por una cultura americana segura de sí misma. Este hecho se vio celebrado por diferentes composiciones cargadas de tonos entusiastas y contagiantes (Bering, Op.cit.).

Muchos compositores comenzaron a hacer sus carreras dentro del teatro musical. Mientras que otros ya habían logrado cierto éxito en el vodevil. A través de la contagiante alegría del jazz, perfeccionaron su estilo, y a la vez le concedieron un estilo propio, americano al musical.

En 1914 ya había aparecido el compositor con más influencia, Jerome Kern. Kern comenzó a producir una serie de espectáculos en los que integraba todos los elementos de un musical en un único cuerpo. También utilizó situaciones y sucesos actuales, en contraste con lo que pasaba en las operetas, que solían situarse en países imaginarios (Jones, 1998).

A comienzos de la década de los veinte, Kern estaba ubicado en el tope de los mejores compositores del teatro musical norteamericano, con canciones que desplegaban vivacidad, encanto y un sentimiento romántico que otros compositores tardaron en lograr.

Otros, más jóvenes, también comenzaron sus prestigiosas carreras de compositores en la misma época. George Gershwin trató de añadir ritmos del jazz y del blues a la música popular. Para 1924, George y su hermano, Ira Gershwin, presentaron su primer éxito *Lady, Be Good!* Otros de los musicales más significativos de esta época fueron *Sally* en 1920, de Jerome Kern y *No, no, Nanette*, de Vincent Youmans (Ortenbach, 1967).

Era otra época. Ni la radio, ni la televisión, ni el cine, significaban una fuerte competencia para el musical. Por lo que la única manera de conseguir buen entretenimiento era yendo a los teatros. (Jones, 1998)

Hay que resaltar que la temporada más importante en el mundo de la comedia musical americana del siglo XX, fue la de 1927 a 1928. Según Brown (1997) “esta es la temporada de Broadway más ocupada del siglo, con la apertura de 264 espectáculos, y uno de ellos es extraordinariamente especial” (p.85 – Tr. de la autora). Jerome Kern marcó una revolución en el género con su musical *Show Boat*, estrenado el 27 de diciembre de 1927.

Según Enrique Ortenbach (1967) “su calidad artística, su verdad dramática, la autenticidad de los personajes, la atmósfera en que se desarrolla, así como la lógica de la línea argumental, diferenciaron a *Show Boat* de la típica comedia musical” (p. 292). Esta vez se trataba del conocido musical play ¹⁶-una obra con música añadida.

Según Andrew Lamb (2000), Kern y el afamado escritor Oscar Hammerstein II, hicieron de *Show Boat* el punto de partida del musical, donde diálogo, música y baile eran un todo integrado. Aunque no sería sino hasta unos veinte años después que esta integración tomaría fuerza.

“Los veinte comenzaron como una década de un optimismo ilimitado - conocido en la historia de las civilizaciones como la ‘Era del Jazz’, y terminó con la caída de la bolsa en 1929”. (Bering, 1998, p. 41-Tr. de la autora)

En 1930, la Gran Depresión de los Estados Unidos originó una ola de desempleo y muchas personas, la gran mayoría público de Broadway, ya no podían pagar un ticket de entrada para ver su obra o musical favorito (Bering. Op.cit.).

Además de la Gran Depresión, la llegada de Hitler al poder alemán, la Guerra Civil española y el inicio de la Segunda Guerra Mundial, acabaron con el entusiasmo característico de los veinte, reflejado en sus musicales, y en el jazz.

Esto llevó a grandes escritores y compositores a reestructurar sus argumentos y melodías, que hasta entonces carecían de profundidad. Como respuesta a los acontecimientos mundiales, y haciéndole frente a la competencia del cine y la radio, Broadway presentó grandes éxitos, o como mejor los denomina Bering (1998): “Nuevos Temas, Nuevos Sonidos”.

¹⁶ Ver glosario

Como consecuencia de esto, en la década de los treinta, la sátira política prevaleció en muchos de los musicales. En ellos se parodiaban fuertemente la vida política de Washington y sus protagonistas reales. Buen ejemplo de esta posición fueron las obras de 1932 y 1937 tituladas *I'd Rather Be Right*, de George Kaufmann, Lorenz Hart y Richard Rodgers; y *Face the Music*, de Irving Berlin (Ortenbach, 1967).

El jazz continuó presente en varios musicales. George Gershwin también incluyó el blues y la ópera en sus composiciones. Según Rüdiger Bering (1998), muchos periodistas del espectáculo musical escribieron sobre los híbridos de Gershwin. Este compositor buscó fusionar diferentes ritmos en busca de un estilo más americano.

Por otra parte, un nuevo compositor, Kurt Weill junto a Richard Rodgers y Lorenz Hart, “exploraron nuevos temas, nuevos materiales y nuevas formas para el teatro musical”. Weill, se acercó a la ópera y la adaptó con canciones populares. Mientras que Richard Rodgers se paseó entre sonidos de la opereta, la balada y el jazz urbano para componer sus números musicales. (Bering, Op.cit., p.77-Tr. de la autora)

Sátira política, ironía y significados profundos eran algunos de los elementos presentes en los libretos de varios musicales. De alguna manera parodiaban una realidad si se quiere horrorosa.

En 1931, los hermanos George e Ira Gershwin presentaron *Of Thee I Sing*, una caricatura a la política Norteamericana. Siguiendo la tradición de la opereta, este musical trata sobre la campaña presidencial en los Estados Unidos. *Of Thee I Sing* obtuvo el primer Premio Pulitzer de teatro entregado a un musical. Enrique Ortenbach (1967) se refiere a la mención de dicho galardón: “Este premio puede parecer insólito, pero la obra es insólita...” (p.292)

Cole Proter, trató de no dejarse influenciar por la Gran Depresión. Por el contrario, las comedias para las cuales escribió canciones, ofrecieron un entretenimiento ligero y alegre propio de los años veinte. Ejemplo de ello fue la comedia musical *Anything Goes*, que en un principio fue un musical carente de un tema profundo (Bering, 1998).

Hasta entonces, la ligereza de las comedias musicales de los años veinte y los treinta, junto al jazz, iban cargando al musical de un gran estilo popular que lo hacía un género de entretenimiento masivo muy atractivo.

Aunque, aproximadamente 24 teatros de Broadway cerraron sus puertas y el número de estrenos se redujo en casi un cincuenta por ciento, grandes compositores siguieron marcando huella en esta década: Richard Rodgers (*On your Toes*, *Babes in Arms*) y Lorenz Hart, y los nuevos Cole Porter (*The Gay Divorcee* y *Du Barry was a Lady*) y Kurt Weil . Especialmente, Porter y Hart fijaron ciertos esquemas.

En medio de tantos conflictos bélicos a nivel mundial en los años cuarenta, el musical de Broadway decidió apartarse e incursionar dentro de temas más universales. De esta forma, la sátira fue perdiendo importancia, quizá porque “el ambiente de la Segunda Guerra Mundial no era el más adecuado para atacar a las instituciones y políticos” (Ortenbach, 1967, p.292).

Según Bering (1998), a principio de los cuarenta, los espectáculos de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II, reflejaron las preferencias de la época. La comedia musical incorporó temas más serios, escenografías elaboradas y un elemento que comenzó a cobrar mayor importancia: la coreografía.

“Los Musicales Clásicos”, pertenecen a dos grandes décadas. Desde principios de los cuarenta, 1943, Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II con

musicales en su mayoría dentro de la tradición de la opereta, en oposición a la tradición moderna del jazz. Hasta 1957, donde Leonard Bernstein y Stephen Sondheim, siguieron la fórmula de Rodgers y Hammerstein logrando un apogeo en el género. (Bering, Op.cit.)

De acuerdo con Lamb (2000), “la Primera Guerra Mundial permitió a los Estados Unidos exportar los sonidos de la era del jazz en contraste con la tradición europea. De igual manera, la Segunda Guerra Mundial, ayudó al musical americano a reafirmar su madurez y su condición de género dominante alrededor del mundo” (p. 253 – Tr. de la autora).

Un musical en especial marcó el punto de partida para los grandes éxitos del siglo XX. En 1943, por primera vez, Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II trabajaron en conjunto para ofrecerle al mundo del teatro musical una obra de arte que revolucionó el género: *Oklahoma!* (Jones, 1998).

Según Ortenbach (1967), esta comedia musical merece especial atención por varias razones:

Incorpora definitivamente el folklore al género; la segunda, porque representa el triunfo coreográfico, gracias a Agnes de Mille, de los temas del lejano Oeste, estilizados y armonizados para lograr ballets de auténtico sabor americano integrados absolutamente a la acción dramática; la tercera, porque es el resultado de la primera colaboración de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II, colaboración que dará luz a las más famosas de todas las comedias musicales: *Carousel*, *South Pacific*, *The King and I*, por ejemplo. (p. 293)

Es importante resaltar algunos elementos que tuvieron relevancia en los musicales de los años cuarenta, catalogados por Bering (1998) como “Clásicos”. Primero, el cultivo del elemento folklórico, razón por la cual algunos expertos las denominan folk operas – donde las historias se referían a los pueblos y sus

costumbres. Y en segundo lugar, la presencia del realismo, que se evidencia en los personajes.

Otro compositor importante de esta década fue Kurt Weill, quien ya en la década pasada había comenzado su carrera. Las principales obras de Weill fueron *Lady in the Dark*, *One Touch of Venus*, *Street Scene* y *Lost in the Stars*. En ellas, la música permitió alcanzar momentos de intensidad dramática.

Según Ted Sennet (1998), durante los cuarenta y los cincuenta, Rodgers y Hammerstein dominaron el teatro musical. Tanto así que por años han sido considerados los padres del teatro musical. Pero otros compositores también estuvieron presentes. Tal fue el caso de Irving Berlin y Cole Porter.

Irving Berlin, quien también trabajó en el cine, en 1946 compuso la música para *Annie Get Your Gun*. Como dato curioso, Berlín intentó componer canciones a partir de frases del hablar cotidiano (Sennet, Op.cit.).

En 1948, Cole Porter volvió al teatro con la música de *Kiss Me, Kate*. Porter, usó el contraste entre el argumento moderno y mundo renacentista de Shakespeare, para exponer todos los estilos musicales, que fueran desde una elevada cultura hasta la más pobre (Bering, 1998)

En la década de los cincuenta, nuevos nombres toman parte en esta historia: Frank Loesser, Jule Styne, Frederick Loewe y Alan Jay Lerner, y Leonard Bernstein.

Frank Loesser apareció luego de haber trabajado como compositor de canciones para Hollywood. Este joven valor, disfrutó de su mayor triunfo en 1950 con *Guys and Dolls*, seguido por *The Most Happy Fella*, en 1956. (Sennett, 1998)

Bells are Ringing y *Gypsy*, son dos grandes producciones del compositor Jule Styne. Casi todos los musicales de Styne estuvieron inspirados en historias de la

industria del espectáculo. Y siempre permaneció fiel a la comedia musical, al mejor estilo de los años veinte. (Bering, 1998)

Con *My Fair Lady*, en 1956, Frederick Loewe y Alan Jay Lerner compitieron el estilo de la opereta que hasta entonces dominaban Richard Rodgers y Oscar Hammerstein. Por otro lado, Leonard Bernstein y Stephen Sondheim, marcaron un punto de giro en la historia del musical. En 1957, *West Side Story* estableció temas más profundos y redefinió la integración de los elementos; en especial el baile. (Sennett, 1998)

Desde entonces, el género musical fue aceptado como una forma legítima de arte. De igual forma, Ortenbach (1967) afirma, que para los cuarenta ya se consideraba al musical americano, un género maduro y perfecto. Esto ha traído como consecuencia, que en nuestros días, varios de estos musicales se hayan vuelto a presentar en grandes escenarios del mundo.

Hasta entonces, la presencia de grandes actores en los musicales, fue determinante para su éxito. La audiencia podía acudir al teatro solamente para ver a Al Jonson, Ethel Merman, Angela Lansbury y hasta Barbara Streisand en su papel en *Funny Girl*. “Pero los sesenta fue quizá la última década en la que una estrella, tuviera mayor importancia que el musical en sí”. (Sennett, 1998, p. 86-Tr. de la autora)

Los musicales de los cuarenta, cincuenta y sesenta reflejaron una inmensa variedad de ritmos. Comenzando por la tradición de la opereta característica de las piezas clásicas de Rodgers y Hammerstein. Junto a ellos surgieron otros, no menos exitosos, que tocaron ritmos del jazz y el blues, que lograron su apogeo en los

cincuenta. Finalmente, apunta Bering (1998) que en los sesenta, un nuevo género musical aparece sobre los escenarios: el Rock and Roll¹⁷.

Asegura Gerald Bordman (1985), que la influencia del rock se debió a la famosa banda inglesa de los Beatles, que para entonces comenzaba a ser muy popular. Y el primer éxito ocurrió a fines de la temporada 1959-1960 con la comedia musical *Bye Bye Bride*. Comienza así un período de gran importancia.

Aunque no fue sino hasta finales de los sesenta cuando el rock se apoderó realmente de los escenarios de Broadway, Rüdierg Bering (1998) no dudó en catalogar este período como los “Musicales en la Era del Rock”.

Los grandes íconos de la década de los sesenta fueron los rock musicals – musicales de rock. Estos musicales fueron producto de la fuerte influencia de la música popular de la época: el rock. Además se presentan como protesta a los diferentes acontecimientos bélicos y sociales de la época.

A finales de esta década, la sociedad fue trastornada por la guerra de Vietnam y las rebeliones de los jóvenes en contra de la guerra aumentaban con rapidez. Como consecuencia de estos hechos, sexo, drogas, y rock and roll, fue una frase emblemática de la época. (Jones, 1998).

Una vez más, el musical como forma de arte popular se ve influenciado por los acontecimientos sociales y políticos. En 1968, nació *Hair* de Tom O’Horgan, un musical que reflejó perfectamente el libertinaje de la juventud de la época. Por primera vez en Broadway se exponían temas que habían sido tabú social. (Bering, 1998)

¹⁷ Ver glosario

A principios de los setenta, el rock seguía tomando fuerza sobre los escenarios neoyorquinos, pero también aparecieron en Broadway otras dos categorías de obras musicales. “Una fue la obra musical del director y la obra conceptualizada, siendo ambas muy semejantes”. (Bordman, 1985, p. 240)

Ya desde 1957, con *West Side Story*, la figura del coreógrafo como director había cobrado importancia. En las obras de director, era el coreógrafo el encargado de la integración de todos los elementos. Incluso “sugería los diálogos y creaba las escenas que debían estar presentes en el guión”. (Gutfried, 1980, p.125 – Tr.de la autora)

Entre los grandes directores de la época resaltaron los coreógrafos: Jerome Robbins, Gower Champion, Harold Prince, Bob Fosse y Michael Bennett. Y con ellos sus obras maestras *West Side Story*, *Hello, Dolly!*, *Cabaret*, *Chicago* y *A Chorus Line*, respectivamente.

Cada uno de estos directores-coreógrafos, marcó su estilo particular. Tanto es así, que hoy en día muchas escuelas de teatro musical o de baile, llevan sus nombres o incluyen dentro de sus programas de estudios materias de ese estilo.

Los musicales conceptualizados, conocidos también como concept musical¹⁸, “eran musicales en los cuales el estilo se consideraba tan importante como el contenido; donde el estilo más que el libreto sería el elemento unificador”. (Jones, 1998)

En ellas, el director trabajaba bajo un concepto o tenía una visión general del todo, una especie de metáfora que lo guiaría a él, así como a los diseñadores, escritores y compositores. Estas obras le dieron mayor importancia a una idea que predominada sobre el argumento. (Jones, Op. cit.)

¹⁸ Ver glosario

Aunque según, Gerald Bordman (1985), Stephen Sondheim fue el creador de este tipo de musicales, el mejor ejemplo de un concepto musical fue *A Chorus Line*. Donde Michael Bennett tuvo la idea o concepto de un grupo de jóvenes bailarines de Broadway aspirantes a la línea del coro de un musical. Él quería mostrar los miedos, los amores y los sueños de esos aspirantes, por lo que el concepto de una audición era perfecto.

A comienzos de la década de los setenta, Broadway sufre la más grande de las crisis y la falta de nuevos talentos empeoró la situación. Sólo cuarenta y siete nuevas producciones se reportaron para la temporada 1970-1971 (Brown, 1997).

Sin embargo John Kander y Fred Ebb, con *Chicago* en 1975; Michael Bennett, con *A Chorus Line* en 1975 y Cy Coleman, con *I Love My Live* en 1977; crearon grandes éxitos. También dos grandes compositores fueron muy importantes en esta década: Stephen Sondheim, *Company* 1970, y el inglés Andrew Lloyd Webber.

Según Kenrick (1996/2004) la batalla entre los musicales de rock, los musicales conceptualizados y las comedias musicales tradicionales sigue presente en la década de los setenta. Sobretudo los musicales de rock tuvieron gran importancia.

Sin embargo, en esta década merece gran atención el musical *A Chorus Line*, ya que fue el primer musical con más presentaciones realizadas en Broadway. Estrenado en 1975, el musical dirigido por Michael Bennett logró 6.137 presentaciones (Sennett, 1998). Un record que rompería un musical inglés años más tarde.

Una pareja de compositores marcó hito en la escena musical. El inglés Andrew Lloyd Webber y Tim Rice fueron los creadores de éxitos comerciales como la ópera rock *Jesús Christ Superstar*, que se estrenó en 1971. También presentaron el

musical *Joseph and The Amazing Technicolor Dreamcoat* en 1976, y *Evita* en 1978. con este último musical Lloyd Webber se convirtió en un fenómeno. “todo cuanto tocaba parecía convertirse en oro”. (Lamb, 2000, p.334-Tr. de la autora)

Entre tantos tipos de musicales, el público de Broadway se sintió alienado. Y tal vez sintieron cierta nostalgia por los antiguos musicales. Esto trajo como consecuencia la gran aceptación de las reposiciones de grandes musicales de décadas anteriores. La reposición de *No, No Nanette* en 1971, inició una nueva tendencia (Kenrick, 1996/2004). Otras reposiciones fueron *Gypsy* en 1974, *My Fair Lady* en 1976 y *The King and I* en 1977, entre otras.

A finales de los setenta, para muchos expertos, el Mega Musical Británico logra su apogeo en los ochenta (Jones, 1998). De ahora en adelante, la palabra espectáculo comienza a figurar, con la introducción de efectos especiales y grandes maquinarias sobre el escenario.

Indica Bering (1998) que “el final de *Cats*, en el cual Grizabella y Old Deuteronomy ascienden al cielo del los gatos sobre un neumático enorme iluminado por 400 bombillos, fue apenas una muestra de lo que vendría”. Por lo que “los teatros en Londres y Nueva York tuvieron que ser renovados con grandes inversiones” (p. 158 – Tr de la autora).

La “Invasión Británica¹⁹” (Sebesta, comunicación personal, 9 de diciembre 2003) empezaba a tener lugar en los escenarios del Great White Way – Gran Camino Blanco, denominación que merece Broadway por brillo que expiden las innumerables marquesinas en los teatros.

Durante las décadas siguientes, el productor teatral británico Cameron Mackintosh jugó un papel importante en la comercialización a nivel mundial de los

¹⁹ Ver glosario

musicales. Fue el encargado de traer de Europa grandes musicales como *Phantom of the Opera*, *Les Miserables* y *Miss Saigon*, entre trescientas producciones. Para Bering (1998), esta época merece el nombre de “Musicales para el Mercado Mundial”

Especialmente, los musicales provenientes de Inglaterra fueron muy bien recibidos por el público. “En 1982, tres musicales de Andrew Lloyd Webber se presentaron simultáneamente en Broadway y en el West End de Londres. Nada igual había ocurrido desde los tiempos de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II”. (Bering, 1998, p.146-Tr. de la autora)

Ya con *Evita*, Lloyd Webber había establecido una nueva corriente en el género musical. Se trataba de una ópera rock con gran sensibilidad de la política argentina y la Primera Dama argentina Eva Perón.

Sir. Lloyd Webber, al ser nativo de Inglaterra, sus musicales estuvieron impregnados de la tradición europea, los cuales eran, en su mayoría, completamente cantados. Con ellos “volvían a Broadway los grandes espectáculos y el descarado romanticismo de las primeras décadas de influencia europea” (Sennett, 1998, p. 148 – Tr. de la autora)

La década de los ochenta le pertenece sin duda a Andrew Lloyd Webber. Y no por una gran cantidad de producciones, sino debido al éxito de sus musicales que han durado años en cartelera. Tal es el caso del musical *Cats*, el cual rompió el record que *A Chorus Line* había establecido. Desde su estreno en 1982, se presentó 7.485 funciones. A Lloyd Webber también pertenecen *Starlight Express* de 1984 y *The Phantom of the Opera*, que se estrenó en 1988.

Para la misma temporada en que se presentó *The Phantom of the Opera*, Sondheim lanzó uno de sus mayores éxitos *Into the Woods*. Y aunque el musical inglés ganó el premio Tony (galardón que reconoce a las mejores producciones

teatrales americanas) de esa temporada al mejor musical, cabe destacar, que los críticos reconocieron que los musicales cantados y sin diálogos de Lloyd Webber, se alejaban de la integración que hace del musical americano una gran forma de arte original. (Kenrick, 1996/2004).

Sin embargo, y a pesar de este tipo de críticas. Andrew Lloyd Webber ha sido considerado, después de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II, una gran figura en la historia del teatro musical. Mueve al género de ser el musical de director de los setenta a un musical donde la figura creadora central sería el compositor. Dándole a la música más peso que al libreto.

La invasión del musical inglés en los escenarios de Broadway propició la aparición de nuevos escritores. Pero esta vez americanos, los cuales, en la década de los noventa se encargaron de renovar el género musical.

En los noventa se necesitaban nuevas voces. Tal vez nuevos compositores norteamericanos que llenaran los escenarios de Broadway con buenas producciones. Pero eso no ocurrió. Con frecuencia eran menos los nuevos compositores y escritores.

Las producciones eran cada vez menos accesibles, por la inversión millonaria que suponían. Menciona Kenrick (1996/2004) que menos del cinco por ciento de la audiencia acudía regularmente al teatro. Principalmente por los altos costos de las entradas.

Esto llevó a los productores a recurrir a lo más seguro: producir musicales del pasado. (Sennett, 1998). La gran cantidad de reposiciones, probaron la vigencia de los clásicos musicales de los veinte, treinta, cuarenta y cincuenta, que todavía en los noventa eran capaces de vender entradas hasta en los 60 dólares.

Conocidos musicales, entre ellos *Show Boat* en 1994, y los de Kander y Ebb volvieron con grandes éxitos en taquillas. *Chicago*, en 1996 y la producción alemana de *Cabaret*, en 1998.

Otro hecho importante de esta última década fue la presencia de adaptaciones cinematográficas llevadas al musical. Después de todo esto era más seguro que arriesgarse a invertir en una nueva producción. El hecho de ser ya conocidas por la gente, llevó a corporaciones como Disney Theatrical Productions a incursionar en Broadway.

Beauty and the Beast, estrenada en 1996, fue el primer musical realizado por esta productora. Pero es más exitoso fue *The Lion King*, en 1997, con composiciones de Tim Rice y Elthon Jones.

Sin duda, uno de los grandes éxitos a finales de los noventa fue el que alcanzó en 1996 el compositor americano Jonathan Larson. *Rent*, de Larson, marcó una huella importante, ya que tajo de nuevo al escenario los ritmos del rock junto a temas como el sida y el modo de vivir de los artistas. Temas actuales que llamaron la atención de la audiencia joven de la época.

Es mucho lo que se puede decir sobre la evolución del musical, así como también son muchos los musicales que a lo largo del siglo veinte surgieron. Pero para fines de este trabajo de grado se limitó a los puntos más importantes y a los musicales claves en el proceso de maduración del género.

Desde 1927 con el estreno del musical de Jerome Kern y Oscar Hammerstein, *Show Boat*, hasta las exitosas producciones de los ochenta y noventa; el musical de Broadway ha pasado por gran variedad de estilos y ha evolucionado en todos sus sentidos. Desde no poseer un argumento fuerte, ni una formal integración de sus elementos, hasta fusionar todos los elementos.

Pasando por los musicales británicos con la música como elemento predominante. La tendencia a apostar por lo seguro, reviviendo los clásicos musicales del pasado y presentar adaptaciones de películas ya conocidas. Hasta el surgimiento de nuevos escritores que apostaron por el resurgimiento del musical americano a finales del siglo.

Estos acontecimientos llevan a los expertos a preguntarse sobre el futuro del musical. Sennett (1998) augura lo siguiente:

El teatro musical en los Estados Unidos, así como el teatro en general, sobrevivirá como siempre lo ha hecho: llenando nuestros ojos con belleza, acariciando nuestros oídos con música, expandiendo el mundo de nuestra imaginación. La canción nunca se acaba, y la melodía perdura. (p. 170- Tr. de la autora).

Si bien, el musical de Broadway, originalmente le pertenece a las calles al rededor del Times Square de Nueva York. Actualmente, han traspasado fronteras y han sido traducidos a muchos idiomas para darse a conocer. Este trabajo de grado pretende mantener viva la magia de esos grandes musicales dando a conocer algunos de aquellos que fueron significativos para la evolución del género.

2. EL MUSICAL: UN TODO INTEGRADO

Sennett (1998), afirma que a partir de la segunda década del siglo XX, espectáculos con un particular estilo americano, llenos de historias y melodías cautivantes, comenzaron a formar un género teatral mundialmente conocido como el musical. Desde entonces han sido muchos los autores que se han dedicado a estudiarlo. A continuación se presentan algunas definiciones que los autores le dan al género teatral:

Adjetivo o forma corta de llamar a la comedia musical, más tarde también obra musical o drama musical. Los musicales se desarrollan en los Estados Unidos con la fusión de estilos musicales populares, el baile y el teatro de entretenimiento. (Bering, 1998, p. 176 – Tr. de la Autora)

Producción teatral, de televisión o cinematográfica que utiliza estilos de música popular y diálogos para contar una historia (book musicals o musicales de libro) y/o mostrar el talento de varios artistas (revista musical). (Kenrick, 1996/2004. Disponible: www.musicals101.com – Tr. de la Autora)

Musical o Comedia Musical, una obra de teatro o película de cine, donde el diálogo está entremezclado con canciones y bailes. Sinónimos: comedia musical, revista, opereta, ópera ligera, vodevil. La comedia musical se diferencia de la revista principalmente por poseer un argumento general. La revista musical consta de una serie de actos cómicos y canciones sin ningún argumento general, generalmente llenos de sátira.

(The American Heritage Dictionary, 1982, p.823 a 824 - Tr. de la Autora)

Pero según Matthew White (1999), “el musical es una forma de entretenimiento ambiciosa, debido a la combinación de diferentes disciplinas. Y por lo tanto, la síntesis de música, drama y baile dan origen a una de las experiencias teatrales más excitantes y satisfactorias”. (p. 1. Tr. de la Autora). Será esta última definición la que guiará el objetivo del segundo capítulo.

2.1. El Libro

Aunque en el primer capítulo muchas veces se habló del libreto, este elemento del musical ha sido llamado de diferentes maneras. Libro, guión, libreto. La traducción literal del inglés “book” sería libro. Este será el nombre que se tomará en cuenta. Pero cualquiera sea la denominación que este adquiera, siempre se referirá a la historia contada o actuada del musical.

Como bien lo define Gutfried (1980) “el libro o texto del musical, es la base de la existencia del espectáculo. Es de lo que se trata el espectáculo. Es la primera parte escrita. Es para lo que la música, las canciones y los bailes están hechos. Es la razón por la cual un musical es producido en primer término. Y quizá lo más importante, “es la razón por la cual un espectáculo triunfa o fracasa” (p.9 - Tr. de la autora)

John Kenrick (1996/2004) lo llama también libreto, y difiere del autor anterior cuando dice que “es el elemento menos apreciado de un musical”. Sin embargo, declara que “es el elemento dramáticamente más importante. Es la estructura dramática que mantiene a la música lejos de ser no más que un popurrí inconexo de canciones” (Disponible: www.musicals101.com - Tr. de la autora)

El libro es más que simplemente los diálogos. Se entenderá un musical si este tiene una historia coherente y todos los demás elementos están integrados a esta. De ahí que el libro sea una tarea compleja de realizar.

Aunque se pueda pensar que el libro es trabajo exclusivo del libretista, Jones (1998) al definirlo como “el estilo teatral, el concepto que encuadrará e informará los elementos visuales y la puesta en escena”. Sugiere que el libro también “le concierne

al compositor y al letrista” (p.92 – Tr. de la autora). De ahí que muchas veces el mismo libretista escribe las letras, y hasta la música.

Según Kenrick (1996/2004. Disponible: www.musicals101.com - Tr. de la autora) un buen libro debe seguir ciertos lineamientos, muchos de los cuales podrán parecer comunes a toda obra literaria o teatral. Esos son los siguientes:

- Mantener claro el argumento y fácil de seguirlo.
- Crear personajes que sean fáciles de relacionarse, sin recurrir a estereotipos (Buena Suerte!).
- Crear situaciones que lleven a los personajes a cantar.
- Moverse de adentro hacia afuera de las canciones de la manera más sutil posible.
- Ceder mucho (a veces todo) del argumento principal y de la evolución del personaje, a las canciones y coreografías.
- Mantener atenta a la audiencia.

Por lo tanto, los musicales necesitan libros escritos especialmente para ellos. Es decir, que por ejemplo se escriba una escena de amor y que justo en el momento más dramático, surja una canción que aumente las emociones; y además, los movimientos de los personajes estén perfectamente coreografiados en relación a la acción.

“El libretista debe trabajar con los compositores, coreógrafos y directores mientras escriben, de manera que las canciones, bailes y la puesta en escena musical no sean un agregado sino que estén contruidos ya dentro del guión” (Gutfried, 1980, p. 10 – Tr. de la autora).

Son muy pocos los musicales exitosos cuyos libros se hayan creado a partir de una idea original. Tanto Gutfried (1980) como Kenrick (1996/2004) hablan de diferentes fuentes de inspiración para escribir la historia.

Según Kenrick (1996/2004) “muchos musicales han sido adaptaciones de novelas (*Les Miserables*, *The King & I*), otros de obras de teatro (*Oklahoma!*, *Hello Dolly*) o películas (*Nine*), o titulares de la prensa (*Call Me Madam*)” (Disponible: www.musicals101.com - Tr. de la autora). Y lo que sugiere este autor es que sea cual sea el motivo de inspiración, el libretista debe asegurarse de que la historia pueda ser musicalizada. Haciendo un uso conciente de la música, y así haya efectividad de la narración.

Mientras que Gutfried (1980) habla de que “el libro original puede crearse con un musical en mente, e incluso puede basarse en la idea de una producción musical. Tal es el caso de *A Chorus Line*, que usa el concepto de una audición de bailarines” (p. 10, Tr. de la autora).

Ya sea que se base en una historia ya existente o sea una idea original. El libretista debe saber narrar una historia. Muchos expertos han observado que los musicales con grandes partituras y libretos débiles tienden a fallar, mientras que los que tienen partituras mediocres y libretos muy sólidos tienen más chance de triunfar. Después de todo, el fin principal toda obra, musical o no, es contar una buena historia.

Kenrick (1996/2004) propone una “estructura escénica” y la “división de la historia en dos actos”. Con respecto a la estructura, “el final de cada escena en un musical debe proyectar la acción hacia adelante, asegurando el interés de la audiencia en la escena siguiente”. Por lo que el empleo de una buena transición es necesario.

“Puede ser una buena canción, o la reposición de otro número musical” (Disponible: www.musicals101.com - Tr. de la autora)

El libreto del musical moderno está por lo general escrito en un formato de dos actos. Y más en el teatro comercial, donde las compañías productoras o los dueños del teatro, aprovechan para adquirir ingresos, vendiendo refrigerios y material del espectáculo – programas, franelas, gorras, etc.

Según Kenrick (1996/2004. Disponible: www.musicals101.com - Tr. de la autora) “el primer acto no tiene que terminar en suspenso, pero sí se debe crear curiosidad hacia lo que va a ocurrir”. Para ejemplificar esto, el autor expone algunos finales de musicales conocidos:

Fiddler On The Roof (El Violinista Sobre el Tejado): una masacre aterrizante destruye la boda de Tzeitel. ¿Cómo la familia de Teyve asumirá esto?

My Fair Lady: mientras que Liza termina de bailar con el Zoltan Karparthy ¿Se sabrá su secreto y el trabajo del Profesor Higgins se arruinará?

Annie: ¿Podrá la pequeña huérfana encontrar a sus padres perdidos?

Les Miserables: ¿Cómo, todos lo personajes que se conocieron en el primer acto entrarán en la revolución?

Con respecto al final del segundo acto, Kenrick (Op.cit.) apunta que es más importante que el anterior. Ya que “es con lo que la audiencia se va, y una poderosa escena final puede disimular ciertas debilidades del espectáculo. Una gran canción ayuda mucho”. A veces los libretistas, trabajando en conjunto con los compositores y letristas, deciden hacer la repetición de alguna canción que haya dado fuerza a la historia.

O mejor aún, estructuran muy bien la obra para que la última escena sea un auténtico golpe. Algunos ejemplos de ello los indica Kenrick (1996/2004. Disponible: www.musicals101.com - Tr. de la autora):

The Sound of Music: la familia Von Trapps escapa a la libertad hacia los Alpes, mientras un coro de monjas canta “Clima Ev'ry Mountain.”

A Chorus Line: trae a todos los bailarines de vuelta a escena para interpretar el extraordinario número de baile “One”. Sin embargo, esto contradice todo lo dicho anteriormente (cuando muchos de esos bailarines fueron eliminados), pero la audiencia no se preocupa por eso. Es toda una sorpresa.

Annie: Sandy, el perro perdido de la pequeña huérfana, salta de una caja de regalo en la mañana de Navidad, ganándose una ovación asegurada del público.

Este formato en dos actos lo han aplicado varios libretistas, más aún cuando el musical incluye numerosos cambios de escenarios. Sin embargo, esto no descarta la posibilidad de que existan musicales de un solo acto. Pero esto siempre es raro dentro del ámbito del teatro comercial, como Broadway. Ya que el intermedio es requisito indispensable por parte de los productores, para generar ganancias.

Entre los libretistas que han logrado crear éxitos de taquilla. Como ya se indicó en el primer capítulo, en 1927 se estrenó un musical considerado como el primer musical con una historia coherente a diferencia de la revista musical (serie de canciones y actos sin ninguna historia común). Se trata de *Show Boat*, cuyo libro fue escrito por Oscar Hammerstein II.

Hammerstein fue quizá el primer libretista, en tomarse en serio el teatro musical. Fue escritor activo por durante cuarenta años. Al principio se inclinó más hacia el estilo de la opereta. Pero durante los años cuarenta y cincuenta, asumió la tarea de escribir, tanto la historia como las letras de las canciones (Gutfried, 1980).

Se introdujeron los cambios escénicos de la opereta al teatro musical de Broadway. Esto se convirtió en una especie de formato cíclico: episodio, canción, cambio de escenario; alternados a lo largo de todo el espectáculo. Según Bering (1998), *Show Boat* estableció estándares inesperados para el teatro musical, fusionando el contenido y los elementos escénicos, de forma tal que hiciera avanzar la historia.

Pero en 1943, se estrenó un musical que significó la maduración del género americano. La primera generación del musical, comenzando con *Oklahoma!*, la establecieron Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II, quienes se especializaron en la obra musical – dramas e historias naturalistas llenas de canción (Gutfried, 1980). Además, incluían un nuevo elemento narrativo que será explicado más adelante, el baile.

En los años los cuarenta y cincuenta, surgen otros escritores. Esta vez se especializaron en la comedia musical. Ya los temas y las historias no llevaban la carga dramática de los musicales de Rodger y Hammerstein II (*Carrusel, South Pacific, The King and I, The Sound of Music*). Tal fue el caso de Herbert Field (*Annie Get your Gun*), George Abbott (*Damn Yankees*) y Abe Burrows (*Guys and Dolls*). (Gutfried, Op.cit).

En especial Abbott, llevó al género hacia niveles superiores. Introdujo la velocidad vertiginosa de la farsa, convirtiendo esto en su marca personal. Además de proveerle practicidad y profesionalismo al teatro musical. Por otro lado, libretistas como Burrows integraron a la comedia musical los cambios escénicos de las obras musicales de Hammerstein II, llevando al musical a una segunda generación (Gutfried, Op.cit.).

Alan Jay Lerner (*My Fair Lady*), Arthur Laurents (*West Side Store*) continuaron la saga de escritores, pero siguiendo con la tradición de la clásica obra musical de Hammerstein II. (Gutfried, Op.cit)

Según Jones (1998), es partir de los años sesenta y setenta, el libro iba perdiendo protagonismo en la integración. Se evidenciaba un mayor interés por la integración en sí de las tres disciplinas. Ahora el libretista estaba a la orden de cualquier decisión que tomarse el director. La puesta en escena era más importante, y era allí donde se producían los cambios. Ahora, el director y el libretista debían trabajar más unidos que nunca.

Esto dio paso a una tercera generación de musicales, en los cuales afirma Jones (Op.cit) “el estilo era considerado tan importante como el contenido y donde el estilo más que el propio libro significaba el elemento unificador” (p. 71 – Tr. de la autora). Tal es el caso de *Cabaret* y *A Chorus Line*. Estos, entre otros, son conocidos como musicales conceptualizados²⁰, los cuales se basan en el progreso de la cohesión que iniciaron Richar Rodgers y Oscar Hammerstein II.

En 1966, *Cabaret* fue adaptación de Joe Masteroff sobre la obra de John van Druten *I Am a Camera* (*Soy una Camarera*). Pero fue el director Harold Prince, quien jugó un papel importante en el éxito del musical, se basó en el concepto de escenificar un cabaret berlinés de los años treinta, como símbolo de la decadencia que originó el Nazismo. Y su imagen de la producción provino de las pinturas del expresionismo alemán. Esto llevó a que el libro se construyera por secuencias que plasmaran aquel gran concepto de Harold Prince (Gutfried, 1980).

Mientras tanto, *A Chorus Line*, considerado éxito del musical conceptualizado, ya que el libro estaba basado en una serie de conversaciones

²⁰ Ver glosario

grabadas entre bailarines y el director Michael Bennett. Es entonces cuando James Kirkwood y Nicholas Dante escriben el libreto del primer musical que rompió record en taquilla (Gutfried, Op.cit.).

A partir de los años ochenta, con la llegada el musical británico, en los cuales prevalece la música, el escritor fue perdiendo importancia en los créditos. Sin embargo, seguía siendo el responsable de que tanto canciones y bailes tuvieran coherencia dramática. Tal es el caso de T.S. Eliot y Andrew Lloyd Webber con *Cats*; Alain Boubil y Calude-Michel Schönberg en *Les Misérables*; y Richard Stilgoe y Andrew Lloyd Webber con *Phantom of the Opera* (Kenrick, 1996/2004).

En reacción a los musicales de los ochenta, a finales de siglo se produce un resurgimiento del musical americano. Con nuevos, pero pocos, escritores, influenciados por la tradición de Hammerstein II y las comedias musicales de los años cuarenta y cincuenta. Esta vez el atrevimiento fue mayor. Jonathan Larson, no sólo escribió el libro, también escribió las canciones y compuso la música para *Rent*, en 1996 (Bering, 1998).

Puede haber comenzado por la obra musical, pasando por la comedia musical y llegar a los musicales conceptualizados. No importa el estilo que siga, el libro es el primer elemento que se toma en cuenta al estudiar el género. “El libro es de cualquier forma donde comienza el musical” (Gutfried, 1980, p. 37 – Tr. de la autora).

2.2. La Partitura: Música y Letra

Rudierg Bering (1998) cita Osar Hammerstein II, quien a pesar de ser escritor y no compositor dice: “¿Qué hace a un musical? a la cual responde: Puede ser

cualquier cosa que quiera ser. Hay una sola cosa que un musical definitivamente debe tener-música” (p. 7 – Tr. de la autora).

“El musical está en su mayoría compuesto por música. Desde la obertura ²¹ hasta el entreacto ²² hasta la música de salida, interpretada mientras la gente sale. Incluso en los momentos de diálogos y en los bailes, cuando no se está cantando una canción, por lo general hay música de fondo para mantener la tónica musical” (Gutfried, 1980, p.39 – Tr. de la autora).

Y es que a pesar de la relevancia del libro o libreto como elemento del musical, la música es la clave. Es ella la que personifica el sentimiento de los musicales. Por lo tanto, la partitura se referirá a los números musicales cantados y los no cantados que van integrados al libreto. Incluyendo la música que acompañe a una escena dialogada. Partitura, en inglés “score”, puede definirse de la siguiente manera:

Forma escrita para una composición musical para una orquesta o las partes vocales, también para un instrumento o voz en particular. La música compuesta para un espectáculo de teatro o para una película. Orquestrar. Hacer arreglos para un instrumento en particular. (The American Heritage Dictionary, 1982, p.1100 - Tr. de la autora).

Partitura, notación musical de una composición en varias partes, en la que la música que debe ser interpretada por cada voz o instrumento está escrita en pentagramas separados. Los pentagramas se alinean uno debajo del otro. Una partitura completa muestra la música de todos los instrumentos; los músicos reciben individualmente unas partes separadas (particellas) que sólo muestran la música de su instrumento (Enciclopedia Microsoft Encarta, 2002, p.s/n.)

Según Kenrick (1996/2004) existe una partitura que es interpretada y caracteriza al musical. Y esa partitura es más que simplemente una serie de números

²¹ *Ver glosario*

²² *Idem*

musicales. Y requiere del trabajo en conjunto del compositor y del letrista, para lograr una cohesión sonora. Tarea que puede llevar muchos meses o años de trabajo.

El compositor se encarga de escribir la música, mientras el letrista escribe las canciones. Y no es muy común que una sola persona sea la que se encargue de ambas tareas. En muchos casos, los compositores le dejan la música de fondo y de los bailes al arreglista musical. Algunos letristas actúan también como libretistas. Solo pocos han tenido éxito realizando las tres tareas al mismo tiempo. Tal es el caso de George M. Cohan (*Forty-five Minutes From Broadway*), Meredith Willson (*The Music Man*) y Jonathan Larson (*Rent*) (Kenrick, 1996/2004. Disponible: www.musicals101.com - Tr. de la autora).

Por lo general, el compositor comienza su trabajo cuando está lista la primera revisión del libreto. Teniendo esto listo, el compositor y el letrista trabajan en la ubicación de las canciones y números musicales. “deciden en qué punto, qué personaje, y por qué propósito la canción debe ser cantada. Esa decisión determinará el ritmo, la musicalidad, y el verdadero sentido del espectáculo” (Gutfried, 1980, p.40 – Tr. de la autora).

Este trabajo debe ser muy cuidadoso, ya que cada canción y cada número musical tienen su lugar dentro de la historia. Los compositores se apoyan mucho en las emociones de los personajes para poder ubicar una canción o un número que será bailado. Jones (1998) define al arte de escribir canciones como “tomar una emoción, o una idea, o una revelación, y exprimirla hasta su forma más compacta y dominante” (p. 144 – Tr. de la autora)

Además, es necesario recordar en qué momento cada canción o número musical ayudan a avanzar la historia. Esto es quizá lo que más debe preocupar a los compositores, ya que el musical como un todo integrado, posee tres elementos que están en función de darle progresión dramática al mismo.

Así, se dedican a buscar los climas dramáticos o cómicos. Extraen del guión ideas, diálogos y hasta escenas, para convertirlos en números musicales. Y una vez ubicadas las canciones, estas son escritas. Indica Gutfried (1980) que Oscar Hammerstein II escribía las canciones antes de que la música fuera compuesta.

Aunque la música casi siempre se hace primero, muchos compositores y letristas prefieren trabajar en conjunto, para que así las letras cuadren perfectamente con cada nota musical a medida que son escritas.

Según Kenrick (1996/2004) las melodías deben poseer verso y coro. El verso establece la premisa de la canción y puede tener cualquier longitud, mientras que el coro establece el punto principal de la canción.

Por ejemplo en la canción “Oklahoma!”, del musical del mismo nombre, el verso comienza indicando “They couldn’t pick a better time to start in life” (“ellos no pudieron escoger una mejor época para comenzar en la vida”). Luego el coro comienza con un alegre “Oooo-klahoma”, y cantan sobre aquel territorio (Kenrick, Op.cit.).

De acuerdo con lo mencionado anteriormente sobre la función de progresión dramática de cada elemento, Kenrick (1996/2004. Disponible: www.musicals101.com - Tr. de la autora) afirma que las melodías deben trabajar como pieza clave en el proceso narrativo, y sobretodo, ayudar al desarrollo y a la evolución de los personajes. Para ello propone tres momentos esenciales en la evolución del personaje:

- Transición: momento de cambio o conversión.
- Realización: alcance de un nuevo nivel de entendimiento.
- Decisión: después de mucho rodeo, el personaje finalmente decide algo.

Además, recomienda modificar la variedad de melodías para no aburrir a la audiencia. Por lo que cita tres tipos de canciones, ejemplificándolo con canciones del musical de Lerner y Loewe , *My Fair Lady*:

Baladas: por lo general, canciones de amor (“On the Street Where You Live” – “En la Calle Donde Vive”), pero también pueden filosofar sobre una emoción fuerte (“Accustomed to Her Face” – “Acostumbrado a su Cara”).

Canciones Encantadoras: con las que el personaje seduce a la audiencia (Wouldn’t It Be Lovely” – “No Podría ser Amoroso”).

Números Cómicos: pretenden hacer reír (“A Little Bit of Luck” – “Un Poco de Suerte”)

Escenas Musicales: unión de diálogo y canción, usualmente con dos personajes (“You Did It” – “Lo Hiciste”). (Kenrick, Op.cit. Disponible: www.musicals101.com - Tr. de la autora)

Pero Bob Fosse, director de musicales como *How To Succeed In Business Without Really Trying* y *Sweet Charity*, dice que solo existen tres tipos de canciones. Para ejemplificar, Kenrick (Op.cit.) tomó canciones compuestas por Leonard Bernstein y Stephen Sondheim del musical *West Side Store*:

- ¿Quién Soy?: canciones que describen un personaje, los personajes o una situación. “The Jet Song” (“La Canción de los Jets”) y “Somewhere” (“En Algún Lugar”)
- Yo Quiero: canciones que hablan sobre los deseos del personaje, lo que lo motiva. Muchas canciones de amor entran en esta categoría. “Tonight” (“Esta Noche”) y “A Boy Like That” (“Un Chico Como Ese”).
- Nuevas Canciones: son aquellas que no clasifican para ninguna de las categorías anteriores. Sirven como necesidades dramáticas específicas. Por ejemplo “Gee Officer Krupke” expresa las frustraciones de los Jets y da un respiradero al público en la línea de historia trágica. (Kenrick, Op.cit. Disponible: www.musicals101.com - Tr. de la autora)

Sea cual sea el tipo de canción que se emplee, lo importante es que ellas significan la unión entre el libreto y la música. Las letras vienen a ser una especie de

común denominador entre lo hablado y lo cantado. Tomando en cuenta siempre las necesidades dramáticas conllevan.

Es por ello que la ubicación de una canción debe estar muy bien justificada. Además, la música puede transmitir cosas que serían imposibles o difíciles de decir hablando. Es por ello que el trabajo en conjunto del libretista, compositor y letrista es importante. Ya que lo que el libretista no logre transmitir con diálogos, el compositor de seguro lo hará con una buena melodía, o el letrista con una muy buena canción.

Continuando con las clasificaciones que hace Kenrick (1996/2004) sobre las canciones, esta vez se referirá a tres diferentes tipos de canciones según su ubicación en el argumento general:

El Número de Apertura: establece el tono al resto del espectáculo. Incluso aquellos musicales que empiecen con muchos diálogos, establecen el tono con la primera canción que sea interpretada. A pesar de los momentos de drama y suspenso, la canción “Oh What a Beautiful Morning” de *Oklahoma!*, sugiere un gran optimismo desde el inicio de la canción.

Canción Principal “Yo Quiero”: ubicada en el primer acto, uno o varios personajes cantan sobre sus deseos motivando a todos, incluso a la audiencia. Algunas de estas canciones tienen frases como “yo quiero”, “yo deseo”, “tengo que”. “I Have Confidence” de *The Sound of Music*.

El Número de la Once en Punto: canción que tiene lugar a mitad del segundo acto. Puede ser una balada (“Memory” de *Cats*), una canción cómica (“Brush Up Your Shakespeare” de *Kiss Me Kate*). Esta canción debe estar llena de fuerza para poder emocionar a la audiencia para la escena final.

El Final: canción con una carga emocional, que deje en la audiencia una gran impresión. Muchas veces aquí se hace una reposición²³ de alguna de las canciones, la que mayor emoción contenga. Reposición de “Old Man River” (“El Viejo Hombre Río”) en *Show Boat*, o “Do You Hear People Sing?” (“¿Oyes a la Gente Cantar?”) en *Les Misérables*. (Disponible: www.musicals101.com – Tr. de la autora)

Además de las canciones, también se mencionó que la partitura general de un musical incluye la música de los bailes. Que según Gutfried (1980) los arreglos

²³ Ver glosario

finales para los bailes se hacen de acuerdo a lo que determine el coreógrafo junto al pianista durante los ensayos. Y esta música se llama “arreglos musicales del baile, arreglos de la melodías del espectáculo especialmente para los bailes” (p. 43 – Tr. de la autora).

Un punto importante que hay que mencionar, es que las canciones no pueden ser orquestadas hasta haber sido ensayadas y llevadas a la caracterización. Ya que cada movimiento del personaje, o los personajes, en una canción o baile pueden variar la partitura inicial, exigiendo cambios de introducción de nuevos instrumentos, o variación en la velocidad o tempo²⁴ de la canción.

Finalmente, Gutfried (1980) asegura que la música ejecutada por debajo de los diálogos y entre escenas para acentuar el ánimo y dar continuidad, se deja para el final. Y sobretodo debe ser medida con exactitud su duración.

En el siglo o más años que tiene el musical, ha asumido diferentes estilos, que una sola definición sería casi imposible. De hecho es muy difícil diferenciar las diferentes vertientes del musical, por la simple razón de que no hay un solo estilo de música. Los estilos van desde la ópera (*Phantom of The Opera*), pasando por el jazz (*Of Thee I Sing, West Side Store*), hasta el rock (*Hair, Rent*).

“Incluso la instrumentación varía desde la orquesta clásica, los ensambles de jazz y bandas de rock. En muchos musicales, la música surge de los diálogos hablados. Pero también hay muchos musicales modernos que aún siguen el modelo de la ópera ópera, como *Evita* (1979) de Andrew Lloyd Webber, donde los diálogos hablados son mínimos ”. (Bering, 1998, p. 7 – Tr. de la Autora)

Pues bien, una vez escrito el libreto, el compositor y el letrista se encargan de decidir los momentos en los cuales una canción o un número musical pueden ser

²⁴ Ver glosario

ubicados dentro de la historia. Finalmente el arreglista se encargará de orquestar y realizar las partituras individuales para cada instrumento (particellas), o voces.

“Crear y producir un musical requiere del trabajo de muchas personas, pero es el compositor quien da pie a este elaborado proceso, mientras escribe las notas en el piano. Y seguro mientras lo hace, debe haberse imaginado desde el comienzo un musical de Broadway bailando sobre el teclado” (Gutfried, 1980, p.48 – Tr. de la autora).

2.3. El Baile

De los tres elementos que conforman al musical, el baile ha sido el último en ser considerado parte integradora en la combinación de disciplinas. A continuación se ofrecerá un breve perfil de cómo el baile se ha convertido un elemento clave en el proceso narrativo en el musical.

Los símbolos coreográficos pueden ser tan efectivos como los símbolos del lenguaje o los de la música, para la comunicación dramática. Lo que le da importancia al baile es la universalidad en movimientos y gestos que no están limitados como lo está el lenguaje en una nacionalidad o cultura. El baile trasciende la geografía de una manera que el lenguaje no puede. El baile humaniza la expresión de una forma que no puede lograr la música (Kilsan, 1995, p. 237 – Tr. de la autora).

Según Robert Berkson (1990), el baile debe exteriorizar la emoción dramática. A lo cual agrega que “un número musical de baile surge de alguna motivación. El número es incluido para hacer avanzar la historia, o afirmar el interés de la audiencia en la misma. Y cada vez que haya un número musical, este debe estar justificado” (p. 12 – Tr. de la autora).

Poco a poco, el baile ha crecido en importancia. Y también la persona encargada de crear los bailes, el coreógrafo. “El encargado de montar los bailes y escenas musicales, fue llamado una vez director de baile. Más tarde, cuando coreógrafos de ballet como George Ballanchine y Agnes DeMille comenzaron a trabajar en musicales, todo cambió. Desde los cuarenta, muchos musicales han sido llevados a escena por directores que también son coreógrafos. El coreógrafo se encarga de darle al musical un sentido de movimiento que mantenga unido visualmente el espectáculo. (Kenrick, 1996/2004. Disponible: www.musicals101.com - Tr. de la autora).

Para lograr la cohesión visual por medio de los movimientos. Berkson (1990) afirma que el coreógrafo debe responder diferentes preguntas sobre cada número musical:

- ¿En qué ayuda el musical como un todo integrado a la línea dramática de la obra?
- ¿Qué ocurre dentro del número musical en sí mismo?
- De acuerdo a su estructura ¿Qué resultado final espera lograr el número musical?
- ¿Cuál es el clímax del número?
- ¿Qué humor o emoción conlleva cada una de las secciones de los números?
- ¿Qué dinámica debe aplicársele a cada paso y a cada frase?
- ¿Qué sentimientos y acciones muestran los pasos?
- ¿Cómo puede el baile ser mejorado con la actuación?

Si el coreógrafo consigue dar respuesta a cada una de estas preguntas, cada movimiento, cada gesto, estará justificado y el número musical logrará su función narrativa y estética. Es decir, ayudará en el desarrollo de la historia y además captará la atención visual de los espectadores.

Uno de los primeros en introducir el baile al musical fue George Balanchine. Introduciendo secuencias de ballet que ayudaban en el desarrollo del argumento y en la caracterización. Balanchine elevó el baile a un nivel superior en coreografías como "Princess Zenobia Ballet" y "Slaughter on 10th Avenue Ballet" en *On Your Toes*.

Pero para muchos, fue *Oklahoma!*, de Rodgers y Hammerstein, el musical que introdujo innovaciones influyentes, como el empleo de baile como un elemento de narración en la historia. La coreógrafa de ballet clásico americano Agnes DeMille

creó los bailes que unieron las canciones y el libreto, dando al espectáculo un poder que ningún otro comedia musical había mostrado antes. DeMille fue también quien inventó el “dream ballet” (“del ballet clásico de sueño”) (Kenrick, 1996/2004. Disponible: www.musicals101.com - Tr. de la autora).

Recordando los diferentes tipos de canciones que propone Kenrick (Op.cit.), será lógico pensar que si una canción de obertura busca atraer desde el primer momento la atención del público, esta deberá incluir un número de baile lleno de movimientos enérgicos acordes a la melodía.

Por esta y otras razones más, el coreógrafo y el director deben mantenerse en constante contacto. A raíz de esto, muchos coreógrafos han asumido el papel de director. Tuvieron auge muchos como Jerome Robbins y Bob Fosse, entre otros.

Según afirma Bering (1998), en *West Side Story*, Jerome Robbins coreografió la música dramática de Leonard Bernstein, con bailes teatrales estilizados y movimientos naturalistas, cargados de un gran sentido de amenaza. Además, Robbins le dio a cada bailarín una característica y un gesto individual.

Como apunta Kenrick (1996/2004), Robbins estaba muy influenciado por el mundo del ballet clásico y trabajó sobre el poder narrativo del baile. Un ejemplo de ello, son las constantes peleas entre los “Sharks” y los “Jets”, donde cada movimiento, cada golpe, fueron previamente coreografiados. Otro éxito es *Fiddler on the Roof*, en 1964

Por otro lado, Bob Fosse, que venía del vodevil y los cabarets. Fosse coreografió varios de los musicales dirigidos por George Abbott, entre ellos, *The Pajama Game*, en 1956, y *Damn Yankees*, en 1957. “creó bailes cargados de muchas

sexualidad y sensualidad, lo que se convirtió en su marca personal. Como director-coreógrafo, trabajó en *Sweet Charity*, en 1968; *Pippin* en 1972; y *Chicago* en 1975” (Kenrick, 1996/2004. Disponible: www.musicals101.com – Tr. de la autora).

Ya en los años setenta, con el auge del musical conceptualizado, *A Chorus Line* explota el elemento del baile como herramienta de narración. Luego, con la llegada del mega musical británico²⁵, donde la importancia residía en el espectáculo en sí, el baile no tuvo tanta importancia.

Sin embargo, en 1980, el equipo creativo de *Cats*, consideraba que la producción se basaba en gran parte en los números de baile. Por lo que contrataron a la coreógrafa Gillian Lynne. (Bering, 1998). Y si alguna persona ha tenido la oportunidad de ver este musical, se dará cuenta de que Lynne logró convertir a seres humanos en verdaderos gatos, con movimientos casi reales.

Para finales del siglo XX, Kenrick (1996/2004) dice que apareció una nueva tanda de musicales de baile. “estos espectáculos tendían a reciclar melodías y canciones populares, e incluso secuencias de bailes; ya que la mayor atención estaba en ellos. Entre los nuevos musicales se encontraban *Dnacin'* de Bob Fosse y *Jerome Robbins' Broadway* de Jerome Robbins.

Desde sus inicios, el musical de Broadway ha dejado innumerables obras del entretenimiento popular. Llenos de un ritmo y un sonido propios, el musical se ha convertido en la forma teatral americana más elaborada. Por años ha significado un reto para sus creadores. Desde los escritores, pasando por los compositores, letristas, coreógrafos, directores y productores; todos y cada uno de ellos tienen voz y voto en el proceso de gestación de un musical.

²⁵ Ver glosario

Desde las comedias musicales de los años veinte, hasta los mega musicales de finales de siglo. El musical será siempre la integración de varias disciplinas. En especial tres elementos que son los que hacen del musical un género único: el libro o libreto, la partitura y los bailes. Sin la cuidadosa fusión de estos tres, muchos musicales no habrían logrado el éxito que actualmente siguen teniendo.

Finalmente, y en concordancia con Richard Rodgers, considerado uno de los compositores más importantes del siglo XX, sobretodo por sus creaciones junto al escritor Oscar Hammerstein II, asegura que “cuando un espectáculo funciona perfectamente, es entonces, porque todas las partes individuales se complementan unas con las otras” (Bering, 1998, p.84 - Tr. de la autora).

2. GRANDES MUSICALES DEL SIGLO XX

Judith Sebesta (conversación personal, 4 de agosto de 2004) define a los grandes musicales, como “aquellos que han resistido el paso del tiempo, que hayan sido estudiados y llevados a escena de nuevo. También, encontramos musicales que reflejan la sociedad en la cual fueron escrito” (Tr. de la autora).

Muestra de que un musical puede ser reflejo de la sociedad donde fueron escritos pueden ser *Oklahoma!* y *Hair*. El primero escrito durante la Segunda Guerra Mundial, refleja el odio y la separación en la historia de la guerra entre vaqueros y granjeros. El segundo, refleja la vida en comunas hippies, propias de los jóvenes norteamericanos que estaban en contra de la Guerra de Vietnam.

Pero agrega Sebesta (conversación personal, 4 de agosto de 2004), que la categorización de “grande” puede depender de dos cosas: cuándo y quién. El “cuándo” se refiere a la época a la que un musical pertenece, ya que a lo largo del siglo XX, el musical ha evolucionado.

Es decir, en los años 20 y años 30, se consideraba que un buen musical era la ligera y fantasiosa comedia musical. Esto cambió. Más tarde, tenía mayor importancia el musical de libro integrado - libreto, partitura y baile. Mientras que en los años 80 y años 90, y quizás incluso ahora, el espectáculo ha sido el sello de un buen musical (Sebesta, Op.cit.).

En segundo lugar, “quién”. Es decir, se refiere a quién considera si un musical es bueno o no. Ya sean los críticos teatrales o el público. Lo cual puede caer

muchas veces en subjetividad. Por ejemplo: Stephen Sondheim, quién los críticos probablemente etiquetarían como el creador de los mejores musicales. Para el público, solo uno de sus musicales, *Into The Woods*, ha tenido éxito popular en Broadway. (Sebesta, Op.cit.).

Para complementar, Kenrick (comunicación personal, 5 de septiembre de 2004) piensa que:

Los grandes musicales tienen tres elementos esenciales - cerebro, corazón y coraje. ¿O usted pensó que *The Wizard of Oz* era solamente una película? Cerebro o inteligencia, ya que tienen un sentido de arte y estilo creativo. Corazón, porque poseen personajes creados en una situación por la cual la audiencia puede sentirse realmente atraída; además, un musical sin el impacto emocional no tiene valor. Y por último, el coraje. Porque los grandes musicales luchan por ser innovadores o diferentes, dando pasos que otros no han dado. En otras palabras, ellos tienen una chispa de originalidad genuina.

A manera de ejemplo, Kenrick incluye musicales como *Oklahoma!*, *The King and I*, *The Music Man*, *Hello, Dolly*, *Gypsy*, cada uno de los cuales combina cerebro, corazón y coraje. Estas son cualidades suficientes para mantener a estos espectáculos divirtiendo durante muchos años. “La base es tan fuerte que ellos pueden ser maravillosamente divertidos tanto en Broadway, como en un escenario de aficionados” (Op. cit.).

Es decir, los musicales con estas tres cualidades están preparados para soportar la prueba del tiempo. A estas ellas se deben las reposiciones de grandes clásicos como *Show Boat*, *Guys and Dolls*, *Then King and I*. Y las adaptaciones al cine de muchos otros como *Oklahoma*, *West Side Story* y *Chicago*. Además de las traducciones a más de diez idiomas, tal es el caso de *The Lion King*, *Cats*, *Les Misérables*.

Mientras tanto, Bering (1998) asegura que “sólo el éxito comercial cuenta en Broadway, por lo que el triunfo de un espectáculo, ha sido por años, medido según su duración en cartelera y la cantidad de sus ganancias” (p. 34 – Tr. de la autora).

Otro aspecto a tomar en cuenta es la popularidad, tratándose el musical de Broadway de un género de entretenimiento masivo. La audiencia juega un papel decisivo en este aspecto, ya que son sus miembros los que asisten al teatro, compran el material comercial y hasta buscan las adaptaciones cinematográficas de sus musicales favoritos para verlos una y otra vez (Op. cit).

Bering (Op.cit.) agrega, que hay organizaciones que tienen la potestad para declarar cuál musical merece ser reconocido como el mejor de su temporada. Al igual que en Hollywood se entrega el Oscar a las mejores películas. En el teatro norteamericano, desde la temporada 1946-1947, la Liga de Teatros y Productores Americanos junto a la American Theatre Wing otorga el Premio Tony a las categorías de Mejor Musical, Mejor Drama, Mejor Reposición, además de reconocer el trabajo de los mejores directores, productores, compositores, actores, etc.

Otros galardones han reconocido el esfuerzo creativo en la concepción de los musicales. El Premio Pulitzer de Drama (*Pulitzer Prize for Drama*) y el Galardón del Mundo del Teatro (*The World Theatre Award*).

Sin embargo no existe una definición formal, ni única, para la expresión “Grandes Musicales de Broadway”. Para facilitar la búsqueda de una definición, se puede empezar por dividir la expresión. De esta manera, “Grande” como un adjetivo, significa, famoso, singular, de mucha importancia.

Por lo tanto, habiendo sido definido el “Musical de Broadway” en el segundo capítulo, se pueden ahora tomar ambas definiciones. Para el presente trabajo de grado, los “Grandes Musicales de Broadway del Siglo XX” serán aquellos musicales que hayan alcanzado la popularidad en el Distrito de Broadway, durante el siglo pasado. Y aún en la actualidad mantienen su importancia como íconos de un estilo, de una época. Principalmente debido a la popularidad y el éxito en taquilla.

3.1. Algunos Grandes Musicales

A continuación, se elaboró un listado de musicales de Broadway, según S. Green (1996), Kenrick (1996/2004. Disponible: www.musicals101.com) y datos complementarios del sitio Web *IBDB - Internet Broadway Database* (2001/2004. Disponible: www.ibdb.com). En este listado se encuentran 293 musicales, fecha de estreno, sus autores, el teatro donde se estrenaron y el número de presentaciones. En algunos casos, se indican los musicales que recibieron el Premio Tony a Mejor Musical.

	Musicales	Autores	Teatro y Número de Presentaciones
1	<i>Florodora</i> 10/11/1900	Música: Leslie Stuart; Libro: Owen Hall; Letras: Leslie Stuart	Casino, 553
2	<i>The Little Duchess</i> 14/10/1901	Música: Reginald De Koven y Harry B. Smith; Libro: Reginald Koven y Harry B. Smith; Letras: Reginald De Koven y Harry B. Smith	Casino, 136
3	<i>The Messenger Boy</i> 16/9/1901	Música: Ivan Caryl y Lionel Monckton; Libro: James T. Tanner y Alfred Murray; Letras: Adrian Ross y Percy Greenbank	Daly's, 128
4	<i>A Chinese Honeymoon</i> 2/6/1902	Música: Howard Talbot; Libro George Dance; Letras George Dance; Números adicionales Jean Schwartz y William Jerome	Casino, 376

5	<i>Twirly Whirly</i> 11/9/1902	Música: William T. Francis y John Stromberg; Libro Edgar Smith; Letras Edgar Smith y Robert B. Smith	Weber & Fields Music Hall, 244
6	<i>The Sultan of Sulu</i> 29/12/1902	Libro George Ade ; Música: Alfred G. Walthall ; Letras Alfred G. Walthall	Wallack, 192
7	<i>The Wizard of Oz</i> 21/1/1903	Música: Paul Tietjens y A. Baldwin Sloane ; Libro L. Frank Baum ; Letras L. Frank Baum	Majestic, 293
8	<i>Babes in Toyland</i> 13/10/1903	Música: Victor Herbert ; Escrito por Glen MacDonough	Majestic, 192
9	<i>Little Johnny Jones</i> 7/11/1904	Música: George M. Cohan ; Libro George M. Cohan ; Letras George M. Cohan	Liberty, 52
10	<i>Mlle. Modiste</i> 12/12/1905	Música: Victor Herbert ; Libreto Henry Blossom ; Músicaal Director: John Lund	Knickerbocker, 202
11	<i>Forty-five Minutes from Broadway</i> 1/1/1906	Música: George M. Cohan ; Escrito por George M. Cohan ; Letras George M. Cohan	New Amsterdam, 90
12	<i>The Red Mill</i> 24/9/1906	Libro Henry Blossom y Victor Herbert	Knickerbocker, 274
13	<i>The Merry Widow</i> 21/10/1907	Música: Franz Lehár ; Libro Victor Leon y Leo Stein ; English Letras Adrian Ross ; Músicaal Director: Louis F. Gottschalk	New Amsterdam, 416
14	<i>The Girl Behind the Counter</i> 1/10/1907	Música: Howard Talbot ; Libro Leedham Bantock y Arthur Anderson ; Freely adapted y reconstructed Edgar Smith ; Letras Arthur Anderson	Herald Square, 260
15	<i>Three Twins</i> 15/6/1908	Música: Karl Hoschna; Libro Charles Dickson; Letras Otto A. Hauerbach; Letras "(The) Yama Yama Man" Collin Davis	Herald Square, 288

16	<i>Miss Innocence</i> 30/11/1908	Música: Ludwig Englander; Libro Harry B. Smith; Letras Harry B. Smith.	New York, 176
17	<i>Queen of the Moulin Rouge</i> 7/12/1908	Música: John T. Hall; Libro Paul M. Potter; Letras Vincent Bryan.	12/7/1908, Circle, 160
18	<i>The Chocolate Soldier</i> 13/9/1909	Música: Oscar Strauss; Libreto Rudolph Bernauer y Leopold Jacobson	Lyric, 296
19	<i>Madame Sherry</i> 30/8/1910	Música: Karl Hoschna ; Libro Otto Hauerbach	New Amsterdam, 231
20	<i>Naughty Marietta</i> 7/11/1910	Música: Victor Herbert ; Libreto Rida Johnson Young ; Letras Rida Johnson Young	New York, 136
21	<i>The Pink Lady</i> 13/3/1911	Libro: C. M. S. McLellan; Música: Ivan Caryll	New Amsterdam, 312
22	<i>The Firefly</i> 2/12/1912	Música: Rudolf Friml ; Libreto Otto Hauerbach	Lyric, 120
23	<i>Sweethearts</i> 8/9/1913	Música: Victor Herbert ; Libro Harry B. Smith y Fred De Gresac ; Letras Robert B. Smith	New Amsterdam, 136
24	<i>The Girl From Utah</i> 24/8/1914	Música: Paul Rubens y Sidney Jones ; Libro James T. Tanner	Knickerbocker, 120
25	<i>Watch Your Step</i> 8/12/1914	Libro: Harry B. Smith; Letras: Irving Berlin; Música: Irving Berlin	New Amsterdam, 175
26	<i>Ziegfeld Follies</i> 21/6/1915	Libro: Channing Pollock, Gene Buck, Rennold Wolf; Letras: Channing Pollock, Gene Buck, Rennold Wolf; Música: David Stamper, Louis A. Hirsch	New Amsterdam, 104
27	<i>The Blue Paradise</i> 5/8/1915	Libro: Edgar Smith; Letras: Herbert Reynolds; Música: Edmund Eysler	Casino, 356
28	<i>Very Good Eddie</i>	Libro: Guy Bolton, Philip	Princess, 341

	23/12/1915	Bartholomae; Letras: Schuyler Green; Música: Jerome Kern	
29	<i>Miss Springtime</i> 25/9/1916	Libro: Guy Bolton; Música: Emmerich Kalman	New Amsterdam, 224
30	<i>The Century Girl</i> 6/11/1916	Escrito por Victor Herbert y Irving Berlin	Century, 200
31	<i>Oh, Boy!</i> 20/2/1917	Libro: Guy Bolton, P. G. Wodehouse; Letras: Guy Bolton, P. G. Wodehouse; Música: Jerome Kern	Princess, 463
32	<i>Maytime</i> 16/8/1917	Libro: Rida Johnson Young; Letras: Rida Johnson Young; Música: Sigmund Romberg	Shubert, 492
33	<i>Leave it to Jane</i> 28/8/1917	Música Jerome Kern; Libro Guy Bolton y P. G. Wodehouse; Letras P. G. Wodehouse	Longacre, 167
34	<i>Oh, Lady! Lady!</i> 1/2/1918	Libro: Guy Bolton, P. G. Wodehouse; Letras: Guy Bolton, P. G. Wodehouse; Música: Jerome Kern	Princess, 219
35	<i>Sinbad</i> 14/2/1918	Libro: Harold Atteridge; Letras: Harold Atteridge; Música: Al Jolson, Sigmund Romberg	Winter Garden, 164
36	<i>The Royal Vagabond</i> 17/2/1919	Libreto: Stephen Ivor-Szinney, William Carey Duncan; Música: Anselm Goetzl	Cohan y Harris, 208
37	<i>Irene</i> 1/11/1919	Libro: James Montgomery; Letras: Joe McCarthy; Música: Harry Tierney	Vanderbilt, 675
38	<i>Sally</i> 21/12/1920	Libro: Guy Bolton; Letras: Clifford Grey; Música: Jerome Kern, Victor Herbert	New Amsterdam, 561
39	<i>Shuffle Along</i> 23/5/1921	Libro: Eubie Blake, Noble Sissle; Letras: Eubie Blake, Noble Sissle	63rd St. Music Hall, 504
40	<i>Blossom Time</i> 28/9/1921	Libro: Dorothy Donnelly; Música: Franz Schubert	Ambassador, 576
41	<i>The Gingham Girl</i>	Libro: Daniel Kusell; Letras:	Earl Carroll, 322

	28/8/1922	Neville Fleeson; Música: Albert Von Tilzer	
42	<i>Poppy</i> 3/9/1923	Libro: Dorothy Donnelly; Letras: Dorothy Donnelly; Música: Arthur Samuels, Stephen Jones	Apollo, 346
43	<i>Rose-Marie</i> 2/9/1924	Libro: Oscar Hammerstein II, Otto Harbach; Letras: Oscar Hammerstein II, Otto Harbach; Música: Herbert P. Stothart, Rudolf Friml	Imperial, 581
44	<i>Lady, Be Good!</i> 1/12/1924	Libro: Fred Thompson, Guy Bolton; Letras: Ira Gershwin; Música: George Gershwin	Liberty, 330
45	<i>The Student Prince in Heidelberg</i> 2/12/1924	Libreto: Dorothy Donnelly; Música: Sigmund Romberg	Jolson, 608
46	<i>The Garrick Gaieties</i> 8/6/1925	Música Richard Rodgers; Letras Lorenz Hart	Garrick, 231
47	<i>No, No, Nanette</i> 16/9/1925	Libro: Frank Mandel, Otto Harbach; Letras: Irving Caesar, Otto Harbach; Música: Vincent Youmans	Globe, 329
48	<i>Dearest Enemy</i> 18/9/1925	Libro: Herbert Fields; Letras: Lorenz Hart; Música: Richard Rodgers	Knickerbocker, 286
49	<i>The Vagabond King</i> 21/9/1925	Libro: Brian Hooker, William H. Post; Letras: Brian Hooker, William H. Post; Música: Rudolf Friml	Casino, 511
50	<i>Sunny</i> 22/9/1925	Libro: Oscar Hammerstein II, Otto Harbach; Letras: Oscar Hammerstein II, Otto Harbach; Música: Jerome Kern	New Amsterdam, 517
51	<i>The Cocoanuts</i> 8/12/1925	Libro: George S. Kaufman; Letras: Irving Berlin; Música: Irving Berlin	Lyric, 375
52	<i>Tip-Toes</i> 28/12/1925	Libro: Fred Thompson, Guy Bolton; Letras: Ira Gershwin; Música: George Gershwin	Liberty, 194

53	<i>Countess Maritza</i> 18/9/1926	Libro: Alfred Grunwald, Julius Brammer; Letras: Alfred Grunwald, Julius Brammer; Música: Emmerich Kalman	Shubert, 321
54	<i>Oh, Kay!</i> 8/11/1926	Libro: Guy Bolton, P. G. Wodehouse; Letras: Ira Gershwin; Música: George Gershwin	Imperial, 257
55	<i>The Desert Song</i> 30/11/1926	Libro: Frank Mandel, Oscar Hammerstein II, Otto Harbach; Música: Sigmund Romberg	Casino, 465
56	<i>Peggy-Ann</i> 27/12/1926	Libro: Herbert Fields; Letras: Lorenz Hart; Música: Richard Rodgers	Vanderbilt, 354
57	<i>Hit the Deck!</i> 25/4/1927	Libro: Herbert Fields; Letras: Clifford Grey, Leo Robin; Música: Vincent Youmans	Belasco, 352
58	<i>Good News!</i> 6/9/1927	Libro: B. G. DeSylva, Laurence Schwab; Letras: B. G. DeSylva, Lew Brown; Música: Ray Henderson	Chanin's 46th St., 551
59	<i>A Connecticut Yankee</i> 3/11/1927	Libro: Herbert Fields; Letras: Lorenz Hart; Música: Richard Rodgers	Vanderbilt, 421
60	<i>Funny Face</i> 22/11/1927	Libro: Fred Thompson, Paul Gerard Smith; Letras: Ira Gershwin; Música: George Gershwin	Alvin, 250
61	<i>Show Boat</i> 27/12/1927	Libro: Oscar Hammerstein II; Letras: Oscar Hammerstein II; Música: Jerome Kern	Ziegfeld, 575
62	<i>The Three Musketeers</i> 13/3/1928	Libro: William Anthony McGuire; Letras: Clifford Grey, P. G. Wodehouse; Música: Rudolf Friml	Lyric, 319
63	<i>Blackbirds of 1928</i> 9/5/1928	Letras: Dorothy Fields; Música: Jimmy McHugh	Liberty, 519
64	<i>The New Moon</i> 19/9/1928	Música: Sigmund Romberg; Escrito por Frank Mandel, Laurence Schwab, Oscar Hammerstein II	Imperial, 519

65	<i>Hold Everything!</i> 10/10/1928	Libro: B. G. DeSylva, John McGowan; Letras: B. G. DeSylva, Lew Brown; Música: Ray Henderson	Broadhurst, 413
66	<i>Whoopee</i> 4/12/1928	Libro: William Anthony McGuire; Letras: Gus Kahn; Música: Walter Donaldson	New Amsterdam, 255
67	<i>Follow Thru</i> 9/1/1929	Libro: B. G. DeSylva, Laurence Schwab; Letras: B. G. DeSylva, Lew Brown; Música: Ray Henderson	46th St, 401
68	<i>The Little Show</i> 30/4/1929	Letras: Howard Dietz; Música: Arthur Schwartz	Music Box, 321
69	<i>Sweet Adeline</i> 3/9/1929	Libro: Oscar Hammerstein II; Música: Jerome Kern	Hammerstein, 233
70	<i>Bitter Sweet</i> 5/11/1929	Libro: Noël Coward; Letras: Noël Coward; Música: Noël Coward	Ziegfeld, 159
71	<i>Fifty Million Frenchmen</i> 27/11/1929,	Música Cole Porter; Libro Herbert Fields; Letras Cole Porter.	Lyric, 254
72	<i>Strike Up The Band</i> 14/1/1930	Libro: Morrie Ryskind; Letras: Ira Gershwin; Música: George Gershwin	Times Square, 191
73	<i>Flying High</i> 3/3/1930	Libro: John McGowan; Letras: B. G. DeSylva, Lew Brown; Música: Ray Henderson	Apollo, 355
74	<i>Fine and Dandy</i> 23/9/1930	Libro: Donald Ogden Stewart, Joe Cook; Letras: Paul James; Música: Kay Swift	Erlanger, 246
75	<i>Girl Crazy</i> 14/10/1930	Libro: Guy Bolton, John McGowan; Letras: Ira Gershwin; Música: George Gershwin	Alvin, 272
76	<i>Three's a Crowd</i> 15/10/1930	Libro: Howard Dietz; Letras: Howard Dietz; Música: Arthur Schwartz	Selwyn, 271
77	<i>The New Yorkers</i> 8/12/1930	Libro: Glen MacDonough; Letras: George V. Hobart; Música: Ludwig Englander	Broadway, 168

78	<i>The Band Wagon</i> 3/6/1931,	Libro: George S. Kaufman, Howard Dietz; Letras: Howard Dietz; Música: Arthur Schwartz	New Amsterdam, 260
79	<i>The Cat and the Fiddle</i> 15/10/1931	Libro: Jerome Kern, Otto Harbach; Letras: Jerome Kern, Otto Harbach; Música: Jerome Kern, Otto Harbach	Globe, 395
80	<i>Of Thee I Sing</i> 26/12/1931	Libro: George S. Kaufman, Morrie Ryskind; Letras: Ira Gershwin; Música: George Gershwin	Music Box, 441
81	<i>Face The Music</i> 17/2/1932	Libro Irving Berlin y Moss Hart	New Amsterdam, 165
82	<i>Music in the Air</i> 8/11/1932	Libro: Oscar Hammerstein II; Letras: Oscar Hammerstein II; Música: Jerome Kern	Alvin, 146
83	<i>Take a Chance</i> 26/11/1932	Libro: B. G. DeSylva, Laurence Schwab, Sid Silvers; Letras: B. G. DeSylva; Música: Nacio Herb Brown, Richard A. Whiting	Apollo, 243
84	<i>Gay Divorce</i> 29/11/1932	Libro: Dwight Taylor; Letras: Cole Porter; Música: Cole Porter	Ethel Barrymore, 248
85	<i>Roberta</i> 18/11/1933	Libro: Otto Harbach; Letras: Otto Harbach; Música: Jerome Kern	New Ambassador, 295
86	<i>The Great Waltz</i> 22/9/1934,	Libro: Moss Hart; Letras: Desmond Carter; Música: Johann Strauss, Jr., Johann Strauss, Sr.	Center, 298
87	<i>Anything Goes</i> 21/11/1934	Libro: Guy Bolton, Howard Lindsay, P. G. Wodehouse, Russel Crouse; Letras: Cole Porter; Música: Cole Porter	Alvin, 420
88	<i>Porgy and Bess</i> 10/10/1935	Libreto: DuBose Heyward; Letras: DuBose Heyward, Ira Gershwin; Música: George Gershwin	Alvin, 124
89	<i>Jubilee</i> 12/10/1935	Libro: Moss Hart; Letras: Cole Porter; Música: Cole Porter	Imperial, 169
90	<i>Jumbo</i> 16/11/1935	Libro: Ben Hecht, Charles MacArthur; Letras: Lorenz Hart, Richard Rodgers; Música: Lorenz	New York Hippodrome, 233

		Hart, Richard Rodgers	
91	<i>On Your Toes</i> 11/4/1936	Libro: George Abbott, Lorenz Hart, Richard Rodgers; Letras: Lorenz Hart; Música: Richard Rodgers	Imperial, 315
92	<i>Red, hot and Blue!</i> 29/10/1936	Libro: Howard Lindsay, Russel Crouse; Letras: Cole Porter; Música: Cole Porter	Alvin, 183
93	<i>Babes in Arms</i> 14/4/1937	Libro: Lorenz Hart, Richard Rodgers; Letras: Lorenz Hart; Música: Richard Rodgers	Shubert, 289
94	<i>I´d Rather Be Right</i> 2/11/1937	Libro: George S. Kaufman, Moss Hart; Letras: Lorenz Hart; Música: Richard Rodgers	Alvin, 290
95	<i>Pins and Needles</i> 27/11/1937	Libro: Arnold B. Horwitt, Arthur Arent, Charles Friedman, David Gregory, Emmanuel Eisenberg, Harold J. Rome, John Latouche, Joseph Schrank, Marc Blitzstein; Letras: Harold J. Rome; Música: Harold J. Rome	Labor Stage, 1108
96	<i>Hooray for What!</i> 1/12/1937	Libro: Howard Lindsay, Russel Crouse; Letras: E. Y. Harburg; Música: Harold Arlen	Winter Garden, 200
97	<i>The Cradle Will Rock</i> 3/1/1938,	Libro: Marc Blitzstein	Windsor, 108
98	<i>I Married An Angel</i> 11/5/1938	Libro: Lorenz Hart, Richard Rodgers; Letras: Lorenz Hart; Música: Richard Rodgers	Sam S. Shubert, 338
99	<i>Hellzapoppin</i> 22/9/1938	Libro: Olsen & Johnson; Letras: Charles Tobias, Sammy Fain; Música: Charles Tobias, Sammy Fain	46th St., 1404
100	<i>Knickerbocker Holiday</i> 19/10/1938	Libro: Maxwell Anderson; Letras: Maxwell Anderson; Música: Kurt Weill	Ethel Barrymore, 168
101	<i>Leave It to Me!</i> 9/11/1938,	Libro: Bella Spewack, Sam Spewack; Letras: Cole Porter; Música: Cole Porter	Imperial, 291
102	<i>The Boys from Syracuse</i>	Libro: George Abbott; Letras:	Alvin, 235

	23/11/1938	Lorenz Hart; Música: Richard Rodgers	
103	<i>Too Many Girls</i> 18/10/1939	Libro: George Marion, Jr.; Letras: Lorenz Hart; Música: Richard Rodgers	Imperial, 249
104	<i>Du Barry Was a Lady</i> 6/12/1939	Libro: B. G. DeSylva, Herbert Fields; Letras: Cole Porter; Música: Cole Porter	46th St, 408
105	<i>Louisiana Purchase</i> 28/5/1940	Libro: Morrie Ryskind; Letras: Irving Berlin; Música: Irving Berlin	Imperial, 444
106	<i>Cabin in the Sky</i> 25/10/1940	Libro: Lynn Root; Letras: John La Touche; Música: Vernon Duke	Martin Beck, 156
107	<i>Panama Hattie</i> 30/10/1940	Libro: B. G. DeSylva, Herbert Fields; Letras: Cole Porter; Música: Cole Porter	46th St, 501
108	<i>Pal Joey</i> 25/12/1940	Libro: John O'Hara; Letras: Lorenz Hart; Música: Richard Rodgers	Ethel Barrymore, 374
109	<i>Lady in the Dark</i> 23/1/1941	Libro: Moss Hart; Letras: Ira Gershwin; Música: Kurt Weill	Alvin, 467
110	<i>Best Foot Forward</i> 1/10/1941	Libro: John Cecil Holm; Letras: Hugh Martin, Ralph Blane; Música: Hugh Martin, Ralph Blane	Ethel Barrymore, 326
111	<i>Let's face It!</i> 29/10/1941	Libro: Dorothy Fields, Herbert Fields; Letras: Cole Porter; Música: Cole Porter	Imperial, 547
112	<i>By Jupiter</i> 3/6/1942	Libro: Lorenz Hart, Richard Rodgers; Letras: Lorenz Hart; Música: Richard Rodgers	Shubert, 421
113	<i>This is the Army</i> 4/7/1942	Libro: Irving Berlin, James McColl; Letras: Irving Berlin; Música: Irving Berlin	Broadway, 113
114	<i>Oklahoma!</i> 31/3/1943	Libro: Oscar Hammerstein II; Letras: Oscar Hammerstein II; Música: Richard Rodgers	St. James, 2411

115	<i>The Merry Widow</i> 4/8/1943	Libro: Leo Stein, Victor Leon; Música: Franz Lehár	Majestic, 321
116	<i>One Touch of Venus</i> 7/10/1943	Libro: Ogden Nash, S. J. Perelman; Letras: Ogden Nash; Música: Kurt Weill	Imperial, 567
117	<i>Carmen Jones</i> 2/12/1943	Libro: Oscar Hammerstein II; Letras: Oscar Hammerstein II; Música: Georges Bizet	Broadway, 502
118	<i>Mexican Hayride</i> 28/1/1944	Libro: Dorothy Fields, Herbert Fields; Letras: Cole Porter; Música: Cole Porter	Winter Garden, 479
119	<i>Follow the Girls</i> 8/4/1944	Libro: Eddie Davis, Guy Bolton; Letras: Dan Shapiro, Milton Pascal, Phil Charig; Música: Dan Shapiro, Milton Pascal, Phil Charig	Century, 882
120	<i>Song of Norway</i> 21/8/1944	Libro: Milton Lazarus; Letras: George Forrest, Robert Wright; Música: George Forrest, Robert Wright	Imperial, 860
121	<i>Bloomer Girl</i> 5/10/1944	Libro: Fred Saily, Sig Herzig; Letras: E. Y. Harburg; Música: Harold Arlen	Shubert, 654
122	<i>On the Town</i> 28/12/1944	Libro: Adolph Green, Betty Comden; Letras: Adolph Green, Betty Comden; Música: Leonard Bernstein	Adelphi, 462
123	<i>Up in Central Park</i> 27/1/1945	Libro: Dorothy Fields, Herbert Fields; Letras: Dorothy Fields; Música: Sigmund Romberg	Century, 504
124	<i>Carousel</i> 19/4/1945	Libro: Oscar Hammerstein II; Letras: Oscar Hammerstein II; Música: Richard Rodgers	Majestic, 890
125	<i>St. Louis Woman</i> 30/3/1946	Libro: Arna Bontemps, Countee Cullen; Letras: Johnny Mercer; Música: Harold Arlen	Martin Beck, 113
126	<i>Call Me Mister</i> 18/4/1946	Libro: Arnold Auerbach; Letras: Harold Rome; Música: Harold Rome	National, 734

127	<i>Annie Get Your Gun</i> 16/5/1946	Libro: Dorothy Fields, Herbert Fields; Letras: Irving Berlin; Música: Irving Berlin	Imperial, 1147
128	<i>Street Scene</i> 9/1/1947	Libro: Elmer Rice; Letras: Langston Hughes; Música: Kurt Weill	Adelphi, 148
129	<i>Finian's Rainbow</i> 10/1/1947	Libro: E. Y. Harburg, Fred Saidy; Letras: E. Y. Harburg; Música: Burton Lane	46th St, 725
130	<i>Brigadoon</i> 13/3/1947,	Libro: Alan Jay Lerner; Letras: Alan Jay Lerner; Música: Frederick Loewe	Ziegfeld, 581
131	<i>High Button Shoes</i> 9/10/1947	Libro: Stephen Longstreet; Letras: Jule Styne, Sammy Cahn; Música: Jule Styne, Sammy Cahn	Century, 727
132	<i>Allegro</i> 10/10/1947	Libro: Oscar Hammerstein II; Letras: Oscar Hammerstein II; Música: Richard Rodgers	Majestic, 315
133	<i>Make Mine Manhattan</i> 15/1/1948	Libro: Arnold B. Horwitt; Letras: Arnold B. Horwitt; Música: Richard Lewine	Broadhurst, 429
134	<i>Inside U.S.A</i> 30/4/1948	Libro: Arnold Auerbach, Arnold B. Horwitt, Moss Hart; Letras: Howard Dietz; Música: Arthur Schwartz	Century, 339
135	<i>Love Life</i> 7/10/1948	Libro: Alan Jay Lerner; Letras: Alan Jay Lerner; Música: Irving Schlein, Kurt Weill	46th St., 252
136	<i>Where Charley?</i> 11/10/1948	Libro: George Abbott; Letras: Frank Loesser; Música: Frank Loesser	St. James, 792
137	<i>As the Girls Go</i> 13/11/1948,	Libro: William Roos; Letras: Harold Adamson; Música: Jimmy McHugh	Winter Garden, 414
138	<i>Lend an Ear</i> 16/12/1948	Libro: Charles Gaynor; Letras: Charles Gaynor; Música: Charles Gaynor	National, 460
139	<i>Kiss Me, Kate!</i>	Libro: Bella Spewack, Samuel	New Century, 1077

	30/12/1948 (Premio Tony-Mejor Musical)	Spewack; Letras: Cole Porter; Música: Cole Porter	
140	<i>South Pacific</i> 7/4/1949 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Joshua Logan, Oscar Hammerstein II; Letras: Oscar Hammerstein II; Música: Richard Rodgers	Majestic, 1,925
141	<i>Miss Liberty</i> 15/7/1949	Libro: Robert E. Sherwood; Letras: Irving Berlin; Música: Irving Berlin	Imperial, 308
142	<i>Lost in the Stars</i> 30/10/1949	Libro: Maxwell Anderson; Letras: Maxwell Anderson; Música: Kurt Weill	Music Box, 281
143	<i>Gentlemen Prefer Blondes</i> 8/12/1949	Libro: Anita Loos, Joseph Fields; Letras: Leo Robin; Música: Jule Styne	Ziegfeld, 740
144	<i>Call Me Madam</i> 12/10/1950	Libro: Howard Lindsay, Russel Crouse; Letras: Irving Berlin; Música: Irving Berlin	Imperial, 644
145	<i>Guys and Dolls</i> 24/11/1950 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Abe Burrows, Jo Swerling; Letras: Frank Loesser; Música: Frank Loesser	46th St., 1194
146	<i>The King and I</i> 29/3/1951 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Oscar Hammerstein II; Letras: Oscar Hammerstein II; Música: Richard Rodgers	St. James, 1246
147	<i>A Tree Grows in Brooklyn</i> 19/4/1951	Libro: Betty Smith, George Abbott; Letras: Dorothy Fields; Música: Arthur Schwartz	Alvin, 267
148	<i>Paint Your Wagon</i> 12/11/1951	Libro: Alan Jay Lerner; Letras: Alan Jay Lerner; Música: Frederick Loewe	Shubert, 289
149	<i>Wish You Were Here</i> 25/6/1952	Libro: Arthur Kober, Joshua Logan; Letras: Harold Rome; Música: Harold Rome	Imperial, 598
150	<i>Wonderful Town</i> 25/2/1953 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Jerome Chodorov, Joseph A. Fields; Letras: Adolph Green, Betty Comden; Música: Leonard Bernstein	Winter Garden, 559
151	<i>Can-Can</i> 7/5/1953	Libro: Abe Burrows; Letras: Cole Porter; Música: Cole Porter	Shubert, 892

152	<i>Me and Juliet</i> 28/5/1953	Libro: Oscar Hammerstein II; Letras: Oscar Hammerstein II; Música: Richard Rodgers	Majestic, 358
153	<i>Kismet</i> 3/12/1953 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Charles Lederer, Luther Davis; Letras: George Forrest, Robert Wright; Música: Alexander Borodin, George Forrest	Ziegfeld, 583
154	<i>The Threepenny Opera</i> 10/3/1954	Libro: Bertolt Brecht; Letras: Bertolt Brecht; Música: Kurt Weill	Theatre de Lys, 96
155	<i>The Golden Apple</i> 20/4/1954	Libro: John La Touche; Letras: John La Touche; Música: Jerome Moross	Alvin, 127
156	<i>The Pajama Game</i> 13/5/1954 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: George Abbott, Richard Bissell; Letras: Jerry Ross, Richard Adler; Música: Jerry Ross, Richard Adler	St James, 1061
157	<i>The Boy Friend</i> 30/9/1954,	Libro: Sandy Wilson; Letras: Sandy Wilson; Música: Sandy Wilson	Royale, 435
158	<i>Peter Pan</i> 20/10/1954	Letras: Carolyn Leigh; Música: Mark Charlap	Winter Garden, 152
159	<i>Fanny</i> 4/11/1954	Libro: Joshua Logan, S. N. Behrman; Letras: Harold Rome; Música: Harold Rome	Majestic, 388
160	<i>House of Flowers</i> 30/12/1954	Libro: Truman Capote; Letras: Harold Arlen, Truman Capote; Música: Harold Arlen	Alvin, 165
161	<i>Plain and Fancy</i> 27/1/1955	Libro: Joseph Stein, Will Glickman; Letras: Arnold B. Horwitt; Música: Albert Hague	Mark Hellinger, 461
162	<i>Silk Stockings</i> 24/2/1955	Libro: Abe Burrows, George S. Kaufman, Leueen MacGrath; Letras: Cole Porter; Música: Cole Porter	Imperial, 478
163	<i>Damn Yankees</i> 5/5/1955 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Douglass Wallop, George Abbott; Letras: Jerry Ross, Richard Adler; Música: Jerry	46th St. Street, 1019

		Ross, Richard Adler	
164	<i>My Fair Lady</i> 15/3/1956 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Alan Jay Lerner; Letras: Alan Jay Lerner; Música: Frederick Loewe	Mark Hellinger, 2717
165	<i>The Most Happy Fella</i> 3/5/1956	Libro: Frank Loesser; Letras: Frank Loesser; Música: Frank Loesser	Imperial, 676
166	<i>Li'l Abner</i> 15/11/1956	Libro: Melvin Frank, Norman Panama; Letras: Johnny Mercer; Música: Gene de Paul	St. James, 693
167	<i>Bells Are Ringing</i> 29/11/1956	Libro: Adolph Green, Betty Comden; Letras: Adolph Green, Betty Comden; Música: Jule Styne	Shubert, 924
168	<i>Candide</i> 1/12/1956	Libro: Lillian Hellman; Letras: Dorothy Parker, John La Touche, Richard Wilbur; Música: Leonard Bernstein	Martin Beck, 73
169	<i>New Girl in Town</i> 14/5/1957	Libro: George Abbott; Letras: Bob Merrill; Música: Bob Merrill	46th St., 431
170	<i>West Side Story</i> 26/9/1957	Libro: Arthur Laurents; Letras: Stephen Sondheim; Música: Leonard Bernstein	Winter Garden, 732
171	<i>Jamaica</i> 31/10/1957	Libro: E. Y. Harburg, Fred Saily; Letras: E. Y. Harburg; Música: Harold Arlen	Imperial, 555
172	<i>The Music Man</i> 19/12/1957 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Meredith Willson; Letras: Meredith Willson; Música: Meredith Willson	Majestic, 1375
173	<i>Flower Drum Song</i> 1/12/1958	Libro: Joseph Fields, Oscar Hammerstein II; Letras: Oscar Hammerstein II; Música: Richard Rodgers	St. James, 600
174	<i>Redhead</i> 5/2/1959 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: David Shaw, Dorothy Fields, Herbert Fields, Sidney Sheldon; Letras: Dorothy Fields; Música: Albert Hague	46th St., 452
175	<i>Destry Rides Again</i> 23/4/1959	Libro: Leonard Gershe; Letras: Harold Rome; Música: Harold	Imperial, 472

		Rome, Karen Gustafson	
176	<i>Gypsy</i> 21/5/1959	Libro: Arthur Laurents; Letras: Stephen Sondheim; Música: Jule Styne	Broadway, 702
177	<i>Take Me Along</i> 22/10/1959	Libro: Joseph Stein, Robert Russell; Letras: Bob Merrill; Música: Bob Merrill	Shubert, 448
178	<i>The Sound of Music</i> 16/11/1959 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Howard Lindsay, Russel Crouse; Letras: Oscar Hammerstein II; Música: Richard Rodgers	Lunt-Fontanne, 1443
179	<i>Fiorello!</i> 23/11/1959 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: George Abbott, Jerome Weidman; Letras: Sheldon Harnick; Música: Jerry Bock	Broadhurst, 796
180	<i>Once Upon a Mattress</i> 25/11/1959	Libro: Dean Fuller, Jay Thompson, Marshall Barer; Letras: Marshall Barer; Música: Mary Rodgers	Alvin, 460 total
181	<i>Greenwillow</i> 8/3/1960	Libro: Frank Loesser, Lesser Samuels; Letras: Frank Loesser; Música: Frank Loesse.	Alvin, 97
182	<i>Bye Bye Birdie</i> 14/4/1960 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Michael Stewart; Letras: Lee Adams; Música: Charles Strouse	Martin Beck, 607
183	<i>Irma and Douce</i> 29/9/1960	Libro: Alexandre Breffort, David Heneker, Julian More, Monty Norman; Letras: Alexandre Breffort, David Heneker, Julian More, Monty Norman; Música: Marguerite Monnot	Plymouth, 524
184	<i>The Unsinkable Molly Brown</i> 3/11/1960	Libro: Richard Morris; Letras: Meredith Willson; Música: Meredith Willson	Winter Garden, 532
185	<i>Camelot</i> 3/12/1960	Libro: Alan Jay Lerner; Letras: Alan Jay Lerner; Música: Frederick Loewe	Majestic, 873
186	<i>Do Re Mi</i> 26/12/1960	Libro: Garson Kanin; Letras: Adolph Green, Betty Comden; Música: Jule Styne	St. James, 400

187	<i>Carnival</i> 13/4/1961	Libro: Michael Stewart; Letras: Bob Merrill; Música: Bob Merrill	Imperial, 719
188	<i>Milk and Honey</i> 10/10/1961	Libro: Don Appell; Letras: Jerry Herman; Música: Jerry Herman	Martin Beck, 543
189	<i>How to Succeed in Business Without Trying</i> 14/10/1961 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Abe Burrows, Jack Weinstock, Willie Gilbert; Letras: Frank Loesser; Música: Frank Loesser	46th Street, 1417
190	<i>No Strings</i> 15/3/1962	Libro: Samuel Taylor; Letras: Richard Rodgers; Música: Richard Rodgers	54th Street, 580
191	<i>A Funny Thing Happened on the way to the Forum</i> 8/5/1962 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Burt Shevelove, Larry Gelbart; Letras: Stephen Sondheim; Música: Stephen Sondheim	Alvin, 966
192	<i>Stop the World – I Want to Get Off</i> 3/10/1962	Libro: Anthony Newley, Leslie Bricusse; Letras: Anthony Newley, Leslie Bricusse; Música: Anthony Newley, Leslie Bricusse	Shubert, 556
193	<i>Little Me</i> 17/11/1962	Libro: Neil Simon; Letras: Carolyn Leigh; Música: Cy Coleman	Lunt-Fontanne, 257
194	<i>Oliver!</i> 6/1/1963	Libro: Lionel Bart; Letras: Lionel Bart; Música: Lionel Bart	Imperial, 774
195	<i>She Loves Me</i> 23/4/1963	Libro: Joe Masteroff; Letras: Sheldon Harnick; Música: Jerry Bock	Eugene O'Neill, 302
196	<i>110 in the Shade</i> 24/10/1963	Libro: N. Richard Nash; Letras: Tom Jones; Música: Harvey Schmidt	Broadhurst, 331
197	<i>Hello, Dolly!</i> 16/1/1964 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Michael Stewart; Letras: Jerry Herman; Música: Jerry Herman	St. James, 2844
198	<i>What Makes Sammy Run?</i> 27/2/1964	Libro: Budd Schulberg, Stuart Schulberg; Letras: Ervin Drake; Música: Ervin Drake	54th Street, 540
199	<i>Funny Girl</i>	Libro: Isobel Lennart; Letras: Bob	Winter Garden, 1348

	26/3/1964	Merrill; Música: Jule Styne	
200	<i>High Spirits</i> 7/4/1964	Libro: Hugh Martin, Timothy Gray; Letras: Hugh Martin, Timothy Gray; Música: Hugh Martin, Timothy Gray	Alvin, 376
201	<i>Fiddler on the Roof</i> 22/9/1964 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Joseph Stein; Letras: Sheldon Harnick; Música: Jerry Bock	Imperial, 3242
202	<i>Golden Boy</i> 20/10/1964	Libro: Clifford Odets, William Gibson; Letras: Lee Adams; Música: Charles Strouse	Majestic, 569
203	<i>Do I Hear a Waltz?</i> 13/3/1965	Libro: Arthur Laurents; Letras: Stephen Sondheim; Música: Richard Rodgers	46th Street, 220
204	<i>Half a Sixpence</i> 25/4/1965	Libro: Beverley Cross; Letras: David Heneker; Música: David Heneker	Broadhurst, 512
205	<i>The Roar of the Greasepaint – The Smell of the Crowd</i> 16/5/1965	Libro: Anthony Newley, Leslie Bricusse; Letras: Anthony Newley, Leslie Bricusse; Música: Anthony Newley, Leslie Bricusse	Shubert, 232
206	<i>On a Clear day You Can See Forever</i> 17/10/1965	Libro: Alan Jay Lerner; Letras: Alan Jay Lerner; Música: Burton Lane	Mark Hellinger, 273
207	<i>Man of La Mancha</i> 22/11/1965 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Dale Wasserman; Letras: Joe Darion; Música: Mitch Leigh	ANTA Washington Square, 2328
208	<i>Sweet Charity</i> 29/1/1966	Libro: Neil Simon; Letras: Dorothy Fields; Música: Cy Coleman	Palace, 608
209	<i>Mame</i> 24/5/1966	Libro: Jerome Lawrence, Robert E. Lee; Letras: Jerry Herman; Música: Jerry Herman	Winter Garden, 1508
210	<i>The Apple Tree</i> 18/10/1966,	Libro: Jerry Bock, Sheldon Harnick; Letras: Sheldon Harnick; Música: Jerry Bock	Shubert, 463
211	<i>Cabaret</i> 20/11/1966 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Joe Masteroff; Letras: Fred Ebb; Música: John Kander	Broadhurst, 1166

212	<i>I Do! T Do!</i> 5/12/1966	Libro: Tom Jones; Letras: Tom Jones; Música: Harvey Schmidt	46th Street, 584
213	<i>Hallelujah, Baby!</i> 26/4/1967 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Arthur Laurents; Letras: Adolph Green, Betty Comden; Música: Jule Styne	Martin Beck, 293
214	<i>The Happy Time</i> 18/1/1968	Libro: N. Richard Nash; Letras: Fred Ebb; Música: John Kander	Broadway, 286
215	<i>George M!</i> 10/4/1968	Libro: Francine Pascal, John Pascal, Michael Stewart; Letras: George M. Cohan; Música: George M. Cohan	Palace, 433
216	<i>Hair</i> 29/4/1968	Libro: Gerome Ragni, James Rado; Letras: Gerome Ragni, James Rado; Música: Galt MacDermot	Biltmore, 1750
217	<i>Zorba</i> 17/11/1968	Libro: Joseph Stein; Letras: Fred Ebb; Música: John Kander	Imperial, 306
218	<i>Promises Promises</i> 1/12/1968	Libro: Neil Simon; Letras: Hal David; Música: Burt Bacharach	Shubert, 1281
219	<i>1776</i> 16/3/1969 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Peter Stone; Letras: Sherman Edwards; Música: Sherman Edwards	46th St., 1217
220	<i>Purlie</i> 15/3/1970	Libro: Ossie Davis, Peter Udell, Philip Rose; Letras: Peter Udell; Música: Gary Geld	Broadway, 690
221	<i>Applause</i> 30/3/1970	Libro: Adolph Green, Betty Comden; Letras: Lee Adams; Música: Charles Strouse	Palace, 896
222	<i>Company</i> 26/4/1970	Libro: George Furth; Letras: Stephen Sondheim; Música: Stephen Sondheim	Alvin, 706
223	<i>The Rothschilds</i> 19/10/1970	Libro: Sherman Yellen; Letras: Sheldon Harnick; Música: Jerry Bock	Lunt-Fontanne, 505
224	<i>No, No, Nanette</i> 19/1/1971	Libro: Frank Mandel, Otto Harbach; Letras: Irving Caesar, Otto Harbach; Música: Vincent	46th St., 861

		Youmans	
225	<i>Follies</i> 4/4/1971	Libro: James Goldman; Letras: Stephen Sondheim; Música: Stephen Sondheim	Winter Garden, 522
226	<i>Godspell</i> 17/5/1971	Letras: Stephen Schwartz; Música: Stephen Schwartz	Cherry Lane, 1270
227	<i>Jesus Christ Superstar</i> 12/10/1971	Letras: Tim Rice; Música: Andrew Lloyd Webber	Mark Hellinger, 711
228	<i>Two Gentlemen of Verona</i> 1/12/1971	Letras: John Guare; Música: Galt MacDermot	St. James, 614
229	<i>Grease</i> 7/6/1972	Libro: Jim Jacobs, Warren Casey; Letras: Jim Jacobs, Warren Casey; Música: Jim Jacobs, Warren Casey	Broadurst, 3,388
230	<i>Sugar</i> 9/4/1972	Libro: Peter Stone; Letras: Bob Merrill; Música: Jule Styne	Majestic, 505
231	<i>Pippin</i> 23/10/1972	Libro: Bob Fosse, Roger O. Hirson; Letras: Stephen Schwartz; Música: Stephen Schwartz	Imperial, 1944
232	<i>A Little Night Music</i> 25/2/1973	Libro: Hugh Wheeler; Letras: Stephen Sondheim; Música: Stephen Sondheim	Shubert, 601
233	<i>Raisin</i> 18/10/1973	Libro: Charlotte Zaltzberg, Robert Nemiroff; Letras: Robert Brittan; Música: Judd Woldin	46th Street, 847
234	<i>Candide</i> 3/10/1974	Libro: Lillian Hellman; Letras: Dorothy Parker, John La Touche, Richard Wilbur; Música: Leonard Bernstein	Broadway, 740
235	<i>The Magic Show</i> 28/5/1974	Libro: Bob Randall; Letras: Stephen Schwartz; Música: Stephen Schwartz	Cort, 1920
236	<i>The Wiz</i> 5/1/1975 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: William F. Brown; Letras: Charlie Smalls; Música: Charlie Smalls	Majestic, 1672
237	<i>Shenandoah</i> 7/1/1975	Libro: James Lee Barrett, Peter Udell, Philip Rose; Letras: Peter Udell; Música: Gary Geld	Alvin, 1050

238	Chicago 3/6/1975	Libro: Bob Fosse, Fred Ebb; Letras: Fred Ebb; Música: John Kander	46th St., 898
239	A Chorus Line 19/10/1975 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: James Kirkwood, Nicholas Dante; Letras: Edward Kleban; Música: Marvin Hamlisch	Shubert, 6137
240	Pacific Overtures 11/1/1976	Libro: John Weidman; Letras: Stephen Sondheim; Música: Stephen Sondheim	Winter Garden, 193
241	I Love My Wife 17/4/1977	Libro: Michael Stewart; Letras: Michael Stewart; Música: Cy Coleman	Ethel Barrymore, 872
242	Annie 4/21/1977 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Thomas Meehan; Letras: Martin Charmin; Música: Charles Strouse	Alvin, 2377
243	On The Twentieth Century 19/2/1978	Libro: Adolph Green, Betty Comden; Letras: Adolph Green, Betty Comden; Música: Cy Coleman	St. James, 460
244	The Best Little Whorehouse in Texas 17/4/1978	Libro: Larry L. King, Peter Masterson; Letras: Carol Hall; Música: Carol Hall	Entermedia, 85
245	Ain't Misbehavin' 9/5/1978 (Premio Tony-Mejor Musical)	Música: Thomas "Fats" Waller	Longacre, 1604
246	They're Playing Our Song 11/2/1979	Libro: Neil Simon; Letras: Carole Bayer Sager; Música: Marvin Hamlisch	Imperial, 1082
247	Sweeney Todd 1/3/1979	Libro: Hugh Wheeler; Letras: Stephen Sondheim; Música: Stephen Sondheim	Uris, 557
248	Evita 25/9/1979 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Tim Rice; Letras: Tim Rice; Música: Andrew Lloyd Webber	Broadway, 1567
249	Sugar Babies 8/10/1979	Letras: Al Dubin, Dorothy Fields; Música: Jimmy McHugh; Escrito por Ralph G.	Mark Hellinger, 1,208
250	Barnum	Libro: Mark Bramble; Letras:	St. James, 854

	30/4/1980	Michael Stewart; Música: Cy Coleman	
251	<i>42nd Street</i> 25/8/1980 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Mark Bramble, Michael Stewart; Letras: Al Dubin; Música: Harry Warren	Winter Garden, 3486
252	<i>Sophisticated Ladies</i> 1/3/1981	Concebido por: Donald McKayle; Basado en la música de: Duke Ellington; Música: Duke Ellington	Lunt-Fontanne, 767
253	<i>Woman of the Year</i> 29/3/1981	Libro: Peter Stone; Letras: Fred Ebb; Música: John Kander	Palace, 770
254	<i>Dreamgirls</i> 20/12/1981	Libro: Tom Eyen; Letras: Tom Eyen; Música: Henry Krieger	Imperial, 1522
255	<i>Nine</i> 9/5/1982 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Arthur Kopit; Letras: Maury Yeston; Música: Maury Yeston	46th Street, 732
256	<i>Cats</i> 7/10/1982 (Premio Tony-Mejor Musical)	Letras: T.S. Eliot; Música: Andrew Lloyd Webber	Winter Garden, 7,485
257	<i>My One and Only</i> 1/5/1983	Libro: Peter Stone, Timothy S. Mayer; Letras: Ira Gershwin; Música: George Gershwin	St. James, 767
258	<i>La Cage aux Folles</i> 51/8/1983 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Harvey Fierstein; Letras: Jerry Herman; Música: Jerry Herma	Palace, 1761
259	<i>The Tap Dance Kid</i> 21/12/1983	Libro: Charles Blackwell; Letras: Robert Lorick; Música: Henry Krieger	Minskoff, 669
260	<i>Sunday in the Park With George</i> 2/5/1984	Libro: James Lapine; Letras: Stephen Sondheim; Música: Stephen Sondheim	Booth, 604
261	<i>Big River</i> 25/4/1985 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: William Hauptman; Letras: Roger Miller; Música: Roger Miller	Eugene O'Neill, 1005
262	<i>Song and Dance</i> 18/9/1985	Letras: Don Black; Música: Andrew Lloyd Webber	Royale, 489
263	<i>The Mystery of Edwin Drood</i> 2/12/1985	Libro: Rupert Holmes; Letras: Rupert Holmes; Música: Rupert	Imperial, 608

	(Premio Tony-Mejor Musical)	Holmes	
264	<i>Me and My Girl</i> 10/8/1986	Libro: Douglas Furber, L. Arthur Rose; Letras: Douglas Furber, L. Arthur Rose; Música: Noel Gay	Marquis, 1420
265	<i>Les Misérables</i> 12/3/1987 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Alain Boublil, Claude-Michel Schönberg; Letras: Herbert Kretzmer; Música: Claude-Michel Schönberg	Broadway, 6,680
266	<i>Startlight Express</i> 15/3/1987	Letras: Richard Stilgoe; Música: Andrew Lloyd Webber	Gershwin, 761
267	<i>Into the Woods</i> 5/11/1987	Libro: James Lapine; Letras: Stephen Sondheim; Música: Stephen Sondheim	Martin Beck, 769
268	<i>The Phantom of the Opera</i> 26/1/1988 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Andrew Lloyd Webber, Richard Stilgoe; Letras: Charles Hart; Música: Andrew Lloyd Webber	Majestic, 6,925
269	<i>Jerome Robbins' Broadway</i> 26/2/1989 (Premio Tony-Mejor Musical)	Revista Musical Dirigida por: Jerome Robbins	Imperial, 634
270	<i>Grand Hotel</i> 12/11/1989	Libro: Luther Davis; Letras: George Forrest, Robert Wright; Música: George Forrest, Robert Wright	Martin Beck y Gershwin Theatres, 1018
271	<i>City of Angels</i> 12/12/1989 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Larry Gelbart; Letras: David Zippel; Música: Cy Coleman	Virginia, 878
272	<i>Aspects of Love</i> 8/4/1990	Letras: Charles Hart, Don Black; Música: Andrew Lloyd Webber	Broadhurst, 377
273	<i>Once on This Island</i> 18/10/1990	Libro: Lynn Ahrens; Letras: Lynn Ahrens; Música: Stephen Flaherty	Booth, 469
274	<i>Miss Saigon</i> 11/4/1991	Libro: Alain Boublil, Claude-Michel Schönberg; Letras: Alain Boublil, Richard Maltby, Jr.; Música: Claude-Michel Schönberg	Broadway, 4092
275	<i>The Secret Garden</i> 25/4/1991	Libro: Marsha Norman; Letras: Marsha Norman; Música: Lucy	St. James, 706

		Simon	
276	<i>Will Rogers Follies</i> 1/5/1991 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Peter Stone; Letras: Adolph Green, Betty Comden; Música: Cy Coleman	Palace, 983
277	<i>Crazy for You</i> 19/2/1992 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Ken Ludwig; Letras: Ira Gershwin; Música: George Gershwin	Shubert, 1622
278	<i>Five Guys Named Moe</i> 18/4/1992	Letras: Louis Jordan; Música: Louis Jordan; Escrito por Clarke Peters	Eugene O'Neill, 445
279	<i>Jelly's Last Jam</i> 26/4/1992	Libro: George C. Wolfe; Letras: Susan Birkenhead; Música: Jelly Roll Morton	Virginia, 569
280	<i>Falsettos</i> 29/4/1992	Libro: James Lapine, William Finn; Letras: William Finn; Música: William Finn	John Golden, 487
281	<i>Kiss of the Spider Woman – The Musical</i> 3/5/1993 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Terrence McNally; Letras: Fred Ebb; Música: John Kander	Broadhurst, 922
282	<i>Beauty and the Beast</i> 18/4/1994	Libro: Linda Woolverton; Letras: Howard Ashman, Tim Rice; Música: Alan Menken	Palace, 4252
283	<i>Passion</i> 9/5/1994 (Premio Tony-Mejor Musical)	Música Stephen Sondheim; Letras Stephen Sondheim; Libro James Lapine	Plymouth, 280
284	<i>Sunset Boulevard</i> 17/11/1994	Libro: Christopher Hampton, Don Black; Letras: Christopher Hampton, Don Black; Música: Andrew Lloyd Webber	Minskoff, 977
285	<i>Victor/Victoria</i> 25/10/1995	Libro: Blake Edwards; Letras: Leslie Bricusse; Música: Henry Mancini	Marquis, 734
286	<i>Rent</i> 29/4/1996 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Jonathan Larson; Letras: Jonathan Larson; Música: Jonathan Larson	Nederland, 3480
287	<i>Titanic</i> 23/4/1997	Libro: Peter Stone; Letras: Maury Yeston; Música: Maury Yeston	Lunt-Fontanne, 804

	(Premio Tony-Mejor Musical)		
288	<i>Jekyll & Hyde</i> 18/4/1997	Libro: Leslie Bricusse; Letras: Leslie Bricusse; Música: Frank Wildhorn	Plymouth, 1543
289	<i>Lion King</i> 13/11/1997 (Premio Tony-Mejor Musical)	Libro: Irene Mecchi, Roger Allers; Letras: Tim Rice; Música: Elton John	New Amsterdam, 2843
290	<i>Ragtime</i> 18/1/1998	Libro: Terrence McNally; Letras: Lynn Ahrens; Música: Stephen Flaherty	Ford Center, 861
291	<i>Fosse</i> 14/1/1999 (Premio Tony-Mejor Musical)	Revista Musical concebida por: Richard Malt, Jr., Chet Walker y Ann Reinking; Dirigido por: Richard Malt, Jr.	Broadhurst, 1100
292	<i>Swing</i> 9/12/1999	Revista Musical concebida por: Paul Kelly; Dirigida por: Lynne Taylor-Corbett	St. James, 461

4. MELODÍAS DE BROADWAY: GRANDES MUSICALES DEL SIGLO XX

4.1. Los Objetivos

El presente trabajo de grado pretende como objetivo general “realizar la puesta en escena de una antología de los grandes musicales de Broadway del siglo XX”. Antes de alcanzar tal objetivo se tuvieron que cumplir los siguientes pasos u objetivos específicos:

- Revisar la historia y evolución del musical de Broadway durante el siglo XX.
- Determinar las variables que hacen a los Grandes Musicales de Broadway del siglo XX.

- Hacer la selección de los musicales más representativos de cada época y estilo, que cumplan con las principales características, que definen a los grandes musicales del siglo XX, dentro de un contexto antológico.
- Crear el libreto para el musical *Melodías de Broadway*, partiendo de una sinopsis inicial y las canciones más representativas de cada musical escogido. (o considerarlo parte de los pasos de la puesta en escena)
- Determinar las variables de la puesta en escena de los musicales de Broadway.
- Aplicar las variables de la puesta en escena para llevar a cabo el montaje del espectáculo musical *Melodías de Broadway*.

4.2. El Problema

Para los norteamericanos, el musical es una forma de entretenimiento muy común. Anualmente los colegios o asociaciones culturales, presentan reposiciones de los musicales de décadas pasadas. Y por supuesto, cada temporada, las salas de los teatros de Broadway se llenan por completo. Pero no todo ha quedado dentro de los límites estadounidenses. El musical de Broadway ha traspasado las fronteras y grandes producciones han sido presentadas alrededor del mundo, incluso reposiciones de los musicales de las primeras décadas del siglo XX, que han logrado calar en algunos países, a pesar de sus altos costos.

Ahora bien, cualquiera podría preguntarse qué relevancia tiene el musical de Broadway. ¿Por qué su ligereza, banalidad e irrealdad, han atrapado a millones de espectadores a lo ancho y largo del planeta? ¿Por qué pagar 50 ó más dólares para ver un musical? Tal vez se deba a sus elaboradas escenografías, o vestuarios. Quizá las canciones, la música, o la historia que narran. Lo cierto es que a pesar de los años, el musical de Broadway sigue vigente en los escenarios mundiales.

4.4. Tipo de Investigación

Para lograr un mejor conocimiento sobre el objeto de estudio, se realizó una investigación exploratoria de las fuentes de información. Este tipo de investigación permitió el acercamiento a un tema que no ha sido muy estudiado en Venezuela.

Fuentes escritas:

Se contó con una buena cantidad de fuentes escritas, como libros y algunas publicaciones periódicas especializadas en el tema del teatro musical.

Debido al origen norteamericano del objeto de estudio, es muy poca la información que se puede conseguir en Venezuela. Sin embargo, se pudieron adquirir algunos libros en el exterior. Gracias a la Internet, se tuvo acceso a sitios Web especializados, así como bases de datos y sitios oficiales de algunos musicales. Además, de algunas publicaciones periódicas, que fueron suministradas por la Profesora Judith Sebesta.

Este contenido escrito se utilizó como documentación para lograr un mayor conocimiento sobre los orígenes y evolución del musical de Broadway, los elementos que lo conforman, y establecer las diferentes variables que definen a un “Gran Musical de Broadway del Siglo XX”.

Fuentes vivas:

Se consiguió contactar a la Profesora Judith Sebesta, de Estudios Teatrales de la Escuela de Artes Teatrales de la Universidad de Arizona. Además de suministrar fuentes periódicas, aclaró muchas dudas en cuanto al enfoque principal de este trabajo de grado. También respondió a varias preguntas en referencia a la definición de los

grandes musicales del siglo XX. En general hubo una muy buena disposición de su parte.

Jaime Coderch, Director del grupo teatral español Compañía Musikanz; así como también, Juan José Martín, Productor General del Teatro del Contrafuego, suministraron información enriquecedora para la elaboración del presente trabajo.

Musicales en vivo y Películas:

Hubo la posibilidad de ver las producciones españolas de los musicales *Cabaret* y *Cats*, en la ciudad de Madrid, en diciembre de 2003. Además, se visualizaron las películas de nueve musicales, todas disponibles en diferentes tiendas de alquiler de video, en Caracas.

Debido a que pertenecen a los musicales más nuevos del siglo XX, y por estar aún en cartelera, dos musicales, *Rent* y *The Lion King*, no se encontraron en video.

Ambos tipos de producciones, permitieron tanto a la autora de este trabajo de grado como a los integrantes del equipo creativo, abrir un poco la imaginación y extraer los elementos básicos de cada uno para tratar de mantenerse fieles a los originales.

Una vez recabada la información de los diferentes tipos de fuentes, se procedió a su revisión. Esto permitió delimitar el objeto estudio dentro de los grandes musicales que alcanzaron el éxito durante el siglo XX. Partiendo desde los primeros musicales de los años veinte hasta las nuevas producciones a finales de siglo. Además se profundizó un poco en los elementos integradores del musical y en las características comunes a aquellos que hoy en día son reconocidos como los “grandes musicales”.

Luego de realizar un marco referencial sobre el objeto de estudio, el siguiente paso fue la estructuración del libreto, además de la selección y la ubicación de las canciones dentro de la historia. Finalmente, se elaboró un plan de producción para llevar a cabo la puesta en escena del musical.

4. *MELODÍAS DE BROADWAY*

El presente trabajo pretende, de alguna manera, revivir las melodías más emblemáticas de algunos de los mejores musicales de Broadway. Tomando en cuenta lo afirmado en el segundo capítulo sobre la importancia dramática del libro o libreto y así evitar caer en un simple recital, o concierto de canciones, la autora se planteó elaborar una historia, un argumento dramático que permitiera unificar todas las canciones coherentemente.

En la revisión bibliográfica realizada, se encontró que una de las figuras más importantes dentro del teatro comercial de Broadway es el productor. Por esta razón, el protagonista de esta historia fue construido alrededor de la preocupación de Harold Robbins, el productor, por salvar el viejo Teatro Broadway, heredado de su tío Joe.

5.1. Sinopsis

Hace dos años, el Gran Joe famoso director de la Ciudad de New York murió, dejándole el viejo Teatro Broadway a su sobrino Harold Robbins. Desde entonces, no se ha producido ningún musical exitoso y el teatro está en peligro. En su desesperación, Harold acude a los antiguos archivos de su tío y descubre los guiones y reseñas de la prensa sobre los musicales que alguna vez hicieron brillar a Broadway. Junto a su asistente (Annie Maxwell), el director (Billy Stuart) y la compañía de actores (María, Roger, Sally y Zach), Harold emprenderá la producción de un espectáculo que revivirá el pasado, con los Grandes Musicales que tuvieron éxito alguna vez en Broadway.

5.1. Descripción de Personajes de *Melodías de Broadway*

Se consideró importante la redacción de los perfiles de los personajes principales de la historia. Ello ayudaría tanto el proceso de selección de actores en las audiciones, y a un mejor desenvolvimiento por parte del actor, en el momento de los ensayos. A continuación, siete vidas y mundos distintos, pero unidos por un mismo sueño: “Broadway”.

Harold Robbins – El Productor (32 años):

Harold nació en Nueva York. Corpulento y alto. De ojos marrones y facciones inglesas. Un chico algo temperamental y necio, y aunque al principio no lo aparente, es muy familiar y trabajador. Hijo único. De pequeño vivía con sus padres, Helen y Jimmy, en una pequeña casa la ciudad de Buffalo. Tuvo una infancia muy feliz. Le encantaba ir al teatro y sobretodo, disfrutaba de los fines de semana cuando viajaban a Nueva York a visitar a su tío Joe, un gran director teatral de la ciudad. Lo admiraba porque de grande deseaba ser como él. En el verano de 1979, Harold pidió como regalo pasar las vacaciones junto a su tío en el teatro. Y gracias a que obtuvo muy buenas calificaciones, sus padres lo complacieron. Durante su estadía en Nueva York, sus padres viajaron a Florida por carretera. Y de regreso sufrieron un fatal accidente. La noticia fue muy fuerte para Harold. Pero, su tío Joe, único familiar cercano no dudó en hacerse cargo de él. Después de todo era su padrino, y lo quería como a un hijo. Desde entonces, Harold continuó asistiendo a una escuela de Nueva York. Al principio fue difícil tanto para él como para Joe adaptarse y aceptar la ausencia de sus padres. Pero el ayudar a su tío en las producciones de los musicales que dirigía en el Teatro Broadway, era lo que siempre había soñado. Al terminar el high school, Harold estaba claro que a lo que quería dedicarse era al teatro. Y que mejor escuela que la había tenido durante años junto al Gran Joe, como él lo llamaba. Harold creció entre escenografías, compositores, escritores y actores que trabajaban

en los musicales que su tío dirigía. Admiraba la pasión y la locura con la que el Gran Joe se entregaba al teatro. Pero poco a poco, la relación entre ambos se fue deteriorando ya que Joe comenzó a beber constantemente y Harold detestaba eso. Sentía que el vicio alejaba a su tío de él. Y ya había perdido a sus padres en un accidente. Así que en un ataque de impotencia, decidió marcharse a California, donde podría seguir dedicándose a la producción teatral. Sin embargo, el estar lejos de su tío no lo motivaba a vivir aquello con la misma pasión. Trabajó en algunas producciones para una compañía de la región, junto a un director con el que conformó un muy buen equipo, Billy Stuart. Eventualmente tenía noticias de su tío. Annie, asistente de Joe mantenía a Harold informado de la salud de su tío, la cual iba empeorando con el tiempo. Hace dos años, Joe empeoró y mandó a llamar a su sobrino. Pero Harold, dolido por la distancia que ya existía entre ellos no acudió. Así que Joe, en sus últimos días le escribió una carta pidiéndole que regresara y se encargara de lo que significó su vida entera: el teatro Broadway. Harold lleva dos años en Nueva York tratando de salvar el Teatro que heredó de su tío. Pero últimamente no se ha podido producir mucho en Nueva York. Un sentimiento de culpa y decepción, lo han sumido en una impotencia y amargura muy grande. Annie, lo anima a no decaer en la lucha por revivir la magia que alguna vez llenaron de luz, melodías y grandes espectáculos aquel viejo teatro.

Annie Maxwell – Asistente del Productor (28 años):

Annie nació en Chicago. Una joven inteligente. Creció junto a sus dos hermanos mayores, Alan y Andrew, y su madre viuda, Megan. A los veinte años, Annie, se muda a la ciudad de Nueva York al ser aceptada en la Escuela de Artes de la Universidad de Columbia. A lo largo de su carrera se destacó por ser muy creativa, líder y buena compañera. En una oportunidad asistió a unos talleres anuales de dirección y producción de teatro comercial donde pudo contactar a Joe Robbins, el Gran Joe, tío de Harold. A medida que fue avanzando en su carrera tuvo la suerte de

ser contratada como asistente de dirección en el Teatro Broadway. Desde entonces, se convirtió en la mano derecha de Joe. Annie llevaba muy bien las cuentas del teatro. Atendía a la prensa y a los productores que alquilaban por temporadas. Conoció a Harold en las pocas visitas que hizo a su tío. Y era quien lo mantenía informado sobre la salud de su tío. En los últimos momentos de Joe, Annie se encargó por varios meses del Teatro Broadway. Desde que Harold volvió a Nueva York, han entablado una muy buena amistad. Aunque a veces el temperamento de Harold le moleste. Annie, al igual que Harold, se siente en deuda con el Gran Joe, y por ello no permite que Harold se desmotive y siga manteniendo el Teatro Broadway. Está dispuesta a apoyarlo en cualquier decisión que él tome.

Billy Stuart – El Director (29 años) :

Billy nació en San Antonio Texas. Joven, delgado y un poco desaliñado. Un tanto bohemio, pacífico y soñador. A Billy, desde muy joven le atrae el teatro musical. Perteneció a varias agrupaciones locales. Un verano encontró en la prensa un anuncio de unas audiciones para entrar en una compañía teatral muy importante del país. Con poco dinero, con apenas diecisiete años, y en contra de la voluntad de sus padres, toma un autobús hasta Manhattan. Acude a las audiciones, pero no tiene suerte. Al poco tiempo le ofrecen un trabajo como tramoyista en California y no duda en tomarlo. Después de todo tenía unos amigos músicos a donde llegar. Trabajó por dos años en un teatro local de San Diego, donde conoce a Harold quien era el productor de un nuevo musical. Billy y Harold se hacen muy buenos amigos y emprenden varios proyectos juntos. Aunque logra dirigir junto a Harold un par de obras, Billy sueña con poder trabajar en Nueva York. Al morir el Gran Joe, Harold decide volver al Teatro Broadway y le pide a Billy que lo acompañe. Hace un año Billy trabaja como profesor asistente de una escuela de teatro experimental de Nueva York. Al igual que Annie, ha significado un apoyo para Harold durante estos dos difíciles años.

María (20 años):

María nació en Puerto Rico. Joven, morena, de cabello largo y oscuro. De estatura mediana pero con un espíritu alegre y soñador. Desde los ocho años inmigra a los Estado Unidos junto a sus padres y su hermano mayor. Crece en el West End de Nueva York. Y desde los trece años ayuda a su madre en un pequeño taller de costura, ya que su padre la obliga a trabajar para poder mantener el negocio de la familia. María crece compartiendo sus estudios con el trabajo. Desde pequeña se reúne con sus amigas para montar coreografías que luego presentaban en las fiestas de la comunidad puertorriqueña. Pero a María le encantan los bailes latinos, y sueña con poder bailar en un musical muy famoso. Así que desde los diecisiete ahorra el poco dinero que le queda de trabajar junto a sus padres, y a escondidas de ellos, para pagar clases en un pequeño estudio del centro de la ciudad. Siempre ha estado pendiente de las audiciones que anuncian en los teatros. Hace dos años y medio por fin logra quedar en la compañía del Teatro Broadway para un inacabado proyecto de pequeñas presentaciones a cargo de Joe Robbins. Pero desde que este murió su sueño se ha visto truncado. María no pierde la esperanza de poder lograrlo.

Roger (22):

Nació en Oklahoma. Delgado, de piel blanca, cabello oscuro y corto. Roger es un chico apuesto y lo caracterizan su nobleza y su buen humor. Gran admirados de los musicales de Richard Rogers y Oscar Hammerstein desde muy pequeño. Creció en una granja junto a sus padres y una hermana menor. Una vez tuvo la oportunidad de viajar a Nueva York en un viaje del colegio. Ahí fueron a una visita guiada al Teatro Broadway, y tuvieron la oportunidad de conocer al Gran Joe. En su admiración, Roger le dijo a Joe que alguna vez quería llegar a ser como él. Joe, conmovido le dijo que cuando cumpliera la mayoría de edad podía acudir a las audiciones anuales del teatro. Es por eso que, al terminar el high scholl, dejó a su familia y amigos por irse a

alcanzar un sueño: ser actor de musicales en Nueva York. hace ya cinco años que pertenece a la compañía de actores del Teatro Broadway. Tuvo la oportunidad de trabajar con Joe en una de sus últimas producciones. A pesar de no tener una muy buena situación económica, y la incertidumbre que viven los actores del Teatro Broadway, Roger es incapaz de abandonarlo todo. Siente que le debe mucho a Joe. Además, confía en Harold, y está dispuesto a apoyarlo en salvar al Teatro.

Sally (26 años):

Sally nació en Londres. De piel blanca, cabello castaño oscuro y ojos verdes. Sally es presumida, temperamental y orgullosa. Su vida no ha sido color de rosas, pero ella siempre destella una grandeza. Es apasionada y emprendedora, trabaja por lo que quiere hasta obtenerlo. Su vida está sobre el escenario. Creció en Inglaterra junto a su madre y su padrastro, un alcohólico. Motivo por el cual desde los dieciséis años se marcha de casa con unos amigos. Desde entonces trabaja como cantante en algunos bares de Londres, llevando una vida bastante bohemia. Al cumplir los 21 conoció a Ralph, un pianista norteamericano, con el cual trabajó un par de meses. Él le ofreció irse para los Estados Unidos. A Sally le pareció maravillosa la idea, ya que una vez allí podría cumplir su sueño de ser una actriz consagrada. Al llegar a Nueva York, comenzó a cantar en el bar donde tocaba Ralph. Y hace tres años entró a la compañía del Teatro Broadway. Ralph se fue para España tras una oferta de trabajo. Vivieron juntos durante dos años. Pero Sally prefirió quedarse en Nueva York. Hace poco menos de un mes cerraron el bar donde trabajaba, y está desesperada tras la incertidumbre que vive el Teatro Broadway.

Zach (28 años):

Nació en Nueva York. De piel blanca, contextura atlética y estatura media. Zach ama la libertad y respeta la de los demás. Sus padres, médicos y profesores universitarios intentaron reprimirlo tras los libros y siempre han estado en contra de

las preferencias artísticas de su hijo. Al terminar la secundaria decidió dedicarse de lleno a estudiar guitarra y teatro. Y tras una fuerte discusión con sus padres, decide independizarse. Pero la vida bohemia en la ciudad ha sido dura. Comenzó viviendo con un amigo, al cual le pagaba cada vez que podía. Y para ello tocaba la guitarra en el metro. Hasta que finalmente consiguió un trabajo en un estudio musical como ayudante técnico. Allí ganaba un poco más y le alcanzaba para rentar una habitación más grande. Hace tres años conoció a Maureen, una bailarina de ballet del Teatro Broadway. Zach acompañaba los sábados, en su día libre a Maureen a sus ensayos. Allí conoció a Billy, quien lo ayudó a conseguir un trabajo como tramoyista en el Teatro. Una vez allí tuvo la oportunidad de audicionar para la compañía de actores y quedó. Ahora trabaja como tramoyista y espera ansioso el día en que el Teatro Broadway abra sus puertas a un nuevo espectáculo para poder actuar. Hace un tiempo su novia lo dejó, y le declaró que era lesbiana.

5.1. Once Grandes Musicales de Broadway

Partiendo de la definición de antología, como una colección escogida de fragmentos literarios y musicales de cierta relevancia, se revisó una lista de más de 250 musicales de Broadway. Tomando en cuenta las características que definen a los grandes musicales del siglo, se seleccionaron once musicales de los más representativos del género.

A continuación, se presentan once musicales del siglo XX. Variados en estilos, que pueden considerarse dentro de la categoría “Grandes Musicales de Broadway”. Para la selección de los mismos, se tomaron en cuenta aspectos como: número de presentaciones en Broadway, número de reposiciones, popularidad, premios obtenidos, y especialmente la vigencia en el tiempo.

Estos musicales se escogieron en representación de muchos de los musicales que durante un siglo evolucionaron en los teatros de Broadway. Datos como fechas de estreno y reposiciones, así como premios obtenidos y fichas artísticas, se consultaron la página Web *Internet Broadway Database: The oficial source of Broadway Information* (Disponible: www.ibdb.com) y la recopilación histórica que hace Ted Sennett (1998) en su libro *Song and Dance, The Musicals of Broadway*.

5.3.1. *Show Boat*

Show Boat. Basado en la novela de Edna Ferber. Es considerado como el primer musical en integrar el libro o libreto con la música (Bering, 1998). Abrió por primera vez, el 27 de diciembre de 1927, en el Ziegfeld Theatre de Nueva York. Duró 572 presentaciones. De *Show Boat* se han realizado cuatro reposiciones en la ciudad de Nueva York:

- 19 de mayo de 1932 – 22 de octubre de 1932, en el Casino Theatre (180 presentaciones).
- 5 de enero de 1946 – 4 de enero de 1947, en el Ziegfeld Theatre (418 presentaciones).
- 24 de abril de 1983 – 26 de junio de 1983, en el Uris Theatre (73 presentaciones).
- 2 de octubre de 1994 – 5 de enero de 1997, en el George Gershwin Theatre (947 presentaciones).

En 1995, *Show Boat* obtuvo cinco Premios Tony a Mejor Reposición de un Musical, Mejor Actriz de Reparto en un Musical, Mejor Diseño de Vestuario, Mejor Coreografía, Mejor Dirección para un Musical.

Ficha artística de la producción original:

Música de Jerome Kern. Letras de Oscar Hammerstein II. Libreto de Oscar Hammerstein II. Dirigido por Zeke Colvan y Oscar Hammerstein II. Y el elenco original: Charles Winninger, Norma Terris, Helen Morgan, Howard Marsh, Jules Bledsoe, Edna May Oliver, Eva Puck, Sammy White, Tess Gardella, Charles Ellis, Francis X. Mahoney

Sinopsis:

Abarcando la época entre 1877 y 1927, la historia se centra las vidas de los habitantes de un barco de espectáculos que navega por el Misissippi. Magnolia Hawks, la hija recatada del genial propietario del barco de espectáculos Cotton Blossom, el Capitán Andy Hawks y su malhumorada esposa Parthy Ann. Magnolia se enamora y se casa con el apuesto jugador de apuestas Gaylord Ravenal. Pero el matrimonio colapsa cuando la afición de Gaylord los deja arruinados. Avergonzado y con remordimiento de conciencia, Gaylord deja a Magnolia, quien vuelve al barco de espectáculos. Los dos se reúnen muchos años después, cuando su hija Kim es toda una estrella del teatro. La ausencia de un final feliz sorprendió a la audiencia. Pero más impactante fue la sub-trama, de Julie La Verne, la actriz principal del Cotton Blossom. Al descubrirse que tenía sangre Negra, es rechazada; lo cual hace su matrimonio con un hombre blanco, sea ilegal.

5.3.1. *Oklahoma!*

En 1943, *Oklahoma!* marcaba el inicio de una serie de clásicos del musical. Era el primer trabajo en conjunto realizado por Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II. Y el musical maduraba con la integración del baile, junto a la música y el libro (“Rodgers & Hammerstein: The Illustrated Songbook”, 1998).

Basado en la obra teatral *Green Grow the Lilacs*, de Lynn Riggs. Abrió por primera vez, el 31 de marzo de 1943, en el St. James Theatre de Nueva York. permaneció por 2212 presentaciones. De *Oklahoma!* se han realizado tres reposiciones en la ciudad de Nueva York:

- 29 de mayo de 1951 – 28 de Julio de 1951, en el Broadway Theatre (100 presentaciones).
- 13 de diciembre de 1979 – 24 de agosto de 1980, en el Palace Theatre (293 presentaciones)
- 21 de marzo de 2002 – 23 de febrero de 2003, en el George Gershwin Theatre (388 presentaciones).

En 1980 y en 2002, recibe el *Theatre World Award*. Y en 2002 recibe el Premio *Tony* a Mejor Actor de Reparto en un Musical.

Ficha artística de la producción original de 1943:

Música de Richard Rodgers. Letras y Libreto de Oscar Hammerstein II. Dirigido por Rouben Mamoulian. Y con el elenco original: Alfred Drake, Joan Roberts, Celeste Holm, Joseph Buloff, Betty Garde, Lee Dixon, Howard Da Silva, Joan McCracken, Bambi Linn, George S. Irving, George Church, Ralph Riggs, Marc Platt, Katherine Sergava

Sinopsis:

En la época en que el territorio de Oklahoma estaba en proceso de unificación, Curly McLain corteja a Laury Williams. Para darle celos al apuesto vaquero, laury acepta la invitación de un granjero, Jud Fry, para asistir a la reunión social. Mientrastanto, Ado Annie, la amiga de Laury, una divertida joven quien simplemente nunca puede decirle no a un hombre, está entre su pretendiente Will Parker y Ali Hakim, un vendedor ambulante quien es seductor al hablar. Cuando Laury trata de romper su cita con Jud, este se trata de aprovechar de ella. Después de que Curly lo bota de la fiesta, Jud le promete vengarse y trata de incendiar la granja de la familia de Laury. Curly y Jud pelean, pero accidentalmente, Jud se mata él mismo con su propio cuchillo. Curly es juzgado inocente y se casa con Laury. Ado Annie, Will Parker, los granjeros y vaqueros celebran junto a los recién casados el renacimiento del nuevo estado de Oklahoma.

5.3.1. *West Side Story*

West Side Story significó un gran punto de partida para una nueva forma de ver al musical convencional de los primeros años. Con la introducción de temas, como el asesinato, rara vez presentados en los musicales y las particulares coreografías de Jerome Robbins. En este musical, el baile tiene mayor importancia que los diálogos. (Sennett, 1998).

Basado en la obra teatral de William Shakespeare, *Romeo y Julieta*. *West Side Story*, abrió por primera vez en el Winter Garden Theatre de Nueva York, el 26 de Septiembre de 1957. Con un total de 732 presentaciones. En el año 1980 se hizo

una reposición de *West Side Store*, en el Minskof Theatre, donde se dieron 333 presentaciones. (Op.cit).

En 1958, *West Side Story* se llevó el Premio Tony a Mejor Coreografía y a Mejor Diseño Escénico. Y a pesar de no haber obtenido el Tony a Mejor Musical, la adaptación al cine que se hizo en 1961 ganó un Oscar como Mejor Película ese mismo año, junto a nueve categorías más.

Ficha artística de la producción original de 1958:

Música de Leonard Bernstein. Letras de Stephen Sondheim. Libreto de Arthur Laurents. Dirigido por Jerome Robbins. Y el elenco original: Carol Lawrence, Larry Kert, Chita Rivera, Art Smith, Mickey Clain, Ken Le Roy, Lee Becker, David Winters, Tony Mordente, Eddie Roll, Martin Charnins.

Sinopsis:

Inspirada en sucesos de la prensa de la época de los cincuenta. Dos bandas callejeras enfrentándose en Manhattan. Por un lado los Jets, chicos americanos, blancos y de una clase trabajadora, y los Sharks, inmigrantes puertorriqueños. Tony, un joven americano, muy cercano a los Jets, conoce a María, la hermana del líder de la banda de los Sharks, en un concurso de baile. María y Tony se enamoran, y a sabiendas de la rivalidad entre ambas bandas, intentan defender su amor. La rivalidad entre Jets y Sharks crece continuamente. Y luego del baile ambos líderes pautan una especie de duelo, en el cual Bernardo (líder de los Sharks) mata a Riff (líder de los Jets y mejor amigo de Tony). Bernardo también muere en medio de la pelea. Y a pesar de que María decide estar con Tony, la tragedia aumenta en el momento en el que Tony muere. María sigue viva, pero su espíritu muere con su hermano y el amor de su vida.

5.3.4. Cabaret

Un cabaret berlinés, de finales de los años treinta, es el concepto que da origen a una de “las mejores obras musicales de los años sesenta” (Sennett, 1998, p. 115 – Tr de la autora).

Harold Prince, se preocupó por que la integración entre libro, música, letras y bailes tuvieran coherencia con la gran carga de símbolos sociales de la puesta en escena final. De esta forma se originaba un nuevo estilo en la historia del musical, el musical conceptualizado (Gutfried, 1980).

Cabaret se estrenó el 20 de Noviembre de 1966 en el Broadhurst Theatre de Nueva York. Con un total de 1.165 presentaciones. En Marzo de 1998, se abre una reposición en el Studio 54 de Nueva York. Esta vez, dirigido por Sam Méndez, el musical logra un total de 2.377

En el año 1967, *Cabaret* se apoderó de ocho Premios Tony, incluyendo el de Mejor Musical, Mejor Compositor y Letrista y Mejor Coreografía. Y en 1998, obtuvo el mismo galardón a Mejor Reposición de un Musical. En el año 1972, Bob Fosse dirigió la versión cinematográfica del musical, ganando ocho estatuillas del Oscar.

Ficha artística de la producción original:

Música de John Kander. Letras de Fred Ebb. Libreto de Joe Masteroff, basado en la obra teatral *I Am a Camera* de John Van Durten. Dirigido por Harold Prince. Elenco Original: Bert Convy, Jill Haworth, Lotte Lenya, Jack Gilford, Joel Grey, Edward Winter, Peg Murray.

Sinopsis:

Un bizarro maestro de ceremonias, el Emcee, de la bienvenida al Kit Kat Club. Mientras la gente de Berlín de 1929 lo acompaña, el Emcee presenta a las chicas de cabaret. Desde los Estados Unidos llega Clifford Bradshaw, un joven escritor en busca de la inspiración para su segunda novela. En la noche de Año Nuevo, Cliff visita el Kit Kat Club, reflejo de la decadencia y la ruina de Berlín. Lleno de gordas prostitutas de clase media y homosexuales. En el momento que Cliff entra, el Emcee presenta a la gran sensación internacional del cabaret, Sally Bowells, una joven inglesa. Cliff se enamora de Sally, dejándose llevar ambos por una apasionada relación. Hasta el momento en el que Sally queda embarazada. Paralelamente, surge una historia de amor entre un judío Herr Schultz y Fraulein Schneider, la casera de Cliff. La brutalidad Nazi comienza a apoderarse de Berlín, por lo que Fraulein Schneider decide romper su compromiso por miedo de que los Nazis lleguen al poder. Cliff decide llevarse a Sally a los Estados Unidos, pero ella se niega y se practica un aborto. Cliff decepcionado decide marcharse, proponiéndole a Sally encontrarse en París. Pero Sally prefiere quedarse, después de todo esa siempre ha sido su vida. Ella ama Berlín y el Cabaret. Cliff se marcha, y en el tren comienza a escribir sobre Sally y la gente de Berlín.

5.3.1. *Hair*

“¿Qué es lo tan agradable de *Hair*, el musical de rock que anoche completó su viaje y aterrizó positivamente, lleno de amor y el olor de las flores, en el Teatro Biltmore? Pienso que simplemente es tan agradable. Tan nuevo, tan fresco y tan modesto, aún en sus pretensiones”. (Clive, Barnes, April 30, 1968, p.s/n – Tr. de la autora)

El musical abre con la canción “The Age of Aquarius” (“La Era de Aquarius”), según la cual la paz guiaría el planeta y el amor dirigiría a las estrellas. Según Sennett (1998) *Hair* es un tributo a la libertad, a la liberación sexual, a la igualdad de razas y al aire limpio.

Como ya se indicó en el primer capítulo, con *Hair* se inicia la historia del musical de rock sobre Broadway. *Hair* abrió el 29 de abril de 1968, en el Biltmore Theatre de Nueva York. Allí tuvo una temporada de 1.750 presentaciones.

Hair no ganó ningún Premio Tony, pero sí estuvo nominado para la categoría de Mejor Musical y a la categoría de Mejor Dirección de un Musical.

Ficha artística de la producción original:

Música de Galt MacDermont. Letras y Libreto de Gerome Ragni y James Rado. Dirigido por Tom O'Horgan. Elenco Original: Steve Curry, Ronald Dyson, Sally Eaton, Leata Galloway, Paul Jabara, Diane Keaton, Lynn Kellogg, Melba Moore, Shelley Plimpton, James Rado, Gerome Ragni, Lamont Washington

Sinopsis:

En la era de Acuario, un tiempo de armonía y entendimiento, sodomía sexual y la marihuana, son usados como vehículos para evadir la realidad de los años sesenta durante la Guerra de Vietnam. Claude, un chico de pelo largo, quien pretende ser de Manchester, Inglaterra, vive en el East Village de Nueva York junto a su tribu. Un grupo de hippies rebeldes, de pensamiento libre. Berger, el mejor amigo de Claude, se siente perseguido por una sociedad jerárquica. Mientras que Sheila, realiza protestas para promocionar el amor. Durante paseo de alucinación en el Espacio, Claude visualiza la retirada de Washington, personajes famosos americanos, el acercamiento de Abraham Lincoln hacia los esclavos, seguidos de asesinatos de masas. Después de la violencia, Claude ve a su Mamá, Papá y un Sargento radiantes, orgullosos de su inscripción en el Ejército. Claude, cuyas únicas posesiones son la

libertad y su pelo largo, se opone a alistarse en el ejército. Sus amigos sienten que Claude muerto.

5.3.1. *A Chorus Line*

Según Guttifried (1980) en el año 1975, el musical conceptualizado llegó a su momento más importante. Esta vez no se trataba de un cabaret berlinés, sino de las entrevistas personales realizadas por el director Michael Bennett a sus bailarines.

El crítico del *New York Times* Clive Barnes (22 de mayo de 1975) afirma que “la palabra para definir *A Chorus Line*, podría ser enorme, o quizás fabulosa” (p.s/n.- Tr. de la autora). *A Chorus Line*, abrió el 25 de julio de 1975 en el Shubert Theatre, de Nueva York, rompiendo por primera vez el record de presentaciones con 6.137.

Este musical, conocido en Broadway como “una sensación singular”, ganó diez Premios Tony, incluyendo Mejor Musical en 1976. Ese mismo año obtiene un Premio Pulitzer de Drama un Premio Especial del Theatre World.

Ficha artística de la producción original:

Música de Marvin Hamlisch. Letras de Edward Kleban. Libreto de James Kirkwood y Nicholas Dante. Dirigido y coreografiado por Michael Bennett. Elenco Original: Kelly Bishop, Pamela Blair, Wayne Cilento, Kay Cole, Patricia Garland, Baayork Lee, Priscilla Lopez, Robert Lu Pone, Donna McKechnie, Michel Stuart, Thommie Walsh, Sammy Williams, Nancy Lane

Sinopsis:

Las luces se encienden, revelando a un escenario de un teatro con una audición en curso. El director, Zach, y su asistente, Larry, examinan el largo proceso de selección de los mejores bailarines. Al terminar la primera eliminación, diecisiete bailarines dejan estar de pie sobre la línea de coro. Después de recoger sus fotografías y curriculums vitae, Zach pide alguna información más sobre ellos. Sin embargo, él no quiere simplemente su nombre, edad, y de donde ellos son. Él busca los detalles personales que le dirán quién es realmente la persona, con canciones como: "I Can do That", "At the Ballet", conseguimos una idea del pasado, los miedos, los amores de todos los miembros de la línea. En el momento en el que Zach realiza, la eliminación final a cuatro muchachas y cuatro muchachos, la audiencia quiere que todos los bailarines hagan el corte final. Desde luego, ellos no pueden pero todos vuelven para " un singular sensacional " el final.

5.3.1. *Annie*

Annie se estrenó el 21 de abril de 1977 en el Alvin Theatre de Nueva York; con un total de 2377 presentaciones. El mismo año obtuvo siete Premios Tony. Entre ellos, Mejor Musical, Mejor Libro para un Musical, Mejor Partitura y Mejor Dirección.

El 26 de marzo de 1997, se realizó una reposición en el Martin Beck Theatre, que le llevó a ganar el Premio Tony como Mejor Reposición de un Musical.

Ficha artística de la producción original:

Música: Charles Strouse. Letras: Martin Charnin. Libreto: Thomas Meehan. Director: Martin Charmin. Elenco Original: Dorothy Loudon, Andrea McArdle, Reid

Shelton, Sandy Faison, Robert Fitch, Barbara Erwin, Raymond Thorne, Laurie Beechman.

Sinopsis:

Son las tres de la mañana durante una fría mañana de diciembre de 1933. Seis huérfanas están dormidas en el dormitorio del anexo de las muchachas en el Orfanato Municipal de la ciudad de Nueva York. Las huérfanas son Molly, que tiene 6 años; Kate, de 7; Tessie, la llorona, de 10; Pepper, la más resistente, de 12; July, la más tranquilo, tiene 13; y Duffy, la más grande, quien también tiene 13 años; y Annie, quien tiene 11 años. Todas viven bajo el yugo de la señorita Hannigan, la infame directora del orfanato. Las niñas sueñan todos los días con la familia que las adoptará, aunque eso nunca pase. Grace Farrell, una joven atractiva, bien vestida, es la asistente personal del millonario Oliver Warbucks, quien quiere invitar a una huérfana a su mansión para pasar la Navidad. Grace escoge a Annie.

La vida de Annie cambia al llegar a la mansión, cuando se impresiona con tanta riqueza y atención a sus pies. Annie conoce a Oliver Warbucks, quien raras veces deja de pensar en el negocio. La ingenuidad de Annie atrapa el corazón de Warbucks, quien finalmente decide adoptarla. Pero Annie en una confusión de emociones llora, por la esperanza de encontrar a sus verdaderos padres.

Warbucks desea hacer feliz a Annie y ofrece una millonaria recompensa para que aparezcan los verdaderos padres. Al enterarse, la señorita Hannigan junto a su hermano, hacen todo lo posible por hacerse pasar por padres de Annie tratando de probar la verdad.

Finalmente descubren la mentira y el presidente de los Estados Unidos le confirma a Warbucks la noticia de la muerte de los padres de Annie. Annie entristeces, pero le queda el gran consuelo y la alegría de haber conseguido una nueva familia, Warbucks, Grace y ella.

5.3.1. 42nd Street

42nd Street. Adaptado de la clásica película musical de 1933, con el mismo nombre. Ha sido considerado por años Abrió por primera vez el 25 de Agosto de 1980, en el Winter Garden Theatre de Nueva York. La producción se muda el 30 de marzo de 1981 al Majestic Theatre. Durando 3.486 presentaciones. Recibió el Premio Tony a Mejor Musical y a Mejor Coreografía en 1981.

42nd Street recibió dos Premios Tony, al Mejor musical y Mejor Coreografía. Además del *Theatre World Award*. Y en mayo de 2001, vuelve al Ford Center for the Performing Arts, de la ciudad de Nueva York. Sobre esta reposición, Ben Brantley (3 de mayo de 2001) publicó en el *New York Times*:

El '*42nd Street*' que abrió en 1980, ahora es recordado por muchos como un gran musical de Broadway, pero la mayor parte de su estado legendario tiene que ver con el drama de vida verdadera que rodea su apertura. Esto no sólo representó las reapariciones ardientes de dos titanes del teatro, el productor David Merrick y el director y el coreógrafo Gower Champion. También se resultó ser el último espectáculo de Champion, cuya muerte fue anunciada por Merrick durante la cortina visita la noche de apertura. (p. s/n. – Tr. de la autora)

Ficha artística de la producción original:

Música de Harry Warren. Letras de Al Dublín. Libreto escrito por Michael Stuart y Mark Armable. Dirigido por Gower Champion. Y el elenco original: Jerry Orbach, Tammy Grimes, Wanda Richert, Lee Roy Reams, Joseph Bova, Carole Cook.

Sinopsis:

Una joven actriz llamada Peggy Sawyer asiste a una audición para el nuevo musical de Julian Marsh que abrirá en Broadway. Desafortunadamente, pareciera no poder superar los nervios de caminar a través del escenario hasta muy tarde, porque la

audición había terminado. Pero pronto Peggy llama la atención del famoso director, y cuando el coro pierde una de las chicas, ella aprovecha su última oportunidad. Peggy parece no tener la gracia y la elegancia de la actriz principal, Dorothy Broca. En la noche de estreno, otra bailarina accidentalmente la empuja contra Dorothy, quien finalmente cae y se fractura un tobillo. Por lo que el director, furioso, despide a Peggy. Desanimada y lista para dejar todos sus sueños de convertirse en una estrella, hace sus maletas y se dirige a la estación de tren, pero el destino tiene otros planes y debe regresar para convertirse la estrella que siempre ha soñado.

5.3.1. *Cats*

El espectáculo ganador de siete Premios Tony, incluyendo Mejor Musical, Mejor Libro para un Musical, Mejor Partitura, Mejor Coreografía, entre otros, se estrenó el 7 de Octubre de 1982 en el Winter Garden Theatre. Actualmente, el musical de Andrew Lloyd Webber se encuentra presentándose en varios países del mundo, y en diferentes idiomas.

Cats superó el record establecido inicialmente por *A Chorus Line*. Con un total de 7.485 presentaciones, *Cats* cerró en Broadway en septiembre de 2000. Y no obstante el haber establecido una nueva marca, este musical significaba la llegada del espectáculo a la escena teatral. (Bering, 1998)

La invasión felina ocurrida en Broadway ha sido “la inversión más lucrativa del teatro [comercial]” (Bering, Op.cit., p.158.- Tr. de la autora). Con el escenario convertido en un gran basurero, ojos brillantes de gatos, zapatos, botellas en dimensiones gigantescas *Cats* demuestra que “cree en la magia puramente teatral, y

con fe en esto se entrega incuestionablemente” (Rich, 8 de octubre de 1982, p.s/n. – Tr. de la autora)

Ficha artística de la producción original:

Música: Andrew Lloyd Webber. Letras: T.S. Eliot; letras adicionales de Trevor Nunn y Richard Stilgoe, basado en el libro de T.S. Elliot *Old Possum's Book of Practical Cats*. Director: Trevor Nunn y Gillian Lynne. Elenco Original: Betty Buckley, Rene Clement, Harry Groener, Stephen Hanan, Reed Jones, Christine Langner, Terrence Mann, Anna McNeely, Ken Page, Kenneth Ard, Bonnie Simmons, Timothy Scott

Sinopsis:

Es medianoche en el basurero. Cuando las luces de los carros rasgan la oscuridad. Un felino que corre aparece durante un momento. Al cabo de un rato otros gatos salen sigilosamente de sus guardias. Ellos se juntan anualmente para bailar el “Jellicle Ball”. Esto es una gran celebración de la tribu de gatos Jellicle. Esta noche ellos escogerán un gato que comenzará una nueva vida. Los gatos Jellicle están orgullosos ellos mismos. Comienzan entonar una canción sobre su belleza, variedad de sus caracteres y capacidades especiales. Revelan que cada gato tiene tres nombres diferentes un nombre ordinario que la familia usa diariamente, un nombre más solemne que nunca pertenece a más que un gato. Finalmente, un nombre secreto que ningún hombre puede descubrir. Los gatos esperan a su líder, el Viejo Deuteronomio, un sabio que les ayudará a escoger cuál gato nacerá de nuevo esta noche especial. Mientras tanto los Jellicles se introducen uno por uno. Jennyany es perezosa durante el día, pero cuando la noche viene, enseña a los ratones y entrena a las cucarachas. Rum Tum Tugger es un gato excéntrico y juguetón que le gusta ser el centro de atención y tiene éxito en ello; además, todas las gatas lo adoran. Grizabella es una vieja gata que abandonó la tribu de los Jellicle hace mucho tiempo. Era

hermosa, pero ahora está sola y descuidada. Bustopher Jones es un gato muy gordo. Lo conocen como el más simpático de los gatos porque él siempre lleva sus polainas blancas y con frecuencia va a los mejores clubes. Mungojerrie y Rumpleteazer son un par de gatos que aman la diversión. Siempre se meten en problemas porque ellos "examinan la casa como un huracán". Gus es un viejo gato, actor de teatro. Skimbleshanks es el gato del ferrocarril. Macavity, el Gato del Misterio, interrumpe la celebración y captura el Viejo Deuteronomio. Los Jellicles tratan de encontrar el Viejo Deuteronomio. Sr. Mistoffelees, el gato mago usa sus poderes mágicos para devolver al viejo líder, quien finalmente escoge a Grizabella ser el que nacerá de nuevo en la nueva vida Jellicle.

5.3.1. *Rent*

Según Jeremy Gerard, de la publicación en línea *Variety* (19 de febrero de 1996):

Rent es el musical más sensacional en quizá una década, uno de esos extraños intentos de juntar el rock 'n' roll con el teatro musical (...) Satisfactoriamente combinar el poder salvaje, sentimental y emocional: una fusión deslumbrante (...) *Rent* ha mostrado poderosamente y estimuladamente los miedos, la preocupación, la pasión, de verdad, los valores, de una generación amargada lista para el combate. (p.s/n).

A pesar de la muerte de su autor, Jonathan Larson, el día antes del ensayo general, *Rent* "pronto fue aclamado como el renacimiento del americano musical, reconocido con el Premio Tony a Mejor Musical y el Premio de Pulitzer" (Bering, 1998,p.172 – Tr. de la autora)

Se estrenó el 29 de abril de 1996 en el Nederlander Theatre. Y aún sigue en cartelera con un total de 3.336 presentaciones hasta la fecha.

Ficha artística de la producción original:

Música, Letras y Libreto: Jonathan Larson. Director: Michael Greif Elenco Original: Adam Pascal, Anthony Rapp, Jesse L. Martin, Taye Diggs, Fredi Walker, Wilson Jermaine Heredia, Daphne Rubin-Vega, Indina Menzel

Sinopsis:

Artistas hambrientos que viven en el Este la ciudad de Nueva York. Mark, un cineasta, es novio de Maureen, una actriz convertida en lesbiana, quien lo abandona por otra mujer, Joanne quien es abogado. Mark vive con su compañero de habitación Roger, un músico que lucha por escribir " una gran canción" antes de morir de SIDA.

Un día Roger conoce a Mimi, una bailarina también portadora del VIH, y quien es adicta a la heroína. Roger y Mimi se enamoran. El ex compañero de habitación de Mark y Roger, Tom Collins, un filósofo, quien acaba de llegar de del M.I.T (Massachusetts Institute of Technology) conoce y se enamora de Angel, un transformista latino. Tom y Angel también tienen SIDA.

Mark y Roger son constantemente perseguidos por otro ex compañero de habitación, Benny, quien es ahora el insoportable y millonario propietario reclamándoles que paguen el alquiler.

Un año de sus vidas en el que deben luchar contra el cobro del alquiler, órdenes de desalojo, la muerte, las drogas, tratando de vivir el día a día.

5.3.1. *The Lion King*

The Lion King fusiona, es una adaptación de la producción cinematográfica de 1994. Esta vez, la producción teatral presenta innovaciones a nivel de puesta en

escena, como por ejemplo, la fusión impresionante del arte de los títeres y el funcionamiento humano para recrear los caracteres de los animales.

Con 2851 presentaciones hasta la fecha, *The Lion King* ha sido el ganador de seis Premios Tony, que incluyen Mejor Musical, Mejor Dirección y Mejor Coreografía. Se estrenó en el New Amsterdam Theatre el 13 de Noviembre de 1997, pero continúa en cartelera.

Ficha artística de la producción original:

Música: Elton John. Letras: Tim Rice. Música y Letras adicionales: Lebo M, Mark Mancina, Jay Rifkin, Julie Taymor, Hans Zimmer. Libreto: Roger Allers e Irene Mecchi. Adaptación de la película: Irene Mecchi, Jonathan Roberts y Linda Woolverton. Director: Julie Taymor. Elenco Original:

Sinopsis:

A la salida del sol sobre la sabana, Rafiki, el viejo mono sabio, llama a los animales de la selva, para cantar sobre el Círculo de Vida. Rafiki saluda a Mufasa, el Rey de León, y su reina, Sarabi. Subiendo la gran roca, Rafiki levanta a su hijo recién nacido, el pequeño Simba, para que todos los vean. Simba crece junto a sus padres y su amiga Nala, aprendiendo de su padre como ser un buen rey. Un día, Mufasa muere por traición de su hermano Scar. Simba encuentra el cuerpo sin vida de su padre, y Scar le hace creer que él es el culpable de que Mufasa, su padre haya muerto. Scar manipula a Simba y lo convence de que huya, dejando así el reino a su cargo. Simba huye y crece en la selva junto a los animales y sus nuevos amigos Timón y Pumba. Simba no puede olvidar a su padre, y un día lo ve en las estrellas, diciéndole que él siempre estará ahí para él. Nala encuentra a Simba, e impactada por la sorpresa, les dice a Timón y Pumba que él es el verdadero rey. Nala convence a

Simba para que regrese. Rafiki anuncia la vuelta de Simba, quien se enfrenta a Scar. Simba vence a Scar tras descubrir la verdad de la muerte de su padre. Y recupera el reino que alguna vez Mufasa le heredó.

5.3. Ubicación de las canciones

Seguido a la selección de los musicales, y enmarcado dentro del contexto antológico, se escogió una canción de cada uno de los once musicales. Para ello, se trató de mantener un orden cronológico, y así tratar de mostrar la evolución de género. Sin embargo, para este trabajo de grado, dos de las canciones fueron ubicadas a conveniencia de la historia. Ellas fueron: “Lullaby of Broadway” y “N.Y.C”. A continuación se presenta la lista de las canciones escogidas y su función dentro del libreto:

“**Lullaby of Broadway**” - Musical: *42nd Street* (1980). Esta canción es una invitación conocer más de Broadway y a escuchar “El Arrullo de Broadway”. En *Melodías de Broadway*, Billy, el director, canta “Lullaby of Broadway” para hacerle entender a los actores, que a pesar de sus frustraciones, todavía queda una esperanza en Broadway. Ellos se dejan llevar por la excitante canción, e invitan al público a unírseles.

“**Make Believe**” – Musical: *Show Boat* (1927). Dos desconocidos, que acaban de encontrarse juegan a imaginarse que se aman. En *Melodías de Broadway*, Annie y Harold se convierten en los protagonistas de *Show Boat*, e interpretan la dulce melodía.

“Oklahoma!” – Musical: *Oklahoma!* (1943). Tema principal del musical, cantada por el apuesto vaquero Curly Mc Clain. Es una alabanza a la tierra, donde los vaqueros y granjeros son muy buenos amigos, Oklahoma. Roger interpreta a Curly Mc Clain.

“América” - Musical: *West Side Story* (1957): María, es Anita la Puertorriqueña, quien canta para mostrarnos los beneficios de entre vivir en América, y los desencantos de la Isla Puerto Rico.

“Cabaret” - Musical: *Cabaret* (1966): Sally Bowells es la sensación internacional del Kit Kat Klub, del Berlín de 1931, nos invita a dejar los problemas cotidianos afuera, en la calle, y disfrutar de la música y una copa de vino en el Cabaret.

“Hair” - Musical: *Hair* (1968): Zach interpreta a Claude, el líder de una comuna hippie de los sesenta. Para ellos la libertad es tan importante como tener un pelo muy largo y hermoso para mostrar. **“Hair”** es un tributo a la libertad anhelada por los jóvenes norteamericanos durante la Guerra de Vietnam.

“One” - Musical: *A Chorus Line* (1975): Billy le propone a Harold montar una coreografía del musical que estableció el record en taquilla en Broadway. Toda la compañía interpreta un número lleno de brillo. Originalmente, canción es interpretada por los bailarines aspirantes a entrar a la línea del coro de un musical.

“Jellicle Song for Jellicle Cats” - Musical: *Cats* (1982): una vez al año, los Jellicle Cats se reúnen en un basurero para saber cuál gato pasará a una mejor vida. Al descubrir que son vistos por algún humano, se presentan cantando esta canción. Annie opina que es muy Buena idea considerar el espectáculo del inglés Andrew

Lloyd Webber. Tras proponer este número para ser incluido en el musical, Annie y todos los demás se convierten en Jellicle Cats y nos cantan su canción.

“Rent” - Musical: *Rent* (1996): este musical, y en especial, la canción, son un reflejo de las críticas condiciones de vida del los artistas bohemios, en la ciudad de Nueva York. Los actores aún no ven el día de salir de la situación crítica en la que están, la esperanza todavía la ven muy lejos. Y para colmo los propietarios de donde viven no los dejan vivir en paz, cobrándoles la renta. En la desesperación, la euforia se apodera de ellos.

“Circle of Life” - Musical: *Lion King* (1997) Después de duros ensayos, ha llegado el momento. El teatro Broadway vuelve a brillar y cierra su espectáculo con el número de una gran productora americana. En un ambiente africano, Annie canta **“Circle of Life”**, que es una especie de oda al ciclo de a vida.

“N.Y.C.” - Musical: *Annie* (1977): Originalmente, esta canción la cantan el Sr. Warbucks y Annie, reconociendo que Nueva York es una gran ciudad, y ellos no han disfrutado de eso. En *Melodías de Broadway*, una vez logrado el éxito, Harold nostálgico reflexiona y recuerda la carta que su tío le escribió antes de morir. Todos cantan sobre la ciudad de Nueva York, la ciudad de luz y el alboroto.

6. MELODÍAS DE BROADWAY: EL LIBRO

“MELODÍAS DE BROADWAY”
De Nellyú Gutiérrez

SE DA SALA. EN UN ESCENARIO DE UN VIEJO TEATRO. VESTUARIOS, DECORADOS, ELEMENTOS DE UTILERÍA APILADOS. BAILARINES Y ACTORES (ZACH, MARIA, ROGER Y SALLY) RECOGEN Y SALEN. BILLY ACABA DE TERMINAR UNA AUDICIÓN. ROGER RECOGE ALGUNOS DECORADOS. BILLY ENTRA DESDE EL PÚBLICO. EMPIEZA LA FUNCIÓN.

BILLY: Chicos, estuvo muy bien por hoy. Pueden descansar un rato. Les avisaremos tan pronto confirmen una función.

ROGER (a Sally y María): ¿Ya se van?

SALLY: Sí... creo que, por hoy, ya no hay más nada que hacer. ¿No? ¿Y tú que haces?

ROGER: Billy me pidió que lo ayudara a recoger todo esto, creo que van a botarlos.

MARÍA: Y pensar que por más de cien años, este fue el mejor teatro de la ciudad.

ROGER: Sí...Pero desde que el Gran Joe murió, sus marquesinas no han vuelto a brillar.

ZACH: Y ahora su sobrino Harold, rompiéndose la cabeza. Ya no sabe que hacer para cumplir la última voluntad de su tío.

SALLY: Yo lo sabía. El mundo del espectáculo no es para mi.
Mejor me voy de vuelta a mi pueblo.

MARÍA: ¿Qué acabas de decir? ¿Después de todo lo que hemos
pasado para llegar aquí? ¿Y tu piensas irte de vuelta a tu
pueblo?

BILLY: Un momento chicos. Será un trabajo duro. Pero escuchen.
Si hay un lugar en el que todavía puede brillar una estrella,
es aquí, en Broadway...Y Ustedes pueden hacerlo.

BILLY (REGAÑÁNDO A LOS ACTORES) CANTA **LULLABY OF BROADWAY**. EN
EL ÚLTIMO CORO SE LE UNEN TODOS.

LULLABY OF BROADWAY

(42nd. Street)

BILLY:

Come on along and listen to
The lullaby of Broadway.
The hip hooray and bally hoo,
The lullaby of Broadway.
The rumble of the subway train,
The rattle of the taxis.
The daffy-dills who entertain
At Angelo's and Maxie's.

When a Broadway baby says "Good night,"
It's early in the morning.
Manhattan babies don't sleep tight until the dawn:
Good night, baby,
Good night, milkman's on his way.
Sleep tight, baby,
Sleep tight, let's call it a day,
Listen to the lullaby of old Broadway.

ROGER:

Come on along and listen to

The lullaby of Broadway.

MARÍA:
The hidee hi and boopa doo,

AMBOS:
The lullaby of Broadway.

TODOS:
The band begins to go to town,
And ev'ryone goes crazy.
You rock-a-bye your baby 'round
'Til ev'rything gets hazy.

Hush-a-bye, "I'll buy you this and that,"
You hear a daddy sayin'.
And baby goes home to her flat
To sleep all day:

HOMBRES:
Good night, baby,
Good night

MUJERES:
Milkman's on his way.

HOMBRES:
Sleep tight, baby,
Sleep tight,

ZACH:
let's call it a day!

TODOS:
Listen to the lullaby of old Broadway.

SALLY:
Come on along and listen to
The lullaby of Broadway.

MARÍA:
The hip hooray and bally hoo,
The lullaby of Broadway.

ZACH:
The rumble of the subway train,
The rattle of the taxis.

ROGER:
The daffy-dills who entertain
Until the dawn:

TODOS:
Good night, baby,
Good night, milkman's on his way.

BILLY:
[Hablado]
Lo haremos!

TODOS:
[ovación!]

TODOS:
[Cantado]
Come on along-
Come on along and listen to
The lullaby of Broadway.
The hidee hi and boopa doo,
The lullaby of Broadway.
The band begins to go to town,
And ev'ryone goes crazy.
You rock-a-bye your baby 'round
And sleep all day!

BILLY:
Listen to the lullaby of
Old Broadway!

A LA DERECHA LA OFICINA DEL PRODUCTOR, HAROLD ROBBINS. UN
ESCRITORIO CON VARIOS PAPELES Y GUIONES ENCIMA, UNA SILLA, UN
ARCHIVO, UN RELOJ DE PARED Y ALGUNOS CUADROS CON IMÁGENES DE
MUSICALES ANTERIORES. HAROLD SENTADO REvisa LOS GUIONES.
ENTRA ANNIE.

HAROLD (*furioso y desesperado*): Este tampoco, ninguno sirve. No puede ser que desde hace dos años nadie haya presentado un buen proyecto.

ANNIE: Harold, ya es muy tarde. Deberías descansar un poco...

HAROLD: No Annie. Debe haber algo que yo pueda hacer para salvar el teatro. No puedo defraudar al Gran Joe.

ANNIE: Nunca lo defraudaste...ni lo harás ahora. Sólo debes descansar un poco. Ya aparecerá algo.

HAROLD: No hay tiempo para descansar. Ya va a terminar este año. Y el teatro no puede acabar así. Podemos perderlo todo. No lo soportaría.

ANNIE: Y ¿Ya revisaste los guiones que llegaron ayer? ¿No hay ningún musical que se pueda producir?

HAROLD: Ninguno sirve. Son muy costosos y la verdad no creo que pasen de la primera función. La crítica los destruiría en la noche de estreno. (*Pausa. Ahora nostálgico*) Si todo volviera a ser como antes...Recuerdo que de pequeño me encantaban las noches de estreno. El Sr. Harrison, el productor, tenía los nervios de punta. Pero el Gran Joe siempre confió en su trabajo...todo era perfecto...

ANNIE: debe haber sido maravilloso vivir eso. Porque antes de morir, Joe me dijo varias veces que le encantaría revivir el pasado. Él fue muy feliz...

HAROLD: (*emocionado*) Annie, ¿Sabes si mi tío guardaba los archivos de los montajes anteriores?

ANNIE: Creo que en ese estante hay algo. El pasaba noches enteras revisando papeles y escuchando sus melodías favoritas.

HAROLD VA HACIA LOS ARCHIVOS Y EMPIEZA REVISAR. FINALMENTE SACA UNAS FOTOS Y SE EMOCIONA. ANNIE NO ENTIENDE MUY BIEN LO QUE OCURRE.

HAROLD (EMOCIONADO): Annie. Esto es un tesoro.

SUENA INTRO DE **MAKE BELIEVE SHOW BOAT**. MIENTRAS HAROLD LEE UN VIEJO ARTÍCULO DE PERIÓDICO.

HAROLD: Mira aquí está. "El Teatro Broadway se complace en presentar Show Boat un musical de Jerome Kern y Oscar Hammerstein. El barco de espectáculos del Capitán Andy Hawks que navega por el Misissippi". Esto fue hace tanto tiempo.

EL ESCENARIO SE TRANSFORMA. UN TIMÓN DONDE ESTÁ BILLY COMO EL CAPITÁN ANDY. ACTORES Y BAILARINES AMBIENTAN UN VIEJO PUERTO DEL MISISSIPPI DE 1910 Y EL COTTON BLOSSOM.

CAPT. ANDY: Señoras y Señores, no olviden abordar el Cotton Blossom...para disfrutar de un gran espectáculo. Hemos viajado por cada pueblo a lo largo del viejo río Misissippi. Hoy ustedes disfrutarán del encanto del vodevil y la historia de un amor que a veces parece imposible.

EL CAPITÁN ANDY SALE CON SU TRIPULACIÓN. QUEDAN ALGUNOS POBLADORES. MAGNOLIA (ANNIE), LA JOVEN HIJA DEL CAPITÁN ANDY,

UNA JOVEN INOCENTE PASEA ALUMBRADA POR LAS COSAS DEL NUEVO PUEBLO. UN HOMBRE MUY ELEGANTE, GAYLORD RAVENAL (HAROLD), COQUETEA CON ALGUNAS CHICAS.

MAGNOLIA: Hola

GAYLORD: Muy buenas tardes!

MAGNOLIA: ¿Vive Usted por aquí?

GAYLORD: No. Sólo estoy de paso por el Misissipi.

MAGNOLIA: Yo también. ¿Hacia dónde se dirige?

GAYLORD: A donde sea. Y usted, ¿hacia dónde va?

MAGNOLIA: A cualquier parte donde mi padre lleve su espectáculo.

GAYLORD: Ah, entonces ¿Es usted una artista?

MAGNOLIA: ¿Se refiere usted a si soy pianista? Sí, toco poco pero sí.

GAYLORD: ¡Qué pena!

MAGNOLIA: ¿Qué dice?

GAYLORD: Disculpe es que pensé que era usted una actriz del Cotton Blossom.

MAGNOLIA: No. Pero quisiera. Me encantaría ser actriz.

GAYLORD: Sí, ¿y por qué?

MAGNOLIA: Porque puedes hacer creer cosas maravillosas, que nunca pasan en la vida real.

GAYLORD: Pero esas cosas maravillosas ocurren en la vida real. Yo pasaba por aquí un poco deprimido, y de repente la vi...

MAGNOLIA: Debo irme.

GAYLORD: ¿Ocurre algo? ¿La he ofendido?

MAGNOLIA: Está mal que hable con desconocidos.

GAYLORD: Pero si te gusta hacer creer cosas, entonces porque no fingir que nos conocemos de hace mucho tiempo.

MAGNOLIA: ¡Ah! claro, y que es usted mi primo y no nos veíamos desde hace cuarenta años.

GAYLORD: bueno, en realidad no me agrada mucho eso...de ser su primo. Mejor hagamos creer que nos conocimos e inmediatamente nos enamoramos...sólo hacer creer.

CANTAN HAROLD Y ANNIE

MAKE BELIEVE

("Show Boat")

HAROLD:

Only make believe I love you,
Only make believe that you love me.

Others find peace of mind in pretending -

Couldn't you?

Couldn't I?

Couldn't we?

Make believe our lips are blending
In a phantom kiss, or two, or three.
Might as well make believe I love you,
For to tell the truth, I do.

Your pardon I pray,

'Twas too much to say

The words that betray my heart.

ANNIE:

We only pretend,

You do not offend

In playing a lover's part.

The game of just supposing

Is the sweetest game I know.

Our dreams are more romantic

Than the world we see

HAROLD:

And if the things we dream about

Don't happen to be so,

That's just an unimportant technicality.

ANNIE:

Though the cold and brutal fact is

You and I have never met,

We need not mind convention's P's and Q's.

If we put our thoughts in practice

We can banish all regret

Imagining most anything we choose.
We could make believe I love you,
We could make believe that you love me.

ANNIE & HAROLD:

Others find peace of mind in pretending,
Couldn't you,
Couldn't I?
Couldn't we?

HAROLD:

Make believe our lips are blending
In a phantom kiss - or two - or three.

ANNIE & HAROLD:

Might as well make believe I love you,

HAROLD

For to tell the truth, I do...

EN EL TEATRO. HAROLD Y ANNIE ABRAZADOS. SE MIRAN FIJAMENTE EL UNO AL OTRO. APENADOS SE SEPARAN. Y VUELVEN EN SÍ.

HAROLD: Se que mi tío estará feliz. Reviviremos el pasado Annie. Y Broadway volverá a brillar en New York.

ANNIE: Pero Harold, las finanzas no han ido muy bien. Queda muy poco de los ingresos del alquiler del teatro.

HAROLD: No te preocupes Annie. Tú encárgate de llamar a los actores. Yo conseguiré a los inversionistas. Esto será el gran Espectáculo del Siglo.

ANNIE SE VA. HAROLD, SÓLO EN EL TEATRO, REvisa ENTRE LOS VESTUARIOS. VERIFICA QUE NO HAYA NADIE EN EL TEATRO Y LA NOSTALGIA LO INVADE.

HAROLD: Después de tantos años, me es imposible olvidar aquellos grandes musicales.

HAROLD CANTA UNA REPOSICIÓN DE **LULLABY OF BROADWAY**.

HAROLD:

Come on along and listen to
The lullaby of Broadway.
The hip hooray and bally hoo,
The lullaby of Broadway.
The rumble of the subway train,
The rattle of the taxis.
The daffy-dills who entertain
At Angelo's and Maxie's.

When a Broadway baby says "Good night,"
It's early in the morning.
Manhattan babies don't sleep tight until the dawn:
Good night, baby,
Good night, milkman's on his way.
Sleep tight, baby,
Sleep tight, let's call it a day,
Listen to the lullaby of old Broadway.

AL TERMINAR LA CANCIÓN SALE DEL TEATRO TARAREANDO LA CANCIÓN.

LELGAN AL TEATRO LOS ACTORES, ALGO INQUIETOS.

ROGER: ¿Para qué nos habrá citado Annie aquí?

SALLY: No lo sé. Veamos con que nos salen ahora. Seguro vienen con el mismo cuento de siempre: "hay un nuevo proyecto". Para que luego de un mes no funcione. ¡Uy! Pero que tonta fui, perdí la oportunidad de convertirme en actriz de cine. Les juro que si no me dan una canción, para mí sola. Renuncio, me voy a Hollywood.

HAROLD ESTÁ EN EL UMBRAL DE LA PUERTA CON ANNIE. ESTÁ UN POCO NERVIOSO AL ESCUCHAR LO QUE DICEN LOS ACTORES. LE CONFÍA A ANNIE SU TEMOR.

MARÍA: Tienes razón, yo siempre he soñado con tener un papel en West Side Story. Bailar mambo y la música de mi Puerto Rico querido. Pero hasta ahora no he bailado ni Rap.

ZACH: No sé de qué se quejan. Mi vida apesta. No tengo dinero y mi ex novia es lesbiana.

ROGER: Bueno, ya. A ver, Harold creció en este teatro... él no dejará morir todo esto tan fácil. Tal vez ahora sí funcione.

HAROLD: Yo también espero que funcione. No quiero defraudar a nadie y me siento responsable por todos. Déjame solo con ellos. Tú ve a llamar a Billy. Y dile que se apure.

ANNIE LO ANIMA Y ENTRAN A HABLAR CON LOS ACTORES.

HAROLD: Bien, chicos. Como ustedes saben las cosas aquí en el teatro no andan muy bien. Este teatro ha sido leyenda por más

de cien años. Siempre tuvo los mejores musicales en escena y las temporadas eran éxito en taquilla. Mi tío Joe siempre hablaba de eso. Así que Annie, Billy y yo hemos estado discutiendo una idea maravillosa.

ENTRA BILLY, CON UN BOLSO, Y UNOS LENTES. HABLANDO POR CELULAR.

BILLY: Disculpen la tardanza.

ANNIE: Ay Billy, tu no cambias. Sabes que Harold detesta la impuntualidad...

BILLY: Bien, ya estoy aquí. A trabajar. El tiempo es muy corto. Y hay que darse prisa. ¿No es cierto Harold?

HAROLD: Sí Billy, muy poco tiempo. Chicos, el teatro Broadway producirá un musical, bajo la dirección de Billy. Reviviremos lo mejor de los musicales más importantes que alguna vez se presentaron en este teatro. Ensayarán seis días a la semana de ocho de la mañana a diez de la noche. El único día de descanso será el domingo. Deben estar muy dispuestos, ya Billy les orientará. Y si tienen alguna duda consúltenle a Annie, mi asistente. Ella amablemente los atenderá.

SALLY: Y me imagino que tendremos un papel importante ¿no?

ANNIE: Sally, todos tendrán un papel importante.

MARÍA: (Muy emocionada) Cuenten conmigo. Siempre soñé con estar en muchos musicales.

ROGER: Harold, sabes que siempre contarás conmigo.

ANNIE: Entonces que no se diga más.

HAROLD: Manos a la obra. Billy, son todos tuyos.

BILLY: Se los dije chicos. Habrá que trabajar duro. Pero pronto nuestros nombres estarán brillando en las calles de Nueva York.

BILLY EMPIEZA A SILVAR Y LE HACE SEÑA A LOS MÚSICOS. TODOS SE EMOCIONAN. EMPIEZA A SONAR ACORDES DE **ONE**, MIENTRAS LOS ACTORES Y BAILARINAS ENSAYAN CON BILLY.

HAROLD PASA CAMINANDO, SE PARA VE EL ENSAYO Y SUENA EL CELULAR

HAROLD: Señor Shubert. Buenas tardes. Ah, entonces le interesa el proyecto. Muy bien. Gracias.

BILLY: Uno, dos, tres, cuatro. Así no. Lo vuelvo a repetir una vez más. Hacia la derecha. Y tu Sally vienes hacia delante....María puedes poner un poco más de...(Eufórico) Siéntanlo.

HAROLD SALE Y ENTRA ANNIE HABLANDO POR EL CELULAR Y ANOTA ALGO EN LA LIBRETA.

ANNIE: Hola, es Annie Maxwell. Te hablo por el anuncio del periódico. Perfecto. Recuerda que debes poner "Un musical de Harold Robbins, Dirigido por Billy Stuart" S-T-U-A-R-T. Muchas gracias.

VUELVE A ENTRAR HAROLD Y LE DICE ALGO ANNIE. ELLA LO ANOTA EN LA LIBRETA.

HAROLD: Annie hay que mandar a imprimir los afiches y los programas del espectáculo, lo antes posible.

HAROLD Y ANNIE SALEN JUNTOS. MIENTRASTANTO BILLY REUNIDO CON LOS ACTORES.

BILLY: Muy bien chicos. Ya no hay más oportunidades de equivocarse. Así que esta vez, tiene que ser la mejor de todas.

ROGER QUEDA SOLO EN EL ESCENARIO. EMPIEZA A SONAR **INTRO DE OKLAHOMA** MIENTRAS ROGER SE PREPARA. LOS DEMÁS AMBIENTAN EL ESCENARIO CON ELEMENTOS DE **OKLAHOMA!**

ROGER: Soy Curly McLain. Oscar Hammerstein decía que soy un gran vaquero. Vengo de la tierra más maravillosa de América. Un lugar donde todo es posible, y aunque ustedes no lo crean, los vaqueros y los granjeros lograron convertirse en muy buenos amigos. Tal vez por eso las mañanas son hermosas, el maíz es tan alto como un elefante. Y gracias a Richard Rogers, el sonido de la tierra parece música. Ah! cuando veo a Laury, todo pareciera ir a mi favor, es una chica bella, maravillosa, cálida....así como lo es mi tierra: Oklahoma! Yeeow!

ROGER CANTA "OKLAHOMA!"

"OKLAHOMA!"

("OKLAHOMA!")

ROGER:

Oklahoma, where the wind comes sweepin' down the plain
And the wavin' wheat can sure smell sweet
When the wind comes right behind the rain.
Oklahoma, Ev'ry night my honey lamb and I
Sit alone and talk and watch a hawk
Makin' lazy circles in the sky.

We know we belong to the land
And the land we belong to is grand!
And when we say
Yeeow! Ayipioeeay!
We're only sayin'
You're doin' fine, Oklahoma!
Oklahoma O.K.

TODOS:

Oklahoma, where the wind comes sweepin' down the plain
And the wavin' wheat can sure smell sweet
When the wind comes right behind the rain.
Oklahoma, Ev'ry night my honey lamb and I
Sit alone and talk and watch a hawk
Makin' lazy circles in the sky.

We know we belong to the land
And the land we belong to is grand!
And when we say
Yeeow! Ayipioeeay!
We're only sayin'
You're doin' fine, Oklahoma!
Oklahoma O.K.

HOMBRES: Okla-okla-Okla-Okla-Okla-Okla
MUJERES: homa-homa-homa-homa-homa-homa...

We know we belong to the land
And the land we belong to is grand!

And when we say
Yeeow! Ayipioeeay!
We're only sayin'
You're doin' fine, Oklahoma!

Oklahoma O.K.

L - A - H - O - M - A

OKLAHOMA!

Yeeow!

MARÍA PARADA AL CENTRO. TODOS LA ESCUCHAN ATENTAMENTE. EMPIEZA A SONAR INTRO DE **AMERICA** MIENTRAS MARÍA SE PREPARA. LOS DEMÁS AMBIENTAN UNA FIESTA LATINA.

MARÍA: esta es la historia del lado Oeste de la ciudad de Manhattan, The West Side Story. Donde últimamente, las bandas están un poco alborotadas. Los Sharks...puertorriqueños, detestan a los Jets...por ser americanos... una tarde estábamos en la sala de baile del high school. Mi mejor amiga, María, conoció a Tony quien era de la banda de los Jets. Sí, se enamoraron. Pero él era americano...y ella, latina.... y es que así es nuestra vida, nosotros con los nuestros. Que se los digo yo que en Puerto Rico hemos sido felices, pero ahora en Manhattan...Bueno algún día volveré a mi Isla del Encanto.

MARÍA CANTA **AMERICA**

AMÉRICA
("WEST SIDE STORY")

MARÍA:

Puerto Rico,
You lovely island . . .
Island of tropical breezes.
Always the pineapples growing,
Always the coffee blossoms blowing . . .

Puerto Rico . . .
You ugly island . . .
Island of tropic diseases.
Always the hurricanes blowing,
Always the population growing . . .
And the money owing,
And the babies crying,
And the bullets flying.
I like the island Manhattan.
Smoke on your pipe and put that in!

HOMBRES

I like to be in America!
O.K. by me in America!
Ev'rything free in America
For a small fee in America!

MARÍA

I like the city of San Juan.

SALLY

I know a boat you can get on.

MARÍA

Hundreds of flowers in full bloom.

SALLY

Hundreds of people in each room!

TODOS

Automobile in America,
Chromium steel in America,
Wire-spoke wheel in America,
Very big deal in America!

MARÍA

I'll drive a Buick through San Juan.

ZACH

If there's a road you can drive on.

MARÍA

I'll give my cousins a free ride.

ANITA

How you get all of them inside?

TODOS

Immigrant goes to America,
Many hellos in America;
Nobody knows in America
Puerto Rico's in America!

MARÍA

I'll bring a T.V. to San Juan.

ROGER

If there a current to turn on!

MARÍA

I'll give them new washing machine.

ZACH

What have they got there to keep clean?

TODOS

I like the shores of America!
Comfort is yours in America!
Knobs on the doors in America,
Wall-to-wall floors in America!

MARÍA

When I will go back to San Juan.

ROGER

When you will shut up and get gone?

MARÍA

Everyone there will give big cheer!

SALLY

Everyone there will have moved here!

SALLY ESTÁ SENTADA AL FONDO. BILLY, COMO MAESTRO DE CEREMONIAS DEL CABARET PRESENTA A SALLY, MIENTRAS LOS DEMÁS AMBIENTAN UN CABARET DE LOS AÑOS TREINTA.

EMCEE: Meine Damen und Herren—Mesdames et Messieurs—Ladies and Gentlemen. ¿Qué tal están esta noche? ¿Se sienten bien? Soy su anfitrión. ¿No les gusta la vida? Aquí adentro la vida es bella, las chicas son bellas. Incluso ustedes son bellos. Olvídense de todos sus problemas. Los invitamos a disfrutar del Cabaret. Con Ustedes, la gran sensación internacional, Miss Sally Bowels

SALLY: ¡Hola Querido! Bien, ya no hará falta que me presente. Y ustedes se preguntarán qué hago yo aquí. Mientras afuera, en Berlín, los Nazis ya empezaron a matar a todo judío que le pase por delante. Pero, el show debe continuar. Incluso, hace un tiempo estuvo por aquí un escritor británico...sé que fui la inspiración perfecta para una gran obra...eso suele pasar. Pero como él...todo en mi vida está de paso.. y yo siempre en el Kit Kat Club...porque el Cabaret es mi vida...y ¿Qué podría ser mejor?.

SALLY CANTA **CABARET**

CABARET

(**"CABARET"**)

SALLY:

What good is sitting alone in your room?

Come hear the music play.

Life is a cabaret, old chum,

Come to the cabaret.

Put down the knitting, the book and the broom,
Time for a holiday.
Life is a cabaret, old chum,
Come to the cabaret.

Come taste the wine,
Come hear the band,
Come blow a horn, start celebrating.
Right this way, your table's waiting.

No use permitting some prophet of doom
To wipe every smile away.
Life is a cabaret, old chum,
Come to the cabaret.

I used to have a girl friend known as Elsie
With whom I shared four sordid rooms in Chelsea.
She wasn't what you'd call a blushing flower;
As a matter of fact, she rented by the hour.

The day she died the neighbors came to snicker,
"Well, that's what comes of too much pills and liquor."
But when I saw her laid out like a queen,
She was the happiest corpse I'd ever seen.

I think of Elsie to this very day.
I remember how she'd turn to me and say...

(SALLY has walked off the Kit Kat Klub stage. She heads
directly downstage
as the Kit Kat Klub disappears. SALLY stands alone)

What good is sitting alone in your room?

Come hear the music play.

Life is a cabaret, old chum,

Come to the cabaret.

Put down the knitting, the book and the broom,

Time for a holiday.

Life is a cabaret, old chum,

Come to the cabaret.

And as for me, as for me,

I made my mind up back in Chelsea.

When I go, I'm going like Elsie!

Start by admitting from cradle to tomb

Isn't that long a stay.

Life is a cabaret, old chum,

Only a cabaret, old chum,

And I love a cabaret

ZACH FUMANDO Y ENTONANDO SU CANCIÓN (**HAIR**) EN LA GUITARRA.
LOS DEMÁS AMBIENTAN UNA REUNIÓN DE HIPPIES DE LOS AÑOS
SESENTA.

ZACH: (TRUPIANDO) La libertad...el amor...mi alma está en
órbita con Dios...la vida es hermosa...y mi mente está tan
clara cómo el aire de la ciudad en una hora de
tráfico...siento mi piel, suave, muy suave...América está en
guerra, y mi pelo ¿Qué por qué tan largo? No lo sé... es así,
y lo nuestro...además si la María amaba a Cristo ¿Por qué mi
madre no me quiere? Yo también tengo el pelo largo.

ZACH CANTA *HAIR*.

HAIR

("HAIR")

ZACH:

She asks me why
I'm just a hairy guy
I'm hairy noon and night
Hair that's a fright
I'm hairy high and low
Don't ask me why
Don't know
It's not for lack of break
Like the Grateful Dead

ZACH Y ROGER:

Darling
Gimme head with hair
Long beautiful hair
Shining, gleaming, Streaming, flaxen, waxen

TODOS:

Give me down to there hair
Shoulder length or longer
Here baby, there mama
Everywhere daddy daddy

TODOS: Hair, hair, hair, hair, hair, hair, hair

ZACH Y ROGER:

Flow it, show it
Long as God can grow it
My hair

Let it fly in the breeze
And get caught in the trees
Give a home to the fleas in my hair
A home for fleas
A hive for bees
A nest for birds
There ain't no words
For the beauty, the splendor, the wonder
Of my...

TODOS: Hair, hair, hair, hair, hair, hair, hair
Flow it, show it
Long as God can grow it
My hair

ZACH Y ROGER:

(TODOS: UHHHH)

I want it long, straight, curly, fuzzy
Snaggy, shaggy, ratty, matty
Oily, greasy, fleecy
Shining, gleaming, streaming
Flaxen, waxen
Knotted, polka-dotted
Twisted, beaded, braided
Powdered, flowered, and confettied
Bangled, tangled, spangled, and spaghettied!

CORO:

Oh say can you see
My eyes if you can
Then my hair's too short

Down to here
Down to there
Down to where
It stops by itself

They'll be ga ga at the go go
When they see me in my toga
My toga made of blond
Brilliantined
Biblical hair

My hair like Jesus wore it
Hallelujah I adore it
Hallelujah Mary loved her son
Why don't my mother love me?

TODOS: Hair, hair, hair, hair, hair, hair, hair

ZACH:

Flow it, show it
Long as God can grow it
My hair, hair, hair, hair, hair, hair, hair
Flow it, show it
Long as God can grow it
My hair
Hair!

EL ESCENARIO ESTÁ COMPLETAMENTE ILUMINADO. BILLY DA POR
TERMINADA LA SESIÓN DE ENSAYOS.

BILLY: ¡Muy bien! Estamos casi listos. Chicos me han sorprendido. Tenemos que seguir trabajando así.

HAROLD ESTÁ EN LA OFICINA CON ANNIE. AMBOS REVISAN DOCUMENTOS Y CUENTAS. ENTRA BILLY CON VESTUARIO DE "ONE" EN LA MANO PARA LOS TRES.

ANNIE: Harold hoy me llamaron los críticos de la prensa. Es impresionante, pero están muy interesados en saber cuándo podrán ver el espectáculo. Ah! También, faltan las fotografías de los actores para el programa. ¿Harold, me estás escuchando?

HAROLD: Discúlpame Annie, pero estoy muy nervioso. He tenido muy poco tiempo para hablar con Billy. Espero que todo esté saliendo muy bien. Billy, que oportuno.

BILLY: Excelente. Harold tranquilo, puedes confiar en que todo está saliendo de maravilla.

HAROLD: Pues me alegro. Además, les tengo una buena noticia. Ya hay muchos inversionistas interesados en el espectáculo. (EMPIEZA A SONAR **ONE** DE A CHORUS LINE) Aunque me gustaría reforzarlo con algo más, pero no estoy seguro...

MIENTRAS HAROLD Y BILLY HABLAN, LOS ACTORES, SE PONEN LOS SOMBREROS, Y LAS CHAQUETAS. BILLY TAMBIÉN LES PONE EL VESTUARIO A HAROLD Y A ANNIE COMO SI ESTUVIESEN JUGANDO A IMAGINARSE LA SITUACIÓN.

BILLY: Yo he ensayado con los chicos una coreografía de una musical que estuvo mucho tiempo en cartelera. Tu debes acordarte Harold...

ANNIE: Es cierto, mira. Billy me mostró este artículo del New York Times: "A Chorus Line, un show deslumbrante y lleno de emoción, del conocido Michales Bennett...Un evento en la evolución del Teatro Musical Americano". Creo que es una muy buena idea.

BILLY: Sí. La coreografía será una gran sensación...

LOS TRES CAMINAN HACIA EL TEATRO. YA TODOS LOS DEMAS EN SUS POSICIONES. BILLY Y HAROLD EN EL CENTRO.

BILLY: A ver Imagínatelo: un coro de bailarines, mucho brillo...

EMPIEZA A SONAR **ONE**. ANNIE, HAROLD Y BILLY SE COLOCAN EN POSICIÓN. LA COMPAÑÍA CANTA **ONE**.

ONE

("A Chorus Line)

HOMBRES:

One

Singular sensation

Ev'ry little step he takes

One

Thrilling combination

Ev'ry move that he makes

One smile and suddenly nobody else will do

You know you'll never be lonely

With you-know-who

One moment in his presence

And you can forget the rest,

For the guy is second best to none, son.

Ooooh! Sigh! Give him your attention
Do I really have to mention, he's the one?

HOMBRES:

She walks into a room and you know

MUJERES:

She's uncommonly rare, very unique,
Peripatetic, Poetic and chic.

TODOS:

She walks into a room and you know
From her maddening poise, effortless whirl,
She's the special girl strolling,
Can't help all of her qualities extolling.
Loaded with charisma is ma jauntily,
Sauntering, ambling, shambler.
She walks into a room and you know
You must shuffle along, join the parade
She's the quintessence of making the grade.
This is whatcha call trav'ling!
Oh, strut your stuff!
Can't get enough of her.
Love her!
I'm a son of a gun, she is one of a kind.

HOMBRE MUJERES

One / She walks into a room
singular sensation / And you know
Ev'ry little step she takes / She's uncommonly rare, very
unique,
Peripatetic, Poetic and chic.

One / She walks into a room
Thrilling combination / And you know from her
Ev'ry move that she makes / Maddening poise, effortless whirl,
She's the special girl
One smile and suddenly / Strolling,
Nobody else will do / Can't help all of her qualities
You know you'll never be lonely / Extolling.
With you-know-who / Loaded with charisma is ma jauntily,
Sauntering, ambling, shambler.
One moment in her presence / She walks into a room and you
know you must
And you can forget the rest, / Shuffle along, join the parade
She's the quintessence of making the grade.
For the girl is second best / This is whatcha call trav'ling!

To none, son. / Oh, strut your stuff!
Can't get enough--
Ooooh! Sigh! / Of
Give her your attention. / Her,
Do I really have to mention, / Love her!
She's the / I'm a son of a gun, she is one of a
One? / Kind.

TODOS

One
Singular sensation
Ev'ry little step she takes
One
Thrilling combination
Ev'ry move that she makes
One smile and suddenly nobody else will do
You know you'll never be lonely
With you-know-who.
One moment in her presence
And you can forget the rest,
For the girl is second best to none, son.
Ooooh! Sigh! Give her your attention.
Do I really have to mention,
She's the...
She's the...
She's the one!

HAROLD Y BILLY EN EL CENTRO DEL ESCENARIO. MIENTRAS BILLY LES AYUDA A QUITARSE EL VESTUARIO. LOS ACTORES Y BAILARINAS EN ESCENA SE COLOCAN MÁSCARAS Y ELEMENTOS DEL MUSICAL CATS.

HAROLD: Es perfecto.

ANNIE SACA DE SU LIBRETA OTRO ARTÍCULO DE PERIÓDICO Y LO LEE.

ANNIE: Es cierto...pero creo que también deberías incluir un número algo extravagante. Ummm, esto fue hace como diez años: (LEE ARTÍCULO DEPERIÓDICO) "Esta vez vienen de Inglaterra, de la mano de Andrew Lloyd Webber. Y basta con echar un vistazo a

las carteleras teatrales para confirmar que unos personajes muy felinos andan rondando los escenarios musicales del mundo"

SUENA **JELLCLE CATS**. VAN SALIENDO UNO A UNO, MIENTRAS ANNIE, HAROLD Y BILLY SALEN DE ESCENA, PARA ENTRAR MÁS TARDE YA VESTIDOS DE GATOS..

**Prologue: Jellicle Songs
for Jellicle Cats**

(« CATS »)

ZACH: Are you blind when you're born?

SALLY: Can you see in the dark?

Can you look at a king? Would you sit on his throne?

MARÍA: Can you say of your bite that it's worse than your bark?

ROGER: Are you cock of the walk when you're walking alone?

TODOS:

Because Jellicles are and Jellicles do
Jellicles do and Jellicles would
Jellicles would and Jellicles can
Jellicles can and Jellicles do

ANNIE: When you fall on your head, do you land on your feet?

HAROLD: Are you tense when you sense there's a storm in the air?

ANNIE: Can you find your way blind when you're lost in the street?

BILLY: Do you know how to go to the Heavyside Layer?

TODOS:

Because Jellicles can and Jellicles do
Jellicles do and Jellicles can
Jellicles can and Jellicles do
Jellicles do and Jellicles can
Jellicles can and Jellicles do

ANNIE: Can you ride on a broomstick to places far distant?
Familiar with candle,

CORO: with book, and with bell?

SALLY: Were you Whittington's friend? The Pied Piper's
assistant?

ROGER: Have you been an alumnus of heaven and hell?

ZACH: Are you mean like a minx?

SALLY: Are you lean like a lynx?

BILLY: Are you keen to be seen when you're smelling a rat?

MARÍA: Were you there when the Pharaohs commissioned the
Sphinx?

TODOS: If you were and you are, you're a Jellicle Cat!

TODOS:

Jellicle songs for Jellicle Cats
Jellicle songs for Jellicle Cats

We can dive through the air like a flying trapeze
We can turn double somersaults, bounce on a tire
We can run up a wall, we can swing through the trees
We can balance on bars, we can walk on a wire

Jellicles can and Jellicles do
Jellicle songs for Jellicle Cats
Jellicle songs for Jellicle Cats
Jellicle songs for Jellicle Cats
Jellicle songs for Jellicle Cats

MUJERES: Can you sing at the same time in more than one key?
Duets by Rossini

HOMBRES: and waltzes by Strauss?
And can you, as cats do, begin with a 'C'?

TODOS: That always triumphantly brings down the house?

TODOS:

Jellicle Cats are queen of the nights
singing at astronomical heights.
Handling pieces from the 'Messiah'
Hallelujah, angelical choir

(BILLY DIRIGE A TODOS COMO UN CORO)

The mystical divinity of unashamed felinity.
Round the cathedral rang 'Vivat.'
Life to the everlasting cat!
Feline, fearless, faithful and true to others who do... what...

Jellicles do and Jellicles can
Jellicles can and Jellicles do
Jellicle Cats sing Jellicle chants
Jellicles old and Jellicles new
Jellicle songs and Jellicle dance
Jellicle songs for Jellicle Cats
Jellicle songs for Jellicle Cats
Jellicle songs for Jellicle Cats
Jellicle songs for Jellicle Cats

Practical cats, dramatical cats
Pragmatical cats, fanatical cats
Oratorical cats, delphicoracle cats
Skeptical cats, dispeptical cats
Romantical cats, pedantical cats
Critical cats, parasitical cats
Allegorical cats, metaphorical cats
Statistical cats and mystical cats
Political cats, hypocritical cats
Clerical cats, hysterical cats
Cynical cats, rabbinical cats

Jellicle songs for Jellicle Cats
Jellicle bells that Jellicles ring
Jellicle sharps and Jellicles flats
Jellicle songs that Jellicles sing

Jellicle songs for Jellicle Cats
Jellicle songs for Jellicle Cats
Jellicle songs for Jellicle Cats

Jellicle songs for Jellicle Cats
Jellicle songs for Jellicle Cats

HAROLD:

There's a man over there with a look of surprise
As much as to say well now, how about that?

BILLY:

Do I actually see with my own very eyes
A man who's not heard of a Jellicle cat?
What's a Jellicle cat? What's a Jellicle cat?

TODOS:

What's a Jellicle cat?

HAROLD ANNIE Y BILLY SALEN DE ESCENA MIENTRAS LOS DEMÁS QUEDAN EN EL TEATRO. LOS ACTORES, AHORA SIN MÁSCARAS Y COLAS DE GATOS, LUCEN ALGO CANSADOS Y MOLESTOS.

MARÍA: Uff! Esto de bailar cinco horas diarias me tiene exhausta. ¡Ay Santa María, dame fuerzas!

ROGER: No sé cómo voy a pagar los seis meses de renta que debo. Yo espero que Harold considere pronto nuestro trabajo.

SALLY: Para colmo, el bar quebró...así que me botaron. ¿Cuándo será el día en que mi nombre brille en las calles de Nueva York?...

MARÍA: ¿De qué hablas? Si no tienes ni un centavo...más vale que una de las dos consiga algo urgente. La Señora Hart, me dijo ayer: que si no le pagamos antes del mes entrante...estamos fuera.

ZACH: (Ríe) O sea, que no soy el único. Además de que mi novia...bueno ustedes saben...(Avergonzado) me dejó por otra. También tengo que pagarle al propietario. Esta vida apesta. Y quién puede vivir así?

MARÍA: Es cierto...ya no aguanto los reclamos de la vieja esa. Ni que su departamento fuera una gran mansión.

SALLY: Además no hay calefacción...y me muero del frío.

ROGER: Mi vecino es esquizofrénico...y en las noches le da por gritar...

ZACH: (Pensativo. Ríe sólo) Saben ¿Qué? Esto me recuerda a RENT, el musical del famoso Jonathan Larson. Se acuerdan.

MARÍA: Pero claro, si los protagonistas también estaba amenazados por el propietario avaro del edificio, así como nosotros.

ROGER: oigan, ¿No creen que sería una gran idea proponerle ese musical a Billy?

ZACH: Cool...Y que hagamos algo así como (COMO MARK EL DE RENT) "si a mi no me pagan...pues yo tampoco voy a pagar ¿Seis meses de renta? ¿Qué más da si es un año o tres? No voy a pagar nada" (RÍE).

LOS CHICOS Y BAILARINAS SE VISTEN CON SUÉTERES, BUFANDAS.
ZACH AGARRA LA GUITARRA. TODOS EUFÓRICOS CANTAN **RENT**

RENT
("RENT")

ZACH:

How do you document real life
When real life is getting more
Like fiction each day
Headlines -- bread-lines
Blow my mind
And now this deadline
"Eviction -- or pay"
Rent!

ROGER:

How do you write a song
When the chords sound wrong
Though they once sounded right and rare
When the notes are sour
Where is the power
You once had to ignite the air

ZACH:

And we're hungry and frozen

ROGER:

Some life that we've chosen

LOS DOS:

How we gonna pay
How we gonna pay
How we gonna pay
Last year's rent

ZACH:

We light candles

ROGER:

How do you start a fire
When there's nothing to burn
And it feels like something's stuck in your flue

ZACH:

How can you generate heat
When you can't feel your feet

LOS DOS:

And they're turning blue!

ZACH:
You light up a mean blaze

(ROGER grabs one of his own posters)

ROGER:
With posters-

(MARK grabs old manuscripts)

ZACH:
And screenplays

LOS DOS:
How we gonna pay
How we gonna pay
How we gonna pay
Last year's rent

(LAS LUCES BAJAN, SE ILUMINA MARÍA HABLANDO POR TELÉFONO)

MARÍA:
Don't screen, Maureen
It's me -- Joanne
Your substitute production manager
Hey hey hey! (Did you eat?)
Don't change the subject Maureen
But darling -- you haven't eaten all day
You won't throw up
You won't throw up
The digital delay ---
Didn't blow up (exactly)
There may have been one teeny tiny spark
You're not calling Mark

SALLY:
How do you stay on your feet
When on every street
It's 'trick or treat'
(And tonight it's 'trick')
'Welcome back to town'
Oh, I should lie down
Everything's brown
And uh -- oh

I feel sick

ZACH:
(At the window)
Where is he?

SALLY:
Getting dizzy
(He collapses.)

ZACH Y ROGER:
How we gonna pay
How we gonna pay
How we gonna pay
Last year's rent

ROGER:
(EN EL CELULAR)
Alison baby -- you sound sad
I don't believe those two after everything I've done
Ever since our wedding I'm dirt -- They'll see
I can help them all out in the long run

(TRES AL MISMO TIEMPO: MARÍA EN EL TELÉFONO, ZACH Y ROGER EN LA SALA DE LA CASA, Y SALLY EN EL PISO. LO SIGUIENTE LO CANTAN SIMULTÁNEAMENTE)

ROGER:
Forces are gathering
Forces are gathering
Can't turn away
Forces are gathering

SALLY:
Ughhhhh--
Ughhhhh--
Ughhhhh-- I can't think
Ughhhhh--
Ughhhhh--
Ughhhhh-- I need a drink

MARK (reading from a script page)
"The music ignites the night with passionate fire"

MARÍA:
Maureen -- I'm not a theatre person

ROGER
"The narration crackles and pops with incendiary wit"

MARÍA:
Could never be a theatre person

ZACH:
Zoom in as they burn the past to the ground

JOANNE (realizing she's been cut off)
Hello?

ZACH Y ROGER:
And feel the heat of the future's glow

MARÍA:
Hello?

(EL TELÉFONO SUENA EN LA CASA DE ZACH)

ZACH:
(OEN EL TELÉFONO)
Hello? Maureen?
--Your equipment won't work?
Okay, all right, I'll go!

ZACH Y CORO:
How do you leave the past behind
When it keeps finding ways to get to your heart
It reaches way down deep and tears you inside out
Till you're torn apart
Rent!

ROGER, SALLY Y MARÍA:
How can you connect in an age
Where strangers, landlords, lovers
Your own blood cells betray

TODOS:
What binds the fabric together
When the raging, shifting winds of change
Keep ripping away

ROGER:
Draw a line in the sand
And then make a stand

ROGER:
Use your camera to spar

ZACH:
Use your guitar

TODOS:
When they act tough - you call their bluff

ZACH Y ROGER:
We're not gonna pay

ZACH Y ROGER CON CORO:
We're not gonna pay

TODOS:
We're not gonna pay

TODOS:
Last year's rent
This year's rent
Next year's rent
Rent rent rent rent rent
We're not gonna pay rent
ZACH Y ROGER
'Cause everything is rent

ANNIE, BILLY Y HAROLD ENTRAN JUNTOS A DARLES LA UNA BUENA NOTICIA A LOS ACTORES QUIENES YA ESTÁN AHÍ.

HAROLD: Hay que empezar con la publicidad Annie. Billy me ha contado que ya están listos. Esto es un hecho señores. Incluso, les anuncio que cierta compañía de dibujos animados, muy importante por cierto en el país, acaba de ofrecerme muchísimo dinero para que incluya un número en el espectáculo. *(SE ACUERDA DE ALGO IMPORTANTE)* Ya lo tengo, ¡Ja! Y cómo no tenemos final, pues será una buena idea meter ese número. Vamos. Cada quien a lo suyo.

HAROLD SE VA CON ANNIE REVISANDO LA LIBRETA DE NOTAS. DESDE AHORA EL ESCENARIO ESTÁ VACÍO. SÓLO EL TELÓN NEGRO DE ATRÁS. A UN LADO QUEDA LA PEQUEÑA OFICINA DE HAROLD-EL PRODUCTOR.

NEGRO TOTAL. SUENA GRABACIÓN DE ESTACIÓN DE RADIO CON MÚSICA DE LOS MUSICALES DE BROADWAY. DOS LOCUTORES LEYENDO TITULARES.

LOCUTOR 1: "EL GRAN ESPECTÁCULO DEL SIGLO, ESTA NOCHE EN EL TEATRO BROADWAY"

LOCUTOR 2: "BROADWAY VUELVE A BRILLAR Y ESTA VEZ SERÁ ETERNO"

SE ILUMINA UN LADO DEL ESCENARIO. EL OTRO PERMANECE OSCURO BILLY EN CÍRCULO CON LOS ACTORES. AGARRADOS DE LA MANO CONCENTRÁNDOSE. CASI NO SE VEN.

BILLY (EN OFF): Chicos, Harold, Annie y yo confiamos en ustedes. Hoy se convertirán en las estrellas de Broadway. Quedan treinta segundos para el último número.

LOS ACTORES, BILLY Y BAIALRINAS ESTÁN VESTIDOS CON ELEMENTOS AFRICANOS. SUENA **THE CIRCLE OF LIFE**. CANTA ANNIE.

CIRCLE OF LIFE
("The Lion King")

TODOS:

Nants ingonyama bagithi baba [There comes a lion]
Sithi uhhmm ingonyama [Oh yes, it's a lion]

Nants ingonyama bagithi baba
Sithi uhhmm ingonyama
Ingonyama

Siyo Nqoba [We're going to conquer]
Ingonyama
Ingonyama nengw' enamabala

ANNIE:

From the day we arrive on this planet
And blinking, step into the sun
There's more to see than can ever be seen
More to do than can ever be done

There is far too much to take in here
More to find than can ever be found
But the sun rolling high
Through the sapphire sky
Keeps great and small on the endless round

It's the circle of life
And it moves us all
Through despair and hope
Through faith and love
Till we find our place
On the path unwinding
In the circle
The circle of life

TODOS:

It's the circle of life
And it moves us all
Through despair and hope
Through faith and love
Till we find our place
On the path unwinding
In the circle
The circle of life

NEGRO TOTAL.

SE ILUMINA LA OFICINA DEL PRODUCTOR. HAROLD HABLA POR EL
CELULAR CON ALGÚN INVERSIONISTA IMPORTANTE. Y ENTRA ANNIE.

HAROLD: (*Emocionado*) Claro que sí. Será todo un placer.
(TRANCA EL CELULAR Y SE DIRIGE A ANNIE) Annie, lo logramos.
Nos extendieron la temporada por dos años más. ¿Sabes lo que
eso significa?

ANNIE: El Gran Joe estará muy orgulloso de ti. Voy a buscar a
Billy y a los chicos para darles la buena noticia.

ANNIE SALE Y HAROLD PENSATIVO EN LA OFICINA. SE DIRIGE AL TEATRO.

HAROLD: (*Nostálgico. Pausa larga*) Pensar que todo esto empezó como un sueño. Ahora, se hizo realidad. Sólo debo decirles algo más. Si algún día están de paso por esta ciudad. No olviden visitar el lugar donde la música, el baile y grandes historias llenan de brillo y magia los escenarios de grandes teatros.

NEGRO TOTAL. MIENTRAS SE ESCUCHA LA VOZ DE JOE. UNA PERSONA VESTIDA DE NEGRO VA DEVELANDO UNA CALLE DE NUEVA YORK REPLETA DE MARQUESINAS CON LOS AFICHES DE *42DN STREET, SHOW BOAT, OKLAHOMA, WEST SIDE STORY, CABARET, HAIR, A CHORUS LINE, CATS, RENT, LION KING.*

GRAN JOE: (*EN OFF*) "*Querido Sobrino! Es tu tío Joe. Estoy ansioso de que vengas a vivir esta maravillosa experiencia. Te estoy esperando. Han pasado varios años, pero seguro recordarás cómo llegar: al norte la calle 59, al sur la calle 40, por el este se extiende hasta la sexta avenida, más conocida como la Avenida de las Américas. Y al oeste, la novena avenida. Cinco cuadras de largo y una y media de ancho. Entre la séptima y octava avenidas. Ahí se encuentra Broadway. En la ajetreada ciudad de Nueva York*"

SUENA **NYC** Y HAROLD CANTA VESTIDO DE MAESTRO DE CEREMONIAS.

N.Y.C.
("Annie")

HAROLD:
NYC

What is it about you
You're big
You're loud
You're tough

NYC
I go years without you
Then I
Can't get
Enough

Enough of cab drivers answering back
In the language far from pure
Enough of frankfurters answering back
Brother, you know you're in
NYC

Too busy, too crazy
Too hot
Too cold
Too late
I'm sold
Again
On NYC

TODOS:
NYC

ANNIE:
The shadows at sundown
The roofs
That scrape
The sky

TODOS:
NYC

HAROLD Y ANNIE:
The rich and the rundown
The big parade goes by

BILLY:
No other town has the Empire State
And a mayor five foot two
No other town in the whole forty eight
Can half compare to you

TODOS:
Oh NYC

BILLY:
You make 'em all postcards

HAROLD Y ANNIE:
You crowd
You cramp
You're still
The champ
Amen
For NYC

(NYC)
The shimmer of Times Square

BILLY:
The pulse

The beat

The drive!
(NYC)

HAROLD:
You might say the Times Square
But then I come alive!

ROGER Y MARÍA:
The city's bright
As a penny arcade
It blinks, it tilts, it rings

MARÍA:
To think that I've lived here all of my life
And never seen these things

TODOS:
Oh, NYC
The whole world keeps coming

ZACH:
By bus

By train

ZACH Y SALLY:
You can't
Explain
Their yen for...

SALLY:
NYC
Just got here this morning
Three bucks
Two bags
One me
NYC
I give you fair warning
Up there
In lights
I'll be

ZACH:
Go ask the gershwins or kaufman and hart
The place they love the best
Through California pays big for thier art
Their fan mail comes addressed to
NYC

BILLY:
Tomorrow a penthouse
That's way up high
Tonight
The "Y"
Why not
It's NYC

TODOS:
NYC
You're standing room only
You crowd
You cramp
You're still
The champ
Amen
For NYC

FIN

7. LA PUESTA EN ESCENA: PASO POR PASO

Una vez elaborado el libreto, son muchos los caminos que se pueden tomar para llevar los diálogos, canciones y bailes al escenario. Afortunadamente, en la búsqueda de un plan de producción, para realizar la puesta en escena del musical *Melodías de de Broadway*, se encontraron varios autores que coincidían en los pasos que hay que se deben dar para arribar a la noche de estreno con éxito.

Cualquiera sea el plan a seguir, hay que destacar, para efectos del presente trabajo, la importancia de la figura del productor como responsable de unir todas las piezas del rompecabezas. “El productor es la persona que supervisa la totalidad del proyecto, desde el inicio hasta el final, y quien tiene la gran responsabilidad de llevar a escena un espectáculo” (White, 1999, p. 3 – Tr. de la autora).

Considerando el hecho de que la entrega de este trabajo de grado se realiza a más de un mes de la presentación, los pasos que aquí se proponen, son los necesarios para poner en marcha la puesta en escena. Lo que se ha venido haciendo hasta los momentos.

El objetivo principal del presente trabajo de grado es llegar a lo que muchos autores llaman “la noche de estreno”. Mediante la revisión de las fuentes escritas, en especial tres autores, Matthew White (1999), John Kenrick (1996/2004) y Chris Baldwin y Tina Bicat (2002), se lograron determinar las variables comunes a la puesta en escena de un musical, las cuales aplicaron perfectamente para poner en marcha la puesta de *Melodías de Broadway*.

7.1. Elaboración del Presupuesto

“El musical es costoso y complicado de producir, principalmente porque este combina de forma peculiar diferentes disciplinas; música, drama, y algunas veces baile también” (White, 1999, p. 22 – Tr. de la autora).

Para el presente trabajo de grado se tomaron en cuenta los costos reales del mercado, en muchos casos suministrados por Juan José Martín, Productor General del *Teatro del Contrajuego*, basado en datos reales aportados por las instituciones teatrales: Rajatabla y Compañía Nacional de Teatro (comunicación personal, 6 de septiembre de 2004). Una vez teniendo los costos del mercado, se compararon con costos reales de la producción *Melodías de Broadway*, de esta forma se elaboró el análisis de costos.

El formato de presupuesto utilizado, está basado en el modelo propuesto por Baldwin & Bicât (2002, p. 154 a 155). Aunque los autores no realizan un análisis de costos, este se consideró necesario, para reflejarle al lector la realidad a la hora de asumir proyectos como este. A continuación, el análisis de costos de la producción de *Melodías de Broadway*.

HONORARIOS (por proyecto)	COSTO DEL MERCADO en Bs.	COSTO REAL en Bs
Productor	2.000.000,00	0,00
Escritor	2.000.000,00	0,00
Director	2.500.000,00	0,00
Coreógrafo	2.000.000,00	1.040.000,00
Director Musical	2.000.000,00	0,00
Arreglista Musical	1.160.000,00	360.000,00
Diseñador de Escenografía	2.500.000,00	0,00
Diseñador de Vestuario	1.000.000,00	0,00
Diseñador de Luces	700.000,00	0,00
Diseñador de Sonido	500.000,00	0,00
Total Honorarios	16.360.000,00	1.400.000,00

PRODUCCIÓN (por proyecto)	COSTO DEL MERCADO en Bs.	COSTO REAL en Bs
Decorado	524.500,00	524.500,00
Vestuario	2.606.928,00	2.606.928,00
Sonido	3.000.000,00	180.000,00
Alquiler de Luces	6.500.000,00	40.000,00
TOTAL Producción	12.631.428,00	3.351.428,00

SALARIOS (por proyecto)	COSTO DEL MERCADO en Bs.	COSTO REAL en Bs
Actor – Harold	2.500.000,00	0,00
Actor – Annie	2.500.000,00	0,00
Actor – Billy	2.000.000,00	0,00
Actor – María	2.000.000,00	0,00
Actor – Sally	2.000.000,00	0,00
Actor – Roger	2.000.000,00	0,00
Actor – Zach	2.000.000,00	0,00
Baile	1.500.000,00	0,00
Músicos	800.000,00	800.000,00
TOTAL Salarios	21.800.000,00	800.000,00

SALA DE TEATRO (por función)	COSTO DEL MERCADO en Bs.	COSTO REAL en Bs
Alquiler del Teatro	1.500.000,00	1.500.000,00
Solicitud para Presentar Espectáculos Públicos de la Alcaldía de Baruta	98.900,00	98.900,00
10% de la venta de las Entradas	330.000,00	330.000,00
TOTAL GASTOS GENERALES	1.928.900,00	1.928.900,00

ENSAYOS (por proyecto)	COSTO DEL MERCADO en Bs.	COSTO REAL en Bs
Audiciones	696.300,00	0,00
Copias de Libretos	32.200,00	32.200,00
Sala de Ensayo	1.350.000,00	1.350.000,00
TOTAL Ensayos	2.078.500,00	1.382.200,00

PUBLICIDAD (por función)	COSTO DEL MERCADO en Bs.	COSTO REAL en Bs
Programas	1.550.000,00	350.000,00
Fotos del programa	700.000,00	0,00

Entradas	260.000,00	110.000,00
TOTAL Ensayos	2.510.000,00	460.000,00

TOTAL GENERAL	COSTO DEL MERCADO en Bs	COSTO REAL en Bs
	57.308.828,00	9.322.528,00
(+) 12 % Improvistos	64.185.887,00	10.441.231,00

7.2. Financiamiento

Una vez elaborado el presupuesto general, el paso siguiente era conseguir cómo cubrirlo. Debido a los altos costos de producción se consideraron dos posibilidades, para obtener suficientes fondos que permitirán cubrir el presupuesto del proyecto.

La primera, solicitar patrocinio a diferentes empresas. “El productor deberá investigar a las empresas y convencerlas, cara a cara, del gran valor de la ayuda” (Baldwin & Bicat, 2002, p. 157). Para el presente trabajo de grado, se realizó una lista de posible patrocinantes, se elaboró una carta modelo, de solicitud de patrocinio. Finalmente, se le solicitó a la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello, que redactara una carta que certificara el fin académico de la producción.

Para la redacción de la solicitud de patrocinio, se consideró lo que Rafael Peña (2002) sugiere. “La propuesta de patrocinio debe presentar el proyecto artístico y la operación específica de patrocinio de la manera más completa posible, demostrando que el proyecto es viable y que tenemos control de su gestión” (p.180).

De esta forma, se redactó una carta modelo²⁶, en la cual se daba una breve explicación de proyecto para el cual se está pidiendo financiamiento. Se indicó la fecha y el lugar de la presentación.

Para efectos de este trabajo de grado, y por tratarse de un evento de carácter académico, se especificó a cada empresa, que el fin último que se le daría al aporte monetario sería única y exclusivamente para cubrir los gastos. Para evitar confusiones, se anexó la sinopsis del espectáculo y el presupuesto general y los subtotales de cada categoría. De esta manera, si la empresa no podía cubrir todos los gastos, podría cubrir aunque fuera uno o varios de los renglones.

Una vez redactadas las cartas, y selladas por la Escuela de Comunicación Social, se procedió a entregarlas a los departamentos encargados de los patrocinios, de varias empresas e instituciones nacionales. Supermercados Excelsior Gama, TELEVEN, Farmatodo C.A., El Castillito C.A., Coca Cola de Venezuela, IPSFA, Seguros Horizontes C.A., Ferretería EPA, Gillette de Venezuela, Procter & Gamble de Venezuela, entre otras.

Es necesario aclarar, que conseguir patrocinio no es una tarea fácil. El productor, deberá estar disponible para suministrar cualquier información que la empresa solicite acerca del proyecto. Se debe hablar siempre sobre el beneficio que significa para la empresa en apoyar este tipo de producciones. Pero por sobre todo, se necesita mucho tiempo y paciencia.

Hasta los momentos, sólo el Instituto de Previsión Social de la Fuerza Armada, es la única institución que ha respondido la solicitud. Otorgaron a este proyecto 600.000 bolívares.

²⁶ *Ver anexos*

La segunda manera es la que propone Kenrick (1996/2004), “la venta de entradas el día de la función. Usted debe intentar vender el 75% de las entradas” (p. s/n. –Tr. de la autora). Por lo tanto, a la hora de que ninguna compañía responda, la venta de las entradas puede ser una solución, para lograr cubrir parte del presupuesto. Para ello se necesitará un buen plan de promoción de publicidad, sobre el espectáculo.

Para los fines del producto final del presente trabajo de grado, se estimó un costo de 15.000 bolívares por entrada. Considerando que el teatro tiene una capacidad máxima de 220 puestos, eso significaría un ingreso de 3.300.000 bolívares. Sin embargo, hay que restarle las entradas de cortesía, en total diez, que se entregarán a los miembros del jurado de la tesis, profesores y patrocinantes. Lo cual da un total de 3.150.00 bolívares por la venta de entradas; más los 600.000 bolívares donados por el IPSFA. Dan un total de 3.750.000 bolívares de ingreso, hasta los momentos.

7.3. Selección del Equipo Creativo

Una vez realizado el presupuesto, el productor debe determinar cuántas personas se necesitan para llevar a cabo las múltiples tareas que conlleva la puesta en escena del un musical. White (1999) sugiere tomar en cuenta ocho personas muy importantes.

Antes de definir cada función, se presenta una tabla con los datos de cada integrante del equipo creativo de *Melodías de Broadway*.

Nombre	Función	Teléfonos	E-mail
Nellyú Gutiérrez	Producción General y Dirección	0412.732.38.70	nellyu@hotmail.com

Harold Quevedo	Arreglos y Dirección Musical	0412.990.83.26	micline@lmdhd.com
Xuyén Zambrano	Coreografías	0416.709.5816	
Mariana Cabot	Dirección Vocal	0412.615.91.54	marianacabot@hotmail.com
Carmen de Gómez	Vestuario	0212.979.49.61	
Carlos De Jesús	Diseño y Construcción de Escenografía	0412.706.68.65	dejesuscohelo@hotmail.com
Roberto Rodríguez	Fotografías	0414.260.95.72	coldwater@hotmail.com
María Fernanda Anderson	Programas, Afiches y Entradas	0416.629.13.99	andersonmf@digisignstudio.com
Juan de Dios Sánchez	Diseño de Iluminación	0414.308.39.46	juandedios@cantv.net
Javier Lambertini	Diseño de Sonido	0412.377.19.89	javilambertini@hotmail.com

7.3.1. Dirección

Para el presente trabajo de grado, la figura de director la ejerció la autora del mismo. Pero a medida que fueron avanzando los ensayos, se tomó la decisión de delegar parte de la función en un asistente de dirección. Ambos, han trabajado en el estilo y en la interpretación.

En cuanto a la figura del director, se puede acotar que, por lo general, el quien mejor conoce el libreto. De hecho, en este caso, la autora del guión, asumió también esta función. Esto facilitó un poco el trabajo. No quiere decir esto que por que la directora haya escrito el libreto, no lo leerla con frecuencia. Al contrario, el trabajo del director está en leer muchas veces el libreto, y de cada lectura sacará información muy importante y enriquecedora, tanto para los actores, como para los demás del equipo de producción.

Según David Young (1995) un director debe elaborar una especie de guía, o “diario” en el que incluirá los números musicales con los respectivos intérpretes, el argumento principal y las sub-tramas. Este diario fungirá como una herramienta muy práctica. Podrá visualizar rápidamente quién canta una canción sin tener que buscarlo en el libreto. El “diario”, ha servido de base para empezar a tomar decisiones en cuanto al estilo y el montaje de cada número.

Diario de <i>Melodías de Broadway</i>
Números Musicales
<ul style="list-style-type: none"> • “Lullaby of Broadway” – Billy y la compañía (SOLO + CORO). • “Make Believe” – Harold y Annie, en un puerto del Misissippi, en 1920 (DUETO). • Reposición de “Lullaby of Broadway” – Harold (SOLO). • “Oklahoma” – Roger, y la compañía, granjeros y vaqueros en los años cuarenta (SOLO + CORO). • “América” – María y la compañía, una azotea, en los años cincuenta (SOLO + CORO). • “Cabaret” – Sally, en un cabaret berlinés de los años treinta. (SOLO). • “Hair” – Zach, y una tribu de hippies (SOLO + CORO) • “One” – toda la compañía (CORO) • “Jellicle Song for Jellicle Cats” – toda la compañía (CORO) • “Rent” – Zach y Roger con toda la compañía (DUETO + CORO) • “Circle of Life” – Annie y la compañía (SOLO + CORO) • “N.Y.C” – toda la compañía (CORO)
Argumento Principal
<p>Melodías de Broadway está ubicado en la ciudad de Nueva York, en 1999.</p> <p>Es la historia de un joven productor de teatro, Harold Robbins, quien tras la muerte de su tío, hereda el viejo Teatro Broadway. hace ya dos años que no se presenta un buen espectáculo y el teatro está casi en la ruina.</p> <p>En una conversación con su asistente, Annie, consigue los archivos de los viejos montajes del Teatro Broadway. Luego de imaginar uno de los primeros musicales, Harold le anuncia a Annie que para salvar el teatro deberán revivir el pasado.</p> <p>Al día siguiente le dan la noticia a los actores junto al director, Billy. Comienzan los ensayos. Mientras Harold y Annie se encargan de la producción.</p> <p>Harold consigue un gran inversionista, y anuncia su nuevo espectáculo.</p> <p>Harold consigue salvar el Teatro Broadway, junto a Annie, Billy, y la compañía.</p>
Sub-Trama
<p>Los actores en el teatro, desesperados por la incertidumbre que reina en el viejo Broadway.</p>

7.3.2. Dirección Musical

Para este trabajo de grado, se contrató a un arreglista musical. Luego de reuniones preliminares con la directora, para decidir las canciones y el estilo del musical. El arreglista acudió a las audiciones y participó en la escogencia de los cantantes según sus habilidades vocales.

Una vez seleccionados los actores, el arreglista procedió a hacerles una prueba vocal privada. De esta manera obtuvo la tesitura, o registro vocal de cada actor:

- Jaime Abou - Harold: A2-A3
- Carmelo Carrillo - Billy: A1-D3
- Scheherazade Quiroga - Annie: F3-D#5
- Gerardo Schettinno - Roger: E1 - F#2
- Nellyyú Gutiérrez - Sally: C3-A4
- Javier Lambertini - Zach: Bmin
- Ninón Molina - María: Ad libidum

A continuación Harold Quevedo explica el trabajo realizado como arreglista:

Luego de haber obtenido las tesituras de cada uno de los actores de la obra Musical, comencé a estipular cada uno de los arreglos dentro de la obra. De acuerdo al guión y basándome en sus rangos vocales, se fue armando un gran arreglo que contiene las distintas obras "Standards" dentro de los musicales de Broadway, manteniendo su originalidad a pesar de estar dentro de este musical. (comunicación personal, 30 de agosto de 2004).

Ese gran arreglo al cual se refiere Quevedo (op.cit), es la partitura²⁷ general. El paso siguiente fue elaborar la partitura individual para cada instrumento. Una vez listas, se procedió a entregárselas al pianista, al guitarrista, al bajista y al baterista, para que de esa manera vayan aprendiendo sus partes.

Es necesario aclarar en este punto que, de no conseguir el patrocinio suficiente, se considerará la posibilidad de trabajar con secuencias. Por lo cual, el arreglista musical arma secuencias completas de cada canción, y que imiten perfectamente la ejecución de una banda en vivo. Esto significaría un ahorro de dinero y tiempo de ensayos.

Por otra parte, demás se consideró necesaria la participación de un segundo director musical, en tal caso un director vocal, quien se encargará de enseñar y montar las canciones, además de realizar ejercicios de respiración y vocalización para facilitarles el trabajo.

7.3.3. Coreógrafo

“El coreógrafo se encargará de todas las secciones de bailes del espectáculo” (White, 1999, p.13 – Tr. de la autora). La coreógrafa de *Melodías de Broadway*, al igual que el director musical, acudió a las audiciones para escoger a los actores según sus habilidades físicas, y la rapidez a la hora de agarrar y aprender pasos de baile.

En reuniones preliminares con la directora y productora del espectáculo, se tomó la decisión de mantenerse fieles a los bailes originales. Para ello, la productora le facilitó los videos de algunos musicales, de los cuales, la coreógrafa partiría,

²⁷ Ver anexo

mostrando los musicales lo más parecidos a los originales. Para llevar a cabo su ardua labor, a coreógrafa elaboró un plan de trabajo, que se indica a continuación:

- 11 coreografías
- 2 días para montar cada una. Es decir, 22 días de ensayo
- 5 días de ensayo general
- Total: 27 días de ensayos

7.3.4. Diseño de Escenografía

La escenografía de *Melodías de Broadway* consta de dos espacios principales, más el espacio destinado a la banda de músicos. En las reuniones preliminares de producción, se decidió trabajar con elementos básicos. Así pues, en vez de representar “Make Believe” sobre un barco elaborado, de grandes dimensiones, se emplearían elementos básicos, como un timón.

Se diseñaron dos escenarios principales: la oficina del productor y el viejo escenario de un teatro. La oficina del productor será pequeña. Un escritorio, dos sillas, un archivador y algunos cuadros en las paredes. Este espacio permanecerá igual durante toda la pieza.

En el viejo escenario del Teatro Broadway, los personajes se encontrarán con varios elementos que estarán ubicados a conveniencia del uso que se les vaya a hacer. La idea es jugar con la imaginación de la audiencia. Que al momento en el cual Sally se siente en una silla, todo crean que es un cabaret.



Boceto Escenario 1: Oficina de Harold, teatro y músicos
(Diseño Nellyyú Gutiérrez y Carlos de Jesús, Dibujo Nathalie Feliú, 2004)

Para la interpretación de la canción “The Cicle of Life”, el espacio del teatro ya no tendrá los elementos. La idea es que quede vacío.

La oficina del productor y la banda siguen en el mismo sitio. Llegando al final del musical, lo que fue el teatro lleno de elemento, que luego fue un espacio vacío, pasará a ser una calle del distrito teatral de Nueva York. Para la elaboración del decorado, el diseñador, guiado por el director, se inspiró en algunas fotos reales de las calles de Nueva York, y en los afiches²⁸ de las producciones originales.

²⁸ Ver anexo



Boceto Escenario 2: Calle de Nueva York llena de marquesinas
(Diseño Nellyyú Gutiérrez y Carlos De Jesús, Dibujo Nathalie Feliú, 2004)

Además se diseñó un programa de mano, diseñado en base a los mismos afiches. Dentro del programa está incluida una breve historia de Broadway, la ficha artística y técnica y los agradecimientos a todas las personas que apoyaron la producción. Además de un modelo de afiche y de la entrada²⁹.

A continuación, se presentan los presupuestos de escenografía, programas y entradas, detallados. En todos los casos se tomaron en cuenta los costos actuales del mercado y los costos reales de *Melodías de Broadway*.

Escenografía	Costo del Mercado por Unidad	Costo Real por Unidad	Cantidad	Costo Total del Mercado	Costo Total Real	Información
Backings “Teatro Broadway”	85.000	85.000	5	425.000	425.000	Carlos De Jesús T. 0412.706.68.65
Cuadros Oficina de Harold	15.000	15.000	2	30.000	30.000	Carlos De Jesús T. 0412.706.68.65
Anuncio	54.000	54.000	1	54.000	54.000	Carlos De Jesús

²⁹ *Idem*

“Broadway” Músicos						T. 0412.706.68.65
Cetro de Annie en “Circle of Life”	15.500	15.500	1	15.500	15.500	Carlos De Jesús T. 0412.706.68.65
			Total	524.500	524.500	

Programas y Entradas	Costo del Mercado por Unidad	Costo Real por Unidad	Cantidad	Costo del Mercado Total	Costo Total Real	Información
Diseño del programa	150.000 x página	0,00	8	1.200.000	0,00	María Fernanda Anderson – DigiSign Studio T.264.44.91
Impresión de Programas	1.400	1.400	250	350.000	350.000	Mauro Blanco Fitolito Gracomet C.A. T. 462.11.77
Fotografías del Programa	700.000	0,00	1	700.000	0,00	Roberto Rodríguez T. 0414.260.95.72
Diseño de Entradas	150.000	0,00	1	150.000	0,00	María Fernanda Anderson – DigiSign Studio T.264.44.91
Impresión de Entradas	500	500	220	110.000	110.000	Mauro Blanco Fitolito Gracomet C.A. T. 462.11.77
			Total	2.510.000	460.000	

7.3.5. Diseño de Vestuario

Al igual que el diseñador de escenografía, el diseñador de vestuario se inspiró en fotos de las producciones originales. La idea del productor era la de elaborar la cantidad mínima de vestuarios, substituyendo estos por elementos representativos de cada canción.

Para la realización del vestuario se midieron a los actores y bailarinas. Se quería un vestuario que fuera práctico y cómodo, debido a la cantidad de números musicales que representarían. El vestuario, fue diseñado de color negro. Pantalones, camisetas o franelas, de cotton lycra o algodón. Un elemento de neutralidad que se vería modificado en el momento en el cual los actores hicieran uso de elementos básicos, tales como: sombreros, bastones, bufandas, boas de plumas, entre otros.



Vestuario de Sally y María
(Diseño Nellyú Gutiérrez, Dibujo Nathalie Feliú, 2004)



Vestuario de básico de hombres para Roger, Zach y Billy
(Diseño Nellyú Gutiérrez, Dibujo Nathalie Feliú, 2004)

Por el contrario, al ser Harold y Annie, personajes más reales, se diseñaron algunas opciones de vestuarios, que no fueran iguales a las mallas negras de los demás.

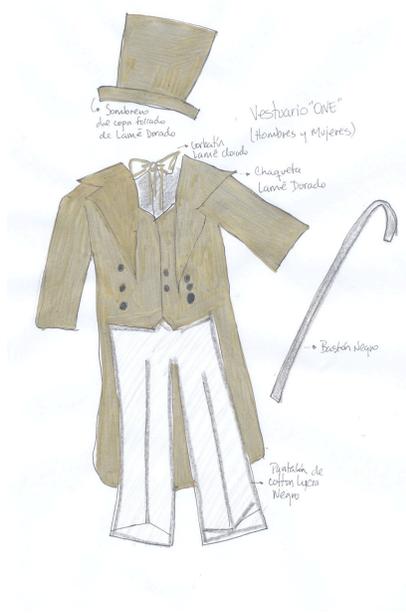


Vestuario de Harold
(Diseño Nellyy Gutierrez, Dibujo Nathalie Feliú, 2004)



Vestuario de Annie
(Diseño Nellyy Gutierrez, Dibujo Nathalie Feliú, 2004)

Otros vestuarios que se diseñaron fueron los de canciones como “One”, “Cats”, “The Lion King” y “N.Y.C”.



Vestuario "One" (unisex)
Chaqueta y sombrero dorados
 Diseño Nellyyú Gutiérrez
 Dibujo Nathalie Feliú

Vestuario "Jellicle Song for Jellicle Cats"
 Diseño Nellyyú Gutiérrez
 Dibujo Nathalie Feliú





Vestuario (Annie)
The Lion King
Diseño Nellyyú Gutiérrez
Dibujo Nathalie Feliú

Vestuario (Mujeres)
The Lion King
Diseño Nellyyú Gutiérrez
Dibujo Nathalie Feliú





Vestuario (Hombres)
The Lion King
Diseño Nellyyú Gutiérrez
Dibujo Nathalie Feliú

Vestuario (Unisex)
"NYC"
Diseño Nellyyú Gutiérrez
Dibujo Nathalie Feliú



Hay que destacar que una vez diseñado el vestuario, se contrató a una costurera, quien realizó el paquete de vestuario completo. Ella se encargó de comprar las telas, hilos y botones. El presupuesto es el siguiente:

Vestuario	Costo del Mercado por Unidad	Costo Real por Unidad	Cantidad	Costo Total del Mercado	Costo Total Real	Información
Franelas Negras	13.300	13.300	4	53.200	53.200	Ovejita Sambil T. 267.15.67
Mallas de Lycra	32.000	32.000	11	352.000	352.000	Humberto Manrique T. 0414.135.56.93
Camisetas Negras	6.000	6.000	7	42.000	42.000	Sra. Iraima Ramírez T.977.15.71
Chaleco "Lullaby of Broadway"	26.112	26.112	9	235.008	235.008	Sra. Carmén de Gómez T. 979.49.61
Forro Paraguas "Make Relieve"	17.000	17.000	1	17.000	17.000	Sra. Carmén de Gómez T. 979.49.61
Chaquetas Reversibles de "One" y "NYC"	50.000	50.000	11	550.000	550.000	Sra. Carmén de Gómez T. 979.49.61
Forros de sombreros de "One" y "NYC"	17.000	17.000	22	374.000	374.000	Sra. Carmén de Gómez T. 979.49.61
Trajés Africanos de "Circle of Life"	45.000	45.000	10	450.000	450.000	Sra. Carmén de Gómez T. 979.49.61
Sombreros "One" y "NYC"	2.238	2.238	22	49.236	49.236	La Piñata S.A. T. 763.24.87 / 763.55.01
Sombreros de vaqueros "Oklahoma"	2.015	2.015	11	22.165	22.165	La Piñata S.A. T. 763.24.87 / 763.55.01
Boas de plumas de "Cabaret"	22.000	22.000	3	66.000	66.000	La Piñata S.A. T. 763.24.87 / 763.55.01
Bastones	8.529	8.529	11	93.819	93.819	La Piñata S.A. T. 763.24.87 / 763.55.01
Máscaras de	10.000	10.000	11	110.000	110.000	Carlos De Jesús

“Cats”						suertT. 0412.706.68.65
Colas de “Cats”	7.500	7.500	11	82.500	82.500	Sra. Carmén de Gómez T. 979.49.61
Pares de Calentadores de “Cats”	5.000	5.000	22	110.000	110.000	Sra. Carmén de Gómez T. 979.49.61
			Total	2.606.928	2.606.928	

7.3.6. Diseño de Iluminación

Una vez diseñados la escenografía y el vestuario, y decidido el estilo que el director quiere darle al musical, es posible establecer el diseño de iluminación (White, 1999). En vista de no utilizarse el telón para dar paso de una escena a otra, el uso que se hará de la iluminación en la puesta en escena de *Melodías de Broadway*, juega un papel muy importante. Muchas veces las transiciones se harán con cambios de iluminación, o con la introducción de efectos como la máquina de humo.

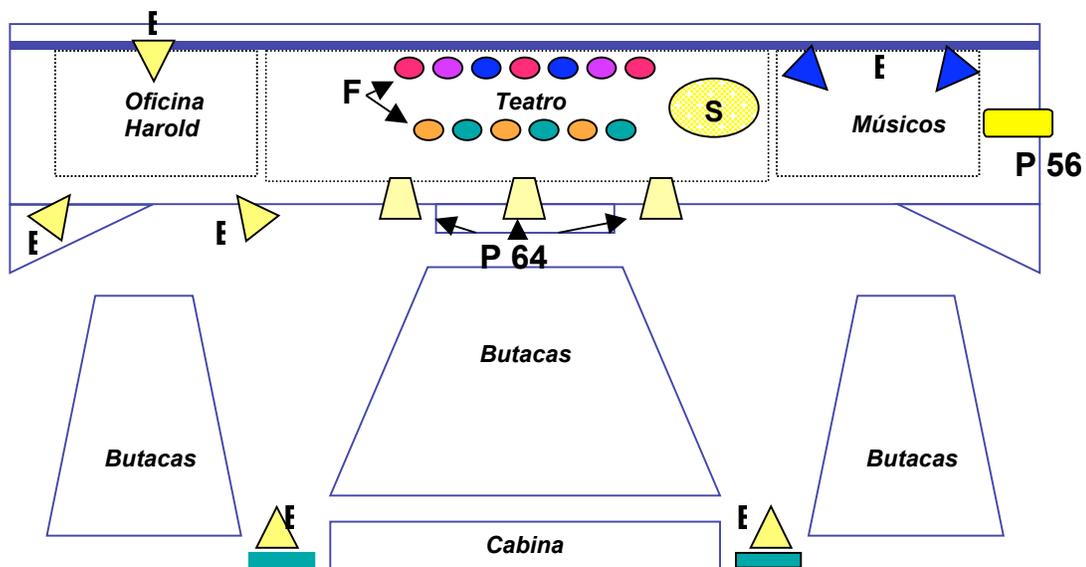
Habiendo dos escenarios principales, la oficina y el teatro, se consideraron aspectos como el empleo de los colores de la luces, para diferenciar ambos espacios escénicos. En la oficina del productor, se utilizarán luces amarillas, colores blancos, que denoten la realidad. En cambio para el área del teatro, se utilizarán colores verdes, ámbar, morado, ya que ahí se presentan las canciones, y el sentido es verlo desde la fantasía, el recuerdo, el sueño, el cuento. En este caso, el diseño de iluminación contribuirá a la transformación visual y dramática de la escena.

El espacio ocupado por los músicos, se iluminará con luces azules, para dar una sensación de penumbra, de sobriedad, de bohemio.

En muchos casos, será necesario el empleo de un seguidor. Sobretudo en las introducciones de canciones como “Oklahoma”, “America”, “Cabaret” y “Hair”.

Además, se utilizará la máquina de humo para dar una atmósfera distinta, por ejemplo en “Jellicle Song for Jellicle Cats”.

Es necesario aclarar que esto es una propuesta inicial de la iluminación que ha nacido de reuniones entre la directora, productora, diseñador de iluminación y otros diseñadores de *Melodías de Broadway*. Por lo tanto, no será hasta el ensayo general cuando se pueda tener una guía definitiva del plan de iluminación. A continuación se presenta un plano del teatro con la ubicación de las lámparas y un *rider*, o lista de requerimientos técnicos, en la cual se indica el número de lámparas, gelatinas y el nombre de cada una.



Diseño de Iluminación “Melodías de Broadway”

Teatro Escena 8 - 24 Luces y Seguidor

E= ELIPZOIDAL DE 750, F = Fresnelly, P64= PAR 64, P56= PAR 56, S= Seguidor

Para este diseño preliminar de iluminación se necesitan:

- Oficina de Harold: tres *elipzoidales* 500 (*Babylico*), blancas. Se busca dar un sentido de ambiente real.

- En el Teatro: seis *fresnelly* con gelatinas de colores: azul, rojo, ámbar, verde, morado. Se busca la teatralidad del espacio. Por ser aquí el lugar en el que se dan las canciones, el ambiente debe estar lleno de fantasía. Tres *PAR* “64”.
- Para los músicos: dos *elipzoidales* 500 (*Babylico*) con gelatinas azules. Ya que lo músicos son un acompañamiento, no deben tener relevancia escénica. Más bien lo que se busca es mostrar la penumbra, ese lugar solitario y lleno de noche que rodea al músico en su azotea.
- Se hará uso de un seguidor, a manera de presentación de los personajes principales. Además, puede servir de puente entre la oficina de Harold y el teatro.
- Otra manera de conectar ambos espacios se hará con un *PAR* “56”, ubicado cenital a la unión entre teatro y oficina.
- Para la canción “Circle of Life”, los actores entrarán desde el público, por lo que se necesitarán dos *elipzoidales*, una en cada puerta, direccionadas hacia el escenario.

7.3.7. Diseño de Sonido

Considerando que *Melodías de Broadway* es una obra musical, se preparó una lista de requerimientos técnicos:

- Micrófono amplificador para la guitarra
- Batería y teclado, conectados a caja directa
- Microfonía general para la batería
- Para los actores, se necesitan 11 micrófonos *headsets* inalámbricos UHF

- En caso de no haber músicos en escena es necesario un equipo reproductor de CD's para reproducir las secuencias.

Al igual que la iluminación, el diseño de sonido variará en los ensayos dentro del teatro. Para ello, la sala ofrece el servicio los técnicos y operadores de sala, que se encargan de realizar ese tipo de cambios.

7.4. Audiciones

Para la presentación final de este trabajo de grado, se llevaron a cabo dos días de audiciones. Las audiciones se realizaron los días viernes 11 de junio de 2004, en la Sala del Teatro U.C.A.B, y el sábado 12 de junio del mismo año, en la casa de la autora. Ambos días, asistieron la coreógrafa, el director musical, la productora y directora, quien para fines de este trabajo es la misma persona.

Con una semana de anticipación, se envió un anuncio vía correo electrónico a los diferentes contacto de la autora. Además, se elaboró un afiche que indicaba el lugar,,la fecha y los contactos del organizador, por si se necesitaba alguna información extra, y se colocó en todos los módulos de

En total, durante los dos días de audiciones, acudieron exactamente 25 personas. Al llegar a la locación, cada aspirante llenó una planilla³⁰ en la cual suministraba sus datos personales y artísticos.

La audición constaba de tres fases:

- BAILE: seguir una coreografía muy sencilla indicada por la coreógrafa.

³⁰ *Ver anexos*

- **ACTUACIÓN:** cada aspirante, individualmente, debió interpretar un texto. Que en este caso se les suministró vía correo electrónico.
- **CANTO:** cada aspirante, individualmente, debió interpretar una canción preparada con anticipación.

La coreógrafa se encargó de observar la expresión corporal y las habilidades físicas de los aspirantes. La directora se encargó de calificar cualidades histriónicas, volumen y dicción. Mientras que en la última fase, el director musical iba anotando la tesitura vocal de cada uno.

Al finalizar cada día de audición, todo el equipo de la producción se reunió para seleccionar a los actores, cantantes y bailarines. Se buscaban cuatro hombres, cantantes y actores, así como tres mujeres cantantes y actrices. Además, la coreógrafa se encargó de seleccionar cuatro bailarinas que formarían el cuerpo de baile.

Los seleccionados fueron:

Personaje de <i>Melodías de Broadway</i>	Nombre del Actor	Edad	Contacto
Harold Robbins	J. Nizar Abou-Meghdeb E	26	T. 951.17.25 C. 0414.4869168 nizarram@cantv.net
Annie Maxwell	Scheherazade Quiroga	24	T. 943.07.14 C. 0416.6062206 schehere@yahoo.com
Billy Stuart	Carmelo Carrillo	22	T.693.63.81 C. 0416.727.28.25 carmelouu@cantv.net
María	Ninón Molian	17	T.977.09.93 carolyes@hotmail.com
Roger	Gerardo Schettino	24	T.383.47.66 C.0412.725.5850 gasmi3000@hotmail.com
Sally	Nellyyú Gutiérrez	23	C.0412.732.38.70

			nellyu@hotmail.com
Cuerpo de Baile de Melodías de Broadway			
	Amira Saím	19	C.753.48.14 T.0412.204.53.02 amira_saim@yahoo.com
	Cristina Martínez	18	T. 662.28.70 C.0412.976.47.81 sakurachang@msn.com
	Sherezade García	21	T. 945.63.16 C. 0416.612.08.17 ahergr23@hotmail.com
	Mariana Marval		T.961.26.35 C.0416.834.95.16 margaritafrita@hotmail.com

Seguido a la selección del elenco y cuerpo de baile, se convocó a una reunión a la cual asistieron todos los involucrados al proyecto. En esta reunión se habló de la fecha de la presentación final y se terminaron de cuadrar los horarios de trabajo y el cronograma a seguir. Además se entregaron a los actores y bailarines, una copia del guión y un disco compacto con las canciones seleccionadas.

El proceso de audiciones también requirió la elaboración de un presupuesto.

Ítem	Costo del Mercado por Unidad	Costo Real por Unidad	Cantidad	Costo Total del Mercado	Costo Total Real	Información
Alquiler de Sala	15.000 x Hora	0,00	6	90.000,00	0,00	Teatro UCAB
Planillas	70	70	40	2.800,00	2.800,00	Copy Color UCAB
Afiches	70	70	50	3.500,00	3.500,00	Copy Color UCAB
Director	100.000	100.000	2	200.000,00	0,00	Juan José Martín T.0412.619.30.66
Coreógrafo	100.000	100.000	2	200.000,00	0,00	Xuyén Zambrano T.0416.709.58.16
Director Musical	100.000	100.000	2	200.000,00	0,00	Harold Quevedo T. 0412.990.83.26
			Total	696.300	6.300,00	

7.5. Cronograma General y de Ensayos

Una vez escogido el equipo creativo y realizado las audiciones, lo que resta es organizar el tiempo que queda antes de la función de estreno. La coordinación de las tres disciplinas requiere de una organización extrema. “Un cronograma realista, es por lo tanto, una manera de asegurar que el espectáculo va a funcionar” (White, 1999, p.25 – Tr. de la autora).

Kenrick (1996/2004) propone un cronograma el cual empieza desde la fecha de la “Noche de Estreno”. Es decir, una vez establecida la fecha de la presentación, se organizan las tareas en orden regresivo. De esta forma, el productor tendrá la obligación de que todo el plan se cumpla en el tiempo estipulado.

El cronograma de *Melodías de Broadway*, se elaboró tomando en cuenta el sugerido por Kenrick (Op.cit.). Sin embargo, cada producción es diferente, y por lo tanto el cronograma del presente trabajo de grado se planificó a conveniencia de las exigencias propias de la producción

El cronograma de *Melodías de Broadway*, que se presenta a continuación, tiene como fecha de estreno el martes 19 de octubre de 2004. Una vez establecida la fecha, se establecieron 20 semanas de trabajo en cuenta regresiva hasta la noche de estreno.

20 Semana: 31-Mayo al 06-Junio	<ul style="list-style-type: none">• Elaborar presupuesto• Sección del Equipo de Producción• Imprimir libretos• Reunión de Producción-Lectura del libreto• Organizar con Corógrafo y Director Vocal las audiciones• Anunciar Audiciones
19 Semana: 07-Junio al 13-Junio	<ul style="list-style-type: none">• Sacar copias de planillas

	<ul style="list-style-type: none"> Realizar Audiciones (en este caso dos días)
18 Semana: 14-Junio al 20-Junio	<ul style="list-style-type: none"> Selección del Elenco y Cuerpo de Baile Hacer otra audición si hace falta algún personaje
17 Semana: 21-Junio al 27-Junio	<ul style="list-style-type: none"> Pautar Primera Reunión con el Elenco Imprimir libretos Copiar CD's de música
16 Semana: 28-Junio al 04-Julio	<ul style="list-style-type: none"> Primera reunión con el elenco Repartición de personajes, libretos y CD's Decisión de horarios de ensayos Confirmar alquiler de sala de ensayo
15 Semana: 05-Julio al 11-Julio	<ul style="list-style-type: none"> Empezar ensayos de coreografías (martes, jueves y sábados) Diseños de vestuario y escenografía
14 Semana: 12-Julio al 18-Julio	<ul style="list-style-type: none"> Ensayo con director vocal para obtener los registros de cada actor Conseguir Partituras originales
13 Semana: 19-Julio al 25-Julio	<ul style="list-style-type: none"> Diseño de sonido e iluminación Chequear presupuesto Redactar cartas para solicitud de patrocinio
12 Semana: 26-Julio al 01-Agosto	<ul style="list-style-type: none"> Entregar cartas y presupuestos a posibles patrocinantes
11 Semana: 02-Agosto al 08- Agosto	<ul style="list-style-type: none"> Reservar sala del Teatro
10 Semana: 09-Agosto al 15- Agosto	<ul style="list-style-type: none"> Diseño de Programas Reunión con los músicos
9 Semana: 16-Agosto al 22- Agosto	<ul style="list-style-type: none"> Reunión con costurera para ultimar detalles de vestuario Tomar medidas para vestuario Reunión con escenógrafo para ultimar detalles del diseño Comprar telas para vestuario
8 Semana: 23-Agosto al 29- Agosto	<ul style="list-style-type: none"> Comprar materiales de escenografía Conseguir elementos y accesorios de vestuario
7 Semana: 30-Agosto al 05- Sept.	<ul style="list-style-type: none"> Comenzar confección de vestuario Comenzar construcción de Escenografía

6 Semana: 06- Sept. al 12- Sept.	<ul style="list-style-type: none"> • Terminar secuencias musicales para los ensayos
5 Semana: 13- Sept. al 19- Sept.	<ul style="list-style-type: none"> • Empezar ensayos de canciones (martes y jueves) • Cambio de horario de ensayos de coreografías (miércoles y sábado)
4 Semana: 20- Sept. al 26- Sept.	<ul style="list-style-type: none"> • Pasar todo completo. Diálogos, canciones y coreografías • Construcción de Escenografía
3 Semana: 27- Sept. al 03- Oct.	<ul style="list-style-type: none"> • Primeros dos ensayos con músicos • Pulir coreografías • Pruebas de vestuario
2 Semana: 04- Oct. al 10- Oct.	<ul style="list-style-type: none"> • Dos ensayos con músicos • Ensayos generales • Terminar vestuarios y escenografía
1 Semana: 11- Oct. al 17- Oct.	<ul style="list-style-type: none"> • Dos Ensayos generales en el Teatro: con vestuario y sonido
1 día: 18-Oct.	<ul style="list-style-type: none"> • Día de descanso
Noche de Estreno: 19-Oct.	<ul style="list-style-type: none"> • 4:00 p.m. Equipo de Producción y Asistentes • 5:00 p.m. Elenco, maquillaje y vestuario • 6:30 p.m. Elenco listo. Vocalización • 7:00 p.m. Relajación • 7:40 p.m. Dar Sala • 8:00 p.m. Función

Considerando el cronograma general y las necesidades del director, directora vocal y coreógrafa, los horarios de ensayos quedaron de esta manera:

• **CANTO: Martes y Jueves de 7:00p.m. a 9:30p.m.**

Hora	Martes	Jueves
7:00 a 7:20	Vocalización	Vocalización
7:20 a 8:30	Montaje de Canción	Montaje de Canción
8:25 a 8:30	Descanso	Descanso
8:30 a 9:30	Pasar canciones con coreografías	Pasar canciones con coreografías

- **COREOGRAFÍAS: Miércoles de 7:00p.m. a 9:30p.m.**

Hora	Miércoles
7:00 a 7:20	Calentamiento
7:20 a 7:25	Descanso
7:25 a 8:25	Montaje de Coreografía
8:25 a 8:30	Descanso
8:30 a 9:30	Pulir Coreografía

- **COREOGRAFÍAS: Sábados de 10:00 a 12:30 m**

Hora	Sábado
10:00 a 10:20	Calentamiento
10:20 a 10:25	Descanso
10:25 a 11:25	Montaje de Coreografía
11:25 a 11:30	Descanso
11:30 a 12:30	Pulir Coreografía
12:30 a 1:00	Descanso largo para almorzar
1:00 a 2:00	Pasar todo completo con diálogos, canciones y coreografías

- **ENSAYO GENERAL (diálogos, canto y coreografías): Sábados de 1:00 a 3:00 m**

Hora	Sábado
1:00 a 3:00	Pasar todo completo con diálogos, canciones y coreografías

7.6. Alquiler de Sala de Ensayo y Sala del Teatro

Finalmente se reservaron la sala de ensayos y la sala del Teatro para la presentación final.

Sala de Ensayos:

Debía ser una sala espaciosa, preferiblemente con espejos para facilitar el trabajo corporal. Además de estar en una zona céntrica y de fácil acceso.

- Taller de Danzas Clásicas Caracas: calle Guaicaipuro con Av. Manzanare, galpón #10-2. frente al Abasto Manzanare, Baruta. T.944.11.32

Ítem	Costo del Mercado por Unidad	Costo Real por Unidad	Cantidad	Costo Total del Mercado	Costo Total Real	Información
Alquiler de Sala de Ensayos Día de semana	20.000 x día	20.000 x día	45	900.000,00	900.000,00	Taller de Danzas Clásicas Caracas T.944.11.32
Alquiler de Sala de Ensayos Día de semana	30.000 x día	30.000 x día	30	450.000,00	450.000,00	Taller de Danzas Clásicas Caracas T.944.11.32
			Total	1.350.000,00	1.350.000,00	

Sala de teatro:

Al ser una producción que incluye coreografías y músicos en vivo, se trató de conseguir una sala que fuera espaciosa y que tuviera buena acústica. Además de los requerimientos básicos de sonido e iluminación, para así evitar tener que invertir grandes sumas de dinero extra en el alquiler de luces y sonido.

También se consideró la buena ubicación e infraestructura de la misma.

- Teatro Escena 8³¹: Av. La Guairita con calle hípica, Teatro Escena 8. Oficina Grupo Diviertt. Las Mercedes, caracas. T. 993.04.40 / 9930862.
- Características de la sala: capacidad máxima de 220 personas.
- Medidas del Escenario: 18 m x 11 m

³¹ Ver anexos

Ítem	Costo del Mercado por Unidad	Costo Real por Unidad	Cantidad	Costo Total del Mercado	Costo Total Real	Información
Alquiler de Sala de Teatro Escena 8. para evento Privado	1.500.000 x día	1.500.000 x día	1	1.500.000 x día	1.500.000 x día	Teatro Escena 8 T. 993.04.40/993.08.62
			Total	1.500.000,00	1.500.000,00	

7.7. Derechos de Autor: Un Punto que no Debe Olvidarse

“Después de la selección del espectáculo que se va producir, deben adquirirse los derechos para la presentación” (White, 1999, p.8 – Tr de la autora). La adquisición de los derechos de autor, es un tema que no podía dejarse fuera de este trabajo de grado.

Sin embargo, para la producción que se presenta en el te trabajo, no se realizó la reserva previa, ni mucho menos la compra de los derechos de autor por las canciones, por el simple hecho de que la puesta en escena de *Melodías de Broadway*, no persigue ningún tipo de beneficios comerciales. Hay que recordar, que el único fin de la venta de entradas, para efectos de la presentación final, se hará para poder cubrir parte del presupuesto.

Se aclara esto, ya que según la Sociedad de Autores y Compositores de Venezuela, SACVEN, entidad privada, cuya finalidad es recaudar y distribuir derechos de autor generados por la explotación de las obras musicales, dramáticas y dramático-musicales, “la comunicación pública de obras musicales en espectáculos públicos con venta de boletería, requiere del pago de una tarifa de un 7,5% de la recaudación bruta en taquilla, luego de descontado el impuesto municipal” (s/f. Disponible: www.sacven.org)

Con respecto a ello, Coderch afirma que al considerarse un espectáculo de variedades, “no hay que pagar por una reserva previa de los derechos. Si embargo, una vez que el espectáculo está en marcha, y se cobra entrada, hay que pagarle a las sociedades de autores” (comunicación personal, 29 de junio de 2004).

Pero para evitar caer en confusiones, se debe aclarar que si bien *Melodías de Broadway* no es un espectáculo de variedades como tal. Por el contrario, es un musical que integra once canciones de musicales diferentes, con la distinción de poseer una historia central que las unifica de forma coherente.

Ahora bien, amañera de cubrir parte de los gastos del presupuesto real de la producción, se cobrará entrada, pero ese dinero no será usado con fines comerciales. Es por ello que no consideramos necesario la compra de los derechos de autor. Sin embargo, no por eso se dejó por fuera el tema. Ahora, si el espectáculo se realizara con fines comerciales, es necesario apegarse a las leyes. Es por ello que se presentan algunas de las compañías que otorgan los derechos de autores, en especial, los de los musicales escogidos para los fines de este trabajo de grado.

- Music Theatre International (*Annie, West Side Story*)
- Tams-Witmark (*Cabaret, A Chorus Line, 42nd Street, Hair*)
- The Really Useful Group (*Cats*)
- Disney Theatrical Productions (*The Lion King*)
- Rodgers and Hammerstein (*Oklahoma!, Show Boat*)

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Durante más de cien años, el musical de Broadway ha evolucionado y ha logrado convertirse en un de los grandes géneros de entretenimiento por excelencia del teatro comercial. A pesar de la aparición de la televisión, el incremento en las salas de cines, y la más reciente aparición de salas de *IMAX*, el musical sigue llenando las salas de los teatros más importantes de Nueva York, y del mundo.

Y lo seguirá haciendo mientras sea sinónimo de artificialidad. Un término algo banal, pero es así. El musical permite al espectador adentrarse en un mundo ideal. Un mundo en el cual las personas con problemas, dolores y hasta enfermedades mortales, cantan. Y donde pelear se hace bailando.

Desde *Show Boat* hasta *The Lion King*, el musical de Broadway ha cautivado a miles de audiencias, no sólo en los teatros alrededor del Time Square, sino que su poder ha sido tan grande que han sido llevados a grandes escenario mundiales. Sus cautivantes historias y melodías, y sobretodo su impactante teatralidad han permitido pasar la prueba del tiempo.

En los últimos años, la artificialidad del musical se ha exagerado con puestas en escena más elaboradas. Desde el momento en el que se abre el telón, o se ilumina el escenario, el espectador se olvidará de las deudas, de la pelea con su vecino, hasta de que no comió antes de venir. Y es que pareciera que el musical atrapa a la gente, la hipnotiza, haciéndole creer que todo lo que ocurre ante sus ojos es realmente cierto.

Cada vez, las escenografías, los vestuarios, las coreografías, la orquestación, son más trabajadas, en función de ofrecer más que una obra de arte, un espectáculo. Y es que después de pagar una entrada de 50 dólares, o 100, lo mínimo que desea el público es ver algo que retribuya su inversión. Y el musical de Broadway de seguro lo hará.

Durante la investigación sobre el tema de estudio, se evidenció la figura de una persona, considerada la responsable de que esa inversión no sea dinero perdido para el público. Se trata del productor, conocido en Broadway como “la cabeza del negocio”.

El Productor, además de conseguir la manera de financiar los altos costos que implican este tipo de espectáculos, funge como un gerente. Es la figura principal en el organigrama del equipo creativo. Participa absolutamente en toda la producción. Desde escoger el musical que se va a presentar, hasta verificar que la última persona entró a ver la función.

Durante todo el proceso, el productor está en constante contacto con todos los departamentos. Ayuda al director a escoger los actores, cantantes y bailarines que más le convienen. Decide qué material hay que comprar y cuáles telas son las mejores para hacer un vestuario. Participa en la decisión del director musical, sobre cuáles arreglos musicales deben hacerse. Además verifica que el diseñador de iluminación y el de sonido hagan un buen trabajo que garantice la calidad del espectáculo.

Y sobre todo, el productor se encarga de anunciar el espectáculo. Para ello se encarga de que se diseñen afiches, volantes, y programas de mano. Contacta a los críticos teatrales y los invita a los ensayos generales. Y lo mejor de todo, si el

musical se gana un premio...un *Tony* al “Mejor Musical”...el productor será quien lo reciba.

Pero asumir el reto como productor de un musical, así como el de cualquier género escénico de tradición, es necesario conocer a fondo tanto la historia y evolución del musical, así como los elementos que lo integran.

Para el presente trabajo de grado se revisaron los orígenes y el desarrollo del musical a lo largo de cien años. Se estudiaron los elementos que lo integran: el libro, la música y el baile. Finalmente, se consideraron varios factores para la construcción de la definición de grandes musicales del siglo XX. Entre ellos, la innovación, la popularidad, el éxito comercial, premios obtenidos y sobre todo, quizá lo más importante, la vigencia en el tiempo, han sido variables importantes utilizadas por varios expertos a la hora de catalogar a un musical como “grande”.

Esas características fueron consideradas a la hora de realizar la selección de once musicales, que se convirtieron en la representación de estilos y décadas, y así dar a conocer algunos de los mejores musicales de Broadway.

El estudio sobre el musical de Broadway como género de entretenimiento popular, como un todo integrado y los pasos que son necesarios para realizar la puesta en escena, han sido temas poco estudiados, sobre todo en Venezuela. El presente trabajo de grado permite a todo aquel interesado en el teatro musical, conocer y comprender los orígenes y, sobretodo, las exigencias que este complejo género implica.

A través del proceso de investigación fue posible darse cuenta de lo mucho que puede abarcar el musical de Broadway. Durante todo un siglo se originaron

diferentes estilos que iban desde la ligera revista musical, hasta el drama musical elaborado; desde musicales llenos de melodías clásicas y operáticas, hasta la inclusión del rock en los repertorios; desde sencillos escenarios, hasta la extravagancia de los grandes espectáculos de finales de siglo.

El musical de Broadway es un tema muy amplio que puede ser estudiado desde diferentes puntos de vista. Sería, por ejemplo, interesante ahondar en el estilo específico de un director; o tal vez, estudiar a fondo el proceso de construcción de un libreto; o profundizar en lo que es el musical como producto de exportación de Broadway. Y de esta línea de investigación pueden surgir varios temas de interés.

En vista de los pocos estudios realizados en Venezuela sobre el tema, este trabajo pretendió abarcar un poco de cada aspecto, para así dar pie a aquellos interesados en continuar.

Cabe destacar algunas de las razones por las cuales el musical de Broadway no ha sido tema de estudio. En primer lugar, el musical es un género legítimamente norteamericano, por lo tanto la bibliografía o estudios que puedan existir sobre el mismo no están a primera mano. Un segundo factor a considerar, y para muchos puede ser una limitación, es que la mayoría de las fuentes están en el idioma inglés. Finalmente, son escasos los intentos realizados en el país para producir musicales de este tipo.

Además, el teatro musical al estilo de Broadway no se ha establecido como género de producción del teatro nacional en Venezuela, debido a dos factores importantes, como son la modalidad de la producción y el talento que exige. Se necesitan actores que puedan cantar y bailar, aunque sea difícil encontrarse con este tipo de actor “integral” en Venezuela.

Por otro lado, el mercado venezolano no dispone de suficientes audiencias que estén dispuestas a pagar entradas valoradas sobre los 100 dólares.

Además, en lo que respecta a la producción que caracteriza al musical de Broadway, se puede señalar que resulta sumamente costosa y por ende poco conveniente para las principales compañías teatrales del país. Es por ello que la esperanza de implantar la producción de musicales en Venezuela, dependerá principalmente del trabajo de productores independientes y sobretodo de ciertas asociaciones con compañías productoras extranjeras, sin olvidar la importancia que tendrían los aportes realizados por patrocinantes. Y es necesario aclarar, que muy pocos productores se atreven a invertir en género inusuales para el país, como el musical.

Lo dicho anteriormente no debe convertirse en motivo de desmotivación, por el contrario, el primer paso ya se ha dado. La creatividad y el esfuerzo deben estar presentes cada vez que se emprenda una producción de este tipo. La realización de *Melodías de Broadway*, ha necesitado mucha organización y, sobretodo, la disposición de todos los involucrados al cien por cien. La entrega debe ser completa, ya que es la única garantía de que el trabajo salga bien.

Al mismo tiempo, se recomienda a todos los interesados en llevar a cabo este tipo de producciones, asesorarse con expertos en las diferentes disciplinas que hacen al musical. Será necesario trabajar con músicos, guionistas, coreógrafos, diseñadores gráficos, ilustradores, directores y productores teatrales. El trabajo o la información que pueda aportar cada uno de ellos enriquecerán enormemente el trabajo final, facilitando a la vez, el trabajo del productor general.

Para la producción de *Melodías de Broadway*, se recomienda la asesoría de un guionista que realice una revisión a profundidad de los diálogos, así como la realización de propuestas, por su parte, que mejoren el libreto en general.

El mayor deseo de la autora del presente trabajo de grado es despertar el interés en el teatro musical, y no sólo el de Broadway, sino en dar rienda suelta a la creatividad y atreverse a llevar a cabo producciones nacionales. Podrían hacerse musicales sobre bandas venezolanas. El mayor reto está en cultivar el talento en lo que respecta a la escritura de libretos para musicales. En Venezuela existe el potencial, sólo hay que educarlo.

Sirva, pues, este trabajo de grado como complemento importante para las artes escénicas de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello. Además invitamos a todos aquellos interesados a continuar llevando a cabo nuevas investigaciones que enriquezcan los estudios del género del teatro musical.

Melodías de Broadway es una invitación a emprender un viaje lleno de música, historias maravillosas y bailes. “Come on along and listen to the lullaby of Broadway”.

GLOSARIO DE TÉRMINOS

Angels: En español Ángeles. “Personas que financian las producciones del sector del teatro privado, en Broadway o en el West End de Londres” (Bering, 1998, p.176 – Tr. de la autora)

Bronx: “Distrito de la ciudad de Nueva York, en Estados Unidos. Su población está conformada, en su mayoría, por puertorriqueños”. (Enciclopedia Microsoft Encarta, 2002, p. s/n).

Burlesque: también conocido como *género burlesco*. Espectáculo de variedades. “Originalmente, el burlesque era una parodia de dramas famosos (...) Donde los personajes principales parodiaban a los actores serios de la época”. (Bering, 1998, p.22 – Tr. de la autora)

Comedia Musical: (*definida en el Capítulo 2, p.33*) “Musical o Comedia Musical, una obra de teatro o película de cine, donde el diálogo está entremezclado con canciones y bailes. Sinónimos: comedia musical, revista, opereta, ópera ligera, vodevil. La comedia musical se diferencia de la revista principalmente por poseer un argumento general. La revista musical consta de una serie de actos cómicos y canciones sin ningún argumento general, generalmente llenos de sátira”. (The American Heritage Dictionary, 1982, p.823 a 824 - Tr. de la autora)

Concept Musical: Musical en el cual, la idea o concepto tiene primacía sobre el argumento; por lo general es una historia no lineal. *A Chorus Line, Company, y Grand Hotel* son concept musicals. (Rothschild, 2003, p.s/n – Tr. de la autora)

Entreacto: “Intermedio, número que se ejecuta entre los actos de una función teatral. La obertura antes del segundo acto”. (El Pequeño Larousse, 2002, p.394)

Invasión Británica: Fenómeno que ocurre en los escenarios de Broadway con la llegada de los musicales británicos, entre los años setenta y ochenta. Principalmente de la mano del compositor inglés Andrew Lloyd Webber, con musicales como *Jesús Christ Superstar* (1991), *Evita* (1978) y *Cats* (1982).(Bering, 1998)

Jazz: “Música afroamericana, creada a principios del siglo XX, por las comunidades negra y criolla de color del Sur de los Estados Unidos, y basada ampliamente en la improvisación, un tratamiento especial del material sonoro y un énfasis en el ritmo”. (El Pequeño Larousse, 2000, p.579)

Mega Musical Británico: Musicales de origen británico. Especialmente los de Andrew Lloyd Webber, que se caracterizan por tener escenografías complejas y producciones de gran des sumas de dinero. (Sebesta, conversación personal, 4 de agosto de 2004)

Minstrels Shows: Espectáculo de variedades. Por lo general, actores blanco pintados de negro para mofar a los esclavos. Su nombre proviene de un cuarteto llamado ‘Virginia Minstrels’ de 1843. Donde cada uno de sus integrantes ejecutaba un instrumento e imitaban las canciones, bailes y la dicción de los esclavos de América del Sur” (Bering, 1998, p.25 – Tr. de la autora).

Musicales Conceptualizados: *ver concept musicals*

Musical Play: o en español, obra musical. es una obra de teatro con música añadida, pero la música no está del todo integrada al argumento; si se quita, la obra sigue igual y perfectamente coherente. Un ejemplo cercano a ello es *Cabaret*. (Rothschild, 2003, p.s/n – Tr. de la autora).

Obertura: (fr. Overture). Composición instrumental que precede a una ópera, oratorio, etc, destinada a crear la atmósfera para la obra que le sigue. (El Pequeño Larousse, 2000, p.722)

Ópera: (*ópera seria*) “Del italiano *ópera*. Composición dramática sin diálogos hablados” (El Pequeño Larousse, 2000, p.733). Nació en Italia a principios del siglo XVII como espectáculo que anudaba narración, coros, danzas y escenografía. (Bering, 1998)

Ópera Cómica: surgió en el siglo XVIII en Francia en contraste a la *ópera seria*. Más adelante se convertiría en la *opereta*. (Bering, 1998)

Ópera Rock: o musical de Rock. Un musical que emplea el rock, en lugar de la música de Broadway. Algunos ejemplos: *Hair*, *Godspell*, *Jesús Christ Superstar*, *Rent*. (Bering, 1999)

Opereta: género teatral ligero, en el que los fragmentos cantados alternan con los hablados. (El Pequeño Larousse, 2000, p.733).

Reposición: 1. *-repise-* Reposición de una canción. Es cuando una canción se repite, ya sea completa o solo una parte de ella, para establecer un punto dramático y

energizar la escena. (Kenrick, 1996/2004). 2. *-revival-* Reposición de un musical años o meses después de su presentación inicial; por lo general, estas reposiciones de espectáculos vienen de la mano de nuevos elencos y equipos de producción y dirección (*Cabaret* en 1966 y 1987 dirigido por Harold Prince; reposición en 1998, dirigido por Sam Méndez). (Bering, 1998)

Ragtime: Estilo musical muy sincopado en boga a fines del siglo XIX, surgido a la vez del folklore negro-americano y de los aires de danza típicos de los blancos, y que fue una de las fuentes del jazz. (El Pequeño Larousse, 2000, p.849).

Revista: también llamada Revue, o espectáculo de variedades. Consiste en números musicales por separados, incluso de diferentes compositores. A diferencia de lo que pueda ser un concierto, en una revista musical existe una puesta en escena. Las canciones son más interpretadas que cantadas. Y por lo general hay un hilo temático que unifique las canciones, pero no hay ninguna trama en realidad. (Rothschild, 2003, p.s/n – Tr. de la autora).

Rock Musical: *ver opera rock*

Rock and Roll: Estilo musical, creado en la década de los cincuenta y derivado del jazz, el rhythm and blues negro y diversos elementos folklóricos, que da prioridad al ritmo con relación a la improvisación melódica. (El Pequeño Larousse, 2002, p.886)

Strip-Teases: en inglés, desnudarse. Espectáculo de variedades durante el cual uno o varios artistas se desnudan de una manera lenta y sugestiva. (El Pequeño Larousse, 2002, p.938)

Tap: “Baile interpretado en zapatos con metal en las suelas que producen sonidos de percusión al ritmo del baile. Sus raíces están en bailes irlandeses, ingleses y

principalmente africanos. El tap fue introducido en Estados Unidos por esclavos”.
(Bering, 1998, p.177 – Tr. de la autora)

Tempo: (voz italiana) En música, velocidad con la que se ejecuta una composición. Aceleración o moderación. (El Pequeño Larousse, 2002, p.966)

Times Square: Ubicado en el centro de Manhattan alrededor de la intersección de Broadway y Séptima Avenida; un distrito de la ciudad de Nueva York. Esta plaza es el corazón de la vida teatral de Broadway. (Enciclopedia Microsoft Encarta, 2002, p.s/n)

Travestismo: Adopción, por ciertos individuos afectos de inversión sexual, de ropas y hábitos sociales propios del sexo opuesto. (El Pequeño Larousse, 2000, p.994)

Vodevil: del francés *vaudeville*. Comedieta ligera de intriga vivaz y divertida (El Pequeño Larousse, 2002, p.1040).

Wst End: “Distrito teatral de Londres, cerca del Circo Picadilly, Trafalgar Square, y el Strand en el centro de Londres. Comparable con el distrito teatral de Nueva York, Broadway” (Bering, 1998, p.177 – Tr. de la autora)

FUENTES DE INFORMACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA

- Baldwin, C, & Bicât, T. (2002). Teatro de Creación: Proceso para un Espectáculo. Guadalajara: Ñaque Editora.
- Barnes, C. (1975, mayo 22). A Chorus Line, Theatre Review. *New York Times*. [Noticia en Línea]. Disponible: [http://theater2.nytimes.com/mem/theater/treview.html?html_title=&tols_title=A%20CHORUS%20LINE%20\(PLAY\)&pdate=19750522&byline=By%20CLIVE%20BARNES&id=1077011428934](http://theater2.nytimes.com/mem/theater/treview.html?html_title=&tols_title=A%20CHORUS%20LINE%20(PLAY)&pdate=19750522&byline=By%20CLIVE%20BARNES&id=1077011428934). Consultado el día 8 de agosto de 2004.
- Bering, R. (1998). Musicals: An illustrated historical overview. New York: Barron's Educational Series, Inc.
- Berkson, R. (1990). Musical Theatre Choreography: A Practical Method for Preparing and Staging Dance in a Musical. New York: Back Stage Books.
- Bordman, G. (1985). Comedia Musical Americana: De Adonis a Dreamgirls. México: EDAMEX (Editores Asociados Mexicanos, S.A.)
- Brantley, B. (2001, mayo 3). You've Got to Come Back a . . . You Know. *New York Times*. Disponible: [http://theater2.nytimes.com/mem/theater/treview.html?html_title=&tols_title=42ND%20STREET%20\(PLAY\)&pdate=20010503&byline=By%20BEN%20BRANTLEY&id=1077011420413](http://theater2.nytimes.com/mem/theater/treview.html?html_title=&tols_title=42ND%20STREET%20(PLAY)&pdate=20010503&byline=By%20BEN%20BRANTLEY&id=1077011420413). Consultado el día 8 de agosto de 2004.

- Brown, G. (1997). Show Time: A Chronology of Broadway and the Theatre from Its Beginnings to the Present. USA: MACMILLAN.
- Clive, B. (1968, abril 30). Hair. *New York Times*. [Noticia en línea]. Disponible: <http://theater2.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=FC77E7DF1738EE62BC4850DFB2668383679EDE>. Consultado el día 8 de agosto de 2004.
- Daum, G. (1996). Chapter 18-A Synopsis of American Musical Theatre. [Página Web]. Disponible: <http://www.gprep.org/~music/musikbok/chap18.html> [Consulta: Noviembre, 2003]
- El Pequeño Larousse Ilustrado. (2000). Colombia: Larousse.
- Enciclopedia Microsoft Encarta 2002. [Enciclopedia en CD ROM]. (1993/2001). Disponible: Microsoft Corporation. [2004, agosto 25]
- Ewen, D. (1981). Musical Theatre in America. Colliers's Enciclopedia -Tomo 17. New York: P.F. Collier, Inc. New York: Macmillan Educational Company.
- Gerard, J. (19 de febrero de 1996). Rent. *Variety*. [Noticia en Línea]. Disponible: <http://www.variety.com.html>. Consultado el día 14 de noviembre de 2003.
- Green, S. (1996). Broadway Musicals Show by Show. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corp.
- Gutfried, M. (1980). Broadway Musicals. New York: ABRAMS.

- Jones, T. (1998). Making Musicals: An Informal Introduction to The World Of Musical Theatre. New York: Limelight Editions.
- Kislán, R. (1995). The Musical: A Look at the American Musical Theater. New York: Applause Books.
- Lamb, A. (2000). 150 Years of Popular Musical Theatre. Michigan: Sheridan Books.
- McMamara, B. (2001). Broadway, A Theatre Historian's Perspective. The Drama Review: New York University and the Massachusetts Institute of Technology
- Marks, P. (2002, mayo 19). As Giants In Suits Descend on Broadway. *New York Times*, Sección 2, p. 1.
- Peña, R. (2002). Gestión de la Producción en las Artes Escénicas. México: Escenología, A.C.
- Rich, F. (1982, octubre 8). Theater: Lloyd Webber's Cats. *New York Times*. [Noticia en Línea]. Disponible: [http://theater2.nytimes.com/mem/theater/treview.html?html_title=&tols_title=CATS%20\(PLAY\)&pdate=19821008&byline=By%20FRANK%20RICH&id=1077011429520](http://theater2.nytimes.com/mem/theater/treview.html?html_title=&tols_title=CATS%20(PLAY)&pdate=19821008&byline=By%20FRANK%20RICH&id=1077011429520). Consultado el día 8 de agosto de 2004.
- Rodgers & Hammerstein: The Illustrated Songbook. (1998). New York: Universe Publishing.

- SACVEN: Sociedad de Autores y Compositores de Venezuela. (Sin Fecha). [Página Web]. Consultado el día 3 de septiembre de 2004 de la Word Wide Web: <http://www.sacven.org/>
- Sennet, T. (1998). Song and Dance: The Musicals of Broadway. New York: Michael Friedman Publishing Group, Inc.
- The American Heritage Dictionary - Second College Edition (1982). Boston: Houghton Mifflin Company.
- White, M. (1999). Staging a Musical. New York: Theatre Arts Books/Routledge.
- Young, D. (1995). How to Direct a Musical: Broadway Your Way. New York: Routledge.
- (1976). The American Heritage Dictionary. Boston: Houghton Mifflin Company
 - Kenrick, J. (1996/2004). The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, TV and Film. [Página Web]. Consultado el día 12 de diciembre de 2003 de la World Wide Web: <http://www.musicals101.com.htm>
 - IBDB: Internet Broadway Database, The Official Source of Broadway Information (2001/2004) [Página Web]. Consultada el día 10 de mayo de 2004 de la World Wide Web: <http://www.ibdb.com/>

PELÍCULAS

- Butler, M., Persky, L. (Productores), & Forman, M. (Director). (1979). Hair. [Película]. MGM Home Entertainment.
- Feuer, C. (Productor), & Fosse, B. (Director). (1972). Cabaret [Película]. Warner Home Video.
- Freed, A. (Productor), & Sidney, G. (Director). (1951). Show Boat [Película]. Warner Studios.
- Hornblow, A. (Productor), & Zinnemann, F. (Director). (1955). Oklahoma! [Película]. 20th Century Fox Home Entertainment
- Newman, A. (Productor), & Cosel, W. (Director). (1999). The Leading Ladies [Película]. Image Entertainment, Inc.
- Stulberg, G., Feuer, C., Martin, E., Caracciolo, J. (Productores), & Attenborough, R. (Director). (1985). A Chorus Line. [Película]. MGM Home Entertainment.
- Stark, R. (Productor), & Huston, J. (Director). (1982). Annie [Película]. Columbia Tri-Star
- Wallis, H. (Productor), & Bacon, L. (Director). (1933). 42nd Street [Película]. Warner Home Video.

- Wise, R. (Productor), & Robbins, J., Wise, R. (Directores). (1961). West Side Story [Película]. MGM Home Entertainment.
- Webber, A. L. (Productor), & Mallet, D. (Director). (1998). Cats [Película]. USA Films

ANEXO A: CARTA MODELO PARA SOLICITUD DE PATROCINIO

Caracas, Agosto de 2004

Sr.

Presente.-

Conociendo la gran labor que durante años han realizado apoyando el desarrollo cultural y académico de nuestro país, me es grato dirigirme a ustedes en la oportunidad de solicitar su valioso patrocinio para la realización la puesta en escena, producto final de la investigación del Trabajo de Grado “*Melodías Broadway: Grandes Musicales del Siglo XX*”, para la obtención del título de Licenciado en Comunicación Social en la Universidad Católica Andrés Bello.

El espectáculo se llevará a cabo el segundo fin de semana del mes de octubre del 2004 en las instalaciones del Teatro de la Universidad Católica Andrés Bello, ubicado en Caracas.

El apoyo requerido será utilizado para cubrir parte de los gastos de sonido, iluminación, escenografía, vestuario, alquiler de sala de ensayos y honorarios de los músicos.

Paseándonos por grandes temas, íconos del Musical de Broadway, garantizamos la realización de una producción única e innovadora. Un esfuerzo dotado de la magia del trabajo en equipo, inspirados por las inolvidables melodías, emblemáticos bailes e historias de Broadway. Con coreografías de Xuyén Zambrano, arreglos musicales de Harold Quevedo, bajo la dirección y producción general de Nellyyú Gutiérrez Sanoja, y el trabajo de un elenco de talentosos jóvenes venezolanos que se atrevieron a soñar y crear una gran producción, reafirmandole a nuestro país, los valores artísticos que posee.

Debo aclarar que el evento programado no es con fines comerciales. Por tratarse de una Tesis de Grado para la obtención del título de Licenciado en Comunicación Social, en la Universidad Católica Andrés Bello.

La producción “*Melodías de Broadway*” se realiza bajo un ritmo de trabajo muy planificado y con metas organizadas según su prioridad. Aún no tenemos un presupuesto global del espectáculo. Sin embargo para nosotros sería ideal el apoyo económico para cancelar la totalidad o parte de alguno de los presupuestos anexados. Estos han sido escogidos en busca de un buen servicio que garantice la calidad del evento y que se ajusten a los precios del mercado. En estos momentos nos urge cubrir los gastos de alquiler de la sala del Teatro y gastos del Vestuario.

De lograr algún beneficio Nellyu M. Gutiérrez Sanoja portadora de la cédula de identidad 14.881.453, directora del proyecto “*Melodías de Broadway*” se compromete a cumplir con lo siguiente:

- No modificar el objetivo del financiamiento y si por causa mayor hay necesidad de realizar algunos cambios deberán ser informados de inmediato.
- La empresa patrocinante tiene todos los derechos para solicitar al director del proyecto evaluaciones pertinentes durante y después de la ejecución del evento.
- De obtener financiamiento de otras fuentes, sea cual sea su procedencia, serán informadas.
- Difundir el apoyo de la empresa patrocinante en el desarrollo de actividades vinculadas con el evento, por los medios de promoción que se utilicen y, especialmente, incorporar en forma visible el logotipo de la empresa en los programas de mano.
- Estar dispuesta a firmar un convenio de ejecución si la empresa patrocinante lo desea, donde se especifique los derechos y obligaciones de ambas partes.

Desearía nos comunicara su respuesta lo antes posible porque se le está solicitando el apoyo a varias empresas y aunque estamos conscientes de que “tocar la puerta no es entrar”, somos optimistas y confiamos en que organizaciones como ustedes apoyan proyectos académicos y culturales de emprendedores jóvenes venezolanos.

No me queda más que expresarles mi agradecimiento y atención, y decirles que estoy a su completa disposición para cualquier información adicional.

Atentamente,

Nellyu Gutiérrez Sanoja

C.I. 14.881.453

Tel: 0212-9772860

Cel: 0412-7323870

Email: broadway_musicals@cantv.net

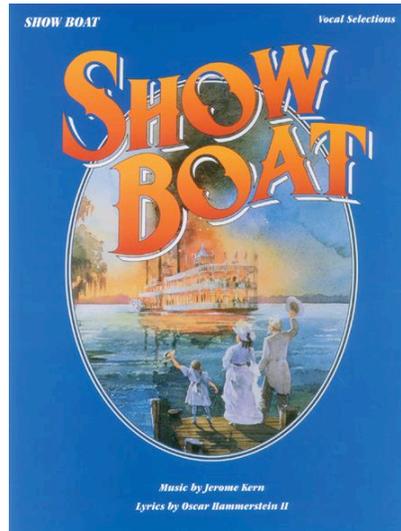
nellyu@hotmail.com

Nota: Anexo Presupuestos y sinopsis del espectáculo.

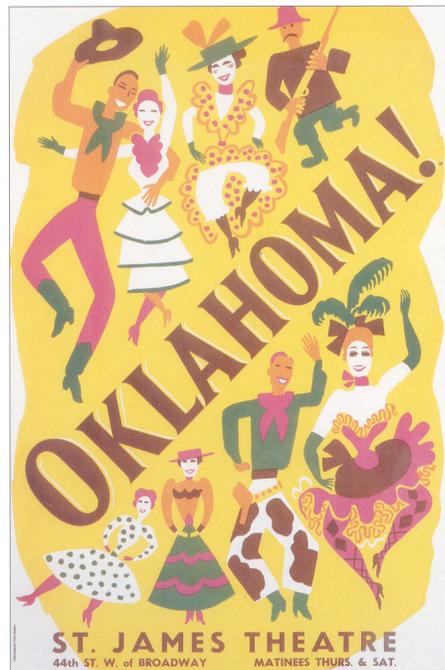
SINOPSIS: "*Melodías de Broadway*"

Hace dos años, el Gran Joe famoso director de la Ciudad de New York murió, dejándole el viejo teatro Broadway a su sobrino Harold Robbins. Desde entonces, no se ha producido ningún musical exitoso y el teatro está en peligro. En su desesperación, Harold acude a los antiguos archivos de su tío y descubre los guiones y reseñas de la prensa sobre los musicales que alguna vez hicieron brillar a Broadway. Junto a su asistente, el director y la compañía de actores, Harold emprenderá la producción de un espectáculo que se pasará por los Grandes Musicales que tuvieron éxito en Broadway durante el siglo pasado.

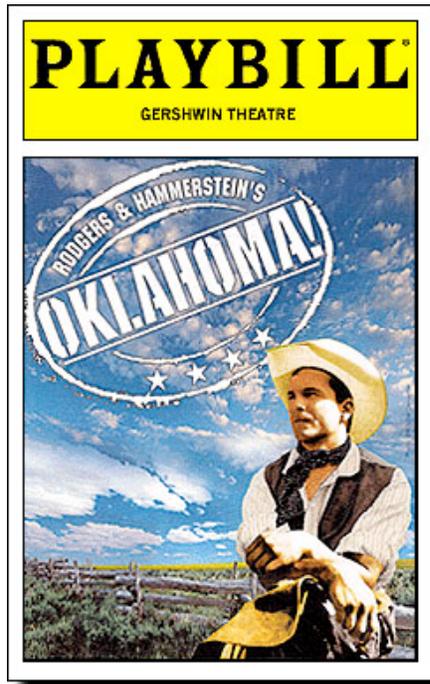
ANEXO B: AFICHES DE PRODUCCIONES ORIGINALES



Show Boat – Portada Vocal Score
(Disponible en: www.sheetmusicplus.com)

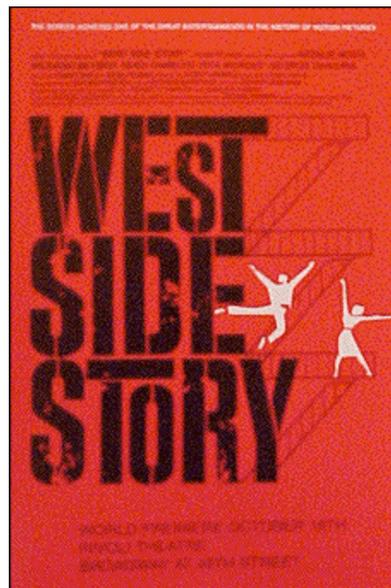


Afiche Producción Original Oklahoma! 1943
(Sennett, 1998, p.41)



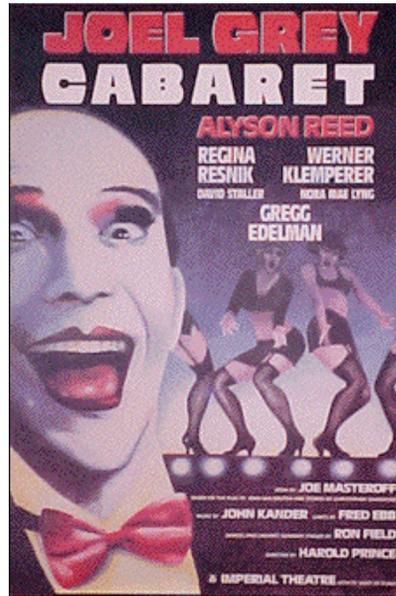
***Oklahoma!* – Portada Playbill Oklahoma! 2002.**

(Disponible en: http://www.playbill.com/multimedia/media_search.html)

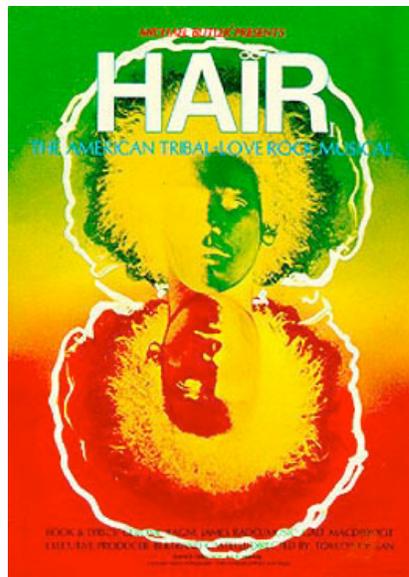


***West Side Store* – Afiche**

(Disponible en : http://store1.yimg.com/l/photonyork_1809_67523566)



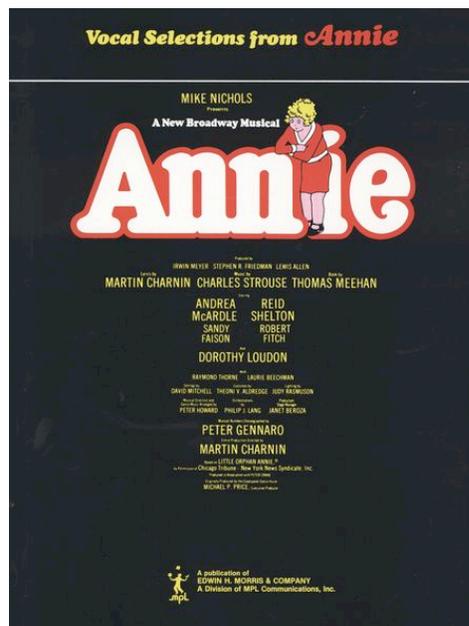
Cabaret – Afiche Producción Original, en el Imperial Theatre,1966.
(Disponible en: <http://www.photonewyork.com/tg028.html>)



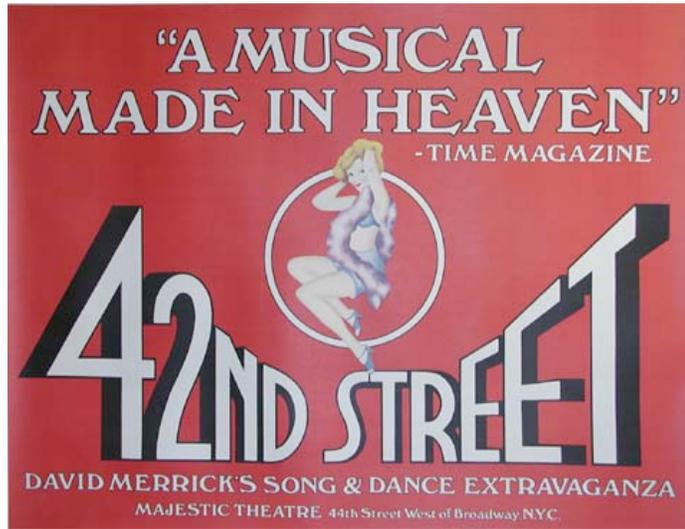
Hair - Afiche Producción Original



A Chorus Line – Afiche Producción Original, en el Public Theatre, 1975.
(Disponible en: <http://www.photonewyork.com/tg003.html>)

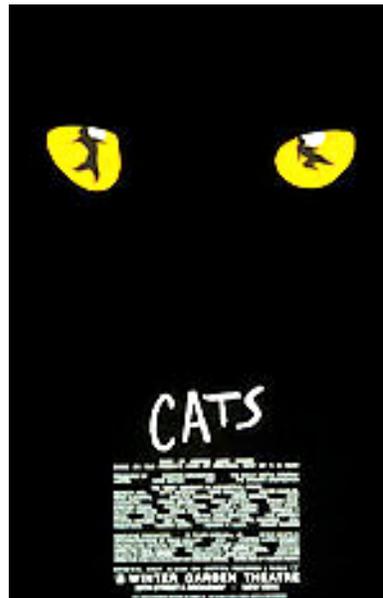


Annie – Portada de Vocal Score de *Annie*, 1977.
(Disponible en:
http://www.sheetmusicplus.com/store/smp_inside.html?cart=9041926815&sku=HL_383056&page=cover)



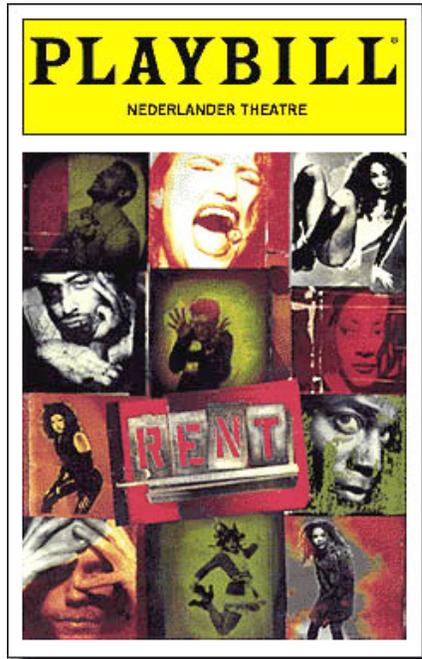
***42nd Street* - Afiche Producción Original, 1980**

(Disponible en: http://www.thecustomframer.com/item_images/big_42ndstreet.jpg)



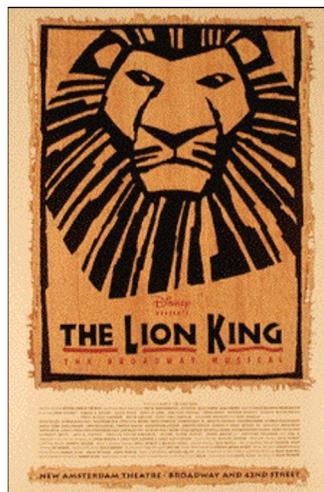
***Cats* – Afiche Producción Original, 1982.**

(Disponible en: <http://store.yahoo.com/photonyork/tg001.html>)



***Rent* – Portada Revista Palybill, 1996.**

(Disponible en: http://www.playbill.com/events/event_detail/603.html)



***The Lion King* - Afiche Producción Original, en el New Amsterdan Theatre, 1997.**

(Disponible en: <http://www.photonewyork.com/tg012.html>)

ANEXO C: MODELOS DE VESTUARIOS ORIGINALES



Show Boat: Magnolia & Gaylord

(Norma Terris & Howard Marsh)

White Studio, Silver Gelatin Print, 1927.

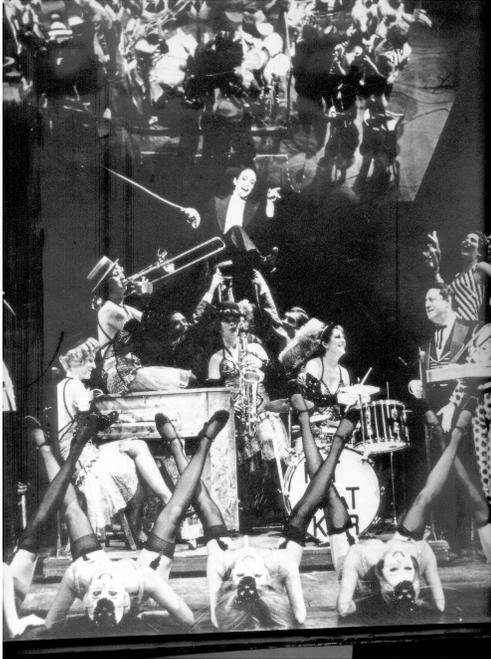
(Disponible en el sitio Web del Museo de la Ciudad de Nueva York:

<http://www.mcny.org/Collections/theater/theater1.gif>)



Escena del Ballet de Producción Original de *Oklahoma!* 1943.

(Disponible en: <http://www.geocities.com/Broadway/7237/oklahoma.jpg>)



Escena de *Cabaret*
Producción Original 1966
(Sennett, 1998, p.82)



Adam Pascal en *Cabaret*, como Maestro el Ceremonias, Emcee.
(Disponible en el sitio Web de *Cabaret* studio 54: <http://www.cabaret-54.com/images/pascal1.jpg>)



Alan Clumming como el Emcee de *Cabaret*.
(Disponible en el sitio Web de *Cabaret*-Studio 54: <http://www.cabaret-54.com/images/cabaret5.gif>)



Susan Egan como Sally Bowles en *Cabaret*.
(Disponible en el sitio Web de *Cabaret*-Studio 54: <http://www.cabaret-54.com/images/cab-se4.gif>)



Producción Original *Hair* en 1968
(Sennett, 1998, p.120)

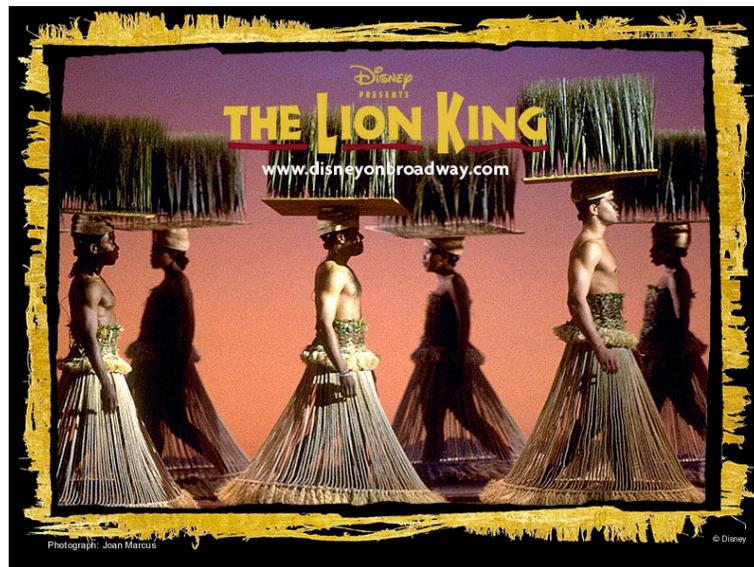


Vestuario de *A Chorus Line*.
(Disponible en: <http://www.broadwaycostumes.com>)



Escena de *The Lion King*.

(Disponible en: <http://www.oakparkjournal.com/TheaterReviews/Cadillac-Palace-2003-Disney-Lion-King-Rehearsal.html>)



Escena de *The Lion King*.

(Disponible en:

<http://disney.go.com/disneytheatrical/downloads/thelionking/wallpapers.html>)

ANEXO D: PLANILLA MODELO PARA AUDICIONES

MELODÍAS DE BROADWAY

AUDICIONES 11 Y 12 – JUNIO-2004

Nombre:	
Apellidos:	
Edad:	
Teléfonos:	
Celular:	
E.mail:	

DISPONIBILIDAD

Horarios	Durante los meses de Junio, Julio, Agosto, Septiembre y Octubre
Lunes a Viernes Mañana	
Lunes a Viernes Tarde	
Sábado Mañana	
Sábado Tarde	

EXPERIENCIA ARTÍSTICA

AUDICIÓN (dejar en blanco)

ACTUACIÓN	CANTO	BAILE

ANEXO E: INFORMACIÓN TEATRO ESCENA 8



EJECUTIVO DE VENTAS: Adriana Alvarado

Rif. J - 31075335
NII. 0306969056

CLIENTE: UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO **ATENCIÓN:** Nellyyó Gutiérrez
DIRECCIÓN: _____
TELÉFONO: 0212 9772860 **FAX:** 0212 _____ **CELULAR:** -0412 732.38.70
LUGAR DEL EVENTO: TEATRO & TERRAZA
FECHA: 19 / 10 / 04 **HORA:** 8:00PM A 12:00 **TIPO DE EVENTO :** PRESENTACIÓN TESIS DE G.

Muchas Gracias por haber considerado ESCENA8 como alternativa para la realización su evento. A continuación le presentamos la cotización solicitada, deseando que ésta sea de su

DESCRIPCIÓN DEL SERVICIO	COSTO	CANT.	COSTO TOTAL
Aquiler exclusivo del Teatro Cap. Max. 222	1.500.000,00	1	1.500.000,00
Uso Exclusivo de La Terraza			
Incluye:			
Sala del Teatro			
Terraza			
Iluminación			
Sonido			
2 Micrófonos con paral			
Uso de los dos camerinos			
2 Anfitrionas			
Personal de seguridad & Valet Parking			
Costos adicionales: (de ser requeridos)			
Micrófonos inalámbricos	30.000,00		
Microfono manos libres	30.000,00		
Percusión	20.000,00		
Máquina de humo pequeña	30.000,00		
Seguidor	40.000,00		
Máquina de Burbujas pequeña	40.000,00		
TOTAL			1.500.000,00
I.V.A			240.000,00
TOTAL GENERAL			1.740.000,00
OBSERVACIONES:			
50% Para reservar la Fecha. 50% restantes 3 días antes del evento.			
No incluye personal para montaje y desmontaje. De ser requerido serían 25.000Bs. Por persona.			
El organizador del evento es responsable de toda la permisología correspondiente por la venta de entradas.			
Cualquier material Impreso debe aparecer el Logo del teatro. Antes de ser impreso debe ser aprobado por Escena 8.			
Capacidad máxima del teatro 222 personas. No permitimos superar el aforo de la sala.			
Cualquier contratación adicional debe ser aprobado por ESCENA 8.			
El consumo de alimentos es exclusivo de la Cantin@ de Escena 8.			
Favor emitir Cheques a nombre de : Grupo Escena 8 C.A			

PRESUPUESTO APROBADO
FIRMA Y SELLO DEL CLIENTE

Dirección: Av. La Guaitita con calle Hípica, Teatro Escena 8, Oficina Grupo Divierti, Las Mercedes, Caracas
Teléfonos: 0212. 9930240 /0212.9930862

Presupuesto Teatro Escena 8 para Eventos Privados
(Cortesía: Teatro Escena 8)



RECIBO DE PAGO

Hemos recibido de la **Srta. Nellyú Gutierrez** cantidad de: **BS. SETECIENTOS CINCUENTA mil (BS. 750.000.00)** Por concepto de: *1er. Abono de alquiler de sala para la presentación de su Tesis de Grado, el próximo 19 de Octubre del presente, a las 8:00pm..*

Forma de Pago: EFECTIVO (Bs. 200.000) CHEQUE (550.000)
No. 11788833
Banco: INDUSTRIAL DE VENEZUELA

Caracas, 05 de Agosto de 2004

Recibí Conforme:

Adriana Alvarado

Eventos



Recibo de Pago Primera Mitad de la Reserva de la Sala

(Cortesía: Teatro Escena 8)

INVENTARIO
AUDIO Y SONIDO

En Cabina de operaciones:

- Una (1) Consola de 16 canales EURORACK.
- Dos (2) Cornetas Amplificadas JBL.
- Un (1) Disc-player NUMARK.
- Dos (2) Power o Amplificadores: Vs 1200, Vs 1600.
- Cuatro (4) Micrófonos Manos Libre SHURE. (4 de 4)
- Un (1) Micrófono de percusión. (1 de 4)

En el Escenario y Sala: (instalados)

- Dos (2) Monitores de piso.
- Dos (2) Cornetas CERWIN-VEGA.
- Dos (2) Bajos CERWIN-VEGA.

En el Deposito:

- Dos (2) Cornetas JBL.
- Dos (2) Cornetas MACKEY.
- Dos (2) micrófonos inalámbrico SHURE. (2 de 2) → UHF ???
- Tres (3) micrófonos de percusión. (3 de 4)
- Una (1) Consola de 16 canales EURORACK.
- Una (1) Consola de 6 canales EURORACK.
- Dos (2) Consola de 8 canales ALESIS MULTIMIX.
- Un (1) Power o Amplificador QSC.
- Un (1) Disc-player NUMARK.
- Una (1) Manguera o Cable SNAKE de 24 canales.
- Un (1) Disc-player en estuche AMERICAN AUDIO.

Total de Equipos para trabajar

- Seis (6) Cornetas Amplificadas (substituye o cumple también como Monitores)
- Diez Micrófonos: 4 Manos libre, 4 Percusión y 2 inalámbricos.
- Un (1) Amplificador o Power.
- Dos (2) Disc-player. (uno en estuche)
- Cinco (5) Consolas de Sonido: 2 de 16 canales, 2 de 8 canales y 1 de 6 canales.
- Una manguera o cable SNAKE.

Otros

- Una (1) maquina de HUMO pequeña. 3
- Un (1) Seguidor.
- Una (1) Maquina de Burbujas pequeña. 1

Inventario de Audio y Sonido

(Cortesía: Teatro Escena 8)

**INVENTARIO
RELACIÓN DE LOS REFLECTORES DE Escena 8**

TIPO DE REFLECTOR	TOTAL EXISTENTE	TOTAL OPERATIVOS	PARCIALMENTE INOPERATIVOS (*)	POR REPARACIÓN
FRESNELLY	38	33	0	5
PAR "64"	12	12	0	0
PAR "56"	12	8	2	2
ELIPZOIDAL 750 (LICO)	9	9	0	0
ELIPZOIDAL 500 (BABYLICO)	9	9	0	0
TOTAL DE REFLECTORES	80	71	2	7

4 Bancos 8 canales

(*)SIN BOMBILLO

Elaborado por:

Guillermo G. Finol

Fecha:

06/04/2004

Firma:



Inventario Relación de los Reflectores Teatro Escena 8

(Cortesía: Teatro Escena 8)

SOLICITUD PARA PRESENTAR ESPECTACULOS PUBLICOS

DATOS DE LA EMPRESA			
Razón Social:	Denominación Comercial:		
Registro:	Horario Permitido por Extensión de Horario:		
Teléfono:	R.I. F. N°:		
Dirección:			
DATOS DEL SOLICITANTE			
Nombres:	Apellidos:		
Cedula Identidad N°:	Cargo:		
DATOS DEL ESPECTACULO			
Nombre del Evento:			
Lugar:	Fecha:		
Numeración y Valor de Entradas:		Horario:	

ADEMAS CONSIGNO LOS SIGUIENTES RECAUDOS	
Comunicación emitida por parte del interesado solicitando permiso.	
Carta o autorización emitida por el propietario del establecimiento donde se efectuará el evento o espectáculo.	
Copia del Documento Constitutivo-Estatutario de la empresa organizadora del espectáculo.	
Copia del programa del espectáculo y contrato del artista, de ser el caso	
Cheque de Gerencia a nombre de "Alcaldía del Municipio Baruta", por un monto equivalente al 10% del valor total de las entradas que se destinarán a la venta, así como de las entradas de cortesía.	320.000
Copia del recibo de pago por concepto de cancelación de la tasa administrativa de tramitación, por un monto equivalente a 4 UT (Bs. 98.800,00), así como la cantidad de cien bolívares (Bs. 100,00), por cada día de presentación.	43000 + 100 = 43100
Consignar toda la boletería que pondrán a la venta y los tickets de cortesía para ser sellados y troquelados.	
Certificado de avalúo de riesgos de espectáculos y atracciones públicas emitido por los Bomberos del Distrito Metropolitano	
Licencia otorgada por la Sociedad de Autores y Compositores de Venezuela (SACVEN)	

PARA EL CASO EN QUE SE SOLICITE LA EXONERACIÓN DE LOS IMPUESTOS DEBERA ANADIR	
Acta Constitutiva y/o Estatutos de la Fundación o Institución.	
Ejemplares de las obras benéficas realizadas.	
Fianza Comercial Notariada o Cheque de Gerencia a nombre de la "Alcaldía del Municipio Baruta", por el monto equivalente a los impuestos que solicitan exonerar.	300.000

OBLIGACIONES ESTABLECIDAS EN LA ORDENANZA SOBRE DIVERSIONES Y ESPECTACULOS PUBLICOS	
- Las entradas de cortesía deberán ser igualmente presentadas por ante la Administración para su debido control. (ART. 17).	
- Todos los tickets deberán ser debidamente numerados en orden correlativo (ART. 18)	
- A la entrada del espectáculo deberán ubicarse arquillas debidamente cerradas, con la finalidad de depositar en ellas la parte desprendible del boleto (ART. 23).	
- Deberá suministrarse de forma gratuita a cada asistente al espectáculo, un programa detallado del mismo, indicando fecha, hora e idioma empleado (ART. 27).	

BAJO FE DE JURAMENTO DECLARO QUE SON VERDADEROS LOS DATOS CONTENIDOS EN LA PRESENTE SOLICITUD Y SUS ANEXOS, LOS CUALES HAN SIDO SUMINISTRADOS POR MI EN CONSTANCIA DE LO CUAL
FIRMO



Planilla de Solicitud para Presentar Espectáculos Públicos
(SEMAT- Alcaldía de Baruta)

NOTA:

LOS ANEXOS DE LA PARTITURA, EL PROGRAMA DE MANO, EL AFICHE Y LA ENTRADA DE *MELODIAS DE BROADWAY* NO FUERON INCLUIDOS EN ESTA VERSION DIGITAL. SIN EMBARGO, TODO AQUEL INTERESADO EN REVISAR ESTOS ANEXOS PODRA VERLOS EN EL EJEMPLAR DE TESIS QUE POSEE LA ESCUELA DE COMUNICACION SOCIAL DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA ANDRES BELLO.