ESCUELA SUPERIOR DE ARTE

BITÁCORA OKAN / INVESTIGACIÓN ESCÉNICA

LA MEXICANIDAD EN ESCENA: CUANDO EL TEATRO MUSICAL CONSTRUYE IDENTIDAD

De la telenovela de los años ochenta al imaginario de la Época de Oro del cine mexicano

CAROLINA ZEPEDA

Introducción. México en la memoria del escenario

¿Qué hace que una canción popular, un traje de charro o una frase aprendida en una telenovela provoquen en el público la sensación de estar ante algo propio? El teatro musical puede movilizar ese reconocimiento mediante recursos que el espectador lleva consigo antes de entrar a la sala: melodías escuchadas en familia, voces del cine, personajes televisivos, formas de hablar y gestos asociados con momentos de su vida. Esos materiales adquieren otro sentido cuando se convierten en acción escénica.

Esta pregunta orientó mi investigación de maestría sobre dos obras del dramaturgo y director José Manuel López Velarde: *Mentiras, el musical* y *¡Si nos dejan!*. Ambas parten de canciones preexistentes y recurren a referentes culturales reconocibles en México. Sin embargo, el análisis comparativo mostró que la mexicanidad ocupa una función diferente en cada montaje. En *Mentiras*, los códigos de la cultura popular mexicana de los años ochenta construyen el lenguaje estético de una historia centrada en los vínculos y las identidades de sus personajes. En *¡Si nos dejan!*, la

evocación de la Época de Oro del cine mexicano constituye el propósito que organiza el universo de la representación.

La distinción entre identidad como recurso de la puesta en escena e identidad como tema y finalidad permite examinar cómo un espectáculo elabora sus significados. Para reconocerla, es necesario observar el trabajo conjunto de la palabra, el cuerpo, la apariencia del intérprete, el espacio y los efectos sonoros. También exige situar ambas producciones en una tradición musical mexicana que ha dialogado continuamente con géneros y modelos llegados de otros países.

1. Una tradición musical entre la creación propia y las obras importadas

El teatro musical mexicano posee antecedentes anteriores al establecimiento de los grandes circuitos contemporáneos. Durante las primeras décadas del siglo XX, la revista musical reunió canciones, cuadros escénicos, humor y comentario sobre acontecimientos sociales y políticos. Su estructura y sus mecanismos expresivos dejaron una huella importante en las prácticas posteriores del entretenimiento teatral. Fabián de la Cruz Polanco estudia esa continuidad en *Magia pura y total* (2020), una referencia central para reconstruir esta historia.

La integración dramática de música, actuación y danza permite distinguir ciertas formas de comedia musical de aquellas revistas cuyo principio organizador es la sucesión de números. Esta distinción requiere atender a cada espectáculo y evita establecer orígenes absolutos a partir de una sola producción. En el panorama de los años cincuenta aparecen títulos como *Yo, Colón* y *Ni fu ni fa*, que la historiografía ha discutido desde perspectivas diferentes sobre la consolidación del género. La integración de canciones creadas para contribuir al desarrollo de una historia es uno de los criterios con los que se ha considerado a *Ni fu ni fa* dentro de ese proceso.

Después adquirieron visibilidad las adaptaciones y montajes mexicanos de obras extranjeras. Los proyectos de Manolo y Fela Fábregas, la labor de Julissa y, décadas más tarde, la producción empresarial de musicales de gran formato ampliaron las posibilidades técnicas y el mercado. La presencia de títulos procedentes de Broadway y del West End formó parte de esa profesionalización. El crecimiento de esos circuitos, sin embargo, no debe confundirse con el nacimiento de toda la tradición musical escénica nacional.

Junto a las franquicias y adaptaciones existe una historia de autores y productores mexicanos que han creado obras con materiales propios. Algunas exploran problemas de alcance universal; otras incorporan episodios históricos, costumbres, repertorios musicales o imaginarios del país. El teatro musical puede nutrirse de ambas direcciones. La cuestión relevante para este estudio es observar qué ocurre cuando aquello que reconocemos como mexicano se convierte en un material organizado por la dramaturgia.

2. Mexicanidad: una construcción cultural, no un repertorio fijo

Hablar de mexicanidad implica abordar una construcción cambiante. La nación reúne experiencias regionales, sociales y generacionales que no pueden reducirse a un único comportamiento ni a una imagen uniforme. Las canciones, los modismos, los estilos de vestir y las figuras populares adquieren significados distintos según las comunidades que los utilizan y los momentos en los que circulan.

Pensadores como Justo Sierra, José Gaos y Carlos Monsiváis han reflexionado, desde perspectivas diferentes, sobre los modos de concebir lo mexicano. En la investigación original recuperé formulaciones de esos autores para destacar que la identidad combina memoria, reconocimiento y transformación. Para el análisis teatral resulta especialmente productiva la atención que Monsiváis concedió a las relaciones entre cultura urbana, medios masivos e imaginarios colectivos. La televisión y el cine son espacios donde circulan representaciones que las personas reconocen, comparten y discuten.

La llamada Época de Oro del cine mexicano contribuyó a fijar imágenes y formas de comportamiento que alcanzaron una fuerte difusión. La canción ranchera, el charro, los paisajes rurales y determinados modelos de masculinidad y feminidad pasaron a formar parte de un repertorio audiovisual ampliamente reconocible. Es preciso distinguir esas representaciones del conjunto de realidades que coexistían en el país. La imagen cinematográfica de México es una elaboración cultural: selecciona, estiliza y amplifica rasgos de una sociedad diversa.

Algo semejante ocurre con la telenovela mexicana y con la cultura musical de los años ochenta. Sus melodramas, vestuarios, códigos cromáticos y expresiones verbales constituyeron materiales de consumo compartido. La familiaridad del espectador con esos códigos genera reconocimiento, aunque las generaciones posteriores pueden acceder a ellos por vías distintas de la experiencia directa.

Por eso la mexicanidad que aparece en una obra teatral debe investigarse como un conjunto de signos seleccionados y organizados. Conviene preguntar quién los utiliza, de qué tradiciones provienen y qué función cumplen dentro de la acción.

3. José Manuel López Velarde: canciones que se convierten en dramaturgia

José Manuel López Velarde ocupa un lugar relevante en el teatro musical mexicano contemporáneo por su trabajo como dramaturgo y director de *Mentiras, el musical*, estrenado en 2009, y *¡Si nos dejan!*, estrenado en 2011. Ambos títulos pertenecen a una modalidad asociada con el musical de rockola o *jukebox musical*: una estructura que integra canciones previamente conocidas en una nueva narración escénica.

En las entrevistas estudiadas para la tesis, López Velarde explica que las canciones fueron un punto de partida para imaginar situaciones y construir los libretos. Esa elección altera el proceso habitual de la composición musical para una obra: aquí las letras y melodías existen antes de la historia

teatral. La escritura debe encontrar relaciones entre ellas, elaborar personajes capaces de sostenerlas y situarlas de manera que su presencia contribuya a la acción.

Una canción cargada de recuerdos personales puede cumplir funciones dramáticas nuevas cuando la interpreta un personaje determinado en una circunstancia concreta. El espectador reconoce la pieza musical y, simultáneamente, descubre su sentido en el conflicto que presencia. La obra trabaja con ambos niveles de experiencia.

La investigación identificó un segundo mecanismo decisivo: cada musical utiliza como referencia una tradición audiovisual distinta. *Mentiras* adopta formas y códigos vinculados con la telenovela y el videoclip ochentero. *¡Si nos dejan!* organiza su representación a partir de las películas de la Época de Oro del cine mexicano. Esa diferencia atraviesa la palabra, la interpretación y el diseño de la escena.

4. Mentiras: la identidad como lenguaje escénico

Mentiras, el musical reúne a cuatro mujeres relacionadas sentimentalmente con Emmanuel, en una intriga que utiliza el misterio, el humor y la revisión de historias amorosas. Las canciones populares de los años ochenta permiten recorrer las relaciones entre los personajes y ofrecen al público referencias musicales asociadas con una época.

El marco cultural de esos años se reconoce de inmediato en la apariencia de los personajes. El vestuario utiliza colores definidos para distinguirlos: Daniela aparece asociada con el rosa; Dulce, con verdes y violetas; Yuri, con amarillos y azules intensos; Lupita, con tonalidades anaranjadas y estampados llamativos. Esas decisiones hacen identificables a los personajes y contribuyen a construir los tipos sociales que la obra pone en juego. El vestuario de Emmanuel cambia en relación con las distintas mujeres, lo que refuerza su capacidad de adaptarse a las relaciones que establece con cada una.

El uso del color rebasa el vestuario. La escenografía retoma esos códigos y los integra en espacios que se transforman para representar los recuerdos de los personajes. En la producción analizada, el gran tocadiscos escenográfico funcionaba como una imagen del soporte musical de la época y como mecanismo para la organización espacial de las escenas. La estructura giratoria facilitaba el tránsito entre diferentes episodios de la historia.

La iluminación contribuía a distinguir los tiempos narrativos: el presente de la reunión y los momentos de evocación en los que cada personaje reconstruye su vínculo con Emmanuel. De este modo, las decisiones técnicas reforzaban la dramaturgia de la memoria y la sucesión de versiones sobre un mismo hombre.

La palabra pronunciada incorporaba referencias a telenovelas, revistas, lugares y personajes populares. Los giros coloquiales relacionados con un ambiente urbano específico permitían situar socialmente a los personajes. Tales referencias favorecen la complicidad de quienes las identifican, aunque su eficacia no puede presumirse igual para todos los grupos de edad.

En la actuación aparecen formas del melodrama: las emociones intensificadas, la alternancia de posiciones entre víctima y acusador y una expresividad corporal que define a los personajes. Para

abordar esta cuestión, la tesis recurrió a la reflexión de Patrice Pavis sobre el melodrama y a los arquetipos estudiados por Jesús Martín-Barbero en su análisis de la cultura popular. La figura del traidor, la víctima, el justiciero o el personaje cómico no permanece necesariamente fija en un único intérprete. Los cambios de información y de perspectiva modifican las posiciones de los personajes dentro de la historia.

En *Mentiras,* el imaginario de los años ochenta organiza el universo sensible donde transcurre el conflicto. Los códigos de la mexicanidad de ese periodo actúan como medios expresivos. La obra se sirve de ellos para contar una historia que también examina las identidades particulares de sus personajes.

5. ¡Si nos dejan!: la identidad como finalidad de la representación

¡Si nos dejan! parte de otro repertorio cultural. Sus canciones y convenciones remiten al cine mexicano de la llamada Época de Oro, particularmente a los imaginarios populares difundidos durante las décadas de 1940 y 1950. La historia de amor entre Paloma y José Alfredo se construye dentro de una propuesta escénica que recupera la experiencia de las películas mexicanas de ese periodo.

Uno de sus recursos centrales es el dispositivo del cine: la representación parte de un espacio cinematográfico y permite que los personajes de la película se materialicen ante el público. La puesta en escena combina técnicas teatrales con procedimientos y referencias del lenguaje audiovisual. Así, el espectador contempla una historia y reconoce constantemente el mundo cinematográfico que la inspira.

Los vestuarios, los peinados y los accesorios reproducen códigos visuales ligados con el charro, la indumentaria regional y las figuras del melodrama rural. La corporalidad utiliza movimientos amplios y actitudes estilizadas que remiten a intérpretes y cantantes de aquel cine. Esas elecciones deben entenderse como representación de un imaginario cinematográfico, no como descripción sociológica del comportamiento de todas las comunidades rurales mexicanas.

El habla emplea formas regionalizadas y expresiones propias de los personajes populares que el cine difundió. También las canciones participan de ese universo: el repertorio vernáculo ya contiene relaciones con relatos amorosos, memorias familiares y símbolos nacionales. Al integrarse a la acción, esas piezas construyen continuidad narrativa y convocan una historia cultural conocida por distintas generaciones.

El diseño del espacio introduce cambios escenográficos visibles, pantallas y proyecciones. En determinados pasajes, la presencia de procedimientos sonoros realizados a la vista del público evoca prácticas del rodaje cinematográfico. Los intérpretes participan en las transformaciones de los elementos escenográficos, de manera que la representación muestra su propia maquinaria mientras reconstruye el mundo de la película.

La iluminación organiza las relaciones entre el cuerpo presente y las imágenes proyectadas. Su función debe entenderse dentro de una propuesta donde teatro y cine conviven sobre el escenario, con exigencias técnicas que modifican la percepción de los espacios y de los acontecimientos.

En este montaje, los recursos cinematográficos constituyen el eje que organiza la puesta en escena. La obra propone al público un encuentro con una memoria cultural: la del cine mexicano y la tradición musical con la que ese imaginario está asociado. El homenaje a esa herencia artística forma parte del objetivo de la representación.

6. Lo que revelan los signos escénicos

Para comparar las obras utilicé como referencia el sistema de signos del espectáculo desarrollado por Tadeusz Kowzan, especialmente la distinción entre los signos vinculados directamente con el actor y aquellos producidos por los componentes del espacio y los dispositivos escénicos. Este método permite ordenar la observación sin separar artificialmente elementos que actúan de manera simultánea en la representación.

En el primer ámbito se encuentran la palabra, la mímica, el gesto, los desplazamientos y la apariencia externa del intérprete. En el segundo se examinan, entre otros componentes, los objetos, los decorados, la iluminación y los efectos sonoros. Su importancia depende de las relaciones que establecen dentro de cada montaje y de la percepción del espectador.

La comparación mostró coincidencias. Ambas obras trabajan con repertorios musicales previos, utilizan procedimientos del melodrama y construyen vínculos de reconocimiento con referentes de la cultura mexicana. En las dos, los colores, el vestuario y los objetos poseen funciones expresivas. También comparten la intervención visible de intérpretes en determinadas transformaciones del espacio escénico.

Sin embargo, la coincidencia de recursos no produce una finalidad idéntica. En *Mentiras*, la cultura audiovisual y musical de los años ochenta constituye el sistema expresivo que articula las experiencias de sus personajes. En *¡Si nos dejan!*, la evocación del cine mexicano funciona como principio organizador y como objeto mismo del homenaje.

Ese resultado señala la necesidad de analizar la función de los signos dentro del conjunto. Un sombrero de charro, una canción de éxito o una iluminación de colores reconocibles no contienen por sí mismos una interpretación de la identidad. Su significado depende de dónde aparecen, quién los utiliza, qué acontecimientos acompañan y qué relaciones se establecen entre ellos.

El análisis espectacular también exige reconocer la participación del espectador. El conocimiento previo de una canción o de una figura televisiva facilita ciertas asociaciones, pero los públicos no poseen una memoria cultural homogénea. La obra propone signos; su interpretación se construye en el encuentro entre esos signos y la experiencia de quienes la presencian.

7. La identidad como medio y como finalidad

La investigación permitió concluir que ambos musicales presentan formas de mexicanidad, pero las emplean con propósitos diferentes. Esta distinción constituye el principal resultado del estudio.

En *Mentiras*, los códigos estéticos de la cultura popular de los años ochenta contribuyen a construir personajes, espacios y situaciones dentro de una historia que explora relaciones afectivas e

identidades individuales. La mexicanidad proporciona recursos para la escenificación. En *¡Si nos dejan!*, la recuperación del universo cinematográfico de mediados del siglo XX orienta el proyecto artístico hacia la exposición y el homenaje de una memoria colectiva. La mexicanidad ocupa un lugar central como finalidad temática de la propuesta.

Esta conclusión corresponde a las producciones estudiadas y a las fuentes disponibles durante la investigación, concluida en 2022. No constituye una clasificación general de todo el teatro musical mexicano. Tampoco pretende establecer una jerarquía entre las obras: una función instrumental de la identidad puede dar lugar a una creación compleja, del mismo modo que un homenaje cultural requiere decisiones precisas de composición.

La investigación enfrentó límites concretos. No fue posible consultar libretos originales ni realizar una entrevista personal con López Velarde; el análisis recurrió a documentación y registros audiovisuales de los montajes. Esas condiciones orientaron el estudio hacia los signos observables de la representación y restringen las afirmaciones que pueden hacerse sobre los procesos de escritura y producción. Una investigación posterior podría ampliarlo mediante materiales de archivo, observación de ensayos y entrevistas con los equipos creativos.

Las dos obras muestran que el teatro musical participa en la elaboración de la memoria cultural. El escenario recupera imágenes que la sociedad ha conocido por otros medios y las reorganiza mediante la presencia física del actor y la acción dramática. La identidad aparece entonces como una construcción artística compartida, susceptible de ser reconocida y también interrogada.

El valor de estudiar estas producciones reside en comprender cómo sus recursos escénicos convierten la cultura popular en dramaturgia. La pregunta por lo mexicano deja de depender exclusivamente de los temas representados y se desplaza hacia las decisiones mediante las cuales una obra produce sentido.

Ese desplazamiento abre un campo de investigación para los creadores mexicanos. Nos invita a observar con rigor los materiales que heredamos y la función que les concedemos al llevarlos a escena. El teatro musical puede dialogar con tradiciones internacionales y trabajar con sus propias memorias culturales. En ambas posibilidades, la creación encuentra su fuerza cuando sabe por qué utiliza los signos que ha elegido.

Nota de procedencia y alcance

Este artículo es una adaptación editorial de la investigación de maestría de Carolina Zepeda, *La mexicanidad en el teatro musical de José Manuel López Velarde*, presentada en 2022 en la Universidad Internacional de La Rioja. Conserva su objeto de estudio, su método comparativo y su principal conclusión. Se ha reorganizado para lectores de Bitácora OKAN, con formulaciones que distinguen las interpretaciones del análisis de hechos históricos. Las observaciones sobre los montajes se refieren a las versiones y registros considerados en el estudio original; no describen necesariamente producciones posteriores.

Referencias seleccionadas

Castellanos Vázquez, T. A. (2013). La estructura del teatro musical moderno: un estudio semiótico sobre la composición del género y delimitación de su estructura. *Telón de Fondo*, 18.

De la Cruz Polanco, F. (2020). *Magia pura y total*. Samsara.

García Benites, C. (2010). La identidad nacional mexicana desde la lente del cine mexicano contemporáneo. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*.

Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Arco Libros.

Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.

Pavis, P. (1996). *Diccionario del teatro*. Paidós.

Zepeda García, C. del C. (2022). *La mexicanidad en el teatro musical de José Manuel López Velarde* [Trabajo final de maestría, Universidad Internacional de La Rioja]. Documento original proporcionado por la autora.