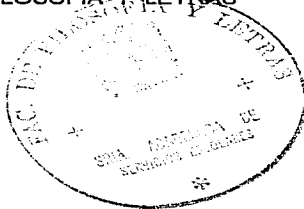


24  
201



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



**LA VIDA ES SUEÑO :  
UNA EXPERIENCIA UNIVERSITARIA**

**INFORME ACADEMICO**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA  
Y TEATRO

PRESENTA :

HERBERT JOSE RONALDO VALES MONREAL

ASESOR:  
MTRA. AIMEE WAGNER

MEXICO, D. F.

1997

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A MI PAÍS.

A LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

*A mi madre.*

*Con todo cariño al apellido MONREAL, por ser mi fuente y sustento de vida.*

*A toda la familia Monreal.*

*A mi tío Benito y mi tío Marcial.*

*A mi tío Jorge (g. c. p. d.) por que sé que también apoyó, desde donde está, los esfuerzos de su hermana por hacerme salir adelante.*

*A Geo y Mario por ser los únicos que desde el principio no se burlaron de mi carrera y de mí por haberla elegido como profesión y modo de vida.*

*A mi tía Kelli, a Titi.*

*A doña Guadalupe Valdéz Castillo, mi querida madrina.*

*A mi tía Lupe, la "cuatro letras" (g. c. p. d.).*

*A Carmen, la buena y fiel de Carmelita.*

*Al Antifaz por su inapreciable compañía.*

Con todo mi reconocimiento, agradecimiento y cariño a José Luis Ibáñez.

A mi Maestra Aimée Wagner desde aquellas mis primeras clases de actuación hasta el presente informe, simplemente: GRACIAS.

Al Dr. Rafael Pimentel, porque con él reasimilé el placer de estar en un escenario haciendo las cosas con gusto y diversión.

Al Maestro Oscar Armando García Gutiérrez, por su confianza y exigencia académica, por su crítica severa y aguda pero trascendental en mi formación escolar y profesional.

Al Profesor Fernando Carrasco por sus clases y su amistad.

Al Profesor Alfredo Rosas porque en sus clases reconocí el sabor de la literatura en el disfrute de su mirada hecha palabras.

**Al Profesor Carlos Fernández Quintanar por su apoyo en los dos últimos semestres de la carrera.**

**Al Profesor de canto Carlos Fernández.**

**A todos los profesores y maestros del Colegio de Literatura Dramática y Teatro.**

**A todos mis profesores del Colegio de Ciencias y Humanidades # 1 Plantel Atzacapotzalco.**

**Al grupo de teatro Encuentro: Erika, Verónica, Magali, Ricardo, Eugenia y Rodrigo.**

**Al grupo de teatro Carpe-Diem por mi primera temporada semiprofesional y placa de cincuenta representaciones.**

**A los fundadores y a los actuales integrantes del grupo de teatro Máscara y Prisma.**

**A Cornisa 20.**

**Al grupo de teatro Bestiario.**

**A la Compañía Corral; a Juan, Lilliana, Leo, Miguel Angel, Gabriel, Tere, Avelina, a todos por tan inolvidable y "chapinesca" experiencia.**

**Al Miguel, su hija, a toda la familia López Sánchez que me brindó su amistad y cobijo en momentos difíciles de mi vida.**

**A Pancho y Chava, por los "padres" momentos que juntos pasamos en el C.C.H.**

**A mi compadre Ricardo, su esposa Paty y la bella Ananda, a toda su familia compadre gracias por su amistad.**

**A Rodrigo, mi compadre, por su amistad, por las serenatas y por sus desvelos para ayudarme a pasar en limpio este trabajo, muchas gracias compadre.**

**A mi profesora de canto Yolanda Belgade.**

**A René García Vidrio (q.e.p.d.) donde estás canijo, todavía no creo que te hayas ido tan pronto, gracias por abrir mis oídos a la música, espere ya dar la nota indicada.**

**A la Dra. Moguel, a su esposo, eternas gracias por permitirme ver con nuevos ojos aciertos y errores.**

**A la fundación Lorena Alejandra Gallardo; al Sr. Gallardo (q.e.p.d.).**

**A Julie y Mónica, muchas gracias, espero no defraudar su fe en mí.**

**A los locos integrantes de aquel taller de teatro 95, a los que huelen a Gas: Gaby, Víctor, Juan Carlos, Armando, Maritere, Paty, Ana y Efraín, gracias por creer en el teatro.**

**A José Luis Castillo por su amistad y colaboración en la búsqueda de hacer teatro.**

**A Carlos Martínez por sus coreografías y su sensibilidad humana.**

**Al Steve, sí al azul del Maciel, por su paulatina incorporación y ya importante amistad desde las canchas de basquet, las patadas del fut, hasta donde lleguemos.**

**A María Luisa Dudet por sus clases de francés donde aprendí y comprendí la concordancia existente entre el Pensar, el Decir y el Hacer.**

**A Carlos de las Piedras y su familia por su amistad y ¡claro! por las hamburguesas.**

**A Eugenia, la desgraciada loca. Aunque ahora distintos somos a 1987, tu presencia, opinión, hermandad y cariño son importantes para mi desarrollo humano. Gracias a toda tu familia, desde tu carnala Julia, pasando por tus jefes, hasta todos tus sobrinos.**

**A "mi querido ingeniebrío", a Jorge Rojas Barranco; con quien compartir sueños y utopías ha sido un retroalimentación recíproco para poder navegar a contracorriente.**

**A toda la familia Rojas Barranco, mi segunda familia.**

*A todos los compañeros de mi "degeneración" en la 'Fac; a los etéreos volátiles, los fresus, los clavados.*

*A Eduardo Castro, a la Hermosa Gente.*

*A Josué Cabrera, el "Josi" por su amistad incondicional y su gran ser humano.*

*A Emilio Urónstegui, que ¿quién lo imaginara?- es una vaca sagrada en potencia, gracias por Confusión y, no necesito decirlo, por tu amistad.*

*A Julio Escartín, el rebelde que, al parecer, madura y, si es así, promete; un sincero amigo.*

*A todas las JAMONAS.*

*A Gerardo Jiménez, al Coqueto; por su amistad y para él mi reconocimiento por su nobleza y bondad.*

*A Octavio Moreno, el tío Tavo, que aunque a primera vista no lo parezca, es un amigo que se entrega íntegro a la amistad.*

*A Roberto, Sandra y Ariel; ¿qué les puedo decir?, a ustedes por el inexplicable cariño y comunicación que casi inmediatamente surgió entre nosotros. Verdaderos humanos valiosos tanto en amistad como en el trabajo.*

**A Lupita y Lorena, por su inapreciable colaboración para este informe.**

**A toda la Compañía de La vida es sueño.**

**A todos los técnicos, tramoyos y trabajadores del Teatro Juan Ruiz de Alarcón.**

**A toda la producción y colaboradores del montaje.**

**A Emma Dib y Jorge Avalos, por todas las lecciones que en la profesión me enseñaron además de su amistad.**

**A Alejandro Peraza Malacara por aquel meñisco acomodado que me permitió terminar de dar aquella función.**

**A "Mao" porque gracias a él aprendí que la mediocridad humana debe quedar fuera de escena.**

**A tí, que sí existes, a tí mujer, la mujer que sabe volar...**

**A todos aquellos que sueñan, imaginan y crean, van estas líneas:**

Dejo sangre en el papel  
y todo lo que escribo  
al día siguiente rompería  
si no fuera porque creo en tí,  
a pesar de todo  
tu me haces vivir,  
me haces escribir  
dejando el rastro de mi alma  
y cada verso  
es un girón de piel..."

***Víctor Manuel.***

**LA VIDA ES SUEÑO:**

**UNA EXPERIENCIA UNIVERSITARIA**

## INDICE

<b>INTRODUCCION</b>	<b>2</b>
<b>CAPITULO I</b>	
<b>Importancia de la obra " <i>LA VIDA ES SUEÑO</i> "</b>	<b>5</b>
<b>CAPITULO II</b>	
<b>José Luis Ibáñez</b>	<b>14</b>
<b>CAPITULO III</b>	
<b>La experiencia universitaria de <i>La vida es sueño</i>, ejemplo a seguir...</b>	<b>21</b>
a) Un poco de historia no hace mal.	22
b) El Colegio en la actualidad.	25
c) Expresando y juntando deseos....	28
d) Experiencia Personal.	44
e) La propuesta.	48
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>55</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>58</b>
<b>HEMEROGRAFIA</b>	<b>60</b>



**¡Válgame el cielo! ¿Quién fuera  
tan atenta y tan prudente,  
que supiera aconsejarse  
hoy en ocasión tan fuerte?**

**Rosaura, Jornada II,  
Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*.**

## **INTRODUCCION.**

El Informe Académico es una nueva opción de titulación para los egresados de las distintas licenciaturas de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M.

Para el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, el Informe se divide en distintas modalidades, entre éstas, el Informe Académico de Prácticas Creativas, que se caracteriza porque el sustentante, si es actor, informe sobre un trabajo profesional en el que se haya desempeñado interpretando un personaje principal y haya sido dirigido por un reconocido director de escena.

El Informe Académico tiene también como característica, el hecho de que la experiencia relatada se relacione con el Colegio al que se pertenece y que haya tenido como duración por lo menos un año de trabajo.

El presente Informe pretende dejar constancia y registro tanto de la primera experiencia personal de un actor profesional egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, como de una experiencia colectiva e histórica en el mismo.

Al buscar un tema para realizar tesis o tesina, siempre existió de parte del sustentante la inquietud por hacer un trabajo de investigación que beneficié en información y formación a próximas generaciones del Colegio de Literatura Dramática y Teatro. ¿Qué mejor investigación, que la recopilación y transmisión de una experiencia estudiantil y universitaria con repercusiones en distintos niveles de aprendizaje?. Para poder emprender la investigación de la mejor manera posible, el presente trabajo fue elaborado con un método de didáctica teatral, donde la aplicación de la *metodología cualitativa*, da como resultado la obtención de datos y opiniones con base en una "investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas y la conducta observable."<sup>1</sup>

Los métodos cualitativos se utilizan, principalmente, en trabajos de investigación pedagógica, sociológica o antropológica. Estos métodos parten del reconocimiento de dos perspectivas teóricas en las ciencias sociales:

- 1) El positivismo, que busca las causas de los fenómenos sociales independientemente de los estados subjetivos de los individuos; intenta definir en estadísticas y cuadros generales los resultados de las investigaciones. Los datos del hecho social son registrados sin que el fenómeno que lo provocó sea reconocido como una experiencia que dejó consecuencias humanas que quedan fuera del análisis estadístico.
- 2) La fenomenología, por su parte, intenta entender los fenómenos sociales desde la propia perspectiva de las personas, examinando el modo en que repercute en el ser humano la experiencia vivida. El fenomenólogo no busca la estadística sino comprender en un nivel más personal los motivos de las acciones de la gente y sus consecuencias en el desarrollo de la actividad que justifica la reunión de los participantes.

El tema de la metodología cualitativa es el estudio fenomenológico de la vida social. Dentro del proceso de conocimiento de dicho método de investigación, se reconocen expresiones como actor, escenario, historias de vida; tales palabras son inherentes al trabajo y

---

<sup>1</sup> Bogdan, R. and Taylor, S. J. INTRODUCCION A LOS METODOS CUALITATIVOS DE INVESTIGACION p. 20.

cotidianidad de la gente inmersa en el ambiente teatral. Estas coincidencias dejan de ser sorprendentes al momento de aplicar en la práctica las propuestas de la investigación cualitativa. La antropología, sociología, pedagogía y otras ramas del conocimiento se han retroalimentado con el teatro de alguna u otra manera y la investigación cualitativa es, en este trabajo, una prueba determinante de tal retroalimentación: para hacer este informe era necesario contar con una metodología de investigación que ofreciera distintas posibilidades y flexibilidad para su ejecución.

Usar el Informe Académico, con un método cualitativo de investigación puede servir para dejar un registro que se utilice como base para crear experiencias ya sea similares o con alcances todavía mayores. Poder transmitir la experiencia de trabajar una de las obras más importantes del Siglo de Oro Español con el profesor José Luis Ibáñez, singular Hispanista Teatral de México es, además de un motivo de orgullo, un hecho trascendental en el teatro de la Universidad.

El Informe Académico de *La vida es sueño* se ha realizado con la intención de reflejar la esencia universitaria que caracterizó y sustentó dicha experiencia; procurando observar con objetividad y respeto a la compañía que formó parte del sueño calderoniano hecho realidad. Sólo resta pedirles su comprensión para esta extensión histórica de aquel acto de fe iniciado en 1994.

Ésto como compañero os pido...  
ésto como amigo os ruego...  
"y si el Séneca Español,  
que era humilde esclavo, dijo,  
de su república un rey,  
como esclavo os lo suplico."

Basilio, Jornada I,  
Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*.

"*La vida es sueño* es obra de tal fama, tal crédito y de tal importancia, que casi aterra el hablar de ella."

Eduardo Carreño

"...la sorpresa y el quedar frente a la pregunta de si lo que estamos haciendo vale la pena o no (...), responder con todos los riesgos diciendo que como en muchas cosas en que uno participa, como su propia vida, su organismo, uno no tiene muchas veces conciencia de lo que está haciendo, y algunas veces hasta es deseable no tenerla, sobre todo en actos de amor..."

José Luis Ibáñez

## CAPITULO I

### IMPORTANCIA DE LA OBRA " *LA VIDA ES SUEÑO* "

*La vida es sueño* de Don Pedro Calderón de la Barca, es "el feliz resultado de un teatro cerebral y a la vez plenamente poético y dramático; la obra singular más elogiada del Teatro del Siglo de Oro Español."<sup>1</sup> Los fundamentos de Suárez-Galbán, pueden basarse en que, desde cualquier perspectiva (histórica, literaria, dramática), *La vida es sueño* es la obra que simbólica y alegóricamente expresa aspectos sociales, éticos, morales, políticos y demás, que afectan a su espectador-lector a tal grado que en la actualidad se conocen y repiten coloquialmente los versos:

"...que toda la vida es sueño  
y los sueños, sueños son."

Una obra de teatro además de ser clásica, puede llegar a ser universal, ya sea por su anécdota (que se lleva a veces a la simpleza más exagerada, por medio de expresiones como:

<sup>1</sup>Suárez-Galbán, Eugenio. ANTOLOGÍA DEL TEATRO DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL, p. 481-482

los ojos de Edipo, los celos de Otelo, la locura del Quijote) ó por frases pequeñas o cortos parlamentos como puede suceder con Hamlet: "ser o no ser, esa es la cuestión". En *La vida es sueño* no sólo los versos arriba mencionados son de los más conocidos, sino que las décimas completas de Segismundo en la primera jornada:

"Ay mísero de mí , ay infelice..."

y las del final de la segunda:

"... qué es la vida, un frenesí  
qué es la vida , una ilusión..."

son conocidas y estudiadas individualmente, extraídas del cuerpo total de la obra.

*La vida es sueño* no surgió de la noche a la mañana como tampoco la obra general de Don Pedro Calderón de la Barca. Para comprender la importancia literaria, escénica y dramática de este autor y de esta obra, es necesario realizar un breve acercamiento a la historia de España y en especial al siglo que fue denominado por su importancia y trascendencia cultural y dramática como el Siglo de Oro Español.

Todo comenzó cuando, en el Siglo XIII, Alfonso el Sabio llama a las representaciones no sacras: " juegos descarnios " (es decir " juegos de escarnio "), los cuales darían origen a los pasos y entremeses (todavía no conocidos como tales) de finales del Siglo XV y principios del Siglo XVI que serían a su vez " la clave del teatro bufo menor, que llegaría por medio de clisés simplistas de Lope de Rueda (Pasos), a engrandecerse en lo perfectamente humano de los Entremeses de Cervantes. "2 Estos Pasos forman parte de los antecedentes medievales e inicios básicos del Siglo de Oro por su crítica social hecha con humor y apartada de las representaciones sacras, que habían alcanzado un grado de perfección en los autos sacramentales y las moralidades que son: "una lección sobre conducta y ética".1

---

<sup>2</sup>Valbuena Pratt, Angel: HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL, cap. I p. 11  
<sup>1</sup>Valbuena Pratt, Op. Cit. p. 17

Bajo esta línea de intención ética con respecto a la Eucaristía, nacen los autos morales del Siglo XVI con autores como Juan de la Encina y Lucas de Fernández, siendo éste último el que con su *Auto de la Pasión* marca -al parecer- el fin de la etapa medieval, ya que la etapa renacentista inicia con el surgimiento de: *La Comedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas, la cual puede ser punto de partida para autores como Gil Vicente y Torres Naharro quienes fueron -junto con Juan de la Encina- los "Autores Primitivos", según Valbuena Pratt, puesto que fusionaron en sus creaciones dramáticas elementos medievales y renacentistas.

De los autores primitivos siguen los prelopidistas quienes deciden seguir con el juego creativo del "mayor dramaturgo portugués y autor de algunas de las mejores piezas castellanas del Siglo XVI"<sup>4</sup> es decir: Gil Vicente, quien al combinar en algunas de sus obras dos idiomas, enriquece a la representación y el carácter bilingüe agrega un estilo dramático rico y variado. Sus temas van desde escenas campiranas portuguesas, críticas a judíos y nobles advenedizos en la corte, navegantes y comerciantes, la vida de Cristo o sátiras caballerescas.

Algunos autores, como Micael de Carvajal (*Farsa o Auto de las Cortes de la Muerte*), intentaron retomar la esencia de Lucas de Fernández y los autos sacramentales, creando el llamado *Códice de Autos Viejos* que contiene un "enfoque medieval basado principalmente en los milagros de santos o escenas bíblicas."<sup>5</sup> Este Códice se fundamenta en la creación de un teatro más poético con dramaturgos como Sebastián de Horozco, Diego Sánchez de Badajoz, Alonso de Proaza y Juan de Timoneda entre otros.

Poco después aparece Lope de Rueda, el primero que supo acercar al pueblo inculco de plazuelas y corrales incipientes el teatro cómico profano. "Apartado en gran parte del drama litúrgico imperante, Lope de Rueda fue uno de los primeros en echarse a la calle para destornillar (sic) de risa al populacho callejero y plazueril de aquella España."<sup>6</sup>

<sup>4</sup>Hart R., Thomas VICENTE GIL TEATRO, p. 7

<sup>5</sup>Cf. Valbuena Pratt, Angel HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL, cap. I p. 45

<sup>6</sup>García, Pavón PASOS COMPLETOS LOPE DE RUEDA, Prólogo, p. 7

Al ser uno de los primeros dramaturgos-actores que decididamente hicieron del teatro un espacio abierto para la crítica y burla del pueblo hacia sus figuras de gobierno y poder. Lope de Rueda se convirtió en el predecesor de los Entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, que con su crítica y creación de personajes sociales, cierra el ciclo histórico que antecede a la llegada de uno de los más prominentes clásicos de la literatura dramática española: Lope de Vega, quien con Tirso de Molina y Calderón de la Barca, darán al teatro español su época dorada que se mantendrá viva por sí misma hasta nuestros días.

Fray Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635), es quien inicia esta época cumbre del Teatro Clásico Español, pues con él, "se unen elementos dispersos para formarse (sic) la unidad orgánica del Teatro Nacional Español" ya que con su "Arte Nuevo de hacer Comedias" plantea una construcción dramática que marca y caracteriza las obras más importantes del mismo Lope y de sus predecesores.

Lope de Vega toma de Cervantes y Lope de Rueda la recreación de figuras cotidianas simples de gran comicidad, pero no copia su estructura dramática. Crea una comedia más rica y complicada tanto en su situación como en el carácter de sus personajes: "El tipo de comedia fijado por Lope es un extenso cuadro de la vida humana con tonos nacionales y populares, sus tres jornadas y la variedad de escenas corresponden a una acción compleja llena de elementos heterogéneos, caracteres y personas diversas y aún varias intrigas a la vez."<sup>4</sup>

Fray Lope Félix culmina la transición dramática de la Edad Media al Renacimiento pues en la época del barroco, "Lope quiere anegarse, por una parte, en el desbordamiento de placeres del Renacimiento y por otra, posee un concepto elevado neoplatónico de la belleza"<sup>5</sup>. Crea una "escuela" de dramaturgia con base en "la fórmula lograda de su

<sup>4</sup>Valbuena, Angel LITERATURA DRAMÁTICA ESPAÑOLA, p 112

<sup>5</sup>Valbuena, Op Cit p 127

<sup>6</sup>Valbuena, Op. Cit. p 119

comedia"<sup>10</sup> cuya importancia histórica y clásica vendría después a subrayar Tirso de Molina (1584-1648), que se convierte en el segundo eslabón de la grandiosidad e inmortalidad del Siglo de Oro Español, es casi creador del personaje de Don Juan puesto que le dio "una profunda cohesión a la tradición de ese mozo a la vez disoluto y arrogante que después sufrió grandes transformaciones por parte de distintos autores y hasta de compositores como Mozart."<sup>11</sup>

Tirso es discípulo del teatro de Lope de Vega. Sus dramas son un poco más elaborados y complejos por la minuciosidad con que maneja las situaciones de sus personajes. Con su trabajo dramático se convierte en un puente entre Lope de Vega y el autor que culminaría la historia de la literatura dramática del Teatro del Siglo de Oro Español: Don Pedro Calderón de la Barca. Éste compone las obras más completas y casi perfectas de la época, pues al sentido realista del drama de Lope y sus recursos escénicos, Calderón añade "el estilo conciso, la simplificación de la trama, la perfección técnica. Lope es un genio que vive en lo nacional, como Shakespeare en lo universal; Calderón, es un genio que piensa"<sup>12</sup> y sus dramas surgen con base en la teoría de Lope, pero su trama se enriquece con los aspectos filosóficos y humanos característicos de sus personajes. Éstos se distinguen de los de Tirso por el alto barroquismo que contienen desde la idea que expresan hasta la conformación de sus versos.

Pedro Calderón de la Barca, Henao, de la Barreda y Riaño, nace el 17 de enero de 1600, ingresa en el Colegio Imperial de Jesuitas en 1608, poco después en 1610 muere su madre y el 18 de noviembre de 1615 su padre. Estudió en Alcalá de Henares la carrera eclesiástica y en Salamanca el derecho civil y penal de la época. En 1622 logra un tercer premio en el concurso en honor de San Isidro "mereciendo el elogio de Lope de Vega."<sup>13</sup> La importancia que tenía el destacar como poeta implicaba gozar de prestigio social y los beneficios de la corona.

---

<sup>10</sup>Idem.

<sup>11</sup>Valbuena, Op. Cit. p. 298.

<sup>12</sup>Valbuena, Op. Cit. p.213

<sup>13</sup>Rivas-Xerif, Cipriano CALDERON DE LA BARCA, LA VIDA ES SUEÑO - EL ALCALDE DE ZALAMEA, p. 5



Calderón estrena obras constantemente y su dramaturgia es analizada y esquematizada por distintos teóricos y en distintas épocas. "José Valdivieso enumera las características más determinadas (sic) del teatro de Calderón:

- El ingenio del diálogo.
- El cuidado del estilo.
- La gracia de las situaciones cómicas.
- La intención moral que encierran las comedias."<sup>14</sup>

El ingenio y la gracia fueron dos constantes que caracterizaron gran parte de las comedias calderonianas. En ellas se nota una habilidad especial para introducir a los personajes graciosos con un diálogo característicamente ingenioso, que permite al espectador o lector, descansar de la tensión dramática provocada por la trama de la comedia.

La corte se divertía y Calderón recibía los galardones bien merecidos que le otorgaba "la fama y el valor del rey"<sup>15</sup>. De la Barca participó de manera activa en la batalla de Salamanca y en el sitio de Lérida, se ordenó sacerdote en 1651 y así realizó más su lugar en la corte adquiriendo la categoría de "poeta áulico y sus piezas teatrales son (sic) representadas con la mayor magnificencia"<sup>16</sup>.

El autor de *El alcalde de Zalamea* siguió escribiendo para el teatro de palacio y en ocasión de la boda de Carlos III con Ma. Luisa de Orleans, estrenó la obra de *Hado y Divisa de Leónido y Marfisa*, un año después, en 1681, murió "el día de Pentecostés y 25 de mayo cuando escribía el octogésimo primero de sus Autos Sacramentales que no terminó"<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup>Rivas. Op. Cit. p. 25-26

<sup>15</sup>Rivas. Op. Cit. p. 26-31

<sup>16</sup>Idem

<sup>17</sup>Rivas. Op. Cit. p. 6

En comparación con sus dos principales antecesores (Lope de Vega y Tirso de Molina), Calderón ensalza a la Justicia como un concepto importante y básico en su Teatro:

Si Lope nacionalizó hispánicamente el Teatro con la invención característica de normas ajenas de rigor clásico de griegos y latinos; si Tirso de Molina acendra la invención de Lope enriqueciéndola con la creación de tipos verdaderamente universales como el Don Juan, nadie ha dado -como el autor de *El Gran Teatro del Mundo*- los dramas de mayor ejemplaridad de construcción y más evidencia justiciera. La Justicia con mayúscula adquiere en Calderón el ápice característico del Teatro Español del Gran Siglo.<sup>18</sup>

Conceptos como la justicia, la condición humana, la venganza o la violencia convierten a Don Pedro Calderón de la Barca en el dramaturgo cerebral que cierra y consolida el teatro del Siglo de Oro Español, pues realiza un drama que contiene una nueva esencia, la cual está "en el conflicto y su última forma es el conflicto íntimo; el hombre que lucha consigo mismo"<sup>19</sup>. Su interés por contestar enigmas en relación a Dios, al ser humano, a la misma vida, lo convirtieron en un dramaturgo humanista cuyas percepciones filosóficas y psicológicas lo adelantaron a su época. De la Barca ha llegado a nuestros tiempos por una obra escrita en 1635, la cual ha sido motivo y objeto de numerosos estudios y análisis, y se ha catalogado como la obra "de mayor importancia ideológica y universal"<sup>20</sup>: *La vida es sueño*.

Dicha obra es la más característica de su dramaturgia ya que -al parecer- "le obsesionaba la concepción de la vida como Teatro, Sombra y Sueño"<sup>21</sup>; es la máxima creación literaria-dramática de Calderón pues la gran originalidad está en "convertir la idea en drama y realizar esto en la forma más elevada del arte."<sup>22</sup> El ritmo de los versos, los conflictos anteriores y posteriores al drama, el texto especialmente barroco (que, aunque difícil, deja en su lector-espectador una sensación de autorreconocimiento entre líneas), la totalidad de la comedia, son equivalentes a la pieza operística de más valía cuyo valor cultural y humano no tiene comparación.

---

<sup>18</sup> Rivas, Op. Cit. p. 8

<sup>19</sup> Cf. Valbuena Angel, LITERATURA DRAMÁTICA ESPAÑOLA, p.211

<sup>20</sup> Valbuena, Op. Cit. p. 226

<sup>21</sup> Morón, Ciriacó CALDERÓN DE LA BARCA, LA VIDA ES SUEÑO, Introducción p. 14.

<sup>22</sup> Cf. Valbuena, Angel, LITERATURA DRAMÁTICA ESPAÑOLA, p.227

*La vida es sueño* es "la dramatización de ese paso de la violencia a la prudencia."<sup>23</sup>; se da una "feliz conjunción de lo realista y lo simbólico..."<sup>24</sup>. La esencia barroca de la obra, la violenta venganza como motor de Rosaura que provoca el encuentro con Segismundo y que a su vez provoca también el encuentro con su propio padre (Clotaldo): Basilio, el gobernante sabio, los aspirantes al trono y todo lo que rodea a la trama nos lleva a un punto específico: la lucha por el poder; el poder como máximo anhelo, el poder como posibilidad de venganza, el poder como influencia negativa si no se sabe controlar, el poder corrupto, el poder que provoca guerras, destrucción, muerte... Sólo el uso prudente del poder es el remedio por el cual se puede tranquilizar el caos desatado por él mismo.

Los posibles orígenes del tema de la obra son muy variados y distintos: un Conde, llamado Lucanor, da un ejemplo: "En donde un rey se encuentra a un herrero borracho, dormido y hace que lo trasladen a su palacio y cuando despierta, haya que le rinden homenaje y lo acompañan como si fuera el rey mismo"<sup>25</sup>. Otro posible antecedente se encuentra en la literatura arábiga, donde en uno de los cuentos de *Las Mil y Una Noches*, "se versa sobre un hombre pobre que estando ebrio fue trasladado al palacio y se le hizo creer que era el sultán." <sup>26</sup> Existen fuentes aún más cercanas a Calderón:

...la historia del borracho que se cree príncipe fue muy popular en el período barroco. Antecedentes inmediatos a Calderón hubieron cuando Agustín de Rojas trató brevemente la historia en el acto tercero de *El Natural Desdichado*; Manuel Suseyro lo atribuyó como una anécdota real a Felipe El Bueno en Flandes en 1624.<sup>27</sup>

De la Barca utilizó el tema común de todas estas historias y narraciones, abundando sobre dos problemas filosóficos relacionados entre sí que inquietaron a los pensadores del Siglo XVII: "la predestinación del hombre y la educación de su carácter." <sup>28</sup>

<sup>23</sup>Cf. Morán, *Cinco LA VIDA ES SUEÑO*, Introducción p. 20.

<sup>24</sup>Alarcón-Tirso-Calderón. *TEATRO ESPAÑOL*, p. 16.

<sup>25</sup>Op. Cit. p. 492.

<sup>26</sup>Idem.

<sup>27</sup>Op. Cit. p. 492-493.

<sup>28</sup>Idem.

Esta "consistencia filosófica" es la que ha provocado que *La vida es sueño* perdure hasta nuestros tiempos y siga generando en el espectador-lector momentos auto-críticos, razonados sobre la existencia de nuestro ser: "... el sentido primario de la proposición del título de la obra, no es que la vida sea breve, sino que muy pocas veces nos recogemos con plena conciencia de existir."<sup>29</sup> Lo que nos dice y ejemplifica Calderón es una lección que el ser humano, a fines del primer milenio, no ha podido aprender y por lo tanto, contiene una gran vigencia y actualidad pues ¿qué es lo que nos rodea diariamente en los medios de comunicación sino el uso incesante, incoherente e inútil de la violencia?, ¿qué es lo que palpamos en nuestra vida cotidiana sino un ambiente cada vez más agresivo y violento?. La violencia está engendrada en su inmensa mayoría por el sufrimiento de víctimas a manos de los ineptos verdugos que se encuentran en el poder. ¿Cuántos Segismundos existen actualmente, ignorantes de sus verdaderas capacidades?. ¿Cuántas Rosauras ávidas de venganza hay también, que sólo esperan el momento preciso para desatar toda su furia contenida?. El valor universal de la obra se expresa desde el momento de introducirnos en el texto y sentirnos afectados por la profundidad humana de sus versos, convirtiéndose en una ventana abierta a las nuevas generaciones para que conozcan y se interesen en Calderón de la Barca y en el Teatro del Siglo de Oro Español.

En las nuevas generaciones -precisamente- es donde este trabajo pretende cundir y propagarse como un "virus". El teatro clásico, de ninguna manera, está peleado con los actores jóvenes, al contrario: el presente informe es la prueba fehaciente de que una obra clásica trae múltiples beneficios a la juventud que se le acerca para conocerla, estudiarla y trabajarla. Por su importancia y trascendencia literaria, dramática e histórica y por la amplia gama de posibilidades de juego y problemas escénicos planteados para su montaje, *La vida es sueño* se trabajó durante un año de ensayos y uno de representaciones; pero dicho trabajo no se hubiera podido realizar sin la guía, orientación y dirección de uno de los Hispanistas Teatrales con los que nuestra Universidad y el propio país cuentan: José Luis Ibáñez.

---

<sup>29</sup>Cf. Morón, Ciriacó. LA VIDA ES SUEÑO, Introducción, p. 45

## CAPITULO II *José Luis Ibáñez*

**O la aventura del capítulo donde arriesgarse a la equivocación por no conocer una lección que no se había aprendido y que era conveniente que se aprendiera, es la base para no tener que contar la historia del error.**

No cabe duda que hacer un capítulo sobre José Luis Ibáñez es una responsabilidad enorme que la verdad no sé como afrontar, pero como el "no saber" es la base del trabajo con José Luis, supongo que voy por buen camino y con todo respeto y admiración iniciaré el viaje en este avión que debe alzar su vuelo.

Principiemos esta riesgosa aventura y para hacerlo, baste una simple pregunta básica en las enseñanzas del Maestro: ¿Y quién es ese señor?.

José Luis González Ibáñez nació en Orizaba, Veracruz, el 18 de febrero de 1933. Llegó a la ciudad de México en 1945 para estudiar en la secundaria Cristóbal Colón, al terminar ahí sus estudios, ingresa a la Escuela Bancaria Comercial y, posteriormente, a la Facultad de Comercio de la Universidad Nacional Autónoma de México; pero en 1953 sucede "inesperadamente" un cambio de carrera y pasa a la Facultad de Filosofía y Letras "en la especialidad de Arte Dramático, cuyos principales titulares eran Rodolfo Usigli, Fernando Wagner y Enrique Ruelas."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Información obtenida del Curriculum Vitae de José Luis Ibáñez que se encuentra en el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli del INBA, p. 1

En 1954 inicia su carrera en la dirección escénica como ayudante del director Allan Lewis con la obra *El Gran Dios Brown* de Eugene O'Neill, dentro de un festival estudiantil coordinado por Héctor Mendoza.

En 1955 dentro del mismo festival estudiantil de ese año dirige *Tartufo* de Moliere, este es el primer dato histórico donde se encuentra una referencia a José Luis Ibáñez como director de escena; en este mismo año "empieza sus colaboraciones profesionales con Allan Lewis en la dirección de *Enterrar a los muertos* de Irwin Shaw, una producción universitaria coordinada por Carlos Solórzano en el Auditorio del Instituto Mexicano del Seguro Social hoy llamado Teatro Reforma."<sup>2</sup>

Alrededor del mismo año, Ibáñez viaja a Nueva York "en un viaje de exploración en los teatros de Broadway."<sup>1</sup> Quien conoce, ha trabajado o tomado clases con él, sabe que la exploración es una de las partes más importantes de su trabajo dentro del teatro. El haber "explorado" los teatros de Broadway es una muestra de la intuición que siempre lo ha caracterizado, intuición basada y solidificada en el estudio y en la observación.

Al regresar de Estados Unidos se incorpora a un grupo que elabora un proyecto de trabajo de Difusión Cultural de la U.N.A.M. Este grupo desembocaría, con el paso del tiempo, en lo que históricamente es conocido y reconocido como el grupo *Poesía en Voz Alta*.

Es importante destacar y ahondar sobre este momento histórico en el desarrollo profesional de José Luis Ibáñez, ya que este trabajo, forma parte sustantiva de él mismo como humanista y como un reconocido director de escena, especializándose en el estudio de la literatura

---

<sup>2</sup>Idem  
<sup>1</sup>Idem

dramática del Siglo de Oro Español; los datos que vienen a continuación son los que sirven como fundamento para conceptuarlo como uno de los principales Hispanistas Teatrales de México.

Él nos cuenta: "Era la primavera de 1956... Recuerdo que un día Héctor (Mendoza) me dijo: Jaime García Terrés me encarga que vaya al Teatro Trianón (...) la Universidad está viendo si puede rentarlo para hacer recitales de poesía semanales con actores distinguidos y nuevos, con artistas importantes... ""

Así iniciaría una aventura en un avión que tal vez ni el mismo José Luis imaginaba las alturas a las que llegaría: "En la primera reunión a la que llegué yo (sic) acompañando a Héctor Mendoza vi por primera vez a Juan Soriano, a Chucho Pérez Ferreira, a León Felipe... ¡Ah! y a Arreola, que desde luego trabajó desde el principio.""

Dentro de este enfrentamiento inicial a lo desconocido, al no saber qué era lo que iba a pasar, José Luis Ibáñez tuvo que aprender una lección fundamental tanto para él como para los que hemos sido sus alumnos: cuando se había integrado por completo el grupo de trabajo y se había determinado qué se iba a trabajar, sucedió la siguiente anécdota:

A lo largo de varios días después de la primera reunión, cuando decidieron hacer *La Hija de Rapaccini* en segundo programa y lo de Lorca en primero, Héctor dijo que para él era mucho trabajo y entonces Octavio (Paz) volteó y dijo: 'pues este joven que hace teatro haga el primero'. Y Héctor dijo: 'Sí' y entonces yo dije: 'No', del susto. Es la única vez en mi vida en que se me ha ocurrido decir que no, y Octavio me dijo con una sonrisa: 'cobarde'.<sup>6</sup>

Esta anécdota pudo servir como base para forjar el carácter de José Luis ya que pese a haberse negado, no fue "expulsado" (como él mismo lo dice) y "tomó modestamente la posición de observador". He aquí otra vez una palabra característica de Ibáñez a la que ya se hizo referencia, el ser un observador analítico y estudioso de todo lo que sucede a su alrededor. Pero José Luis Ibáñez no podía ser simplemente un observador pasivo dentro de **Poesía en Voz Alta**,

<sup>4</sup>EL ARTE DEL NO SABER", José Luis Cruz, Revista Universidad Nacional N° 473, junio-1990, p. 23.

<sup>5</sup>Idem.

<sup>6</sup>Cruz, Op. Cit. p. 25.

<sup>7</sup>Idem.

sin que "después del momento en que Octavio me llamó cobarde con toda razón, me quedé ahí, admitido como una costumbre de todos pero absorbiendo pequeñas tareas de lo que se puede llamar ayudante de dirección."

Esta experiencia de **Poesía en Voz Alta**, pudo -insisto- ser determinante en su formación, pues no creo que alguien que estuviera al lado de Octavio Paz, Juan José Arreola, León Felipe, entre otros, podría quedar como página en blanco o dejar pasar inadvertida esta situación histórica única. José Luis supo aprovechar muy bien el momento que le tocó vivir pues para él "fue todo un contacto con la literatura y con las estructuras más ajenas y misteriosas. No me fue atrayendo lo que se me rendía fácil; se me volvió deseable todo aquello que no entendía, convirtiéndose en un deseo de comprenderlo de otro modo."

Y al parecer, así fue como José Luis fue creciendo en el trabajo de **Poesía en Voz Alta**, hasta que el destino le puso una prueba mayor a la que ya no se acobardaría:

...a través de Octavio se conectó el grupo con posibilidades de estudiar en el extranjero. Y la posición clave de Octavio en Relaciones Exteriores ayudó a estos contactos, y ya para el tercer programa, que se hizo en otro teatro, en el Moderno, se sabía que Héctor Mendoza y Tara Parra por lo menos iban a tener becas de estudio; Héctor en los Estados Unidos y Tara en Francia. También complementariamente Nancy Cardenas se fue a Yale. (...) En aquel tiempo lo que ahora es el restaurante San Angel Inn era la Facultad de Arquitectura de la Universidad Iberoamericana, que es jesuita. Le encargaron a Jorge (Ibargüengoitia) que promoviera una representación de teatro que tuviera tema religioso y de preferencia fuera una obra clásica. El dijo: 'Yo creo que Poesía en Voz Alta debe ir a hacer una obra allá.' Se enfrentó el hecho de que Héctor se iba y que había que llamar a otro. Todo apuntaba hacia mí (...) y cuando se dijo 'No vamos a hacer cosas españolas', yo de pronto dije: '*Asesinato en la Catedral*' y a todo el mundo le pareció bien.<sup>10</sup>

José Luis Ibáñez llegó a tener la oportunidad de ser el director de **Poesía en Voz Alta**, una oportunidad que seguramente fue tanto un honor como una tremenda responsabilidad en donde conocería que la base del trabajo era el no saber:

Cuando ya la estaba haciendo y era necesario explicarles cosas a los demás, fui tomando conciencia de que yo ni sabía, ni entendía. Pero ya no me podía detener, ya estaba todo echado a

<sup>8</sup>Cruz, Op. Cit. p. 27.

<sup>9</sup>Idem

<sup>10</sup>Cruz, Op. Cit. p. 27-28.



andar (...) y la representamos en el jardín del restaurante San Angel Inn, atrás, y la gente nos recibió con entusiasmo, lo hicimos con muchísimo entusiasmo, tuvimos que ampliar el número de funciones y así fue como me quedé establecido como el otro director de Poesía en Voz Alta.<sup>11</sup>

Contada así por el mismo José Luis Ibáñez, parece muy sencillo el cómo llegó a ser un reconocido director de escena, pero las experiencias no pueden ser tan simples o sencillas, tienen que costar trabajo, que no se "rindan fácilmente": este tipo de trabajo, esmerado, continuo, incisivo, completamente estudioso fue lo que lo llevó a trabajar en otro centro cultural que con el paso del tiempo llegaría a ser muy importante: La Casa del Lago.

#### José Luis platica al respecto:

... al volver yo de Europa dio la casualidad de que un grupo de actores, entre ellos Raúl Dantés, estaban tratando de poner ese pasaje de Bernard Shaw que se llama *Don Juan en el Infierno*. (...) Yo entré a ese trabajo y lo vio Tomás Segovia que acababa de ser nombrado director de La Casa del Lago y me dijo: "Vamos a hacerla allá". Y así entré a La Casa del Lago y me quedé nueve años y conforme fueron pasando los días y los meses, fueron llegando todos a La Casa del Lago de modo que ésta fue como un nuevo punto de reunión, pero ya no como Grupo Poesía en Voz Alta, sino cada director con su propia autonomía. Yo sí quise ser fiel a Poesía en Voz Alta y cuando me tocó hacer *La Moza del Cantaro* quise que se anunciara como un nuevo programa de Poesía en Voz Alta, aunque de hecho se justificaba sólo porque estábamos Juan Soriano y yo. Después ya no hicimos ningún intento por continuar con el nombre de Poesía en Voz Alta (...). Hasta allí fue la última vez que el nombre de Poesía en Voz Alta apareció.<sup>12</sup>

Pero no sólo colaboró en Casa del Lago para hacer allí un último programa de Poesía en Voz Alta, sino que en trabajo conjunto con Tomás Segovia, Juan Vicente Melo y Héctor Azar, directores de dicho espacio cultural en el período que estuvo ahí José Luis (1960-1969), hicieron de La Casa del Lago un centro cultural muy importante donde se realizaban "un gran número de recitales, diversos cursos de actuación y literatura y ciclos de cine."<sup>13</sup>

Al inicio de la década de los sesenta amén del trabajo de Casa del Lago y de *Poesía en Voz Alta*, "inicia una larga relación de trabajo con el productor Robert Lerner, que le confía la dirección y traducción de la primera obra que internacionalizó al célebre autor de

---

<sup>11</sup>Idem.

<sup>12</sup>Idem.

<sup>13</sup>Cf. Información obtenida del Curriculum Vitae de José Luis Ibáñez que se encuentra en el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli del I.N.B.A., p. 2.

*Amadeus*, Peter Schiffer, la comedia se llamaba '*Variaciones para cinco dedos*', presentada en el Teatro Sullivan."<sup>14</sup>

A partir de entonces entra de lleno al terreno profesional, trabajando con muchos productores profesionales, desde el ya mencionado Robert Lerner hasta con la actriz y productora Silvia Pinal con quien ha mantenido hasta la fecha una estrecha relación de amistad y trabajo. Ibáñez dirigiría también a actores muy reconocidos en la actualidad: Héctor Gómez, Sergio Jiménez, Claudio Obregón, Jaqueline Andere, Rita Macedo (q.e.p.d.), Julissa, Héctor Bonilla, Enrique Álvarez Félix (q.e.p.d.), Beatriz Sheridan; también harían su debut profesional: Benny Ibarra, Susana Alexander y Lucía Méndez entre muchos otros. Sería imposible referir aquí a todos los actores dirigidos por José Luis Ibáñez, pues no ha sido ese el objetivo principal de este capítulo sino que lo básico es reconocer la importancia, trascendencia y valor que él representa para el teatro mexicano en lo general, y muy en especial para el teatro universitario, pues no es sólo el hecho de haber sido el "otro" director de *Poesía en Voz Alta*, ni el tener un amplio curriculum como director de escena. Lo importante es que desde un punto de vista académico, José Luis es el profesor que aplica la esencia de la enseñanza universitaria, en su forma de trabajar con sus alumnos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, lo cual es algo mucho más deseable de reconocer en él, que su propio curriculum profesional.

Ibáñez es de los pocos profesores que en ejercicio en la Facultad, se preocupa verdaderamente porque el alumno reconozca que el escenario no es sólo un lugar de diversión para un actor (asunto muy deseable), sino que es parte medular del trabajo profesional al que se dedicarán los egresados del Colegio. El actor debe ser ante todo un profesional que sabe distinguir entre actuar y saber trabajar.

---

<sup>14</sup>Idem.

La manera de abordar la literatura dramática y no dramática por parte de José Luis, lo caracteriza de una manera muy especial pues antes de que el actor o lector se deje llevar por su emoción, primero debe saber, entender y asimilar la naturaleza de lo que está leyendo, diciendo o interpretando.

Este capítulo ha intentado resumir la magnitud de José Luis Ibáñez, quien es no sólo una "vaca sagrada" -según se dice entre pasillos- por lo que pueda significar como profesor, humanista, hispanista o director de escena, sino que el alcance de su capacidad va mucho más allá de lo que las nuevas generaciones puedan imaginar. Toda esta magnitud, trascendencia e importancia fueron puestas en riesgo por el mismo director al aventurarse a trabajar en *La vida es sueño* con estudiantes del Colegio de Literatura Dramática y Teatro. A lo largo de los cuatro años de carrera, alumnos y profesores se preguntan sobre las capacidades de los integrantes y egresados de la comunidad del Colegio, que fue puesto a prueba por José Luis Ibáñez y obtuvo los resultados que veremos a continuación.

Con *La vida es sueño*, conjugó en un solo proyecto: su trabajo de director de escena profesional, su trabajo como profesor del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, sus conocimientos como hispanista y su amor por la Universidad Nacional Autónoma de México.

Resta decir que el presente capítulo, aspira a ser un reconocimiento y agradecimiento eterno a quien dio su confianza para que el que aquí escribe pudiera vivir la grandiosa experiencia escénica de *La vida es sueño*; y así como el día de la develación de placa de un año de representaciones José Luis Ibáñez con mucha emoción dedicó a la Compañía los siguientes versos calderonianos, así se los dedico yo a usted, Maestro:

"A tí, el laurel y la palma  
se te deben, tú venciste:  
corónense tus hazañas."

"El teatro es un sitio donde uno hace subir al escenario eso que no abarca viviendo simplemente o conversándolo. La imaginación integra la vida de una manera que a veces el pensamiento no alcanza a abarcar, y el teatro, en sus posibilidades de síntesis, no necesariamente explica pero sí integra en una forma imaginativa todo lo que está pasando y entonces lo revela, como una transformación de lo que pasa."

José Luis Ibáñez

### CAPITULO III

La experiencia universitaria de *La vida es sueño*, ejemplo a seguir...

Al decir que la experiencia universitaria de *La vida es sueño* bajo la convocatoria y realización de José Luis Ibáñez, es un ejemplo a seguir -en especial por alumnos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro-, es un verdadero riesgo al que me quiero enfrentar ya que si algo aprendí de esta experiencia es que arriesgarse no es sólo una palabra sino un verbo que implica acción, la acción de -precisamente- correr el riesgo, de "regarla", de echar a perder, de hacer, vivir, realizar, iniciar una toma en cine, iniciar la acción después de la tercera llamada, la acción de ACTUAR en un escenario.

También el riesgo de "el ejemplo a seguir" se basa en la justificación que tengo para haber elegido el informe académico como medio de titulación. Este informe pretende llevar una propuesta a toda la comunidad del Colegio al que orgullosamente pertenezco, propuesta que tendrá como base, lo anticipo, invitar a todos a que se arriesguen ya que sólo así, actuando, trabajando sin temor a correr un riesgo, lograremos que la calidad del teatro que se hace en

nuestra carrera mejore y si lo hace, mejorará también, en consecuencia, la calidad del teatro universitario y del teatro mexicano.

Para iniciar mi riesgosa aventura imaginaré que bastante gente de la comunidad estudiantil del Colegio, no conoce o sabe cómo surgió, nació o se fundó la carrera de la que formamos parte; quisiera estar completamente equivocado pero para no tener dudas, recurriré a la historia para que las generaciones futuras que -tal vez- lean de casualidad este informe en un día de aburrimiento en la biblioteca de nuestra H. Facultad y miren a su alrededor y observen los pasillos, los muros del área de teatros imaginando a los maestros y personajes que le dieron forma a la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro de la U.N.A.M.

**a) Un poco de historia no hace mal.**

En la Facultad de Filosofía y Letras en 1935 existía una asignatura, dentro del plan de estudios de Letras Españolas, que se llamaba Técnica Teatral; dicha materia era impartida por el maestro Fernando Wagner:

"el gran maestro de teatro, mexicano de nacimiento, aunque de padre alemán. Su abuelo había fundado la casa Wagner que se dedicaba a la venta de los más finos instrumentos musicales (dicha casa Wagner existe todavía en el centro de la Ciudad de México, en la calle de Venustiano Carranza a cien metros del Eje Central Lázaro Cárdenas), y había sido alumno en Alemania, de uno de los más destacados directores: Max Reinhardt, el mago del impresionismo, director del Deutschen Theater"<sup>1</sup>.

A continuación presentamos la convocatoria signada por el Director de la Facultad de Filosofía y Letras en 1949, en donde se hace referencia a la necesidad de fundar el Teatro Universitario:

---

<sup>1</sup>López Aldaco, Néstor. MEMORIA DEL COLOQUIO "LA LITERATURA DRAMÁTICA Y EL TEATRO HOY", p. 55.

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Facultad de Filosofía y Letras

(Ribera San Cosme 71)

CONVOCATORIA

I. La FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, guiada por la conciencia del lugar que ocupa el teatro en la cultura de los pueblos y movida por el deseo de crear un Teatro Universitario en México, anuncia la creación de una SECCION DE TEATRO, dependiente de su Departamento de Letras, con arreglo al siguiente programa:

Historia del Teatro Universal, desde sus orígenes hasta nuestros días	Prof. Rodolfo Usigli
Teoría y Composición Dramática	Prof. Rodolfo Usigli
Técnica Teatral	Lic. Enrique Ruelas
Técnica Teatral Superior	Prof. Fernando Wagner

II. Al mismo tiempo, la FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS invita a los alumnos de todas las Facultades y Escuelas a participar en las pruebas requeridas para la formación de grupos teatrales que tomarán parte en las obras dramáticas que serán presentadas en el curso de 1949, por el Teatro Universitario. Dichas pruebas tendrán lugar en el Aula Martí de la FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS (San Cosme 71) el sábado 2 a las 17:00 y el martes 5 a las 19:00 Hrs. respectivamente.

POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU

México, D.F. a 24 de marzo de 1949.

Director: Dr. SAMUEL RAMOS<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Tomado del cartel original en posesión de la Mtra. Aimee Wagner

Actualmente los alumnos de la carrera apartan espacios semanalmente para llevar a cabo sus ensayos, entre estos espacios se encuentran los teatros Fernando Wagner y Enrique Ruelas, los maestros Wagner y Ruelas no son sólo nombres de dos de los espacios de trabajo para ensayar dentro del Colegio; Fernando Wagner fue uno de los grandes directores de teatro y de escena para ópera de México, actor de cine, académico, investigador y teórico que recapitularía sus ideas y enseñanzas en un libro llamado **Teoría y técnica teatral** (Editores Mexicanos Unidos). Por su parte Enrique Ruelas, fue además de maestro y fundador del Colegio, director de escena y creador del Festival Internacional Cervantino de Guanajuato.

Hasta 1959 los estudios de arte dramático eran una especialización de la maestría en letras españolas. En 1974 la Coordinación de Letras se dividió en dos coordinaciones: Letras Hispánicas y Letras Modernas y Arte Dramático; de ser una especialización, los estudios teatrales se formaron como un Departamento, el Departamento de Arte Dramático. Numerosos profesores, dramaturgos, críticos, actores y directores teatrales tuvieron contacto directo o egresaron de dicho Departamento que con el paso del tiempo tuvo nuevas necesidades académico-administrativas, por lo cual, hubo cambios en los planes de estudios y a partir de 1979 se inicia un largo proceso que culmina en 1984, siendo coordinador el Maestro Héctor Mendoza, con un nuevo plan de estudios. En el periodo 85-86, la dirección de la Facultad recibe la aprobación del Consejo Universitario para que entre en vigor el nuevo plan de estudios de la carrera, que en 1988 (teniendo como Coordinadora a la Maestra Aimée Wagner) realiza un cambio de nombre pues pasa a constituirse de Departamento de Literatura Dramática y Teatro en Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

No creo necesario recapitular nombres de importante gente del Teatro Mexicano que ha estudiado en el Departamento o Colegio de Literatura Dramática y Teatro durante su historia, ni tampoco que Fernando Wagner, Enrique Ruelas y Rodolfo Usigli fueron a su vez maestros de Emilio Carballedo, Luisa Josefina Hernández, Juan Rulfo, Sergio Magaña, José Luis

Ibáñez, Héctor Gómez, etc. Esperamos que la concientización del joven lector al hacer contacto con estas líneas, le haga recapacitar sobre sus orígenes y lo impulse a investigar, conocer, preguntar sobre esos nombres que le son conocidos sólo en eso, en el nombre; pero no en la historia, la cultura, la vida que dieron para que las generaciones del fin del milenio tengan un lugar, un espacio donde poder acercarse a ese acto ritual, de fe, que es el teatro.

#### b) El Colegio en la actualidad.

*La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, bajo la dirección de José Luis Ibáñez, se convirtió en mi primer experiencia como actor profesional egresado del Colegio, lo cual, es el resultado de un proceso de trabajo que, con sus características propias e individuales, llevó a la práctica el ideal de la vinculación entre la finalización de un ciclo escolar y el inicio de un ciclo profesional. En las carreras de nivel superior de cualquier universidad pública o privada, lo ideal sería o debería ser que los recién egresados se integren a la práctica profesional, aplicando sus conocimientos y recogiendo experiencias positivas y negativas que terminen formándolos como profesionistas, en este caso en particular, egresados de la U.N.A.M.

El que escribe vivió en carne propia este ideal y ya que se ha especificado la importancia y trascendencia de *La vida es sueño* y de José Luis Ibáñez; resta ahora el tratar de explicar cómo sucedió esta experiencia profesional que tuvo un año de vida en el teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario y que participó, en 1996, en el V Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá representando a nuestra Máxima Casa de Estudios.

Pero antes de narrar esta experiencia quisiéramos considerar algunos aspectos básicos en función de la propuesta que más adelante se especificará; aspectos relacionados con la escuela que nos formó para la profesión y práctica teatral, donde existe constantemente la preocupación de los alumnos por la falta de práctica y la excesiva teoría que se lleva durante los cuatro años de carrera.



¿Qué relación tendrán las quejas del alumnado con el presente informe? En nuestra experiencia diremos que, sin quedar exentos de quejarnos de la metodología de enseñanza en el Colegio, la formación nos ha permitido trabajar y desarrollarnos en distintos campos siempre relacionados con el quehacer teatral y que también, gracias a esa formación, tuvimos acceso a la experiencia de *La vida es sueño*. Gracias al crecimiento y las lecciones que da la vida, y en especial las clases con José Luis Ibáñez, aprendimos a reconocer que la carrera se llama **Literatura Dramática** y Teatro y se encuentra dentro de la Facultad de Filosofía y Letras y como tal, debe responder a ciertas metas generales de la misma Facultad que derivan de los objetivos que como Institución persigue la Universidad Nacional:

- Formar (...), profesores de enseñanza media y superior y profesionales de alto nivel.
- Impulsar la investigación en las distintas áreas que en la Facultad se cultivan...
- Difundir los resultados del trabajo académico de los miembros de la Facultad mediante publicaciones, ciclos de conferencias, cursos y cursillos extraordinarios, congresos, etc.<sup>3</sup>

*La vida es sueño* es el resultado de un trabajo académico de un miembro de la Facultad, que ha hecho un trabajo digno y meritorio del reconocimiento de la crítica teatral y es un trabajo hecho por alumnos del "teórico" Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Esta licenciatura da a sus alumnos una formación integral con base en la teoría y encaminada hacia la docencia y la investigación:

- Formar teórica y prácticamente al profesional del arte de la representación, bien sea en la tarea de dirección, en la de dramaturgia o en la de actuación.
- Formar investigadores y autores en el campo de la Literatura Dramática y el Teatro.
- Apoyar la formación de docentes dentro del área de la Literatura Dramática y el Teatro para los niveles medio superior y superior.<sup>4</sup>

Aunque en el primer punto se hace referencia a "formar prácticamente al profesional del arte de la representación", no cabe duda que la formación teórica domina dentro

<sup>3</sup>Dirección General de Orientación Vocacional UNAM, Secretaría de Rectoría, Organización Académica 1981-1982, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM 1982, 382 p.

<sup>4</sup>Plan de estudios vigente, p. 19.

de los objetivos generales del plan de estudios porque éste se apega a los requerimientos y objetivos generales de la Facultad y de la U.N.A.M.

El desconocimiento de lo anterior, aunado a la falta de visión y entendimiento hacia lo que implica estudiar una carrera de Literatura en una Facultad de Letras, lleva a muchos alumnos a dejar sus lugares porque necesitan una mayor práctica en el escenario, o porque nunca se imaginaron a sí mismos como docentes o investigadores, o porque ya se encuentran relacionados con la profesión y no tienen tiempo de atender la carrera.

Pero lo curioso está en que dentro del Colegio existen profesores que aparte de dedicarse a la docencia e investigación teatral son reconocidos profesionales del teatro como Héctor Gómez, Héctor Mendoza y José Luis Ibáñez, entre otros. ¿Cómo es que ellos han podido relacionar ambas actividades que a los estudiantes les parecen contrarias? ¿Por qué existen ellos como ejemplos vivientes de la unión entre la teoría y la práctica?

Esta es parte de la realidad actual del Colegio, una realidad increíble que encaja perfectamente dentro de la problemática cotidiana en que se encuentra sumergido nuestro país. ¿Por qué teniendo tan grandiosos ejemplos de excelentes profesionales del teatro y que a la vez son docentes en la carrera, el Colegio no avanza, no surge como una escuela, que por historia y tradición debería ser un ejemplo a seguir a nivel nacional?

#### *Por la falta de comunicación.*

La falta de comunicación entre profesores y alumnos provoca un distanciamiento y las quejas son recíprocas y cada vez, cada día se cierra más la probabilidad de un diálogo que esponga, intercambie e integre a ambos con objetivos comunes. La incomunicación es una constante cotidiana e inherente de los habitantes del México de finales del Siglo XX y el teatro, como arte (pueden decir unos) o como medio de comunicación (podrán decir otros), debería de

partir de una esencia donde un canal abierto permita a emisor-receptor y viceversa, un diálogo para que los que presencian y los que representan, los que observan y los que actúan, los que enseñan y los ávidos por aprender, los expertos maduros y los jóvenes inexpertos se conozcan y reconozcan para intentar juntos crear.

*La vida es sueño* tuvo como base para su realización la apertura de diálogo y la libertad de parte de José Luis Ibáñez para con los actores que quisieran integrar la compañía.

¿Cuál es tu deseo? es una pregunta ya clásica, que José Luis siempre ha planteado en sus clases, preguntar por el deseo del otro significa abrir una línea comunicativa entre dos personas, entre dos individuos, dos independencias y por lo tanto entre dos deseos que si hablan, si dialogan, pueden llevarlos a coincidir en un mismo objetivo, un mismo deseo que se intentará hacer realidad con el esfuerzo de quienes lo emprendan.

Por otro lado José Luis Ibáñez hizo lo que pocos profesores harían en la época actual; sin importar el área de trabajo, cualquier profesor inmerso en su campo de trabajo y gozando de los correspondientes beneficios, no es capaz de arriesgar su carrera trabajando o convocando estudiantes a colaborar en un proyecto; Ibáñez expuso su deseo para realizar *La vida es sueño*, teniendo como sustento una experiencia universitaria.

### c) Expresando y juntando deseos...

Desde la primera convocatoria hecha a la comunidad del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, el 12 de julio de 1994, José Luis habló de la importancia y trascendencia que tenía para él *La vida es sueño* y también, que el proyecto estaba contemplado para cerrar el ciclo de Los Grandes Directores del Teatro Universitario, ciclo ideado y organizado por la Dirección de Teatro de Difusión Cultural de la U.N.A.M.

Al ser un proyecto de la Universidad, el director quiso que este trabajo cumpliera con la premisa de ser una experiencia universitaria, la cual no sólo se significaría por el hecho de que la producción fuera de Difusión Cultural y los actores provinieran de las dos escuelas de teatro de la U.N.A.M. El compromiso que implica el pertenecer a la Universidad Nacional, debía convertirse gradualmente en un acto de conciencia de cada uno de los integrantes de la compañía; es decir, realizar el trabajo con un interés y estímulos no económicos, no protagónicos, ni comerciales, sino universitarios, verdadera, genuina y profundamente universitarios.

La siguiente cita para los interesados en integrarse a la experiencia de *La vida es sueño*, fue el lunes 18 de julio en el salón de ensayos del Teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario. Ahí se encontraron alumnos y egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro y del Centro Universitario de Teatro. Del 18 de julio hasta el 12 de agosto, las citas fueron de lunes a viernes de 4:30 P.M. a 7:30 P.M. Desde el inicio, el trabajo se centró en la lectura completa de la obra, los personajes eran leídos por quienes desearan hacerlo; Segismundo, Basilio, Astolfo, Estrella, Clarín, Clotaldo y Rosaura fueron incipientemente representados en el salón de ensayos.

Para explicar el proceso para la actuación de *La vida es sueño* aplicado por José Luis Ibáñez, tendríamos que centrar nuestra atención en una premisa constante y que inclusive perduró durante toda la temporada profesional: llegar a los oídos del espectador. Pero ¿cómo conseguirlo? pues simple y sencillamente con la repetición de los versos.

La versión del texto recomendada era la de la Editorial Cátedra, cuyo prologoista, Ciriaco Morón, hace el siguiente análisis:

La vida es sueño tiene 3,319 versos. De ellos 2,943 son octosílabos, el resto pareados con alternancia de heptasílabos y endecasílabos y ocho octavas reales.

ACTO I

Sílabas pareadas  
Décimas

xx  
abbaccddc

1-102  
103-272

Romance (a-e)		273-474
Quintillas	abbab y ababa	475-599
Romance (i-o)		600-985
<b>ACTO II</b>		
Romance (e-a)		986-1,223
Redondillas	abba	1,224-1,547
Silvas pareadas	xX	1,548-1,723
Romance (e-e)		1,724-2,017
Décimas	abbacddc	2,018-2,187
<b>ACTO III</b>		
Romance (e-o)		2,188-2,427
Octavas reales	abababec	2,428-2,491
Redondillas	abba	2,492-2,655
Silvas pareadas	xX	2,656-2,689
Romance (o-a)		2,690-3,015
Redondillas	abba	3,016-3,097
Romance (a-a)		3,098-3,319 <sup>7</sup>

Este análisis servía de guía teórica para que el actor conociera el texto desde un punto de vista métrico, de rima y de versificación. José Luis hizo consciente a la compañía de la importancia de reconocer que de nada le sirve a un actor saber si dice un romance, una octava real o una quintilla si éste no se escucha y hace que las palabras lleguen a los oídos del espectador: "que llegue el sonido al público".

Para José Luis el verso está en la "boca y oído/no en el papel, el actor debe reconocer que las sílabas y acentos en los versos son iguales a la música y que los versos son como los seres vivos, célula + célula forman el tejido, cada célula tiene un núcleo y posibilidad de vida"<sup>7</sup>. La forma de trabajo por medio de lectura y repetición tenía básicamente los siguientes objetivos:

- I.- Hacer las lecturas para ver quien soporta la obra.
- II.- Encontrar la relación de lo que da la obra (es decir, su contenido), con lo que nosotros podamos asociar.
- III.- Que la repetición hace las cosas sagradas y para lograrlo, al momento de repetir la obra, se tenía que repetir con fe.<sup>8</sup>

<sup>7</sup>Cf. Morón, Ciraco. CALDERÓN DE LA BARCA, LA VIDA ES SUEÑO, p. 47.

<sup>8</sup>Bitácora de Lorena Leja, asistente de dirección en el montaje de la obra *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, dirección José Luis Ibañez, UNAM, México 1995.

<sup>7</sup>Idem

<sup>8</sup>Idem

Estos objetivos estuvieron ligados a la experiencia del proceso ya que, inclusive después del estreno, se seguía repitiendo con fe en cada función, se seguía relacionando la obra con sucesos actuales y también se veía quién estaba en condiciones de seguir "soportando" la obra. El director dijo desde los primeros ensayos que era muy importante "ver la obra como película"<sup>9</sup>, con mucha imaginación, donde las asociaciones de lo cotidiano sirvieran para enriquecer más a *La vida es sueño*. No se pretendía hacer la obra de una manera clásica y tradicional, "no es una representación del Siglo XVII, no se intenta"<sup>10</sup> y en relación con la actuación era importante que el actor no intentara "llegar al personaje por psicología o sentimiento, sino dejar que el personaje hable para poder crearle una fisonomía"<sup>11</sup>.

La forma de trabajo teniendo como base la repetición en busca de llegar a los oídos del espectador, no sería rápida y fácil, la asimilación de los actores al respecto tenía que llevar un proceso natural con bastante tiempo de preparación.

El lunes 15 de agosto el maestro dio a conocer su elección para los repartos con los que trabajaría hasta tener conocimiento sobre un primer ofrecimiento que, con autorización de la producción, pudiera hacer él en relación al futuro del proyecto. Tal ofrecimiento se hizo el 19 de agosto: José Luis informó a la compañía sobre la probabilidad de realizar dos lecturas ante público en el Museo del Carmen.

Para estas lecturas no habría ningún pago ni beneficio económico para nadie de la compañía ni para la producción pues la necesidad de confrontar el trabajo realizado se basaba en el explorar las facilidades y/o dificultades que tendrían el director, la compañía y el mismo texto con sus espectadores. Ibáñez quería investigar si la forma en que se intentaba hacer llegar el texto a los espectadores, estaba siendo la adecuada para una futura temporada profesional.

---

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Idem.

La actuación de los personajes debía ser distinta, diferente a la que están -aparentemente- acostumbrados la mayoría de los actores de México: "dejar que nazca y no fingir la emoción"<sup>12</sup> era una exigencia de José Luis para poder acercarse a los personajes, saber y tener conciencia como actor que "el verso se debe aprovechar; (tener) confianza y gusto en él"<sup>13</sup>. Esta era una constante que debía invadir los sentidos del actor en la escena.

Las fechas propuestas para realizar las lecturas con público fueron los días 21 y 28 de noviembre. El trabajo en el salón de ensayos se adecuó a la necesidad de hacer un esfuerzo todavía más específico, puesto que de recorrer completamente la obra en cada sesión, se empezó a revisar jornada por jornada durante cada cita, tratando de que fuera un estudio más cuidadoso para que la primera prueba de la compañía resultara lo más alentadora posible.

La obra completa volvió a revisarse hasta el jueves 27 de octubre y días después la compañía se trasladó al Museo del Carmen. A partir del 15 de noviembre, los ensayos en el auditorio Fray Andrés de San Miguel fueron de 17:00 a 21:30 Hrs.: el primer acercamiento con el público se aproximaba y para ello se preparaban no sólo los actores y el director: los colaboradores Carlos Roces (vestuario), Rodolfo Sánchez Alvarado (editor de música), Joan Mondellini (coreografía) y Octavio Moreno (movimiento escénico), probaron distintas formas de enriquecer la obra y de paso experimentaron en la práctica las probabilidades de la misma hacia una futura temporada profesional en la U.N.A.M.

En el Museo del Carmen se siguió trabajando insistentemente con los actores en el aspecto de sentir los versos, "los versos te dicen donde respirar, el verso da las pausas necesarias, checar donde tomamos el aire y en los parlamentos largos se buscan las pausas, descansar por que si no cansamos al público..."<sup>14</sup>; las indicaciones eran un poco más específicas para los actores solistas: entender el sentido de los versos y sentirlo, sentir su música, eran premisas básicas para

---

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> Idem.

la actuación, ya que los "personajes son símbolos y alegorías"<sup>15</sup>, y por lo tanto necesitaban buscarse los "recursos teatrales para decir el verso"<sup>16</sup> y ayudar al actor facilitándole su labor de enlace entre Calderón y el espectador.

Finalmente se realizaron tres lecturas, los días 21 y 28 de noviembre y el 5 de diciembre de 1994 a las 19:00 Hrs. *La vida es sueño* bajo la dirección de José Luis Ibáñez tuvo su primer acercamiento con el público de la Ciudad de México de finales del Siglo XX. Los repartos que trabajaron en cada una de las lecturas fueron los siguientes:

Primera Lectura. 21-Noviembre-1994

Rosaura	Teresa Guerra
Clarín	Diego Jáuregui
Segismundo	Mauricio Somuano
Clotaldo	Ronaldo Monreal
Astolfo	Antonio Crestani
Estrella	Emma Dib
Basilio	Alejandro Peraza Malacara
Soldado rebelde	Julio Escartín

Segunda Lectura. 28-Noviembre-1994

Rosaura	Teresa Guerra
Clarín	Diego Jáuregui
Segismundo	Antonio Crestani
Clotaldo	Ronaldo Monreal
Astolfo	Mauricio Somuano
Estrella	Emma Dib
Basilio	Alejandro Peraza Malacara
Soldado rebelde	Julio Escartín

Tercera Lectura. 05-Diciembre-1994

Rosaura	Teresa Guerra
Clarín	Diego Jáuregui
Segismundo	Alejandro Peraza Malacara
Clotaldo	Ronaldo Monreal
Astolfo	Antonio Crestani
Estrella	Emma Dib
Basilio	Jorge Avalos
Soldado rebelde	Julio Escartín

---

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Idem.



El resultado fue alentador porque la respuesta del público en las tres lecturas fue positiva. "Aguataron" la duración de la obra (3 horas aproximadamente) y sus aplausos reconocieron el esfuerzo realizado por la compañía; pero los resultados de estas lecturas no eran suficientes como para echar las campanas al vuelo ni pensar en estrenar. José Luis Ibáñez dio un receso por las fiestas decembrinas y la compañía se reincorporó el 4 de enero de 1995 en una cita marcada en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón.

José Luis habló a la compañía sobre la confirmación del deseo de cada uno de los integrantes para permanecer en ella con el objetivo principal de hacer *La vida es sueño* bajo la perspectiva de una experiencia universitaria. Informó también sobre la probabilidad de realizar otras tres lecturas en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras. Esta necesidad se fundamentaba en que la obra tenía que aproximarse gradual y paulatinamente al público que, en su mayoría, sería el de su temporada profesional: la comunidad de nuestra Alma Mater. Estas lecturas se planearon para los días 20 y 27 de febrero a las 17:00 Hrs., y 6 de marzo a las 11:00 Hrs.

Es pertinente aclarar que a partir de 1995 las citas para trabajar cambiarían su nombre por "llamados de trabajo". La diferencia consistía en que para una cita, el compromiso y la fe con que se acudía a ella era personal y particular; en cambio, el llamado de trabajo implicaba una responsabilidad profesional con respecto a un proyecto que a cada minuto dejaba de ser un sueño para volverse realidad.

Seis lecturas no eran suficientes para la tranquilidad de José Luis. Otras tres se realizaron en la Facultad de Filosofía y Letras los días 7, 17 y 24 de abril a las 11:00 Hrs.

La respuesta de un público universitario, heterogéneo, exigente, conocedor o no del buen teatro, fue también muy alentadora pues el mismo se entregó al juego propuesto e imaginó que el Aula Magna era la torre de Segismundo, el palacio de Basilio y los montes de

Polonia. Los actores tenían en su voz las palabras de Calderón que se convertían melodiosamente en el hilo conductor que contaba una historia escrita en 1635 y que tiene una actualidad y vigencia innegables.

Aparte de que las lecturas fueron bien recibidas, hubo además un aliciente muy especial: después de la tercera lectura del mes de abril, en el ensayo de la tarde de ese mismo día en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, José Luis habló muy emocionado y platicó a la compañía lo que Margit Frenk le había dicho respecto a la lectura: "no tengo palabras para agradecer lo que has hecho, gracias José Luis, gracias".

Alicientes de ese tipo marcaron un posible buen inicio de temporada para *La vida es sueño*; además en el trabajo se integraron nuevos colaboradores: Vicente Rojo (diseño de escenografía), Federico Ibarra (música original), Carlos Trejo (escenificación), Xóchitl González (iluminación), Keis Maes (maquillaje). Estas personalidades del Teatro Mexicano se incorporaron para compartir con José Luis Ibáñez y sus alumnos, la experiencia universitaria de la obra de Calderón de la Barca; se esforzaron para hacer realidad un sueño, el sueño del autor expresado en este siglo por todos los que creyeron en esta empresa.

La experiencia para los jóvenes alumnos de la Facultad, era única y enriquecedora. El aprendizaje durante casi un año de ensayos había sido enorme para todos, incluyendo a los más entrenados como Antonio Crestani o Diego Jáuregui, quienes comentan respecto al trabajo:

**Diego Jáuregui:** La principal diferencia que yo veo es el verso. Nunca me había tocado trabajar una obra en verso y creo que es un enorme reto para el actor poder ejercer la actoralidad (sic) mediante los versos, mediante la rima; hay muchísimas cosas que encontrar, sobre todo en una obra cumbre del teatro barroco. Hay una gran riqueza que explorar y que descubrir en los versos. Hacerle llegar al público todo lo que está dicho en esas líneas que tienen una medida, una métrica, una sonoridad. Es un gran reto hacerlo llegar al público y que este no se duerma.

**Antonio Crestani:** Soy egresado del CUT y la formación que se da ahí es muy amplia pero no puede abarcar todo (...). Este montaje, está siendo en mi vida como un partaguas: después de él ya no voy a poder ser el mismo. Y creo que no con todas las obras ocurre. Ésta cambió mi forma de ver el teatro, de percibirlo y de entender al fenómeno escénico como algo. La forma de hacerlo, la forma de dirigirlo, los objetivos que se buscan: uno como actor, qué es lo que debe buscar, qué

relación debe tener con los compañeros, en qué sentido buscar para llegar al personaje, cómo descubrir en uno mismo más cosas, qué elementos tener de ayuda, conocer un sinfín de cosas. Este montaje ha sido tener otra escuela. Uno de los grandes problemas es que esta obra, que se nos ha explicado que es alegórica. La hemos tratado de entender psicológicamente (...), no es una obra psicológica, sino alegórica. Y entender el teatro desde ese punto de vista para mí ha sido vital. Se me ha abierto otra puerta sumamente importante.<sup>17</sup>

Crestani explica bastante bien lo que quizá fue una generalidad: el aprendizaje y asimilación de la actuación de una obra clásica escrita en verso es algo que cuando el actor lo aprehende -y aprende-, su forma de ver, vivir y trabajar en el teatro es completamente distinta. Sirva esta reflexión como resumen respecto al conocimiento esencial que dio el proceso de entendimiento para la actuación de *La vida es sueño*; pero hay otras experiencias vitales dignas de recordarse como el hecho de trabajar al lado de Vicente Rojo y Federico Ibarra, verdaderos maestros y profesionales que han trascendido con su arte en México. En relación a la mezcla entre grandes maestros y jóvenes alumnos, José Luis Ibáñez comenta: "de Poesía en Voz Alta, asimilé la ventaja de que estuvieran revueltos los principiantes con los que no lo eran. Lo heterogéneo y la variedad de niveles es deseable productivamente (...). Se trata de una experiencia estudiantil que no se niega a estar en contacto con esos niveles de talento y con esos grandes artistas."<sup>18</sup>

La experiencia de ver en una maqueta el diseño de escenografía de Vicente Rojo y su paulatina realización, nos reiteraba los resultados del trabajo en equipo. Lo mismo ocurría al conocer la música escrita por Federico Ibarra. Había escenas en donde el ritmo de la música se integraba a la musicalidad del verso. Cabe aquí contar la siguiente anécdota surgida espontáneamente entre los actores en camerinos: a una parte de la Obertura con la que iniciaba la obra, le fue compuesta una letra que hasta el mismo maestro Ibarra llegó a escuchar en un ensayo técnico de sonido; la letra es la siguiente:

"La producción  
de Calderón  
La vida es sueño  
La vida es sueño

Con los del CUT  
y de la Fac  
La vida es sueño  
La vida es sueño"

<sup>17</sup> "La vida es sueño a muchas voces", Morelos Torres, Los universitarios, agosto 1995

<sup>18</sup> "La vida es sueño", Nadina Ilescas, Siempre, cultura, 13/10/95, p. 60.

Sí, como jóvenes tal vez llegamos a abusar y rebasar juguetonamente los límites del respeto pero como universitarios éramos todos iguales y esta era una experiencia universitaria y, amablemente, como universitario, reaccionó el maestro Federico Ibarra.

Los demás colaboradores también seguían avanzando en su trabajo; Octavio Moreno con las batallas y Joan Mondellini con las coreografías exploraron, experimentaron e intercambiaron puntos de vista con Ibáñez hasta que las batallas y las coreografías quedaron listas.

Carlos Róces hacía sus últimas pruebas de vestuario ya cercano el estreno, pero no eran las definitivas y el vestuario completo de toda la compañía apenas estuvo a tiempo para poder estrenar. La primera lección profesional la habíamos aprendido: de las últimas cosas de producción que están listas siempre hasta el final o sea casi en el estreno, son las pertenecientes al vestuario.

La utilería llegó también hasta el final y parte de ella el mismo día del estreno. Los personajes de Basilio y Clotaldo entraban a escena con unos báculos que medían aproximadamente 2.50 o 3 mts.; la ventaja es que la rampa que formaba parte de la escenografía y que avanzaba sobre los espectadores desde la entrada de la butaquería hasta el proscenio del escenario, había llegado con bastante anticipación junto con la zapatería. El trabajo en ensayos con estos elementos permitió una menor dificultad en el uso casi improvisado de la utilería.

Cosa curiosa fue el maquillaje ya que durante ese año de ensayos, los actores que interpretaban a Basilio y Clotaldo se habían dejado la barba para aparentar más edad; pero el director no quería que nadie tuviera barba excepto Astolfo (por motivos de sensualidad). Basilio y Clotaldo se rasuraron y los actores que hacían simultáneamente a Astolfo eran lampifios. Keis Maes intentó maquillarles la barba, pero no le gustó a José Luis y Basilio y Clotaldo se veían muy jóvenes sin barba y no había tiempo para dejársela crecer. De esta manera los maquillajes de

Clotaldo y Basilio fueron muy diferentes y característicos respecto a los otros personajes. Astolfo nunca apareció con barba.

La iluminación a cargo de Xóchitl González dio, sin querer, lecciones del oficio del actor que sólo se aprenden al momento de trabajar profesionalmente: entrar al área que está iluminada, no salir de ella, estar entre bastidores y no colocarse delante de la iluminación lateral o "de calle" porque se tapa la luz de la escena, fueron aprendizajes que para los novatos quedaron grabados de por vida.

Serían tantas las anécdotas que podrían contarse y que como experiencias forjaron y formaron a los actores de la Facultad, que para ello se necesitaría hacer otro informe académico. Espero que las aquí referidas sean suficientes para provocar en la imaginación del lector las aventuras que los actores del Colegio tuvieron que vivir y que ahora como experiencia forman parte activa en su desempeño como egresados de la Licenciatura en Teatro de la U.N.A.M. Pero todo tiene un límite y el proceso de *La vida es sueño* en su etapa de preparación y ensayos se estaba acercando a él: José Luis había preparado a un grupo de universitarios y se arriesgaba con ellos para iniciar este sueño de vida hecho realidad, Ibáñez encontró después de mucho tiempo a un grupo de actores que entendían y habían asimilado su deseo:

Es un grupo numeroso y responsable, deseoso y ávido de reconocerse en esta literatura (...). Creo que hace algunos años no hubiera sido igual, ni creo que las generaciones hubieran tenido por distintas circunstancias, la misma disposición hacia una experiencia como esta. Hace unos 20 o 25 años cada vez que intentaba en alguna de mis clases plantear una literatura del renacimiento o una obra del prestigio de *La vida es sueño*, la primera reacción era de miedo (...). Hace 25 años cualquier intento mío por conectar esos dos extremos, el pasado clásico y la actualidad, era recibido con escepticismo. Pero esta vez, especialmente en esta década, ha sido más fuerte el deseo de no solamente acercarse al estudio de los clásicos, sino persistir, perseverar y estar dispuestos a batallar contra lo que resulta oscuro, arduo, complicado. Al investigar los datos que se ignoran, imágenes que nos resultaban desconocidas, te das cuenta de todo lo que faltaba advertir ya estaba en nuestra sangre. Se desata entonces una cadena de reconocimientos muy emocionante, tanto para los que estamos, digamos, como autoridades dentro del grupo, como para los actores.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Idem.



Con las palabras del cuadro anterior daba inicio el espectáculo de la compañía universitaria amalgamada por José Luis y que tanto alimentó la idea y esencia universitarias del montaje. Al grado de que en muchas funciones (entre ellas el estreno) en el agradecimiento de los aplausos se gritaba una GOYA por parte de los actores, siendo secundada por el público, lo cual provocaba el desahogo extra de esa energía acumulada entre palma y palma de las manos de los espectadores. La goya universitaria surgió natural y espontáneamente como un complemento, como la cereza del pastel de la experiencia de *La vida es sueño*.

Ya iniciada la temporada y con el transcurso de la misma, el público mostraba en su actitud, agrado por el espectáculo y lo expresaba respondiendo agradecida y cariñosamente con sus aplausos al final de la función. El público universitario para quien estaba planeado el montaje estaba cautivado:

...desde que participo en el teatro a partir de esta Institución (U.N.A.M.), para mí señala el cómo se desarrolla espiritualmente el país (...). La universidad tiene logros que vale la pena estudiar, porque tan sólo debería estar registrado cómo ha crecido en interés y en número el público del teatro a través de esta casa de estudios.<sup>20</sup>

José Luis hizo que el montaje fuera una colaboración práctica para que la U.N.A.M. siguiera funcionando como el motor generador del público de teatro en México.

El estreno e inicio de la temporada profesional tuvo -en su mayoría- agradables consecuencias, entre las que se pueden contar las críticas de personas tan duras y difíciles de agradar como Olga Harmony y José Antonio Alcaraz. Las siguientes citas textuales conforman parte de los registros hemerográficos que produjo en los medios escritos *La vida es sueño*:

Con tanta fantasía creativa como destreza técnica y conocimiento patente de lo escrito por el fraile dramaturgo, el director ha logrado una admirable sesión de teatro, rica en recursos lo mismo que hallazgos continuos (...) la manera de dar vida al verso pone de relieve durante el trayecto los alcances a saber, habilidad y aplomo técnico de José Luis Ibáñez al dirigir *La vida es sueño* en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de la U.N.A.M.

Se trata de un trabajo espléndido, satisfactorio por completo, emprendido con tanto rigor como vitalidad; a la vez minucioso y amplio; dotado de cohesión ejemplar al igual que un ritmo

---

<sup>20</sup> Idem.

impecable(...). De nuevo el Teatro Universitario contribuye de manera decisiva a la tarea artística de México (...).

...tanto José Luis Ibáñez como el Teatro Universitario han logrado uno de los -hasta ahora- mejores productos teatrales de 1995.<sup>21</sup>

En La vida es sueño la seducción se da para el espectador contemporáneo, en tres vertientes: la catarata de belleza que se desparrama por nuestros oídos, la riqueza visual y la trama. ...y sus actores casi todos estudiantes suyos en el "Departamento" (sic) de Literatura Dramática y Teatro de la U.N.A.M., salen bien librados.<sup>22</sup>

Después del estreno, José Luis seguía insistiendo en su premisa básica para actuar *La vida es sueño*: "Las acciones buscan al público, no el público a las acciones"<sup>23</sup>, eran sus indicaciones que con distintas palabras tenían la misma esencia: llegar de la manera más efectiva a los oídos del espectador.

El proceso de un año de ensayos y el desarrollo de la temporada profesional dejaron honda huella en la mayoría de los integrantes de la compañía pues la experiencia de ensayar con base en la repetición como sustento del actor, hizo que algunos compañeros se adecuaran, asimilaran, entendieran y en la actualidad trabajen de una manera distinta en relación a su forma anterior de aproximarse a un personaje.

Tomemos para ejemplificar a dos actores constantes y a la vez contrastados dentro de la compañía: Julio Escartín y Jorge Avalos. El primero, alumno de la Facultad y el segundo, egresado del CUT, Julio, actor joven, inquieto, con ganas de comerse el mundo y Jorge, actor no tan joven, con bastante experiencia y con las mismas ganas de destacar pero con el conocimiento y oficio que le dan sus años de ventaja en relación con el primero.

Julio Escartín (soldado rebelde-Clarín), expresa con sus propias palabras la enseñanza que de por vida le ha dejado *La vida es sueño*:

---

<sup>21</sup> José Antonio Alcaraz, Nota EL UNIVERSAL, jueves 3 de agosto de 1995.

<sup>22</sup> Olga Harmony, Nota LA JORNADA, 21 de julio de 1995.

<sup>23</sup> Biácora de Lorena Leija, asistente de dirección en el montaje de la obra *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, dirección José Luis Ibáñez, UNIAM, México 1995.



Es importante distinguir entre el recurso del poeta y el uso de la palabra. El poeta usó recursos como redondillas, décimas, silvas pareadas, etc., para poder expresar lo que quería decir; pero el uso de la palabra, la forma en que el actor dice las palabras que el autor con sus recursos escribió, son cosas relacionadas pero distintas una de la otra.<sup>24</sup>

Por su parte Jorge Avalos comenta en relación con la experiencia de *La vida es sueño* donde representó los personajes de Basilio y Clarín:

José Luis es definitivo en mi formación, saber analizar, medir versos, decirlos respetando muchas reglas de métrica y versificación que nos habían enseñado en la escuela. Con José Luis fue distinto: con base en estar repitiendo y el oído al que va dirigido. ¿qué dice él?, ¿qué oigo yo? (...). La vida es sueño es una experiencia definitiva porque a partir de ahí ya sé trabajar en una compañía grande. Eso es algo que José Luis enseña: las características del trabajo.<sup>25</sup>

Basten estos dos ejemplos para considerar la eficacia y la huella que deja un trabajo con las características de la obra de Calderón en los integrantes de su compañía. Esta experiencia desarrolló conocimientos que serán difíciles de borrar en el desempeño profesional de los actores de esta obra, conocimientos que servirán para el trabajo tanto en el teatro universitario como en el comercial.

El montaje siguió su temporada profesional en 1996 y fue en este año cuando llegó a su punto culminante: representar a México y a la Universidad Nacional en el V Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, entre el 22 de marzo y el 7 de abril de 1996. El teatro mexicano y en especial la escena universitaria fueron dignamente representados en el Teatro de Cristóbal Colón en la Ciudad de Bogotá, donde se ofrecieron cinco funciones con teatro lleno y en tres de ellas, el público colombiano se puso de pie para reconocer el esfuerzo ovacionando a los jóvenes actores de la U.N.A.M., a Calderón de la Barca y al responsable de haber hecho realidad este sueño de vida.

---

<sup>24</sup> Entrevista a Julio Escartín.

<sup>25</sup> Entrevista a Jorge Avalos.



Otra de las gratas consecuencias de *La vida es sueño*, es que "tiene el récord como la obra que más llenos ha tenido en las cien funciones que lleva, cerca del 75% de llenos (sic), el cual, la coloca como la obra que más público ha traído (sic) al Teatro Juan Ruiz de Alarcón"<sup>26</sup>.

Todos los sueños terminan y uno despierta a la realidad, así terminó la temporada profesional y el 7 de julio de 1996 se develó la placa conmemorativa de un año de representaciones de *La vida es sueño*, experiencia universitaria, que como tal fue recibida en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón y en el Teatro de Cristóbal Colón:

...tras dos años de arduo trabajo de dirección y enseñanza en que José Luis Ibáñez y su compañía persistieron en un compromiso que parecía no tener fin, el resultado no sólo es una puesta en escena que nos hace cercano y vivo un texto imprescindible, sino que además nos otorga el disfrute de un depurado y armonioso manejo del verso por parte de los actores que como en pocas ocasiones nos hace comprensible y claro ese complejo, bello y largo poema.

La esencia de *La vida es sueño* pudo expandirse en esta ocasión y encontró libre y buen curso en el movimiento y la voz de los actores, en el manejo de las espadas, en la intensidad de la música, en el vestuario de grandes vuelos; en las elipses, las líneas, las escaleras, los prismas, el cosmos de escultura escenográfica que dio el punto espacial de partida para internarse en el sueño.

El trabajo de profesionales como Ibáñez, Rojo e Ibarra, en aras de un teatro universitario de calidad, tuvo merecidos frutos al cabo de un año de presentaciones que culminó con la develación

<sup>26</sup> Juan Hernández, nota UNOMASUNO, 26 de abril de 1996

de una placa y una emotiva ceremonia en la que José Luis Ibáñez se dio el tiempo necesario para agradecer a todos los que participaron en esta difícil labor de montar esta comedia de Calderón de la Barca. Calidad, fuerza y emoción nutrieron este fin de fiesta coronado por una efusiva porra universitaria...<sup>27</sup>

#### **d) Experiencia Personal.**

Al leer la convocatoria de José Luis, me acerqué a conocer la propuesta del proyecto de la obra de Calderón de la Barca. Esta convocatoria coincidió con los últimos dos semestres (séptimo y octavo) dentro de la carrera. La inseguridad e incertidumbre sobre qué iba a pasar con mi vida profesional al terminar el último semestre, se cernía sobre mí con mayor fuerza. *La vida es sueño* fue la oportunidad de entrar de lleno al terreno profesional. Formar parte de la compañía que realizaría un montaje dirigido por José Luis Ibáñez, se convirtió en un deseo en el que pondría todo mi esfuerzo por realizarlo.

Curiosamente, el proceso de trabajo de la obra duró casi exactamente un año y coincidió con la finalización del último semestre de la carrera. Es en este punto donde conviene conectar el inicio de este capítulo relacionando al Colegio y la experiencia personal vivida entre julio de 1994 y julio de 1995.

Cuando entré a la compañía, mis aspiraciones se centraban apenas en formar parte del coro y, tal vez, hacer un personaje pequeño (criado 2, soldado rebelde 2), pero las características de los ensayos me permitieron, poco a poco, irme acercando al personaje de Clotaldo. Este acercamiento se fue solidificando con el transcurrir de los ensayos y se transformó en un pequeño logro al actuar dicho personaje para las tres primeras lecturas en El Museo de El Carmen.

Mi trabajo realizando a Clotaldo, sería temporal puesto que José Luis no tenía imaginado para mí ése personaje. Después de las primera lecturas hubo un receso por las

---

<sup>27</sup> Alegria Martínez, nota UNOMASUNO, cultura, 12/07/96.

vacaciones de diciembre de 1994 y en enero de 1995 en la primera junta, José Luis dio a conocer a la compañía, entre otras cosas, su decisión de que los personajes de Basilio y Clotaldo fueran interpretados por Alejandro Peraza Malacara y el que escribe, respectivamente.

Esta noticia me llenó de felicidad y me trastornó completamente; la responsabilidad sería mucho más grande y mis aspiraciones serían mayores teniendo como base el aprender y dejarme llevar de la mano del director en beneficio de un deseo común: hacer *La vida es sueño* desde una perspectiva que vinculaba la formación académica recibida del Colegio con el campo laboral, sin perder de vista el estudio de la obra conforme a los objetivos universitarios.

En este momento traté de recapacitar y reconocer cuáles de mis aprendizajes dentro de la carrera me habían servido para obtener la confianza de José Luis para la realización de Clotaldo, obteniendo como respuesta que las clases de Interpretación Verbal I y II con Héctor del Puerto y Bárbara Sánchez, las de Actuación V y VI con Héctor Gómez, las clases con Rafael Pimentel de Acondicionamiento Físico para Actores III y IV y las clases teóricas de Historia del Teatro y Seminario de Tesis con Oscar Armando García, habían sido determinantes para mi trabajo como actor en los ensayos de julio a diciembre de 1994. Mis clases con José Luis Ibáñez desde 1992 (Actuación III y IV, Dirección III y IV y Actuación VII y VIII) fueron básicas para que pudiera obtener la responsabilidad y confianza al hacer un personaje de solista dentro de la compañía.

Para interpretar a Clotaldo tuve que pasar por una serie de etapas que transformaron la visión y sensación de mi trabajo como actor. La primera fue desde los ensayos hasta las lecturas: el proceso de abrir los oídos para darle lugar a la palabra como base de una actuación que busca al espectador, fue difícil de asimilar. La idea del director (la obra es como un sueño donde las escenas suceden sin una lógica aparente), recreaba en mi mente una imagen

difusa de Clotaldo; el ministro del rey y ayo de Segismundo no tenía en mi imaginación una identidad física que lo distinguiera de los otros personajes.

En una segunda etapa, la integración de la escenografía y la iluminación iban creando una atmósfera característica para el montaje. Clotaldo debía compenetrarse en ella. Al ensayar la obra completa con toda la producción, inicié una última etapa donde me adapté a los elementos que hacían realidad el sueño y que me ayudaban a dar forma a mi personaje. El ritmo corporal y vocal no es el mismo y la adrenalina de todos los actores se respira en el ambiente. Ya habían pasado las etapas de exploración y experimentación, mi primera temporada estaba en puerta.

Poco a poco obtuve un crecimiento como actor pero, curiosamente, el suceso que marcó mi mayoría de edad a nivel profesional, fue una experiencia negativa de la cual estoy muy agradecido: Mauricio Somuano interpretaba a Segismundo y con el paso de las funciones, en las escenas donde tenía que agredir a Clotaldo, su actuación resultaba en exceso "vivencial" dando por resultado que el viejo ministro saliera de escena (al final de la segunda jornada) con la utilería o el vestuario rotos y, lo que es peor, con alguna parte del cuerpo lastimada. En un principio no le di mucha importancia al hecho hasta que se convirtió en una constante: de pronto, al ir al teatro no pensaba en dar mi función sino en cómo iba a terminar mi vestuario. En una representación, al aventarme (cuando entré a escena como Clotaldo para salvar a Rosaura de una eventual violación de Segismundo), Mauricio me tiró sobre la rodilla derecha y él cayó encima; su peso y el mío más la intensidad de la acción dieron como resultado que se me saliera un menisco, así terminé la jornada y durante el entreacto Alejandro Peraza Malacara, con su experiencia y conocimientos de "huesero", acomodó el menisco y pude terminar la función. Dos días después, Somuano volvió a aventarme de mala manera pero esta vez no me lastimé y ante la incapacidad de las autoridades correspondientes para reprimirlo, tuve que defender mi integridad física reclamándole su actitud y pidiéndole respeto, los reclamos tornaron en discusión que a punto estuvo de llegar a otros niveles. La forma en que Segismundo tenía que aventar a Clotaldo estaba debidamente marcada y

ensayada. Esta experiencia me hizo entender que el trabajo en escena está conformado por una gama de realidades a las que hay que estar alerta y además enfrentar los problemas humanos característicos de cualquier profesión. Éstos deben quedar afuera del escenario porque el teatro es tan sensible que hasta las diferencias entre actores, por pequeñas que sean, son percibidas por el espectador.

El incidente provocó que mis sentidos estuvieran más atentos al momento de estar en escena. Con el paso de las funciones esta "atención consciente" se tradujo en experiencia que me sirvió para poder desempeñarme durante la temporada y en especial al ir al Teatro de Cristóbal Colón de Bogotá, teatro a la italiana que me pidió una forma de actuar distinta, buscando dónde "rebotar" la voz y cómo captar a todos los espectadores, desde los de luneta y palcos hasta los de "gayola" del tercer piso.

Una experiencia negativa repercutió finalmente de manera positiva, pues con el paso del tiempo ésa y otras experiencias me dieron la solidez necesaria para atender mi desempeño actoral acorde a un teatro diferente al Juan Ruiz de Alarcón. Reconocer las carencias que tenía por falta de experiencia en el trabajo, aprender que un actor no sólo se para en el escenario, actúa, sale de escena y al final recibe el aplauso del público; trabajar con más de 30 compañeros actores en escena, 10 tramoyistas aproximadamente, 2 o 3 técnicos de luz y sonido, un traspunte, relacionarse y llevarse bien con los técnicos, tramoyistas y saber tratar con los colaboradores del director, es una experiencia que sin duda me ha brindado información y criterios que serán decisivos para otras temporadas y que sólo pueden adquirirse fuera de la escuela.

La realidad de la vida profesional es muy distinta a los ejercicios y prácticas escolares, es por ello importantísima la labor de los profesores que insisten en tratar de otorgar por medio de la transmisión oral, sus experiencias respecto a la conciencia profesional ya que

supuestamente de la profesión, los egresados se mantendrán económicamente durante toda su vida.

Terminar con mis responsabilidades escolares la misma semana que iniciaba mis primeras responsabilidades profesionales, me provocó un juego de sensaciones inexplicable que solamente pudo desahogarse en el momento de la representación. Hacer teatro como experiencia sublime de vida ante una sala llena de espectadores presenciando una obra tal vez no taquillera presentada por la Universidad e interpretada por actores jóvenes llevados de la mano por los Maestros Ibáñez, Ibarra y Rojo, fue y será la más bella forma de debutar profesionalmente como actor egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M.

#### **e) La propuesta.**

"Años van y años vienen y a la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro se le considera como el patito feo, lo mismo en el ambiente teatral nacional como (y lo que es peor) en la propia Facultad de Filosofía y Letras".

Mtro. Alejandro Ortiz Bulle Goyri.

El pesimismo de la cita con que inicia este apartado, invita a pensar en la palabra crisis como algo característico del Colegio. En México, el pesimismo y la crisis son realidades tan cotidianas a finales del Siglo XX que, al parecer, no queda otra que asimilarlas y hacerlas inherentes a nuestro cuerpo, nuestro ser, nuestra vida diaria y de esa manera imaginar o soñar que las perspectivas son menos devastadoras para nuestros ojos.

Pero el razonamiento anterior no es el descubrimiento de ningún hilo negro que pueda servir como punta de hebra para desmadejar el caos en que vivimos cotidianamente. La palabra crisis la emplea el Maestro Héctor Mendoza relacionándola como el teatro, de la siguiente manera:

La frase "el teatro está en crisis" ha llegado de tal manera a ser un lugar común que, como respuesta, alguien inventó otra frase: "el teatro siempre está en crisis" (...), al convertirse en lugar común "el teatro siempre está en crisis", pierde el elemento de crítica y adquiere en cambio un tono fatalista, escéptico, respecto de la posible futura recuperación del espectáculo teatral.<sup>28</sup>

¿Cómo recuperar la esperanza en el teatro que puede llegar a realizar el Colegio de Literatura Dramática? ¿Cómo lograr abrir esas compuertas de presión que encierran y asfixian al teatro en lo general?

La solución puede estar en reconocer, recoger, atesorar y valorar experiencias que, como si fueran por generación espontánea, logran abrirse paso ante el sistema cultural oficial y dejan fluir su capacidad realizadora. Atesorar y valorar los éxitos intermitentes que realizan grupos independientes o compañías con alumnos y/o egresados de las escuelas, debe ser una práctica dirigida no sólo a archivar y documentar dichas experiencias y logros, sino que en la práctica teatral sea donde se absorba y retroalimente la preparación y generación o reproducción de experiencias similares.

El Maestro Mendoza vuelve a ser una sólida referencia: "el estado crítico del teatro adquiere, pues, distintas significaciones según el punto de vista; pero todas vienen a coincidir en una sola: la falta de éxito de un (...) espectáculo..."<sup>29</sup>.

En el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, existe mucha gente que se une para realizar montajes que no trascienden porque, la mayoría de las veces, no existe la guía necesaria de alguien con experiencia en el terreno profesional que lleve al grupo de jóvenes a una realización práctica lo más cercana a los niveles profesionales del trabajo. Los profesores, maestros y doctores del Colegio son, en su gran mayoría, personas estrechamente relacionadas con la práctica de la profesión teatral o, por lo menos, lo estuvieron y su experiencia es invaluable, trascendente e importantísima para guiar a las nuevas generaciones de teatrístas egresados del Colegio. José Luis Ibáñez hizo de la experiencia universitaria de *La vida es sueño*,

<sup>28</sup> Cf. Mendoza, Héctor, et-al op. cit. 1, p. 43.

<sup>29</sup> Op. Cit. p. 44.



una de las empresas más importantes y trascendentales en el teatro de la U.N.A.M. Un montaje que se mantuvo en la escena profesional durante un año gracias a la unidad, fe y constancia de los actores del Colegio que formaban parte del coro, de donde surgiría quien interpretara a los personajes solistas: Julio Escartín (Clarín), Marco Antonio Díaz (soldado rebelde-Clarín) y Gerardo Jiménez (Astolfo); en el coro femenino, se integraron Adriana Lizana y hasta la misma asistente de dirección Lorena Leija. Sin demérito de las relaciones entre compañeros, reconociendo estas decisiones del director con un profundo profesionalismo, Jorge Avalos diría: "guardo un profundo respeto a la gente de la Facultad por la unidad en el trabajo después de tanto tiempo"; un sostén de la compañía por su experiencia y oficio reconoce una "virtud" de la gente del Colegio.

Seguramente no faltarán los detractores que menosprecien nuestra labor en la que nos animaba el recuerdo de otros esfuerzos: Fernando Wagner estrenó en 1934, "con los estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras y Bellas Artes, **Buuburry**, de Oscar Wilde en el Teatro Orientación; y en 1935 en el tricentenario de la muerte de Lope de Vega, también con estudiantes de la Facultad, estrenó **Peribáñez** en el Palacio de Bellas Artes"<sup>30</sup>.

Siglos atrás, "la participación de maestros y estudiantes en las primeras representaciones académicas de la Colonia connotan la honda raíz del teatro universitario en México..."<sup>31</sup>. ¿Tendrá conciencia el lector del peso histórico y cultural de nuestro Colegio? Si no es así, aquí le presentamos otra serie de ejemplos que tal vez ni siquiera sean del dominio público de la comunidad del Colegio, porque como buena costumbre mexicana, nunca nos acordamos de lo bueno pero sí de lo malo. En el Coloquio "La Literatura Dramática y el Teatro Hoy" (1992), el maestro Alejandro Ortíz dio a conocer, de una manera resumida, los más importantes logros del Colegio dentro del terreno profesional:

---

<sup>30</sup> Cf. López Aldeco, Néstor, et al op. cit. 1, p. 55.

<sup>31</sup> Op. cit. p. 51.

"- En 1948, un grupo de estudiantes de la Facultad, asidos a los cursos de composición dramática de Rodolfo Usigli y de práctica teatral de Fernando Wagner, decidieron crear El Teatro de Antecámara, en el que montarían sus primeros trabajos de dramaturgia. Ellos eran Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández y Sergio Magaña.

- Durante los años sesentas, Fernando Wagner, coordinador de teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, organiza temporadas teatrales con el fin de iniciar a los estudiantes de la carrera en las actividades profesionales.

- En 1974, un grupo de estudiantes de la carrera, dirigidos por Enrique Atonal, montan **Un hombre es un hombre** de Berthold Brecht, y adaptan el espacio del Teatro Wagner para un singular espectáculo basado en **El adefesio**, de Rafael Alberti.

- Ignacio Merino Lanzilotti, con un grupo de alumnos de la carrera, trabajan la investigación y recuperación de los elementos del teatro de revista; como fruto de esa propuesta montan **Las tandas del Tlancatejote**, de él mismo, y que es quizás el espectáculo de teatro universitario más representado hasta la fecha. Después vendría la fundación de la Carpa Geodésica y el montaje de espectáculos como **Filgor y muerte de Joaquín Murieta**, de Pablo Neruda y las **Revistas políticas de la Revolución Mexicana**, ambos dirigidos por el propio Merino Lanzilotti.

- En 1978 se crea un taller de comedia del arte dirigido por Juan Felipe Preciado, que culmina con el espectáculo **El Marido**, basado en un caneva de Flaminio Scalla, y que inaugura una serie de coproducciones entre el Departamento de Literatura Dramática y Teatro y el Teatro de la Nación, que dirige el Doctor Carlos Solórzano.

- En 1979, bajo ese sistema de coproducciones, Néstor López Aldeco llega a las cien representaciones con su espectáculo **No es cordero que es Cordera**, paráfrasis de León Felipe a **Noche de epifanía**, de William Shakespeare, con alumnos y egresados de la carrera de teatro.

- En 1980, el mismo López Aldeco monta de igual forma **La dama duende**, de Calderón de la Barca.

- En 1981, Julio Castillo dirige un taller con actores de la carrera de teatro, que culmina al año siguiente con uno de los montajes más significativos en toda su magnífica trayectoria: **Las armas blancas**, de Víctor Hugo Rascón Banda.

- Oscar Zorrilla y Gabriel Wiesz crean en la carrera un seminario de investigaciones etnodramáticas que abre cauce al trabajo de investigación y a la experimentación teatral aplicada, con un sustento teórico metodológico de gran rigor y que da por resultado trabajos como **Tloque Nahuaque** y otros más.

- En los últimos años han proliferado los grupos teatrales formados con alumnos, egresados y maestros de la carrera que bajo distintas tendencias, han alcanzado una capacidad organizativa que les ha permitido realizar más de un montaje e incidir de manera muy positiva dentro del panorama teatral mexicano actual. Los más representativos (...) son tres: el grupo **Corral de Comedias**, dirigido por Juan Morán (...); el grupo **La Rendija** (...); y el grupo **Dromemnon**...<sup>22</sup>.

Además el maestro Héctor Mendoza, a principio de la década de los ochenta, escribió y dirigió dos montajes teniendo como material humano a actores del Colegio:

<sup>22</sup> Cf. Ortiz Balle Goyri, Alejandro Op. cit. t. p. 35-36.

- 1981 "Bolero" Temporada en el Teatro de la Universidad (Chapultepec 409)  
y en la sala Julián Carrillo de Radio-U.N.A.M.
- 1983 "Noches Islámicas" Temporada en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz.

¿Por qué el Colegio no puede mantener una regularidad en el ámbito profesional, que le permita crecer y desarrollarse como una escuela generadora de los mejores profesionistas del teatro?

Porque el presupuesto y la comunicación han ido disminuyendo; porque la realidad del país y sus crisis económicas han afectado al Colegio y, en la actualidad, los profesores ya no se arriesgan (como en el inicio de la década pasada) a realizar sus montajes con alumnos de la carrera. Actualmente la dificultad para obtener presupuesto, edificio teatral y temporada profesional, es muy grande por lo que los profesores que tienen un proyecto aprobado recurren, la mayoría de las veces, a trabajar con actores y actrices ya inmersos en el ambiente profesional y no corren el riesgo, no se arriesgan a preparar a un grupo de alumnos del Colegio e introducirlos poco a poco en la experiencia del trabajo. Ésta es la base de la propuesta a la que he hecho referencia desde el inicio del capítulo, el ejemplo a seguir se basa en la acción de arriesgarse, tanto profesores como alumnos, en la empresa de realizar un proyecto profesional (con todo lo que implica) con el material humano del mismo Colegio.

Tenemos que valorar y reconocer las acciones llevadas a cabo por José Luis Ibáñez: su reconocimiento hacia la U.N.A.M. como el cerebro, el pulmón y el corazón de nuestro país, reconocer que nuestra Máxima Casa de Estudios es más que el nombre de una Universidad, es más que los colores azul y oro y es más que edificios e instalaciones al sur de la Ciudad de México. Reconocernos como universitarios, sensibilizarnos y concientizarnos sobre lo que implica el serlo, es el sustento anímico y orgánico que puede hacer realidad sueños como *La vida es sueño*. En sus clases José Luis siempre ha planteado la posibilidad del reconocimiento por parte de quienes estudian con él, de algunos factores como el compromiso, la puntualidad, el

deseo y otras palabras que siempre suenan bastante raras para quienes comienzan a conocerlo, en un planteamiento general expresa su "deseo" por que el alumno reconozca las características de lo que implica el trabajo del teatro: "...como profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México, veo cada año con angustia creciente, cómo por el precio de cinco centavos por año, alguien puede decir vamos a ver qué cosa es estudiar teatro"<sup>13</sup>. Esta angustia la relaciona con nuestra vida cotidiana comentando lo siguiente, que no debe entenderse como algo superficial sino que constituye la esencia de las enseñanzas de José Luis, el saber trabajar:

Para bien y para mal, la vida de nuestra ciudad y nuestro país ofrece muchas posibilidades para los sueños, para los recursos humanos que llegan a las escuelas; todo eso condiciona lo que pueden decir los maestros y las escuelas, los centros a donde ellos llegan. Ahora en el caso de las fuentes de trabajo, algo que se puede distinguir es que una cosa es actuar y otra cosa es trabajar como actor, y que hay gente que actúa maravillosamente y no sabe trabajar, y hay gente que trabaja admirablemente y no actúa, o sea, como todo en la vida puede ser así de contradictorio<sup>14</sup>.

La propuesta, entonces, tiene como finalidad una toma de conciencia e intenta estimular a los profesores a que se arriesguen a trabajar con los alumnos del Colegio. El riesgo puede ser muy peligroso, pero si se lleva a cabo con el sostén de la experiencia y sapiencia de los mismos profesores, los resultados serán alentadores y entonces no surgirán experiencias como *La vida es sueño* o *Peribáñez* con un intervalo de sesenta años, sino que los estudios y el ejercicio de la profesión podrían relacionarse poco a poco para que a un mediano o largo plazo se obtengan experiencias similares de una manera más continua.

Nuestra responsabilidad como universitarios nos permite ir más allá de lo que actualmente hacemos como alumnos, egresados o profesores. El Colegio -repito- tiene una historia y tradición cultural tan fuerte que no podemos negar que es una cuestión de actitud el que podamos hacer del Colegio un generador potencial de teatristas (dramaturgos, actores y directores), que puedan influir de manera trascendental en el quehacer teatral universitario y en el del país. Estamos muy a tiempo, todavía tenemos a José Luis Ibáñez, a Héctor Mendoza y a otros maestros que fueron alumnos de los fundadores del teatro universitario. Aprovechémoslos y

<sup>13</sup> MESA REDONDA SOBRE PEDAGOGÍA DE LA ACTUACIÓN, Moncada, Luis Mano, et-al Documenta CITRU, p. 73.

<sup>14</sup> Op. cit. p. 68.

juntemos deseos para realizar experiencias similares o mayores que *La vida es sueño*. Jorge Avalos expresó al ser entrevistado: "lo más importante, haber hecho teatro clásico español en la Universidad con universitarios", su expresión es la expresión de la mayoría de los actores, colaboradores, tramoyistas, técnicos, producción y director del proyecto de *La vida es sueño*, su expresión es también la expresión del público mexicano que busca distintas opciones de ver un buen teatro y lo busca en la Universidad; el público, el pueblo mexicano pasa en este fin de milenio por una serie de anacnórisis en relación a su pasado y en especial a la revisión histórica del siglo que está terminando y se expresa buscando opciones. El éxito de la temporada profesional de *La vida es sueño* es una prueba de ello.

Ese es el compromiso que tenemos como universitarios, seguir funcionando como parte vital de la U.N.A.M. en beneficio de ella misma y del país, esa es la importancia de este informe, reconozcamos que sí se puede hacer un teatro distinto, propositivo, clásico y que está en nosotros la decisión de hacerlo.

## CONCLUSIONES.

Por medio de la metodología cualitativa hemos encontrado (mediante entrevistas orales ó escritas) constantes básicas en relación al aprendizaje obtenido. El informe expresa que la experiencia calderoniana dirigida por Ibáñez fue, en lo general, un aporte básico para las historias de vida de cada uno de los integrantes de la compañía. Los entrevistados coinciden en que siempre habrá un antes y un después de *La vida es sueño*; la forma de trabajar el verso con base en la búsqueda de los oídos del espectador, trajo consecuencias para todos y en especial para los actores que, en el escenario y ante el público, pudieron vivir y comprobar una experiencia distinta con la que José Luis Ibáñez quiso retribuir a la U.N.A.M., un poco de lo mucho que le ha otorgado como Institución. Dicha retribución fue, antes que nada, cariñosa y agradecida además de artística y cultural y lo más importante, universitaria.

El riesgo adquirido al querer conectar una experiencia personal con un conjunto de individuos y ojos que vivieron y presenciaron la experiencia referida y otro conjunto que no vivió, ni presenció, ni vió tal experiencia, por lo que este trabajo es el único puente de conexión entre lo que pasó y la realidad del que lea las líneas en su momento, invita a llevar un juego de relación entre la vida de estas letras y la imaginación del lector para poder hacer más fácil este diálogo imaginativo entre dos sujetos (escritor y lector) con un deseo común: el teatro como profesión y su vinculación con la carrera de Licenciado en Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M.

*La vida es sueño* no sólo ha dejado experiencias y conocimientos relacionados con el verso, la profesión, etc., sino que también dejó una semillita que ha ido creciendo y desarrollándose, semilla que empuja hacia la investigación y obtención de conocimiento del teatro clásico, deseo que se va desglosando en objetivos a corto, mediano y largo plazo. Enfrentarse a lo desconocido, a lo difícil de un texto clásico, es una esencia que ha quedado del trabajo con José Luis Ibáñez. No son sólo las experiencias relatadas; la conciencia de ser

universitario y trabajar en el teatro de esa manera es el camino que intentará seguir el que escribe en su vida profesional.

No creo que sea necesario ahondar más en la importancia de nuestro Colegio, ni en su capacidad creadora o en su potencial no explotado todavía; las conclusiones de este informe serán también las conclusiones que el lector resuelva en su mente e imaginación, en su disposición de abrir su conciencia y preguntarse a sí mismo si desde su posición (alumno, académico, egresado, "fósil", titulado, etc.) está de verdad dispuesto a aplicar en la práctica la propuesta del presente.

José Luis Ibáñez y la experiencia universitaria de *La vida es sueño* son un ejemplo a seguir, actual, vigente y del cual se puede expresar todavía mucho jugo, no desperdiciemos la oportunidad de integrarnos como un verdadero Colegio de teatro donde la generación y reproducción de teatristas pueda traer consecuencias altamente positivas para el teatro universitario y el teatro de México.

Este trabajo es en sí, o pretende serlo, una convocatoria para toda la gente que ha tenido, tiene y tendrá que ver con el Colegio, uno de los primeros en el mundo en otorgar una Licenciatura en Teatro, algo increíble para muchos e imitable ahora para otros. No dejemos que nos venza la costumbre de quedarnos como estamos, de no progresar como individuos y como sociedad, no permitamos que en lo futuro cada vez que haya un nuevo titulado en la licenciatura, tenga éste que contestar calderonianamente: "¿qué os admira? ¿qué os espanta...".

Sé que *La vida es sueño* es una experiencia personal, que tal vez y pese a este informe sólo repercute en el que escribe y sólo sea importante y entendible lo escrito para él mismo. Sé también que tal vez sígo dormido y no he despertado, que quizá *La vida es sueño* sigue en mi vida como verdad y realidad, sé que parezco calderonianamente enajenado pero también sé que es mejor así que dejarme enajenar por algún monopolio televisivo y sé que ya no

tengo más que decir porque lo que quede por decirse, también quedará por hacerse y esas acciones corresponden al que escribe y al lector que pacientemente leyó este informe.

Por último, con imaginación y arriesgándome, quisiera calderonianamente despedirme, esperando haber sembrado una semilla que quizá en el futuro florezca:

"¿Qué os admira? ¿qué os espanta,  
si fue mi maestro el sueño  
y estoy temiendo en mis ansias  
que he de despertar y hallarme  
otra vez en mi cerrada  
prisión?. Y cuando no sea,  
el soñarlo solo basta;  
pues así llegué a saber  
que toda la dicha humana,  
en fin, pasa como un sueño,  
y quiero hoy aprovecharla  
el tiempo que me durare;  
pidiendo de nuestras faltas  
perdón, pues de pechos nobles  
es tan propio el perdonarlas".

Segismundo, Jornada III,  
Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*.



## **BIBLIOGRAFIA.**

Baena, Guillermina.

"MANUAL PARA ELABORAR TRABAJOS DE INVESTIGACION DOCUMENTAL"  
México,  
Editores Mexicanos Unidos,  
1991.

Bogdan, R. et Taylor, S. J.

"INTRODUCCION A LOS METODOS CUALITATIVOS DE INVESTIGACION"  
Buenos Aires - Barcelona,  
Edit. Paidós - STUDIO BÁSICA,  
1986.

Calderón de la Barca, Pedro.

"LA VIDA ES SUEÑO"  
Prol. de Ciriaco Morón,  
México,  
Ediciones Cátedra, S.A.,  
1986.

Calderón de la Barca, Pedro.

"EL ALCALDE DE ZALAMEA - LA VIDA ES SUEÑO"  
Prol. de Cipriano Rivas - Xerif,  
México,  
Ediciones Ateneo, S.A.,  
1965.

Carreño, Eduardo.

"POR EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL"  
Buenos Aires, Argentina.  
Imprenta López,  
1955.

Eguía - Lis Ponce, Gabriela, et-al.

"MEMORIA DEL COLOQUIO LA LITERATURA DRAMATICA Y EL TEATRO HOY"  
México, D.F.,  
Ed. Facultad de Filosofía y Letras, U.N.A.M.,  
1995.

Rueda, Lope de.  
"PASOS COMPLETOS"  
Prol. de García Pavón F.  
Madrid, España,  
Taurus Ediciones, S.A.,  
1981.

Suárez - Galbán Guerra, Eugenio.  
"ANTOLOGIA DEL TEATRO DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL"  
Madrid, España,  
Editorial Origenes, S.A.,  
1989.

Valbuena, Angel.  
"LITERATURA DRAMATICA ESPAÑOLA"  
Barcelona, España,  
Edit. Labor, S.A.,  
1930.

Valbuena Briones, Angel.  
"DRAMAS DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA, OBRAS COMPLETAS"  
Madrid,  
Edit. Aguilar, V. I.  
1966.

Valbuena Pratt, Angel.  
"HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL"  
Barcelona, España,  
Editorial Noguer, S.A.,  
1956.

Vicente, Gil.  
"TEATRO"  
Estudio preliminar de Hart R. Thomas,  
Taurus Ediciones, S.A.,  
1983.

"PLAN DE ESTUDIOS DEL COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO"  
México,  
Facultad de Filosofía y Letras, U.N.A.M.,  
1985-86.

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

## HEMEROGRAFIA.

### "DOCUMENTA CITRU"

Luis Mario Moncada  
Anual  
México, D.F.

### "LA JORNADA"

Fundador Carlos Payán Vélver  
-----> Directora General Carmen Lira Sade  
Diario  
México, D.F.

### "SIEMPRE"

Fundador José Pagés Llargo  
Directora General Beatriz Pagés Rebollar  
Semanal  
México, D.F.

### "UNOMASUNO"

Luis Gutiérrez F.  
Diario  
México, D.F.

### "EL UNIVERSAL"

Juan Fco. Ealy Ortiz  
Diario  
México, D.F.

### "UNIVERSIDAD DE MEXICO"

Alberto Dallal  
Mensual  
México, D.F.

### "LOS UNIVERSITARIOS"

Gonzalo Celorio  
Mensual  
México, D.F.