

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Una lucha contra la amnesia: Monografía de Juan Ibáñez

TESINA

Que para obtener el título de
Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

PRESENTA

Paulina González Villaseñor

Asesor

Mtro. Carlos Azar Manzur

Ciudad Universitaria, CDMX

2017



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.

Dedicado a cada una de las personas que hicieron posible éste trabajo

INTRODUCCIÓN

CAPITULO 1. Contexto histórico: Teatro Universitario

- 1.1 El grupo intermedio
- 1.2 Poesía en Voz Alta: “El grupo de la pachanga”
- 1.3 Teatro en Coapa: En los matorrales
- 1.4 Compañía Universitaria: Los galopes del Caballito
- 1.5 Teatro de vanguardia: Fin de fiesta

CAPITULO 2. Juan Ibáñez, creador

- 2.1 Escena teatral
- 2.2. Obra cinematográfica
- 2.3 Plástica, música y poesía

CAPITULO 3. Un arte heterogéneo

- 3.1 Cultura popular: “El Bellas Artes de los pobres”
- 3.2 Teatro escolar: Cristalitos
- 3.3 Incursión operística
- 3.4 Etapa final: Siempre es hoy

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

Introducción

El objeto de estudio de esta tesina es la trayectoria del creador Juan Ibáñez Gutiérrez-Diez, con el objetivo de documentar su trabajo artístico para conocer su aportación a la historia del teatro mexicano del siglo XX.

Llegué a él primero por un interés en su espectáculo de cabaret *La edad de oro*. Tema que en principio fue el objeto de mi proyecto dentro de la materia de Seminario de Tesis de la carrera de Literatura Dramática y Teatro, pero del que no había documentación alguna. Cuando fui al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, lugar donde realicé mi servicio social, me di cuenta que el director de esa obra fue Juan Ibáñez, pilar del teatro universitario y al que desconocía por completo. Al buscar datos de él me encontré con una laguna porque no había documentación e información suya, su trabajo estaba poco estudiado. Sin embargo, dentro del centro había personas que conocían su obra y le profesaban gran admiración. Su entusiasmo en recuperar esa memoria generó en mí la inquietud de descubrir quién había sido este personaje.

La carrera de Literatura Dramática y Teatro fue en principio generadora de esta búsqueda porque ahí surgió esta inquietud. Las clases de Teatrología y Seminario de Tesis me dieron las bases para crear un anteproyecto que se modificó a lo largo de esta investigación.

Ya dentro de esta búsqueda me enfrenté a documentar un objeto de estudio anclado a la cultura viviente de un tiempo pasado. Entiendo la historia como una operación que se desarrolla en el presente en donde el investigador no trabaja sobre el pasado sino sobre los restos fragmentados de él. Por lo tanto, adentrarme en esta investigación me obligó a buscar datos de un acontecimiento que mantiene su esencia en la fugacidad y que encuentra una permanencia limitada en el registro que se genera al documentar fechas, personas, datos, espacios, anécdotas.

Mi objetivo fue buscar el conjunto de documentos que respaldaran mi proyecto y con ellos formular una hipótesis de trabajo, sin embargo, estos documentos no estaban agrupados. No había un archivo. El archivo teatral se compone de recolectar memoria informativa que rodeó al proceso del acontecimiento en un intento de vincular todo documento como son bitácoras, testimonios, fotografías, textos, videos, métodos, o críticas que logran preservar datos de la intersección de la acción. Estos materiales no son el hecho en sí mismo,

pero constituyen parte de una realidad que se articula en información visible y esparcida para producir un espacio de desciframiento.

Juan Ibáñez no tuvo un archivo teatral, ni se preocupó por tenerlo y mi objetivo fue buscar todo dato que lo mencionara lo cual creó una documentación de su trabajo. Un archivo que se compone en su mayoría por fotocopias en donde se incluyen programas de mano, críticas teatrales, fotografías y entrevistas, muchas de ellas con datos bibliográficos incompletos porque correspondían a información que se creó para un fin inmediato. Razón por la cual esta biografía contiene documentos con información incompleta ya que en el registro se proporcionaron archivos personales de otros artistas que no conservaron la fuente en su totalidad.

El archivo de un artista teatral se vuelve el eco de un pasado biográfico, privado e individual que permite estructurar una vida creativa que, con fines didácticos, podemos articular de manera cronológica, lineal y progresiva pero que no necesariamente fue así. Es una forma de acercarnos al trabajo en conjunto de un artista para resificarlo en el presente. Encontrar sus quiebres que son parte de su paso creativo. Por lo tanto, mi trabajo está conformado por una linealidad histórica sujeta a cambios que son propios del mismo proceso de investigación. Los sucesos históricos y sus personajes mantienen un orden por fechas sin embargo permití que se colaran datos y acontecimientos que no pertenecen con exactitud al tiempo o al lugar pero que contribuyen de alguna manera a la información porque generaron un cambio o fueron parte de un proceso.

Entender las fronteras de esta investigación teatral me obligó a confrontar la imposibilidad de conocer la esencia ibañezca pues no participé en la comunión escénica de su obra. Esta conciencia me permitió saber el límite entre lo que puedo afirmar y lo que no.

Por lo tanto, este trabajo es una biografía artística de Juan Ibáñez, pero también un inquirir de una época y sus personajes. Es un estudio sobre un grupo de personas que tuvo como formación y escuela a las instituciones universitarias. El seguimiento de su historia, me obligó a crear puentes entre los movimientos culturales o creadores artísticos con los cuales Ibáñez se entrecruzó. Gran parte de mi documentación se la debo a terceros que conservaron información propia que se relacionaba, directa o indirectamente, con el trabajo artístico de Juan Ibáñez y sin la cual no hubiera sido posible tejer la investigación.

El primer capítulo titulado Contexto histórico: Teatro Universitario, no pretende ser sólo una descripción de las instituciones del momento, ni un simple relato del pasado. Buscó tener en cuenta los hechos que vinculan la vida cotidiana con el trabajo artístico y la sociedad de la que formó parte este personaje. Tiene el objetivo de establecer una conexión entre la historia política, social y cultural de Ibáñez para contextualizarlo y entender que ningún desarrollo artístico es un evento aislado. Aquí profundizo en los movimientos en los que participó como Poesía en Voz Alta o Teatro en Coapa.

Dado que Ibáñez formó parte de un momento de desarrollo de grandes creadores me concentré en hacer un esbozo del movimiento cultural anexando datos sobre la infraestructura teatral. El propósito de esto fue concentrar información de los primeros trabajos teatrales en los que incursionó y con los que tuvo contacto. Lo importante en los primeros años fue la gente con la que se relacionó ya que influyeron en gran medida en su formación. Hubo relaciones fundamentales en la vida de Juan Ibáñez como Fernando Wagner, Héctor Azar, Héctor Mendoza, entre otros. Sin embargo con las fuentes disponibles no es posible profundizar en algunas, solo se cuentan en referencias personales y lo mismo ocurre en el tema de su educación formal.

El teatro universitario fue el primer espacio de experimentación para creadores teatrales que posteriormente serían reconocidos.

Bajo esta estructura ofrezco un panorama general del México donde creció y desarrolló su talento este artista. Se habla de las puestas en escenas importantes de la Ciudad de México, así como las propuestas de vanguardia o experimentación trascendentales para la historia del teatro nacional. La narración no es estrictamente lineal, pero se apoyó en la vida cronológica del creador y se incluyen hechos culturales que fueron parte de su desarrollo creativo y personal. Organizarlo de manera lineal me permitió hacer una interpretación subjetiva de su desarrollo para ver esquemáticamente lo que existe y lo que no. La investigación partió de los datos encontrados, pero se construyó también de los huecos y lagunas que son una característica de Juan Ibáñez. Aunque apoyada en información tangible no hay una verdad absoluta porque es una reconstrucción que involucra mi postura al decidir cómo articular la información.

El segundo capítulo titulado Juan Ibáñez, creador, está enfocado en documentar su camino cinematográfico, así como su relación personal y creativa con las artes plásticas, la música y la poesía. Los temas a los que recurría como una filosofía de vida y las personas con las que trabajó en una etapa de maduración artística.

El tercer capítulo titulado Un arte heterogéneo tiene la intención de investigar el trabajo compuesto de diversas artes y cómo esta mezcla lo llevó a su fascinación por la cultura popular y a crear revistas de gran éxito. En este capítulo también se analiza su trabajo en el teatro infantil y la ópera.

Su trabajo artístico fue polifacético y se compuso de distintas áreas en las que mezcló géneros como el flamenco, el danzón y el bolero. Ibáñez fue un creador que destruyó fronteras en las artes. Razón por la que se agrega al final de la tesina un índice de obras en el que se reúnen proyectos escénicos y cinematográficos. La información encuentra huecos en relación a trabajos no documentados y de los que sólo se conoce por testimonios orales.

La tesina se compone de información encontrada en los archivos públicos y privados de bibliotecas, hemerotecas y revistas. Incluye la consulta de obras teatrales, libretos y programas de mano. La fuente principal son críticas teatrales, pero ante la falta de información escrita se recurrió a datos de los que sólo podemos saber a partir de "otros" que los cuentan. Realicé entrevistas, ante la falta de fuentes, lo que me dio recuerdos que se pierden o contradicen. Mucha de la información que hacía falta se encontró en el testimonio de algunos de sus contemporáneos, discípulos, sucesores y amigos. Estos testimonios me permitieron acceder a conocimientos no documentados. Sin embargo, lo dicho en entrevista y escrito en este trabajo es una interpretación personal de una información oral sometida a olvidos, confusiones y deducciones puestos bajo un criterio propio que deslinda de erratas o malentendidos a cualquiera de los citados. La documentación no es una memoria irrefutable sino una serie de datos que necesitan ser cuestionados, interrogados e interpretados en un discurso que el investigador crea con la conciencia de que reconstruir el pasado no significa conocerlo tal y como fue. Hay muchos aspectos esbozados, pero no se alcanzaron a escribir ya que en el transcurso de la investigación la lista de entrevistados creció, pero por diversas razones no fue posible realizar todas. Dentro de las entrevistas faltantes se

encuentra Ernesto Gómez Cruz, Óscar Chávez o Julissa con respecto a la trascendencia de *Los Caifanes*, Ofelia Medina como compañera de trabajo en diversos proyectos, Margo Glantz en la participación de la Olimpiada Cultural, por mencionar a algunos que con seguridad propondrán otros nombres. Sin embargo, al final del proyecto se realizó una última entrevista que permitió aclarar aspectos específicos sobre la primera etapa de Ibáñez, la entrevista fue al director de escena José Luis Ibáñez quien fue colega contemporáneo de Juan Ibáñez.

Pongo un primer acercamiento al artista para engendrar una semilla con nuevos horizontes de investigación y creación que cuestionen los marcos expuestos y propongan otros. No pretendo encerrar a este personaje en un discurso hegemónico sino abrir procesos de invención y reconstrucción futura cuyos límites sean distintos y propios de otro investigador.

La investigación contiene lagunas ya que los documentos (como el propio Ibáñez) se contradicen y se enriquecen al mismo tiempo, pero con ellos se logran armar relaciones y vínculos donde aprendí a distinguir áreas de trabajo, actores, géneros, procesos, creaciones, influencias, relaciones. Mi trabajo incluyó cuestionarme el cómo establecer entre ellos un nexo y si se puede hablar de una totalidad o sólo limitarme a reconstituir encadenamientos en el intento de hablar de un creador que no dejó documentación.

Las entrevistas se hicieron a personas que conocieron a Juan Ibáñez como Xóchitl Medina, Pedro García Jiménez, Sergio Vela, Iván Restrepo, Violeta Rojas, Rosa Gurrola, Ligia Escalante, Janette Ruiz, César Piña, Miguel Morán, por nombrar a algunos.

Hacer investigación teatral es importante porque es necesario restaurar la historia de los acontecimientos escénicos del país que fueron parte de un momento histórico que desbordó arte y cultura y que no deben ser olvidados. Este trabajo es un bosquejo que se teje sobre una serie momentos históricos necesarios de recordar porque articulan un pasado que se construye y repercute en el presente del teatro mexicano. El objetivo fue generar una investigación que abordó a Juan Ibáñez, pero debe engendrar la necesidad de ir más allá de él para cuestionarse sobre las raíces del teatro en México: sus creadores, actores, escenógrafos y técnicos, que fueron parte del crecimiento cultural que dio estructura al país.

Por último, considero importante que el legado de Juan Ibáñez sea recuperado, y con esto combatir la profunda tendencia a la amnesia.

Capítulo 1

Contexto histórico: Teatro Universitario

1.1 El grupo intermedio

Juan Ibáñez inició su carrera a finales de los años cincuenta, años cruciales para el desarrollo cultural en México. Momento en el que se empezaron a gestionar las revueltas juveniles que traería la década siguiente. Ibáñez contaba con trece años cuando llegó de Guanajuato a la Ciudad de México. Vivió en un país que estaba en una etapa de pleno desarrollo económico que permitió el aumento de la clase media. En 1954 el presidente Miguel Alemán inauguró Ciudad Universitaria y el rector de la Universidad Luis Garrido apoyó a Horacio Labastida, entonces director de Difusión Cultural, en su idea de crear el Teatro Universitario. Carlos Solórzano doctorado en Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México y con estudios de posgrado en París fue llamado para producir representaciones teatrales de alta calidad. Su preocupación fundamental era presentar un teatro contemporáneo recurriendo a intelectuales y artistas –algunos exiliados en México- para transformar el oficio: León Felipe, Max Aub, André Moreau, Charles Rooner, Miguel Prieto, Ofelia Guilman y Salvador Novo. Crearon un repertorio que atendió la vanguardia europea y la dramaturgia clásica. Surgió entonces un movimiento de jóvenes directores, autores, traductores, escenógrafos y actores que buscaron establecer una comunicación entre el teatro y sus espectadores.

Se reafirmó dentro de la Facultad de Filosofía y Letras el área de Literatura Dramática y Teatro y surgió una potente generación de dramaturgos universitarios como Luisa Josefina Hernández, Emilio Carballido, Sergio Magaña, Héctor Mendoza y Jorge Ibargüengoitia, sus maestros fueron: Rodolfo Usigli, Fernando Wagner, Enrique Ruelas y Francisco Monterde, entre otros, quienes se ocuparon de las primeras generaciones egresadas de la Facultad.

La Universidad aportó la mitad de los gastos y la otra mitad la cubrió un patronato formado del mundo cultural y oficial donde Solórzano logró conseguir que personalidades como las esposas de los ex presidentes: Soledad O. Ávila Camacho y Beatriz V. de Alemán aceptaran proporcionar a lo largo de diez años fondos para la labor teatral. Beatriz Caso, esposa de Solórzano fue la presidenta del patronato y principal gestora que puso las relaciones de su familia al servicio de esta labor.

Desde sus inicios el Teatro Universitario pretendió que quienes conformaran las representaciones fueran profesionales conocedores del oficio capaces de representar con calidad una obra y es por eso que el Teatro Universitario no se pudo considerar como una manifestación de teatro estudiantil ya que no estuvo formado por estudiantes. Los integrantes no tenían una compañía fija por lo que cada proyecto era un nuevo inicio en que se replanteaba elenco, director, escenógrafo y vestuarista. De esta manera desfilaron trabajos de Miguel Covarrubias, Miguel Prieto, Leonora Carrington, Rafael Coronel, entre otros. La experimentación teatral no fue la prioridad, pero no se negaron a ella porque sí había una intención de transformar los esquemas tradicionales. Su primer propósito fue quitar la idea de ser un teatro de aficionados ya que era una institución compuesta de egresados de una facultad universitaria con un grado académico. La primera obra presentada -con la cual se inaugura la institución- fue *Que no quemem a la dama* de Christopher Fry, traducida por León Felipe. El Teatro Universitario dio a conocer en México algunos de los más importantes dramaturgos universales como Albert Camus, Samuel Beckett, Michel Ghelderode, León Felipe, Eugene Ionesco. No era un teatro para el pueblo, sino un teatro para los nuevos profesionales universitarios.

En 1953 Jaime García Terrés, Solórzano y el joven Héctor Mendoza iniciaron la organización de grupos teatrales estudiantiles como parte de la Universidad. Héctor Azar empezó con un movimiento teatral que fundamentó los inicios de un nuevo teatro.

Así comenzaron a formarse las bases de un grupo que marcó la estructura teatral universitaria.

1.2 Poesía en Voz Alta: “El grupo de la pachanga”

En los años sesenta desfiló un grupo de jóvenes provenientes de diferentes disciplinas que renovó con frenesí el arte y movió la cimentada moral pública. El cambio se dio en una década en que las faldas de crinolina terminaron y los *jeans* eran la moda “Inolvidables las veladas de Beatles, baile y embriaguez, y en el día un trabajo desahogado en las revistas o en el teatro” (Rentería, 2000/2001, p. 6). La transición comenzó a mediados de los cincuenta cuando el teatro estaba acaparado por la zarzuela, el realismo y los melodramas y carecía de una visión crítica de la sociedad mexicana, bajo este escenario se empezó a gestar un movimiento que era

parte de una época de rompimiento e innovación. La universidad pública fue la guía para el mejoramiento cultural de la sociedad y fue Difusión Cultural encabezada por Jaime García Terrés quien brindó el apoyo.

La propietaria del Teatro del Caballito, ubicado en la calle Rosales número 26, era la actriz Marilú Elizaga¹ que ofreció prestar un día de la semana el espacio a la UNAM para actividades culturales. Sin embargo, un día servía de poco y en un coctel surgió la idea de ocupar el lugar para hacer recitales de poesía. Se pensó en Juan José Arreola quien era conocido por recitar poemas, la aventura tenía un carácter temporal, por lo tanto, no implicó un compromiso de continuidad y se ofreció como una oportunidad de diversión y creación sin obligaciones a largo plazo. La selección del repertorio tuvo el propósito literario de dar a conocer la historia de la literatura española, por eso en principio sólo se integraron textos del teatro clásico español. Arreola tenía definido el estilo artístico con que llevaría el proyecto y convocó a las personas que integraron al grupo. Su idea era crear un espectáculo donde los versos se rodearían de elementos teatrales y pasar por alto los lugares comunes para dar a la poesía movimiento, escenografía, vestuario, iluminación y música. Invitó a Héctor Mendoza para trabajar con actores que dieran cuerpo escénico a los recitales y a Juan Soriano para diseñar la escenografía y vestuario. El programa comenzó con las primeras *Églogas* de Juan de la Encina con música en vivo y Arreola, vestido de juglar, dio las bases de lo que nombraría Poesía en Voz Alta: “Deliberadamente hemos optado por la solución más difícil: La de jugar al antiguo y limpio juego del teatro” (Unger, 2006, p. 44-45). Así nació el 19 de junio de 1956 Poesía en Voz Alta en El Teatro del Caballito. Su primer programa generó desconcierto ya que en un escenario desnudo se abordaron textos de una forma lúdica que rechazó el realismo para hacer un trabajo que no era sólo poesía, pero tampoco en un estricto sentido teatro. Los fundadores fueron un grupo elite empapado de la vanguardia artística que encontró un espacio de juego de alto nivel intelectual. Invitados por García Terrés se integraron Octavio Paz y Leonora Carrington quienes metieron textos de teatro universal de vanguardia y de dramaturgia mexicana. Gran parte de su público provino de una pequeña clase

¹ María Luisa Pérez Caballero tomó el nombre de Marilú Elízaga, fue una actriz española de teatro, cine y telenovela que trabajó con Salvador Novo, André Moreau, Vicente Leñero, entre otros.

intelectual interesada en el arte y la literatura, pero que frecuentaba poco el teatro. El escenario se favoreció con personajes como Alfonso Reyes, León Felipe, Diego de Mesa, Carlos Fuentes, Juan García Ponce y María Luisa Mendoza, personas con las que después Juan Ibáñez trabajó. Todos miembros “De una elite –de un grupo importante de intelectuales no en balde acusados de mafiosos– que se proponía a sí misma como rectora de la vida intelectual del país” (Leñero, 1989), serían tachados de esnobismo. La crítica se hizo más fuerte para el segundo programa que siguió la intención de ser un espacio de libertad y experimentación al que se le increpó el haber pasado por alto su servicio a la sociedad porque era una novedosa propuesta artística que funcionaba sólo para las minorías. A la Universidad se le acusó de invertir medio millón de pesos al año en “el grupo de la pachanga” (Unger, 2006, p. 86) formado para divertir a los amigos del poeta y funcionario Jaime García Terrés. Pese a esto la Universidad estuvo de acuerdo en patrocinar dos programas más, pero redujeron sustancialmente el presupuesto debido a una provocadora presentación de la obra *El buen amor*. Para el tercer programa Arreola había renunciado por disputas y peleas de poder con Octavio Paz y el grupo original de siete actores aumentó a once y se complementó con jóvenes de poca experiencia, pero de gran talento entre los que estaba Juan Ibáñez que llegó atraído por el tercer programa. José Luis Ibáñez, cuenta en una entrevista:

Yo era ayudante de Héctor Mendoza en los programas de Poesía en Voz Alta y estaba empezando a reclutar al elenco que quería para el tercer programa, que era de los últimos antes de que se fuera al extranjero. Entonces me dijo: —Si ves en la facultad a alguien que tenga facha de nadador dile que si quiere venir a hablar conmigo— Yo lo vi, [Juan Ibáñez] llevaba un suéter rojo. Dije: —Este es como lo que quiere Héctor—. Finalmente no llegó, pero después fue a ver el espectáculo y él solito se acercó. Quedó en manos de Héctor y destacó ahí para el cuarto programa (Ibáñez, 2017).

El tercer y cuarto programa se presentaron en el Teatro Moderno y lo conformaron poemas de Francisco de Quevedo y tres obras de Elena Garro. En el tercer programa el grupo salió a buscar patrocinadores y para el cuarto programa se constituyó como Poesía en Voz Alta, A. C. Los textos se adaptaron a manera de sketch y conservaron el español antiguo y, en la escena, el espíritu lúdico inundó el programa y llevaron el trabajo a la novedad y la sorpresa. Los personajes de Elena Garro llenos de nostalgia y recuerdo contrarrestaron con el cinismo de los

personajes de Quevedo. La escenografía continuó con la idea original, pero se destacó el ciclorama y los huacales de madera. Estrenada en 1957 la obra *Los Pilares de Doña Blanca*, subtitulada *La Muralla*, escrita por Elena Garro y dirigida por Héctor Mendoza, tuvo los temas de evasión, soledad, añoranza y juego.

La obra se basó en Doña Blanca interpretada por Tara Parra, personaje encerrado en un pilar por su esposo Rubí, interpretado por Carlos Castaño y la rodeaban cinco pretendientes interpretados por Juan Ibáñez, quien se incorporó como actor al grupo con Enrique Stopen, Juan José Gurrola, José Luis Pumar y Carlos Fernández. Los pretendientes entregaron su corazón y al hacerlo este se incendió, la torre se derrumbó y Doña Blanca con ella. La torre era representada con huacales y en ella se encerró a la protagonista.

La vida airada, dirigida por Héctor Mendoza, fue una sátira escabrosa compuesta por cinco piezas de Francisco Quevedo, se quitaron los huacales y se actuó con el escenario vacío y gran parte de la escenografía fue sugerida a partir de la actuación “Las ventajas que trae consigo la pobreza” (Unger, 2006, p. 96).

Con danzas, diálogos y un interludio, Mendoza la ubicó en un museo de cera, una calle y en un burdel. Se retrató a personajes del bajo mundo en donde reinaba el cinismo y el humor negro y a pesar de su desgracia no eran seres angustiados o torturados. La obertura de *La vida airada* fue con un baile en el que Carlos Fernández recitó textos relacionados con el tiempo donde se mostró la premisa de la vida breve:

Todo se lo muque el tiempo
 Los años todo lo mascan
 Poco duran los valientes
 Mucho el verdugo los gasta (Unger, 2006, p. 92).

Los hombres representaron a la muerte con la cuerda de un ahorcado en el caso de Castaño, que compuso una especie de friso con las prostitutas y decían textos del bajo mundo, este primer cuadro titulado “Los valientes y tomajonas” terminó con la narración de una pelea acompañada de música de tango. La palabra era el elemento primordial y el poeta era sagrado e intocable, sin embargo se enfatizó todo con elementos visuales. “El Diálogo” fue el siguiente cuadro en el cual se mostró el encuentro del galán que quería llevarse a la dama a la cama a cambio de entregar en promesa su alma, estos personajes los interpretaron Juan José Gurrola y Manola Saavedra. Mendoza incorporó bailes y coros donde los hombres

bailaron con las prostitutas a manera de musical. La obra concluyó con una definición del amor que repetían al unísono Juan Ibáñez y Enrique Stopen.

El amor es nadador
desnudo y desnudador.
El amor es, pues, nadar
desnudarse y desnudar (Unger, 2006, p. 93).

En la escenificación las mujeres durante el baile se acercaron a los hombres al ritmo de bailes afrocubanos. *La vida airada* terminó mientras se veía regresar a los personajes a la quietud de muñecos del museo de cera. Con una escenografía ilustrada y una actuación realista Juan Soriano vistió al elenco con camisas y pantalones iguales en colores marrón y mostaza y se diferenciaron con sombreros. El maquillaje era grotesco con labios y ojos pintados en color negro que dieron apariencia mortuoria.

La vida airada estuvo plagada de críticas negativas que acusaron al grupo de pretencioso por sobrepasarse con un texto de Quevedo que causó malentendido por sus rebuscados versos. El error grave de Poesía en Voz Alta, según la crítica, fue que “la dirección, junto con los ritmos afrocubanos y los bailes provocativos convierten a la obra en una verdadera pachanga sin orden, organización, ni belleza” (Unger, 2006, p. 99). Las actuaciones, sin embargo, recibieron buena crítica y se le prestó atención a un elenco integrado por jóvenes desconocidos. El cuarto programa de Poesía en Voz Alta no pudo sostener un mes de funciones y cerró su temporada el 11 de agosto de 1957 y canceló la Universidad todo vínculo con el grupo.

En 1957 el país se encontró en medio de una precaria economía política donde Adolfo López Mateos tomó la presidencia y generó que las instituciones, sus funcionarios y las políticas culturales cambiaran. Los empresarios buscaron éxitos seguros y el teatro comenzó a llenarse de obras extranjeras. El quinto programa partió ya sin el amparo universitario y sin Héctor Mendoza quien salió del país y tomó su lugar José Luis Ibáñez.

Héctor Azar fue nombrado jefe del Departamento de Teatro de Difusión Cultural de la UNAM en 1957 y Carlos Solórzano era el Director Artístico, ambos reubicaron al Teatro Universitario en el Teatro del Caballito, ubicado en la calle Rosales número 26, que fue la nueva adquisición de la Universidad que le dio vitalidad y fuerza al teatro. Poesía en Voz Alta tuvo tres programas más donde el

vínculo con los anteriores era la presencia de Juan Soriano que se desarrolló como el escenógrafo y pintor que marcó el inconfundible estilo de Poesía en Voz Alta. Estos programas ya no son objeto de estudio de este trabajo porque corresponden a un periodo, no menos importante del grupo, pero en el que ni Juan Ibáñez, ni la Universidad son ya participes directos.

Los años sesenta llegaron con rompimientos y nuevas direcciones teatrales que generaron grupos donde la figura del director afianzó su presencia. Poesía en Voz Alta dio su octavo y último programa el 24 de noviembre de 1963 y dejó un legado de rebeldía y experimentación que rompió con la tradición acartonada. El grupo tuvo integrantes de alta cultura literaria como Elena Garro, Juan José Arreola, Octavio Paz, Leonora Carrington, entre otros que divulgaron textos y autores desconocidos en México y su gran cultura repercutió en los conocimientos que adquirieron los jóvenes participantes y más tarde se reflejó en las elecciones dramáticas de sus futuras puestas en escena. Este teatro tuvo su columna vertebral en la lengua, la palabra, la poesía y a partir de ella desarrollaron la plástica escénica. La elección de *Divinas Palabras* de Ramón del Valle-Inclán que dirigió Juan Ibáñez o *Él* de e.e. Cummings que dirigió Juan José Gurrola son sólo algunos de los ejemplos de la herencia literaria. El campo de la dirección dio sus mejores frutos y dejó impregnada la idea del teatro como espacio de experimentación y descubrimiento: Arte como juego. Juan Ibáñez jamás se despegó de esta forma de trabajo y los ejemplos más claros son sus obras para niños con notable influencia de Poesía en Voz Alta, movimiento libre y experimental.

Los integrantes de Poesía en Voz Alta se relacionaron con la creación de la escenografía, el vestuario, la iluminación, la actuación, la dramaturgia y demás elementos teatrales y formaron directores-creadores vinculados en totalidad con todas las áreas de creación.

Personas que a partir de no saber encuentran un estímulo, una respuesta, un reconocimiento, una reacción del mundo, que no necesariamente es favorable, pero que en el caso de cada uno de nosotros nos empujó a ser arriesgados. Y el riesgo implica que no se es un especialista (Crestani, 2008, p. 21).

Los años sesenta llegaron con un movimiento que rechazó los valores sociales y la moralidad establecida: “Ser contracultura es derribar las estructuras, darles un pastelazo en la cara a todos los que se sientan a homenajear a un libro”

(Rentería, 2000/2001, p. 10). Poesía en Voz Alta aventó pastelazos al teatro mexicano de los años cincuenta.

1. 3 Teatro en Coapa: En los matorrales

Los años cincuenta no se deslindaron del todo de las influencias del pasado, pero fueron formando una ruta y un estilo distinto frente a un mundo que no cesó de transformarse. Los dramaturgos empezaron a emplear diálogos más coloquiales y directos. El cambio se estaba gestando y fueron la semilla de la escena universitaria.

La preparatoria número 5 introdujo la materia optativa de teatro como parte del área de Estéticas por iniciativa de Mtro. Raúl Pous Ortiz esto se propagó en los demás planteles y reguló la práctica del teatro. La materia tuvo como finalidad encaminar a los alumnos dentro de una disciplina estética. Paralelo a esto, Héctor Mendoza coordinó los grupos de teatro estudiantil de las preparatorias y de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales que se presentaban en el Auditorio Posada del Sol.

La preparatoria número 5 se construyó en las ruinas de unos estudios cinematográficos ubicados en los terrenos de la ex hacienda de San Antonio de Coapa que fue un espacio donado a la Universidad. Mientras tanto los alumnos y maestros fueron ubicados momentáneamente en una casona de la Colonia San Rafael. Héctor Azar, joven escritor con estudios en letras españolas y francesas era maestro de literatura cuando Rafael Lara Navarro, director de la escuela, le propone hacer un grupo de teatro: “¿De teatro?, repuse, yo no tengo idea de lo que es el teatro” a lo que Rafael Lara Navarro contestó: Tampoco tienes idea de lo que es la literatura y los muchachos están muy contentos con tus clases” (Monsreal y Garibay, (s.f.), p. 13). Así Azar con sus colegas Roberto Oropeza, Martha Alicia Garibay y Rosa Furman aceptó coordinar un grupo e inició una relación que involucró a alumnos y maestros para juntos descubrir el arte teatral.

En sus inicios tenían poco apoyo económico y carecían de locales para sus representaciones por lo tanto se valió de entusiasmo e imaginación para desarrollarse. Azar propuso que tres jóvenes poetas: Sigfrido Paz Paredes, Orlando Martínez y Miguel Sabido hicieran una publicación que se llamaría *Tres poetas en Coapa* para venderla entre todos a quince pesos.

Al principio los resultados no fueron favorables y Azar decidió cambiar el procedimiento y reconoció que era un trabajo de actores profesionales por lo tanto había que adaptar los textos a los alumnos y no a los alumnos al texto. Trabajo dramático que desempeñó él. En esos momentos el director de la preparatoria decidió dejar la casona y se trasladaron a las instalaciones en construcción. Así entre albañiles y matorrales, donde los canales de Xochimilco llegaban a los salones y los campesinos pastoreaban sus vacas, nació Teatro en Coapa y a mitad del campo comenzó a germinar la semilla del teatro universitario. El 12 de octubre de 1955 tuvieron su primera función con sillas de butacas y plataformas de escenario “Teniendo como ciclorama el cielo y como estelas y trastos los verdes del campo. Fue el inicio de un trabajo fecundísimo, la aparición de una actitud frente al teatro” (Delié, 1972, p. 2). La formaron tres jornadas: *La pérdida de España*, *La cueva de Salamanca* y *Doña Endrina*. La primera era un grupo de romances históricos, la segunda un entremés de Miguel de Cervantes y la última una obra satírica del Arcipreste de Hita.

La representación estaba determinada por el alumno. La propuesta era generar un teatro de búsqueda que fuera útil para preparatorianos sometidos a la crisis existencial que la adolescencia conlleva. No se buscaba generar profesionales del teatro ya que el adolescente sólo cursaba la materia optativa para después continuar con alguna otra carrera universitaria sin embargo hubo aquellos que se maravillaron por el escenario y se quedaron en él, como fue el caso de Juan Ibáñez y otros que más tarde conformarían la Compañía de Teatro Universitario. El método consistía en acercar el personaje al actor y adaptar las obras a las características y conflictos que cada uno de los jóvenes tenía. Encontraron en el arte un lugar donde canalizar el torbellino emocional y contradictorio que implica la juventud y así mientras “jugaban” al teatro descubrían a Lope de Vega, Tirso de Molina, William Shakespeare, Miguel de Cervantes, Eugéne Ionesco, Bertolt Brecht...

Teatro en Coapa daba a conocer a la juventud de manera afable el mundo ilimitado e inexplicable del que formaban parte. Enseñó un teatro que transpiraba pueblo, gente y cultura popular. Fue un espacio acogedor y culto donde los jóvenes encontraron y vivieron la literatura y sus misterios.

Azar escogió textos clásicos porque tenían un sentido pedagógico ya que los consideró más puros y menos contaminados. Las obras se adaptaban, algunas de

origen no teatral, a las inquietudes formativas de los alumnos. El objetivo de este grupo no era que los jóvenes se volvieran el personaje o tuvieran una gran técnica teatral lo importante estaba en que se disfrazaran para recitar los diálogos con un alto nivel de formalidad y calidad, así como compartir la literatura a través del teatro con sus compañeros que tenían la misma edad. Entre estos públicos cautivos estuvo Juan Ibáñez que cursaba el bachillerato en la preparatoria número 5.

El trabajo era integral y las labores iban desde coser vestuarios, enfocar luces, pintar escenografía, repartir volantes, barrer el escenario y hasta actuar. Todos los participantes tenían una labor con la misma importancia que las otras. La práctica enseñó a los jóvenes a trabajar en colectivo y a romper resistencias de expresión al mismo tiempo que les creó disciplina y cultura.

En un principio el público lo conformaron los compañeros de la preparatoria, y los familiares de los integrantes, pero el grupo salió con pancartas y tambores a manera de juglares para atraer a la gente de las comunidades cercanas a la escuela. El público, cada vez mayor, pertenecía a un sector popular y los jóvenes tuvieron en el arte un medio de comunicación que superó barreras sociales. Teatro en Coapa atrajo también la atención del medio teatral “culto”, en un principio por la relación con Azar, pero después por la propuesta creativa de los alumnos. Entre los espectadores estuvo la China Mendoza, Juan José Arreola, Rosario Castellanos, Salvador Novo, entre otros. La diversidad de públicos a los que Teatro en Coapa llegó fue uno de los factores más significativos de su trabajo.

Un año después de que Azar fuera nombrado jefe del Departamento de Teatro de Difusión Cultural de la UNAM, Teatro en Coapa se conformó como un trabajo más sólido y presentó un collage titulado *La Picaresca*. En respuesta al trabajo la Asociación de Mexicana de Críticos de Teatro creó el premio Xavier Villaurrutia que les otorgó como mejor grupo de teatro experimental. Para esta puesta Vicente Rojo diseñó los carteles y formalizó el trabajo estudiantil considerado de aficionados para volverlo un trabajo serio inclinado a la búsqueda y la experimentación. En 1960 una vez más ganan el Premio Xavier Villaurrutia con *Ensalada de pollos* de José T. Cuéllar y *Diálogos del pensador* de Fernández de Lizardi.

Surgió la necesidad de tener un espacio para al teatro estudiantil que diera estabilidad y, dada la calidad del trabajo, Difusión Cultural y Jaime García Terrés,

aceptaron rentar el Teatro del Caballito. Fueron años intensos, agitados y felices para el teatro de la Universidad.

Teatro en Coapa consolidó parte de las bases que forjaron teatro en la Universidad y atrajo la atención de los estudiantes. Demostró su función formativa con trabajos de gran calidad hechos por alumnos. Muchos fueron los jóvenes que al formar parte de esta experiencia encontraron su vocación. El teatro estudiantil creció y en 1962 lanzó tres llamamientos:

1. A la juventud para reaccionar contra todas las cobardías del teatro mercantilizado y para defender las más libres, las más sinceras manifestaciones de un nuevo arte teatral.
2. Al público ilustrado para mantener el culto de las obras maestras clásicas, nacionales y extranjeras, formarán la base del repertorio.
3. A todos para apoyar una institución que se impondrá gracias al buen desarrollo de sus espectáculos, a su variedad, a la calidad de sus interpretaciones y de sus puestas en escena (Delié, 1972, p. 2).

Teatro en Coapa duró diez años y su trabajo se reflejó en sus integrantes que le dieron continuidad en “la etapa inolvidable del Teatro Universitario ya como tal... Pero, bueno, el Teatro Universitario ya fue otra cosa” (Monsreal y Garibay, (s.f.), p. 14). Se empezó a trazar un camino, las rupturas, necesarias y fértiles, vendrían después.

1.4 Compañía Universitaria: Los galopes del Caballito

El teatro preparatoriano marcó las pautas y objetivos de un trabajo que se consolidó a nivel de licenciatura.

Un grupo de estudiantes entre los que estaban Juan José Gurrola, Manuel González Casanova, Pedro de Román y Carlos Fernández reclamaron la falta de espacios y presupuesto para el efervescente teatro estudiantil. No se conciliaban con la compañía del Teatro Universitario, que sostenía Carlos Solórzano desde 1952, porque estaba integrada por actores profesionales y exigieron que lo practicasen los estudiantes universitarios. Se modificó el trabajo teatral de la universidad y en 1957 se rentó transitoriamente un pequeño teatro llamado El Globo, ubicado en la calle París en Paseo de la Reforma. Esta fue la primera sede del teatro estudiantil universitario donde empezaron a trabajar los jóvenes que marcaron el rumbo del teatro nacional entre los que estaban Juan Ibáñez, Pedro Román y Miguel Sabido. Como parte de la primera temporada se presentó en 1961 *Cándida*

de Bernard Shaw dirigida por Pedro Román donde Juan Ibáñez fue parte del elenco que integraron Manuel González Casanova, Alfonso González, Alejandro Rendón y Rosa María Saviñón.

Héctor Azar fue a las facultades para conocer los trabajos teatrales que realizaban ahí, seleccionó a jóvenes que consideró aptos para llevar una formación teatral más formal y los llevó con el maestro Fernando Wagner, quien era director del Departamento de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras. Se autorizó por parte de la Universidad que los interesados llevaran Teatro como carrera simultánea. Así, el teatro universitario empezó a integrar junto a “estrellas como Juan Ibáñez, que ya estaban estudiando la carrera” (Bourges, 2000, p. 150) a jóvenes de diferentes disciplinas.

El año de 1957 arrancó con nuevas expectativas y nuevos problemas: la universidad tenía a un grupo llamado FUTE² (Federación Universitaria de Teatro Estudiantil) que acaparaba el presupuesto que se destinaba al teatro. En El Globo los estudiantes fueron agredidos y encontraron el teatro incendiado y los telones y asientos rasgados. Con esta acción surgió la urgencia de formar una infraestructura que hiciera frente al problema, entonces el Comité de Teatro integrado por Margarita Mendoza, Enrique Ruelas, Salvador Novo y Fernando Wagner, creó el reglamento para los Grupos de Teatro Estudiantil donde se aclaraba que los grupos tenían que estar integrados por alumnos de las facultades y escuelas de la UNAM y que estuvieran inscritos en el año en curso. Así se reconoció al Teatro Preparatoriano y al Teatro Estudiantil Universitario como únicas ramas. La finalidad fue regularizar y orientar a los estudiantes para dar la formación y estabilidad que encontraron en un teatro con una mejor ubicación: El Teatro del Caballito, llamado así por un emblemático mural de un caballo pintado por Juan Soriano. El espacio fue sede de Poesía en Voz Alta desde 1956 por cuatro años y de los movimientos de los grupos de teatro universitario y preparatoriano que se consolidaron. El espacio se abrió para que todos los sectores teatrales de la Universidad tuvieran un lugar donde presentarse “proyectó una verdadera transformación en el teatro mexicano, rompieron con viejas formas para sustituirlas por otras llenas de vitalidad y fueron capaces de cristalizar los ideales del teatro universitario” (Bourges, 2000, p. 150).

² Son una organización de pseudoestudiantes que llegan a las universidades con intención de violentar y provocar para evitar que grupos se unan con un objetivo crítico en común.

Para la inauguración del teatro se presentó *La hermosa gente*, de William Saroyan a cargo del grupo de Arquitectura que dirigía Juan José Gurrola. En 1958 Gurrola puso en escena, con clara herencia de Poesía en Voz Alta, la obra *La piel de nuestros dientes* de Thornton Wilder obra en la que Juan Ibáñez actuó. Fue catalogada por los críticos de “antiteatro” concepto que agradó al grupo.

El Teatro Universitario continuó con las pautas del teatro preparatorio y dejó entrar a todos los grupos teatrales de las facultades con el objetivo de que la práctica teatral se realizara. El lugar fue un laboratorio integrado por alumnos de distintas facultades, áreas y estudios que tenían como interés común la práctica escénica y compartieran el amor al teatro. El trabajo teatral no se redujo sólo a la escena y buscó crear grupos de lectura y crítica. Se presentaron conferencias de distintos especialistas de temas diversos como Miguel León Portilla, Max Aub, Carlos Pellicer, Salvador Novo entre otros. También se extendió a otros medios de comunicación como Radio UNAM donde Juan Ibáñez dirigió un grupo de teatro radiofónico.

En 1960 el teatro universitario se enriqueció con un nuevo espacio el Teatro de la Ciudad Universitaria, hoy Teatro Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura. Para la inauguración se montó *Despertar de primavera* de Franz Wedekind, la obra la dirigió Juan José Gurrola y actuaron Juan Ibáñez, Nancy Cárdenas e Ignacio Sotelo, entre otros. Causó polémica porque el programa de mano tenía la impresión de una provocativa estatua desnuda con la que explotaron de forma natural lo erótico.

El auge del teatro en las preparatorias y facultades generó un espacio en el cual estudiar y desarrollar el teatro. Bajo esta necesidad en 1962 se formó el Centro Universitario de Teatro dependiente de la Dirección General de Difusión Cultural. El objetivo fue formar un organismo abierto que difundiera e integrara a todos los elementos teatrales para brindarle una oportunidad a los artistas de afirmar su trabajo con estudio, entrenamiento e investigación. El Centro Universitario de Teatro fue un eje de extensión cultural sin pretensión de formación profesional por lo que estaba al alcance de cualquier interesado fuera o no estudiante.

Fue un espacio de análisis, práctica y experimentación en el que se impartieron conferencias, cursos y seminarios que no siguieron ninguna tendencia; un lugar donde se presentaron distintas técnicas y distintos maestros. Se inició el

proyecto con una estructura sólida en la que el teatro universitario encontró una base “Ese hacer teatro de muchos jóvenes por casi diez años hizo posibles productos escénicos de alta calidad, pero la verdadera importancia había radicado en la acción colectiva desencadenada” (González Casanova y Figueroa, 2011, p. 100).

El Teatro del Caballito fue demolido para la construcción de la prolongación del Paseo de la Reforma. Testigo de un trabajo que representó el enlace del teatro estudiantil con el teatro profesional y la formación de una compañía integrada por universitarios que tuvieron que trabajar en los cursos que se presentaban en el Centro Universitario de Teatro y conformaron un trabajo que estuvo a la altura de la Universidad que representaban. La Compañía de Teatro Universitario se despidió de su primera casa para mudarse al teatro Arcos Caracol, ubicado en la calle de Cuba que originalmente era un sótano con ochenta butacas en un espacio reducido. Los años del Teatro del Caballito habían sido un lugar de experimentación y trabajo libre para creadores que formaron un lenguaje teatral propio. En 1963 el Teatro del Caballito dio su último trote con la presentación de *Divinas Palabras* de Ramón del Valle-Inclán, primera obra oficial de la compañía dirigida por Juan Ibáñez. Los discursos de despedida hacían hincapié en la pérdida de un escenario en el que se había plasmado una vibrante parte de la historia del teatro en México: “Demasiado sublime todo ello para ser comprendido por la burocracia y la demagogia imperantes; demasiado útil para las mayorías como para propiciar su crecimiento. Teatro y mural cayeron bajo la picota modernista” (Bourges, 2000, p. 159). Se otorgó el premio Xavier Villaurrutia a Juan Ibáñez por considerar su trabajo de dirección como lo mejor de teatro experimental, éste fue decisivo para que la obra fuera elegida para al Festival de Teatro Universitario que se realizó en Nancy, Francia.

De esta manera se conformó la estructura teatral que cubrió todos los niveles de la universidad:

1. Teatro Estudiantil Preparatoriano
2. Teatro Estudiantil Universitario
3. Carrera Profesional de Arte Dramático
4. Centro Universitario de Teatro
5. Compañía de Teatro Universitario

Una nueva realidad unificó el teatro de la UNAM que tuvo sus antecedentes en Teatro en Coapa y que encontró su cúspide en un teatro universitario orientado por los mejores maestros de teatro.

La Compañía de Teatro Universitario fue el primer conjunto estable que tuvo el país como verdadera institución teatral que se reafirmó cuando, en 1964, la UNAM aceptó participar en el Primer Festival Mundial de Teatro Universitario en Nancy, Francia, con la obra *Divinas palabras*. El festival tuvo como propósitos; reunir, conocer, confrontar, compartir y comparar el teatro de los jóvenes universitarios de diferentes partes del mundo, en una lid amistosa que enriquecería el arte. *Divinas Palabras* significó en la escena nacional una nueva forma de hacer teatro

Los jóvenes de los años sesenta leían obras de Samuel Becket, Jean Anouilh, Antonin Artaud, Fernando Arrabal, Edward Albee, Arthur Miller y más adelante, Harold Pinter. En Nancy se discutió y habló de la situación mundial con teatreros de Austria, Polonia, Portugal, España, Dinamarca, Alemania, Francia, Yugoslavia, Polonia, entre otros. Eran veintitrés grupos de jóvenes invitados que llegaron con ímpetu político que se reflejó en el escenario, había una corta separación temporal de lo que sería 1968. El triunfo lo tuvo la compañía mexicana desde el principio: “Se abre el telón... un estruendo sordo se escucha. Juan me pregunta: ¿Está lloviendo? –No Juan, están aplaudiendo–” (Farías, 2014, p. 102). El público de pie aplaudió la corona de espinas diseñada por Vicente Rojo que colgaba sobre el escenario y de ahí en adelante las ovaciones no cesaron en cada cambio de acto. El logro alcanzado causó polémica y a su regreso a México el grupo fue recibido en el aeropuerto por el doctor Ignacio Chávez, rector de la Universidad, y por un grupo de estudiantes orgullosos del premio: “Los logros alcanzados eran resultado de nuestro esfuerzo, talento, disciplina; de la confianza y apoyo que una institución como la UNAM había depositado en un visionario como Héctor Azar para la creación de la Compañía de Teatro Universitario y el Centro Universitario de Teatro” (Farías, 2014, p. 104). El teatro universitario demostró no ser sólo para aficionados y alcanzó altos niveles de profesionalidad y rompió la esteticidad de la época.

Allí [Teatro en Coapa] muchos alumnos de Héctor Azar tuvieron convergencia y ese es el punto, más que la injerencia de otros lados. La relación Héctor Azar y Juan Ibáñez yo creo que es la que es significativa y es la que produce el premio de Nancy y hace una llamada de atención muy fuerte a través de lo espectacular, que era todo lo que hacía Juan en el Teatro del Caracol (Ibáñez, 2017).

La Compañía de Teatro Universitario la conformaron: Juan Ibáñez, Javier Velazco, Ignacio Sotelo, Marisa Ibáñez, Germán Castro, Rosa Furman, Marta Zavaleta, Virgilio Leos, Selma Beraut, Luis Macouzet, Gilberto Pérez Gallardo, Calos de Pedro, Maricela Olvera, Leticia Gómez, Patricia González, Fernando Delié, Eugenio Padilla, Mariano Ballesté Marcela Zorrilla, Pedro García Jiménez, César Arias, Humberto Enríquez, Magda Vizcaíno, María del Carmen Farías, Beatriz Moya, Benjamín Villanueva, Norberto García Jiménez, Beatriz Baz y Enrique González.

Muchos fueron los alumnos que empezaron a trabajar con Héctor Azar desde Teatro en Coapa y continuaron su carrera teatral a nivel universitario. Sin embargo, otros fueron los que a nivel licenciatura se acercaron al arte escénico y se unieron a la compañía a penas en formación. Es importante resaltar la relación de Azar con Ibáñez porque fue la que lo impulsó para salir del país a concursar, sin embargo es el trabajo de toda la compañía en colectivo la que generó el primer lugar en Nancy.

Al volver, el grupo empezó a ensayar la obra *Olímpica* de Héctor Azar con dirección de Juan Ibáñez, trabajo que recibió atención e interés de los medios que prestaron atención a la Compañía de Teatro Universitario.

Marca la madurez de un movimiento teatral con bases y direcciones transformadoras. [...] Juan Ibáñez demostró un profundo conocimiento de la comunicación teatral y un excepcional sentido de penetración en los problemas humanos (Azar, 1977, p. 2).

El grupo coronó su trabajo y ganó más premios nacionales, internacionales y menciones honoríficas en espacios como el Festival Internacional de la Cultura en Varsovia, en el Teatro de las Naciones y el premio Xavier Villaurrutia.

Después de Nancy el movimiento universitario se conformó y fortaleció con una exitosa trayectoria teatral. Sin embargo, “quedó con la cara vuelta hacia atrás, caminado sin moverse, como estatua de sal, como un barco cargado de riqueza artística pero azotado por la tormenta” (Brun, 2011, p. 20), la crisis llegó y los acotamientos políticos y sociales del país impactaron también al teatro. Empezó una época de rivalidades y oposiciones que frenó su desarrollo.

Juan Ibáñez fue parte de un momento histórico innovador en el que importantes figuras movieron la cultura en México con las instituciones como centro. Reafirmaron la importancia de la Universidad y la necesidad de defenderla a toda

costa porque fue una fuente que emanó conocimiento, lugar de creación artística de la que Juan Ibáñez fue pieza clave.

“El teatro universitario siempre será bello” (Gurrola, (s.f.) p. 26).

1.5 Teatro de Vanguardia: Fin de fiesta

Fue un feliz encuentro, una fiesta a la que llegaron pintores, poetas, músicos, actores y escritores de muy diversas tendencias que buscaron un lenguaje escénico propio que ejerció una violencia política y estética sobre los espectadores porque los sometió al desconcierto, a lo nuevo. La vanguardia se dio en terreno universitario y los detonadores como Poesía en Voz Alta y Teatro en Coapa crearon un estallido luminoso y provocador que se reflejó en personalidades como Juan Ibáñez, Juan José Gurrola, Miguel Sabido, José Luis Ibáñez o Nancy Cárdenas, que hicieron de la experimentación su prioridad y ejercieron en el espacio teatral la subversión de las formas.

Juan Ibáñez se volvió jefe del Departamento de Teatro de la UNAM en 1966, cargo que le dio Héctor Azar quien ocupaba el puesto de Jefe del Departamento del Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes. Ibáñez descuidó y abandonó el cargo por el tiempo que le requería la dirección de la obra *Marat Sade* del dramaturgo alemán Peter Weiss trabajo que fue la consolidación del movimiento de teatro experimental gestado bajo el cobijo de las instituciones y que buscó nuevas formas de expresión para obtener un mayor desarrollo en las experiencias artísticas.

Marat Sade producida en 1968 en conjunto con la UNAM, el INBA y el Comité Organizador de los Juegos Olímpicos como parte del Programa Cultural de la Olimpiada y fue considerada una puesta monumental en la que se mezcló lo plástico y lo auditivo. El coro era siempre visible con acciones y sonidos que formaron parte de la música. El vestuario creó una unidad con la escenografía que era un gran panel que rodeó un patio en varios niveles donde los conjuntos fueron movidos con la destreza que Ibáñez aprendió de Fernando Wagner. Detrás de todo el trabajo estuvo Héctor Azar quien dio su apoyo al proyecto. Juan Ibáñez se movilizó dando instrucciones sobre la iluminación, las áreas y movimientos de los actores. La obra reunió a artistas formados por grandes maestros de quienes recogieron la capacidad creadora y la inquietud por la renovación que trabajaron en colectivo. En el elenco

estaba Angélica María, Wolf Rubinsky, Javier Velasco, Sergio Jiménez, Héctor Bonilla entre otros.

En *Marat-Sade* se reúnen las generaciones de artistas recientes que pertenecen al joven –y al nuevo– teatro de México; su formación la deben a maestros de quienes recogieron la capacidad creadora, así como la inquietud por la renovación: Novo, Wagner, Ruelas, Monreau, Villaurrutia, Seki. Nombres que han dictado las mejores lecciones escénicas del teatro mexicano (Weiss, 1968, p. 2).

En ese año la Universidad fue testigo de uno los actos represivos más violentos de México contra movimientos estudiantiles. Que se realizara una puesta escénica de una obra de gran carácter político como *Marat Sade* no fue una casualidad: “Hacer *Marat-Sade* en México era una provocación, una forma de tomar partido sin pertenecer a ningún movimiento político. Era una respuesta desde la imaginación” (Ita, 2000, p. 4).

En medio de este movimiento se organizó el Festival Internacional de las Artes conocido como la Olimpiada Cultural en el cual vinieron a la Universidad creadores como Arthur Miller, Fernando Arrabal, Jerzy Grotowski y Eugene Ionesco. Miller dio un coloquio efectuado en el Centro Universitario de Teatro donde se organizó una plática ante un grupo formado por estudiantes de teatro con interlocutores del panorama teatral como Juan Ibáñez, Margo Glanz, Héctor Azar, Carlos Solórzano y José Luis Ibáñez.

El movimiento del Teatro Universitario no se puede desligar del apoyo de funcionarios como Jaime García Terrés con *Poesía en Voz Alta* o Raúl Pous Ortiz fundamental para Héctor Azar en *Teatro en Coapa* quienes dieron el apoyo que necesitaron para que se diera el momento de oro del teatro universitario que Juan Ibáñez vivió en su primera etapa de estudiante. Es fundamental aclarar que *Teatro en Coapa*, *Poesía en Voz Alta*, el Teatro Universitario de Carlos Solórzano, los trabajos en Casa del Lago y las puestas en escena de la Compañía de Teatro Universitario no tienen que pelear o compararse entre sí ya que su ring fue distinto y su aportación indiscutiblemente valiosa para el enriquecimiento de sus espectadores y sus hacedores. Fue en estos espacios donde se dio el cambio y en donde Juan Ibáñez se formó. Años impresionantes de gran trabajo artístico en que los jóvenes entraron y salieron de la Casa del Lago, hacían cine, teatro, pintura, música.

Época fructífera de creadores como Ludwik Margules que montó *Fausto* en el frontón cerrado de Ciudad Universitaria, Juan José Gurrola que hizo teatro sin escenografía y dirigió obras de Eugène Ionesco, Dylan Thomas y Frank Wedekind, Héctor Mendoza que, con un elenco en patines, montó *Don Gil de las Calzas Verdes* y Juan Ibáñez que experimentó con *Divinas Palabras* y *Olímpica*. Eran la vanguardia, lo moderno, parte de una etapa del teatro que necesita ser reconocida como un movimiento serio: “Nos veíamos muy rebeldes, locos, pero con talento, haciendo todo abiertamente, cuando antes todo era en círculos literarios o académicos, pero aquí ya era abiertamente, en la Zona Rosa, o en la Ciudad Universitaria, y no hubo barreras para este movimiento o no supieron cómo detenerlo” (JCB, (s.f.), p. 26).

Capítulo 2

Juan Ibáñez, creador

2.1 Escena teatral

Juan Ibáñez fue un hombre de aproximadamente 1.80 cm de estatura con una complexión física fuerte y un tono de voz varonil y tosco. Su guardarropa no tenía grandes variantes y siempre iba vestido con pantalón de pana verde o café con bolsas para guardar tabaco, cerrillos y encendedor. El calzado lo componían mocasines lilas y zapatos negros con ribete de seda. Usaba chamarras de color café, mostaza o verde y camisa azul, blanca o beige. Siempre de anteojos y periódicos en la mano. Un personaje de un peso escénico espléndido (Escalante y Ruiz, 2015).

Nació el 20 de marzo de 1938 en Guanajuato, Guanajuato. Cursó la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro en la generación 1953-1957 en la Facultad de Filosofía y Letras y tomó cursos en Derecho, Filosofía y Letras Españolas donde tuvo clases con el filósofo José Gaos. Fue asistente de dirección de Fernando Wagner para la obra de teatro *Romeo y Julieta*. De él aprendió el manejo de grupos y conjuntos en el escenario.

El primer trabajo registrado de Ibáñez fue la obra *Cándida* (Bourges, 2000, p. 61). La siguiente fue *La vida airada* debutando como actor dentro del programa de Poesía en Voz Alta. Su siguiente aparición dentro del mismo grupo fue en *Los pilares de doña blanca* donde actuó con un elenco que integraba Tara Parra, Juan José Gurrola, Enrique Stopen, entre otros con dramaturgia de Elena Garro, que se unió al movimiento.

Participó como actor en la obra *La piel de nuestros dientes* y “en sus breves intervenciones, demuestra magnífica voz (hasta de cantante) y muchas dotes escénicas” (Cantón, (s.f.), p. 6) y en *Despertar de Primavera* ambas dirigidas por Juan José Gurrola.

El trabajo escénico fue hecho con estricto rigor por jóvenes apasionados al teatro que ensayaron durante cinco meses, como parte del grupo de la Escuela Nacional de Arquitectura para inaugurar el Teatro de Ciudad Universitaria. En el elenco se encontraban Nancy Cárdenas, María del Carmen Farías, Gastón Melo, Ignacio Sotelo y Luz del Amo. Un grupo integrado en su mayoría por estudiantes que

se volvieron los representantes de una juventud rebelde y creativa que llenó de nuevos aires el futuro teatral.

El joven director se formó con gente de alta cultura, ingenio y locura. Eran épocas en las que se acostumbraba trabajar con amigos que querían hacer teatro y que tenían visión. La enseñanza era abierta y gente de distintas disciplinas y estudios conformó grupos artísticos que brindaron conocimiento y diversidad al trabajo.

Estudió dirección en el extranjero “Becado por el gobierno francés” (Juan Ibáñez, contratado por el Teatro Comunale, 1987, p. 26) y viajó a Francia e Inglaterra.³

Llegó a Francia sin saber el idioma y se vio obligado a dominarlo en dos meses en los que estuvo encerrado en la sala de producciones de la universidad viendo películas en francés. Ahí forjó su conocimiento de cine, trabajo que desarrollaría posteriormente en sus producciones cinematográficas. Después viajó a Londres donde estudio dirección con el actor y director Peter Ustinov.

Dentro de ese tiempo la beca terminó y se quedó en la España franquista y ganó la lotería con un equivalente de dinero de la época a comprarse diez autos Cadillacs. Ibáñez con veintitrés años se mandó hacer a un sastre un traje de raya de gis cruzado, compró puros y se mudó al hotel Palace de Madrid. Regresó a México empapado de la vanguardia europea y la enseñanza de importantes artistas que le ofrecieron una amplia cultura que desarrolló a lo largo de su vida.

En México retomó su trabajo en la Universidad y empezó el montaje de la obra de teatro *Divinas palabras* de Ramón del Valle-Inclán con la Compañía de Teatro Universitario. Se volvió un director completo, muy cuidadoso y al pendiente de todo lo que pasaba en escena. Partió de una base que le permitió entender la entraña de la obra y marcó un ritmo de tres minutos de fuerza y uno de descanso. Tuvo en mente cómo iban a ser su montaje y lo hizo con un minucioso control y manejo de personajes a los que trabajó a profundidad. Todos los pequeños detalles

³ La beca fue una oportunidad que brindó Héctor Azar a Juan Ibáñez para estudiar en Francia y que también le facilitó a Juan José Gurrola estudiar en Nueva York. Sin embargo, los datos se contradicen en la fecha en la cual viajó y el tiempo que estuvo allá. Se estima que la cursó entre 1960-1961. Tiempo en el que recorrió otras partes de Europa como España e Inglaterra.

en *Divinas palabras*, los pulió poco a poco hasta que llegó a una puesta en escena que tuvo largas filas de gente formada para ver la función en el Teatro del Caballito.

Divinas palabras fue un logro universitario de jóvenes que llegaban a ensayos sin hora de salida. “Creíamos mucho en Juan. Y si él decía va a salir muy bien significaba que iba a salir muy bien” (García, 2015). El grupo viajó a Europa sin grandes apoyos económicos de parte de las instituciones y llegaron a construir una escenografía con martillos, clavos y madera. Colgaron con cadenas una gran corona de espinas diseñada por Vicente Rojo que vivía en Barcelona, quien manejó sin parar hasta el teatro para hacer las últimas modificaciones.

La obra tuvo una espléndida abertura de telón con música de gaitas. Obtener el primer lugar del concurso fue parte de un largo proceso de creación que abarcó años de trabajo estudiantil con un “total espíritu de grupo que fructifera con la puesta en escena de *Divinas Palabras*” (Carbonell y Vega, 2000, p. 173).

Ibáñez demostró especial habilidad y conocimiento para dirigir escenas de conjuntos y masas, pero su trabajo maduró en su siguiente montaje: *Olímpica*, obra de Héctor Azar estrenada por la Compañía de Teatro Universitario presentada en el Teatro Montparnasse-Gaston Baty de la ciudad de París, Francia en 1966.

Olímpica tuvo una “inteligente y sensitiva dirección de Juan Ibáñez, que tiene las pestañas quemadas de tanto estudiar dirección escénica” (Reyes, 1964, p. 4). Le permitió aprender a trabajar la actuación individual de los actores y reafirmó “sus cualidades de realizador escénico que sabe penetrar en lo más profundo de las implicaciones psicológicas de los personajes” (Reyes, 1964, p. 4). Creó un clima mágico y mostró escenas brutales, como un suicidio con una atmósfera orgiástica creado con burbujas que llenaron el escenario. La obra mantuvo por más de tres meses la sala llena del Teatro Universitario, salió de cartelera, “pero ya se ha inscrito definitivamente en la historia del teatro mexicano” (Rabell, 1965).

Sin embargo, en esta obra se dio una fractura para la Compañía de Teatro Universitario porque Juan Ibáñez integró al elenco actores ajenos al grupo y con los que había trabajado en la película de *Los caifanes*.

Culminó una importante etapa de una generación que aprendió sobre las tablas a hacer teatro en medio de un auge artístico que se gestó dentro de la Universidad. Todas las facultades tenían su propio grupo teatral lo que permitió el

encuentro y reunión de creadores de distintas carreras que abandonaron viejos moldes y se pusieron a la altura de los movimientos más vivos y vigentes.

“Nosotros andamos en perpetua búsqueda”, (Reyes, 1964, p. 4) afirmó Ibáñez después del triunfo de Nancy.

2.2 Obra cinematográfica

Juan Ibáñez estudió cine y radio en el año en que estuvo becado en la BBC de Londres, Inglaterra y en el *Institut des Hautes Études Cinématographiques* de Francia (Cineteca Nacional, 2001).

En México trabajó en Radio, Cine y Televisión. Fue parte de programas de Radio UNAM, emisora acusada de comunista debido a que “los colaboradores eran más bien intelectuales críticos como Rosario Castellanos, Alberto Dallal, José Emilio Pacheco, Juan Ibáñez... por lo que en varios programas podían ejercer la crítica social o política con gran libertad...” (King, 2007, p. 79).

En 1965 participó en el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje convocado por La Asamblea Ordinaria de la Sección de Técnicos y Manuales y asistieron representantes de todos los sectores de la industria cinematográfica mexicana, de la Secretaría de Gobernación y del Consejo Nacional de Turismo.

El concurso experimental de cine fue una promoción estupenda de los técnicos. Los Técnicos de Manuales de México eran famosos en el mundo entero como los mejores de cine y venían las productoras internacionales a trabajar con ellos. Un día se enfrentaron a que el cine iba de mal en peor por la falta de directores. No faltaba dinero, no faltaban mercados, no faltaban actores. Había todo menos directores, por eso ellos inventaron el concurso y lo promovieron (Ibáñez, 2017).

El productor Manuel Barbachano se ofreció como respaldo económico y técnico de los nuevos directores. Se decidió hacer tres historias cortas: *Las dos Elenas* de Carlos Fuentes dirigida por José Luis Ibáñez, *Lola de mi vida* de Juan de la Cabada dirigida por Miguel Barbachano y *La Sunamita* de Inés Arredondo dirigida por Héctor Mendoza. José Luis Ibáñez logró integrar al fotógrafo Gabriel Figueroa y al comentarlo al productor el número de películas de la producción cambió:

Manolo [Manuel Barbachano] era primo hermano de Juan García Ponce –Mira, Manolo, ya tenemos a Gabriel Figueroa– Acto seguido, le habló a Gabriel [Figueroa] y le dijo –Vamos a hacer no tres sino cinco, ¿le entras?

A él [Gabriel Figueroa] lo que le interesó fue la posibilidad de hacer cine ambulante y no en el estudio (Ibáñez, 2017).

La película se siguió llamando *Amor, Amor, Amor*, aunque integró dos nuevas historias: *Un alma pura* de Carlos Fuentes dirigida por Juan Ibáñez y *Tajimara* de Juan García Ponce dirigida por Juan José Gurrola. *Amor amor amor* tuvo la ayuda de escritores, actores y técnicos como Gabriel Figueroa, Enrique Álvarez Félix, Julissa, Gabriel García Márquez, Rosa Furman, Pilar Pellicer, Fernando García Ponce, entre otros que colaboraron para mostrar nuevas maneras de creación en la pantalla para expresar al mundo su época, su lugar y su circunstancia. Gabriel Figueroa fue el fotógrafo de tres películas: *Las dos Elenas*, *Un alma pura* y *Lola de mi vida*.

El concurso buscó modificar la conformista situación de la industria fílmica y dar la oportunidad a jóvenes creadores de dirigir una película. Ibáñez tenía veintisiete años cuando pudo realizar su primer largometraje y expresar con libertad su trabajo.

El concurso lo ganó Rubén Gámez con el filme *La fórmula secreta*. El tercer lugar fue para *Amor amor amor* y sus creadores consideraron, como dijo Ibáñez: “Un concurso no es una competencia sino una reunión de comparaciones; no se trata de triunfar con un premio; el objetivo es conocer nuestras formas individuales de creación mediante la comparación honesta” (Cineteca Nacional, 2001).⁴ El verdadero premio que Ibáñez tuvo fue trabajar con amigos que participaron en el elenco, la fotografía y la música. El concurso dio total libertad, lo que les permitió trabajar la experimentación y la búsqueda creativa.

Manuel Barbachano decidió que concursaran las cinco películas juntas, pero después del concurso se partieron en dos para poder ser exhibidas profesionalmente. Se fragmentó en *Amor amor amor* que integró: *Las dos Elenas*, *Lola de mi vida* y *La Sunamita*. Y en *Los bienamados* que integró dos medimetrajes: *Un alma pura* y *Tajimara*. Ibáñez y Gurrola, directores de las dos últimas, se volvieron precursores del cine mexicano que renació gracias a productores, escritores, fotógrafos y directores vanguardistas que trabajaron en

⁴ La información proviene de un archivo titulado Juan Ibáñez perteneciente al fondo documental de la Cineteca Nacional.

conjunto, escucharon jazz y se llenaron de poesía en alguno de los bares de la Zona Rosa que frecuentaban los intelectuales de la época.

Ibáñez tuvo gran influencia fílmica de directores de cine como Federico Fellini en los maquillajes femeninos descompuestos, de Michelangelo Antonioni tomó las largas caminatas angustiadas y de Alain Resnais la cámara pegada a la piel desnuda de los amantes. *Un alma pura* mostró locaciones neoyorkinas y tuvo la presencia de intelectuales como extras que miraban, durante una fiesta, directo a la cámara que se volvía el interlocutor de los personajes.

El grupo viajó al festival que se llevó a cabo en Mar del Plata, Argentina, como representantes del cine mexicano. Llegaron como película invitada, pero el trabajo no fue bien recibido por el público “por pertenecer a las aguas vanguardistas” (AFP, 1966)⁵ y fue acusado de rendir “culto al narcisismo del fotógrafo Gabriel Figueroa”. (AFP, 1966) Con toda la intención de los creadores el filme era provocador. De ese viaje Gurrola recordó a Juan Ibáñez “En el casino de Mar de Plata lucía como George Raft⁶ jugando a la ruleta. La pasó bien” (García y Martínez, 2013, p. 138).

Carlos Fuentes y Juan Ibáñez planearon dos películas más *Las cautivas* y *Los caifanes*. Ibáñez decidió no hacer *Las cautivas*⁷ y en 1966 hizo *Los caifanes* con guion de Fuentes. El filme tuvo un costo menor a un millón de pesos y se convirtió en un éxito en taquilla. Gran parte de la película pasaba dentro de un auto “en que se montaba Julissa, Enrique Álvarez Félix, Óscar Chávez, y Sergio Jiménez, que era en realidad de Pepe Estrada” (Campbell, 1986) y se usaron *close ups* que no dejaban ver los exteriores. La película fue tomada por sus realizadores como un juego en el que los actores entraron por diversión. Se mezclaba la cultura popular, tan presente en Juan Ibáñez, con la sociedad acomodada y burguesa que personificó en una pareja de clase alta. La historia era simple y se acompañó de música de Mariano Ballesté y Fernando Vilches. La principal canción *Fuera del mundo* se convirtió en un éxito y fue el nombre que en principio titularía la película.

Ibáñez aprovechó todo espacio para experimentar, su trabajo tuvo la característica de ser libérrimo y eso en ocasiones perturbó a los espectadores que

⁵ Cita sin fuentes de autor ni procedencia. La información proviene del Archivo Gurrola. Es una nota extraída de un documento de Mar de Plata, Argentina.

⁶ George Raft fue un actor estadounidense al que el público identificó por sus papeles de gánster.

⁷ La película la dirigió José Luis Ibáñez en 1973 con intervención en el guion de Carlos Fuentes e interpretada por Fanny Cano, Julissa y Jorge Rivero, entre otros.

se enfrentaron a proyectos provocadores. Mantuvo un toque surrealista y le gustó mezclar maquillajes exagerados, centros nocturnos de mala reputación y espacios públicos que eran intervenidos por acciones performáticas.

Los caifanes representó un ícono generacional que dio un giro radical al cine de los años 60 y evidenció dos sectores sociales que se identificaron en la vida urbana mediante una noche de farra y locura en la que todo se unía para volver a separarse como en la Noche de San Juan.

Los adolescentes dirigida por Abel Salazar en 1967 tuvo guion de Juan Ibáñez y José María Fernández. En ella actuó Julissa y Luis Aragón, entre otros.

En 1968 codirigió con Vicente Escrivá la película *El golfo* con Raphael, Héctor Suárez y Pedro Armendáriz Jr. como interpretes en una coproducción con España.

En 1968 el productor mexicano Luis Enrique Vergara creó un paquete de cuatro películas interpretadas por Boris Karloff.⁸ Fueron filmadas entre Estados Unidos y México. Las secuencias de Karloff las dirigió Jack Hill⁹ en Los Ángeles, y el resto Juan Ibáñez en México. Las cuatro películas: *La cámara del terror*, *Serenata macabra*, *Invasión siniestra* y *La muerte viviente*¹⁰ fueron escritas por Jack Hill, que tenía experiencia en realizar películas de terror y de bajo presupuesto.

Serenata macabra conservó una fotografía lenta y con espacios cerrados. El papel de Karloff fue aislado y solitario. La historia se desarrollaba en un país europeo donde una mujer se encuentra muerta con los ojos rasgados y se especulaba que el crimen lo había cometido una tribu de las montañas. La mayoría de las secuencias se filmaron en una sombría mansión con aire depresivo. El terror de la película se acompañó de extraños efectos sonoros.

La cámara del terror incluyó escenas gore, tortura y una danza en topless de Eva Muller. En la versión mexicana hay variantes de edición en las que se omiten algunas escenas, las secuencias y la trama se vuelven más largas. La película narra cómo dos personajes entran en las profundidades de la tierra para buscar evidencia de que existe vida ahí.

⁸ Boris Karloff fue un actor británico famoso por su papel en la película de *Frankenstein*.

⁹ Jack Hill fue un director estadounidense inclinado por el género de terror. Sus películas se volvieron de culto.

¹⁰ Los títulos en inglés siguiendo el orden fueron: *Fear Chamber* (1968), *House of evil* (1968), *The incredible invasion* (1971), *The snake people* (1971).

En *La muerte viviente* Juan Ibáñez colaboró en el guion escrito por Jack Hill. Esta película desarrolló temas como el vudú, la necrofilia, el canibalismo y los poderes psíquicos. Entre el elenco estuvo Julissa y Yolanda Montes mejor conocida como Tongolele. La película tuvo un estilo muy popular en años los sesentas y usó animación con una fotografía que tomó sólo tres espacios. En los créditos se le puso Jhon Ibanez porque sólo se realizó la versión en inglés.

Invasión siniestra fue co dirigida por José Luis González de León con las escenas de Estados Unidos hechas por Jack Hill y las de México por Juan Ibáñez. En ella actuaron nuevamente Boris Karloff con Enrique Guzmán, Tito Novaro y Cristina Linder, entre otros.

La visitación del diablo fue dirigida en 1968 por Alberto Isaac con guion de Emilio Carballido con un elenco integrado por Ignacio López Tarso, Gloria Marín, Enrique Lizalde y Juan Ibáñez entre otros.

En 1969 Tito Novaro dirigió *Trampas del amor* con guion de Jorge Fons y actuó Juan Ibáñez junto con el caifán Ernesto Gómez Cruz.

La generala la dirigió Ibáñez en 1970 y fue un trabajo de gran formato en el que habló de la revolución mexicana. En ella estelarizó María Félix con Ignacio López Tarso. El guion lo elaboró Juan Ibáñez junto con Arturo Rosenblueth y la fotografía fue de Gabriel Figueroa con música de Antonio Díaz que integró canciones de Óscar Chávez. Dentro de los interpretes estuvieron tres de los caifanes: Sergio Jiménez, Ernesto Gómez Cruz y Óscar Chávez. La película fue bien recibida por la gente e implicó un alto número en boletos vendidos en taquilla.

Ibáñez tuvo fascinación por *Divinas palabras*, texto que catorce años antes montó en teatro. La película tenía grandes interludios, pero la trama mantenía la sorpresa y expectativa. El set iba entre una villa medieval a un basurero apocalíptico que logró con la fotografía de Gabriel Figueroa mantener tonos de color tierra que armonizaron con el vestuario. Ibáñez hizo adaptaciones al texto y le dieron uniformidad y rareza a la trama. La influencia del director de cine italiano Federico Fellini en Ibáñez es notoria en las escenas exageradas, metafóricas y grotescas. La película ganó los premios Ariel a la fotografía en 1978 y las Diosas de plata por mejor actriz interpretada por Silvia Pinal, coactuación femenina por Martha Verduzco, revelación femenina por Rita Macedo, revelación masculina por Xavier Estrada, fotografía de Gabriel Figueroa y música de Lucía Álvarez.

A fuego lento/México nocturno fue dirigida en 1977, el filme conjugó hechos criminales con la vida nocturna del Teatro Blanquita. En la música estuvo Dámaso Pérez Prado y dentro de los interpretes hubo un elenco que salió del teatro de revista: María Luisa Landín, Adalberto Martínez *Resortes*, María Victoria Gutiérrez y las Dolly Sisters. También estuvo Óscar Chávez, Gilberto Pérez Gallardo y Tina French, entre otros.

Los caprichos de la agonía fue un documental a 16 milímetros filmado para televisión con registros de las plazas de toros de la Ciudad de México y Monterrey con material de 1970 a 1971, trabajo que hoy en día se encuentra perdido. Fue un documental sobre el torero Manolo Martínez quien era amigo de Ibáñez. La música fue una selección de Óscar Chávez que interpretó piezas cantadas por él en las que mezcló flamenco, son jarocho y música clásica. El documental contenía grandes escenas de Manolo Martínez toreando, pero Ibáñez se negó a filmar más de él porque tuvo el presentimiento de que se acercaría el momento en que el toro embestiría a su toreador, situación que sucedió poco después de que paró la grabación.

En 1978 Ibáñez habló de la corrupción que se daba en el cine al gastar cantidades excesivas de dinero y hacer producciones mediocres que no valían la inversión. Definió al cine como una industria deteriorada en la que los apoyos y financiamientos eran dados a trabajos deficientes e imposiciones que surgían desde el Estado que no permitía una plena libertad. El conflicto para Ibáñez estaba en la falta de identidad del mexicano y por lo tanto de representación. Tenía como propuesta no “un cine mexicano sino simplemente un arte que represente nuestras realidades” (Ruvalcaba, 1978).

De su formación de cineasta, influenciada en gran medida por ser asistente de dirección de Luis Buñuel, heredó agilidad, ritmo, velocidad y conciencia del tiempo porque para él: “la película que no se puede contar en hora y media no sirve” (Vela, 2016).

Fue uno de los principales artífices del cambio de imagen del canal del Instituto Politécnico Nacional, Canal 11, a partir de la gestión de Alejandra Lajous, su directora, que lo llevó como asesor.

A Guanajuato llegó en 1985 invitado como director de Radio Televisión Guanajuato.

La carrera cinematográfica de Ibáñez no fue extensa sin embargo dejó un legado dentro de la industria fílmica. Estuvo siempre en un sector cercano al cine independiente al que consideró una obra artística más que un producto comercial: “No sé si llegaré a tierra firme, sucumba, o regrese a donde partí”. (J.L., (s.f.), p. 20).

Su estilo estaba ligado con un elemento teatral y excéntrico mezclado con inusuales personajes de la vida popular. El trabajo más importante que hizo en cine fue su primer largometraje *Los Caifanes*: “Una pisada basta y la de Ibáñez penetró hondo.” (Álvarado, 1966, p. 6).

2.3 Plástica, música y poesía

El trabajo de Ibáñez estuvo lleno de referentes visuales con cuadros en movimiento y simultaneidad de acciones. Trabajó en la mercadotecnia e hizo comerciales para la marca Vinos Los Reyes Pedro Domecq. Uno de ellos era un *tableau vivant* inspirado en cuadros del pintor Edgar Degas en donde imitó una pintura y le puso vida con coreografía del maestro Ricardo Luna.¹¹ Fue a Grecia con otro de los comerciales y llevó a su equipo de actrices entre ellas Ligia Escalante (La flaca) y al fotógrafo Gabriel Figueroa y con la carreta de Pedro Domecq recorrieron lugares de Italia y España. Además, tuvo la publicidad de los licores Ferrer y Presidente (Escalante y Ruiz, 2017). Hacer comerciales no fue de su completo agrado, pero le dio soltura económica que le permitió tener un espacio creativo sin ataduras económicas.

En el mundo de la publicidad se encontró con un grupo interesante de personas como Gabriel García Márquez, Jorge Fons, Arturo Ripstein¹², Álvaro Mutis, La China Mendoza: “porque todos estábamos trabajando en ese quitar y poner calzones que es la publicidad” (Gironella, Vela, Mendoza, 2014). Juan Ibáñez dirigió pequeños cortes comerciales y “llegaba sin calzones y enloquecía a todas las mujeres que trabajaban en esa oficina” porque “era profesional del sexo, pero profesional” (Gironella, Vela, Mendoza, 2014).

Su casa de los años setenta estaba en la calle de Obrero Mundial, era un pent-house que el pintor Pedro Coronel consideró como un decorado de escenografía porque todo estaba colgado. En su cuarto tenía huacales pintados que

¹¹ Ricardo Luna fue un coreógrafo con el que Juan Ibáñez trabajó a largo de su carrera en teatro popular. Es probable que lo conociera por Margo Su a partir de sus montajes en el Teatro Blanquita.

¹² Algunos creadores ya los había conocido en el mundo del cine.

funcionaban de closet. Era un espacio original, lleno de objetos de arte mexicano y piezas extrañas.

No fue una persona medida y no pensaba en el futuro. Tuvo espacios simples que llenó con colecciones de obras de arte, libros, discos de música, esculturas, plantas y grandes perros con nombres como Plutarco. Esculpía obras e incrustaba en las paredes objetos, también ponía muros que cambiaban los espacios. Su vida diaria estaba vinculada a las artes plásticas y gran parte de las referencias de sus trabajos eran en relación a pintores y escultores. Los interiores de sus casas fueron “un gran collage en el que abundan máscaras, instrumentos musicales, libros, plantas, esferas de diversos tamaños y materiales, penumbras y algo más: la taurofilia” (Espinosa, 1998) de la que Ibáñez era un gran admirador.

Pintó con acuarela y no le gustó el óleo por el tiempo que había que dedicarle, sin embargo sus procesos de trabajo eran largos y minuciosos. Por ejemplo, realizó escenografías que pintó con escobas y cepillos de dientes y a los actores les hizo ponerse el vestuario para retocarlos sobre ellos.

Sometió sus referencias pictóricas a estrictos análisis y reflexiones que involucraban a todos los integrantes del proyecto. En *Divinas Palabras* utilizó los cuadros del Bosco como referencia para el vestuario y la escenografía. La estética era el centro de sus creaciones y de ella partía su obra. Para Ibáñez el artista plasmaba en la pintura lo que veía como su realidad: “Cuando Goya pinta los terrores de la guerra no está solamente haciendo retratos: está concretando una reflexión interior de lo que es la guerra y lo que es la violencia. Cuando Goya pinta el perro enterrado en la arena, está pintando la abstracción de un hombre preso en sus circunstancias” (Solares, 1968).

Su trabajo no trató de ser realista sino de darle sentidos visuales, plásticos y dramáticos a cada elemento que usó “Dotaba a las luces con otra función; la escenografía no era sólo una decoración. Hay mucho de plasticidad y coreografía en este teatro, hay mucha influencia de las artes contemporáneas, se deja de lado la actuación de frente, la luz plana” (Cisneros, 2000).

Su pasión por la plástica estuvo ligada a su interés por la música y se empeñó en cada día escuchar algo nuevo, razón por la que llegó a tener un amplio repertorio musical. Se volvió un arte fundamental en su creación y almacenó discos de géneros distintos como el mambo, el bolero, el rock and roll o los clásicos.

Camina refunfuñando por encima de los lienzos de cuero que cubren el piso – “así lo usan los árabes”–. Busca algo en los bolsillos de su chamarra. Se dirige a la barra que hace las veces de escritorio y estante. Hurga entre los discos compactos. Por fin encuentra el que busca y se dirige al aparto. Suena la música de Wynton Marsalis. (Vega, 1993).

Se fascinó por la música antigua de un grupo llamado *Los tiempos pasados* creado por el físico guanajuatense Armando López Valdivia al que cuestionó acerca del tiempo y colaboró con él en un experimento que denominaron *Poesía contemporánea y música antigua* donde se permitió explorar nexos con la palabra. En uno de los discos metió textos de su autoría en los que se plasmaron sus inquietudes.

Ibáñez tenía largas conversaciones sobre poesía, música, filosofía y se cuestionaba sobre la física cuántica: “Mostraba el interés de un niño” (Espinosa, 2000) como el infante sabio que jugó en *Poesía en Voz Alta*.

Su atracción por la física partió de entender y cuestionarse el tiempo. Con López Valdivia profundizó en el tema y lo plasmó en proyectos creativos en los que usaron poesía contemporánea y música antigua. Asimismo, experimentaron con la poesía y la teatralidad.

Su filosofía se percibe en los poemas que escribió e integró para acompañar el disco de *Los tiempos pasados*.

La música, misteriosa forma del tiempo
 El tiempo, ¿qué es el tiempo?
 Nada regresa, todo se va
 Siempre diferente
 Amanece, anochece
 Y un amanecer y un anochecer
 Nunca es igual a otro
 El tiempo es una manera de medir
 la música de dios (Ibáñez, 1997).

En este fragmento resumió los cuestionamientos a los que dedicó toda su vida creativa. Se interrogó sobre la existencia y el tiempo, al que consideró el tesoro en abundancia en Guanajuato porque ahí le rendían los días. Fue ateo, pero le fascinaba la idea de dios y los actos esotéricos. Recuerda Sergio Fernández que tuvieron “sesiones espiritistas (...) con gentes como Lilia Carrillo, Juan Ibáñez, Margo Glantz, Sergio Pitol, Juan Soriano, en mi casa, hasta que nos entró un pánico espantoso a todos...” (Rivera, 1988).

Su esencia era luminosa, pero era de difícil trato y exigente en todo lo que lo rodeó. Buscó la belleza en todos lados y le producía gran gozo cuando la encontraba en una obra, en un espacio, o en un texto. Su trabajo fue obsesivo con procesos agotadores que lo llevaron a descubrimientos brillantes, pero también a fuertes frustraciones. Escribir sacaba a relucir su parte más oscura, sus tormentos.

La música hace del tiempo
Un puente entre el misterio y el gozo
El tiempo es un invento
Una ilusión aritmética
Para medir lo que no vuelve
La música hace del tiempo un puente
Entre el misterio y el gozo (Ibáñez, 1997).

Ibáñez construyó puentes que entretejieron la física con la música, la poesía y el teatro. Este enmarañado le dio para explorar, sobre la escena, sus inquietudes en la vida. Rompió fronteras entre áreas, géneros o categorías estéticas y bajo esta premisa se dispuso a la creación. Le apasionó la música, la comida, la fiesta, el arte, los toros y la belleza, pero fueron gozos que estuvieron acompañados de un profundo sufrimiento existencial.

La música, gozo que agoniza y renace
Una nota y otra
quedan en la memoria
Mueren y renacen
La materia prima de la música
Es el tiempo y el tiempo todo
Es muerte
Todo es hoy
Siempre es hoy (Ibáñez, 1997).

Siempre es hoy fue una obra ideada en 1988 que significó una de las obsesiones más apremiantes del Ibáñez. Indagaba en el erotismo, el misterio, la vida, y la muerte. Fue elaborada con poemas de autores como José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Octavio Paz, Fernando Pessoa, María Zambrano y hablaba del amor, la muerte y la vida.

Siempre es hoy se iba a presentar con actores que trabajaron durante meses, pero de último momento hubo desacuerdos de sueldos y un día antes amenazaron con no salir a escena y así sucedió. Ibáñez tuvo que salir al día siguiente a decir el diálogo de los cuatro actores que formaban el elenco. Se puso un frac y se presentó lleno de flores y velas para actuar con acompañamiento del grupo musical *Los*

Tiempos Pasados que mezclaron flamenco, música cubana, música antigua y poesía.

Siempre es hoy fue un espectáculo difícil y tormentoso, pero en él acumuló gran parte de su conocimiento. Lo llevó a noches en vela porque cuando más profundo se cuestionó las cosas más violento fue el proceso.

Todo es presente
 Todo es hoy
 Siempre es hoy
 Siempre es hoy
 No hay un sonido
 O un silencio
 Más importante que otro

No hay regreso
 Como en un clavado
 El que hace música
 Es como un clavadista cósmico
 Que hace su propio espacio y tiempo
 Al ritmo de una gravedad distinta

Dios es el tiempo
 La música
 El amor (Ibáñez, 1997).

Para trabajar con Juan Ibáñez había que ser atento y estar dispuesto al riesgo. El creador era el clavadista cósmico y las aguas eran el espacio y el tiempo de la creación. No toleró la falla ni el miedo. Sus procesos de trabajo eran difíciles para todo el equipo porque estaban siempre en el riesgo de la violencia o el arrebató, pero también cercanos a su experiencia, conocimiento y guía.

El amor es como el cigarro
 Nadie lo deja
 Y todos quisiéramos dejarlo (Ibáñez, 1997).

Jamás dejó el cigarro, ni los amores. Ambos fueron motores fundamentales que se involucraron en su vida creatividad para abrir y cerrar capítulos de sus trabajos. Su concepción del amor se interpreta a partir de los textos que incluyó en *Siempre es hoy* en donde habló de lo efímero y delicado que podía ser.

Era un artista integral, un intelectual de tiempo completo que dedicó su vida al arte, la creación y la contemplación. Pintó, escribió, esculpió, dirigió y actuó, fue un creador heterogéneo.

Capítulo 3

Un arte heterogéneo

3.1 Cultura popular: “El Bellas Artes de los pobres”

En los años sesenta la Zona Rosa era el lugar donde los artistas se juntaban en los cafés, galerías, teatros y departamentos para organizar happenings. Juan Ibáñez, amante de la vida nocturna se asoció con Lipkao, Gonzalo Ares, Toni Sbert, Carlos Pascual y Nacho Villarías y abrieron el bar El perro andaluz, nombre de la película de su maestro Luis Buñuel quien lo inauguró. En el lugar se reunió una juventud embriagada de cine, poesía, teatro y pintura.

Eran los tiempos del equipo de futbol compuesto por Pepe Estrada “La Canalla” con Enrique Rocha, Toni Sbert, Julián Pastor, Óscar Chávez, Roberto Donis, Ludwig Margules, Ricardo Rocha que jugaban contra el equipo Pincel y fibra: Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Arnaldo Coen, Rafael Coronel, Juan Carvajal, Fernando García Ponce, Jorge Manuel y José Luis Cuevas. También caían de vez en cuando por El perro [andaluz] la mafia de la Casa del Lago; Juan José Gurrola, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, María Antonieta Domínguez, Marta Verduzco (Campbell, 1986).

Los grupos estaban marcados, pero al final la fiesta los reunía a todos y entre música y espectáculos se rompieron fronteras y todos se permearon de la cultura del otro. En la misma línea de títulos buñuelescos Juan Ibáñez le puso La edad de Oro a su otro bar-cantante donde se reunieron a hacer teatro.

El teatro-bar: “El primer antecedente es el espectáculo *La Edad de Oro*, de Juan Ibáñez en la Gran Tasca, en la esquina de Abraham González y Morelos. Ahí trabajaron artistas como Lilia Aragón, Martha Ofelia Galindo, Pilar Pellicer y hasta creo que Isela Vega anduvo alguna vez por ahí. Óscar Chávez, Mario Ardilla, Ernesto Gómez Cruz, Gilberto Pérez Gallardo... Cuando Juan Ibáñez dejó el lugar, ellos se cambiaron al *Café-Colón* en Reforma. La Edad de Oro fue un antecedente de emblemáticos lugares como [el bar] El Guau donde las características de los espectáculos eran como los denominó el director Ludwik Margules “lo que en Europa se llamaría Cabaret-literario” (Campbell, 1986).

Juan Ibáñez creó espacios en homenajes a los carperos que fueron punto de reunión de intelectuales. En uno de eso espacios conoció a la polifacética: Margo Su.

Margo Su fue una mujer involucrada con las artes escénicas que fue bailarina, actriz y productora. Se casó con Felix Cervantes que se enfocó en crear teatros de revista y juntos abrieron una carpa en la calle Aquiles Serdán al cual llamaron

Margo. Manuel Cervantes que fue el tío de su esposo se involucró por adherencia en el espectáculo y construyó un teatro que llamó con el nombre de su hija Blanca Eva Cervantes. Félix Cervantes fue el encargado del teatro hasta su muerte. Margo Su heredó el trabajo para otorgarle los mejores tiempos al Teatro Blanquita.

¡Muy buenas noches:
Señoras y señores,
el Teatro Blanquita les desea
que pasen unas horas de alegría
y les ofrece
con todos sus esfuerzos
el mejor espectáculo que México
puede brindarles
Pues tenemos las más lindas coristas,
y del mundo los mejores artistas
y el deseo más profundo
de que penas y problemas
logre usted olvidarlos aquí
Es el Blanquita
su Teatro de Revista,
y por eso aseguramos
que estas horas de alegría
no podrán olvidarlas jamás... (Gayosso, 1975, p. 1).

Margo Su conocía y admiraba el trabajo de Juan Ibáñez, razón por la que aceptó producir una obra en la que él dirigiera. Trabajo que implicó para el director enfrentarse a formatos y públicos que pertenecían a un género que no había trabajado: El teatro de revista.

Juan Ibáñez nunca había trabajado en un espacio con las dimensiones del Teatro Blanquita, ubicado en Eje Central Lázaro Cárdenas 16, en la colonia Guerrero, era un lugar al que asistir implicaba “antes que nada, compartir físicamente uno de estos espacios: el tráfico y el vértigo, la aglomeración y sus frotos” (Martínez, 1975, p. 3) de un público de origen popular, exigente y sincero que se carcajeó aplaudió, chifló y pateó en medio de cada espectáculo.

Margo Su le ofreció un gran presupuesto a cambio de hacer una revista de época en la que se recrearan los años cincuenta que fueron los tiempos del mambo. Un momento en que México había despegado hacía el primer mundo y la pos guerra parecía beneficiar al país. En medio de este gran desborde existió una gran pobreza. Había una clase emergente rica hecha al calor de la revolución y Juan Ibáñez lo que hizo fue interpretar ese momento: el momento del mambo.

Una noche viene al teatro Juan Ibáñez. Entra al lunetario y se deslumbra inmediatamente: cabe un mundo de almas y está lleno. Además, es un público completamente participativo, lo mismo aplaude o chifla, grita, opina. Inapreciable timón que no permite errores. Le cuento de mi mambo y se emociona. Mis elementos son un cadillac bien apelmasado de marmaja dorada que apantalle con el relumbrón, caricaturas hechas por García Cabral pintadas a tamaño foro, representando a los nuevos ricos, a los políticos de la época, a la sonrisa omnipresente de Miguel Alemán, fotomurales con las represiones del ejército a maestros en las calles de San Cosme. Y en el escenario Pérez Prado, Las Dolly Sisters y Yeyo el cantante, y Ricardo Luna montando las coreografías con aquellos pasos que inventamos juntos en los albores del mambo, cuando el país se antojaba nuevecito, Ibáñez se emociona (Su, 1990, p. 146).

La revista fue excelente porque “este genio, porque era un genio para ciertas cosas.” (Restrepo, 2015) trabajó con todos estos elementos y cuando “empieza el turno de la orquesta de Pérez Prado aquello se vuelve un manicomio: la gente baila, brinca, echa piruetas, cada quién inventa su propio mambo” (Su, 1990) y el “Cara de Foca”¹³ en un momento dirigía la orquesta subido en el auto logrando uno de los momentos más espectaculares de la escena teatral.

La revista *Mambo* recreó la época del barrio estudiantil en el centro y la vida de los ricos. Tuvo el acierto que tener una apertura en donde el público entraba con el ritmo del mambo José que iniciaba con saxos, baterías, entre tenores, bajos, trompetas, bongós y comenzaba la revista.

Ibáñez era un gran apasionado de las canciones de Pérez Prado y en *Mambo* incluyó clásicos como *Lupita*, *La chula linda*, *El mambo universitario* y *el Mambo en Sax*, este último lo bailó la actriz Ofelia Medina que lo dotó de suavidad y erotismo. Ibáñez incluyó a Las Dolly Sisters que eran dos bailarinas que fueron una leyenda en la época del mambo y que integraron el cuerpo de baile inspirado en el ballet de Chelo La Rue, bailarina que enseñó lo que era un ballet tropical al coreógrafo de “Bellas Artes Ricardo Luna a quien sus compañeros le hacen la vida de cuadros: es inconcebible bailar “Don Juan” de Mozart, y salir corriendo a ensayar con tamboreros negros a un teatrillo frívolo” (Su, 1990, p. 70).

La dirección se inspiró en el ballet de los años cincuenta porque su estética le atrajo a Juan Ibáñez que vistió a todas las mujeres de mamboletas. La revista tuvo

¹³ Uno de los apodos con los que se le conoció al compositor Dámaso Pérez Prado también llamado el "Rey del Mambo".

un segundo baile de Ofelia Melina con el mambo *Caballo Negro*, donde usó el pelo largo agarrado como una crin de caballo, y los dieciséis compases que tenía el inicio del mambo los recorrió de lugar a lugar con el cuerpo de baile que se integró a la danza. Medina se movió y bailó semejando una yegua. El teatro ofreció dos funciones al día y los domingos tres. Todos los días estaba con cupo lleno.

El éxito de *Mambo*¹⁴ fue tan grande que Margo Su y Juan Ibáñez quisieron continuar y crearon *Danzón* espectáculo de boleros. El elenco estuvo encabezado por dos personajes primordiales de la música popular de los años cincuenta, donde el danzón estaba en su apogeo: María Luisa Landín, quien cantaba el bolero *Amor perdido* y el *crooner* más importante que tuvo México en los años cincuenta: Fernando Fernández, que cantaba el bolero *Amar y vivir*. Margó Su reprodujo uno de sus encuentros creativos con Ibáñez en los que dialogaban el trabajo:

Y María Luisa Landín, ¡ay, si! que nos canté el *Amor perdido*, traemos tantos amores perdidos que nos duelen como espinitas clavadas en el alma [...]. Y nos traemos también a Fernando Fernández para los boleros masokos, de los que rompen la madre. “Vamos a reproducir el *chó* de un cabaret de los 40”. Sí, y contrato a las segundas triples de los viejos tiempos, aquellas que le ponían sabor al caldo. Padre. Se me antoja que bailen el *amor chiquito, acabado de nacer...* vestidas de corazoncitos rojos en las nagüitas cortas, en los guantes, el sombrero también de corazón (Su, 1990, p. 152).

La selección musical de este trabajo demostró el gran conocimiento sonoro de Ibáñez que integró puros boleros de la época romántica de los años cuarenta con “escenas de Waikikí [que] son deliciosas y el momento de *Amor Perdido* dicho por María Luisa Landín, termina con lágrima y ovaciones pegados (Su, 1990, p. 153).

Danzón fue un éxito con cupo lleno todos los días y reventa de boletos afuera del teatro durante cuatro meses de funciones. Sin embargo, la obra fue censurada por un inspector que llegó al teatro con la intención de prohibir escenas y palabras que para la sociedad conservadora eran obscenas.

Juan: aquí el señor dice que cachondo es una palabra obscena, ofensiva para las buenas y decentes familias. Ibáñez se esponja como toro bravo y da un baño de buen idioma al pobre señor autoridad, que se va haciendo chiquito chiquito del susto, porque no entiende nada: Lope de Vega, Siglo de Oro, literatura, libertad de expresión, inexistencia oficial de censura, inquisición,

¹⁴ No hay documento que especifique los años de las obras de teatro de carácter popular de Juan Ibáñez. Basándome en la cronología de la carpeta de Vela que Ibáñez elaboró para el FONCA, ubicó entre 1971 a 1973 su trabajo de *La edad de Oro, Son, La risa del diablo, Mambo, Danzón, Gatocracia y México de noche*.

etc. El inspector pierde terreno y huye como puede de la oficinita y Juan sigue bufando hasta que lo tranquilizo con un café (Su, 1990, p. 153).

La siguiente revista fue *Siglo XX*, en ella actuaron Ofelia Medina, María Conesa (La gatita blanca), Tongolele y el cantante Rolando Laserie. Esta revista fue otro éxito debido a un selecto elenco donde la joven Ofelia Medina trabajó con iconos como María Conesa y Tongolele, que ya tenían una carrera reconocida con un público que las adoraba.

La hervidera de Juan no tiene abuela, las inquietudes no lo dejan en paz. Inventó *México Siglo XX* con María Conesa y Ofelia Medina juntas, en una mezcla de carretelas de bandera azul con poesía cachonda de Villaurrutia y sabrosas bocas rojas mecidas con el canto de Rolando Laserie, y el Blanquis entero apoyándolo sobre el escenario: el talento de Ricardo Luna, el entusiasmo de Cuco Valtierra, la fantasía creativa de la Brujita Bremer y Su volcada sobre los telones de colorines (Su, 1990, p. 153).

El siguiente montaje en 1976 fue *El Tapado*, espectáculo en el que Óscar Chávez y Lucha Villa participaron. Con gran reconocimiento para Margo Su como empresaria y Juan Ibáñez como director. Duró dos años en cartelera y fue visto por públicos diversos, entre ellos los intelectuales que había rechazado la cultura popular que comenzaron a pasearse por el Teatro Banquita para conocer y ver sus obras.

A pesar de los éxitos no todos los trabajos de Ibáñez fueron bien recibidos y poco después montó *La Gatocracia*, trabajo en donde Margo Su perdió todo el dinero invertido: “la nueva revista de Ibáñez es patinón. La gente nos mienta la madre. Juan está rojo y corajudo” (Su, 1990, p. 154).

Ibáñez estaba acostumbrado a trabajar en el teatro universitario en donde había dinero sin mucho control. El Teatro Blanquita en cambio era un gran lugar en el que se le tenía que pagar a todo el personal que trabajaba ahí, desde acomodadoras, técnicos, taquilleras, bailarinas, etc. Era en un espacio en donde cabían unas 2500 personas. La revista tenía que ser arreglada y Margo Su quiso hacerlo por su cuenta de forma veloz, como apremiaban las cosas en ese teatro, pero Ibáñez no estuvo de acuerdo:

¡Yo necesitaba ver correr la obra quince días para hacer mis cortes!
Juan, ¿quince días? En quince días no hay una mosca en el teatro. ¿No te has dado cuenta? En cuanto salen los dos mil de la función, se van secreteando unos a otros: no entres, está muy feo (Su, 1990, p. 154).

El fracaso de *La Gatocracia* fue enorme y simbolizó un rompimiento entre Ibáñez y el Teatro Blanquita. Se alejó completamente del lugar y no quiso volver a trabajar ahí después de una experiencia en donde “silbaban entre otras cosas. Juan se molestó mucho, le dolió, tal vez ha sido lo que más le ha dolido además de algunos fracasos escenográficos en ópera” (Restrepo, 2015). El Teatro Blanquita fue para Ibáñez un lugar del cual se tuvo que separar de golpe porque le resultó imposible combinarlo con otras actividades. Implicaba una completa entrega a un trabajo que siempre estaba en el borde del fracaso en formatos masivos.

A pesar de todo no se alejó de lo popular y su siguiente trabajo fue un recorrido a través del *Son*.

Llamó a Pérez Prado para actuar en vivo y a los pintores Carmen Parra y Pedro Coronel, para hacer la escenografía. Invitó a Sergio Fernández para estructurar un texto que conjuntara una gran cantidad de poemas que llevaban a la gente a través de la historia del son. Tuvo un elenco de actrices que mezcló con bailarinas. El éxito volvió a ser contundente y el gran logro fue cuando Pérez Prado continuó tocando con su orquesta al final de la obra y el público se bajó a bailar: “yo me bajé a bailar con Margo” (Restrepo, 2015).

Uno de los hallazgos más interesantes de Ibáñez en este montaje fue musicalizar con Dámaso Pérez Prado el poema *Las decimas de la muerte* de Xavier Villaurrutia.

El éxito de *Son* generó un patrocinado para ir a Alemania con la obra, pero Pérez Prado, que era un personaje difícil, no quiso ir y el proyecto no se logró. Juan Ibáñez admiraba a Prado y sabía que cuando él no estaba al mando de la orquesta nada sonaba igual.

El último trabajo de carácter popular de Juan Ibáñez fue un homenaje a Agustín Lara titulado *Azul*. Resultó menos popular en comparación con lo que había hecho antes y la razón fue que metió sopranos, barítonos y le faltó el tono popular con que se toca la música de Agustín Lara. Ibáñez reconoció que no había sido un gran hallazgo este montaje.

Valoró la cultura popular, que en principio fue negada por el público culto, y reconoció su riqueza en música, danza y teatro. Así como su fuerza en tanto manifestación y expresión cultural y le concedió valor intelectual en sus montajes.

Entretuvo con trabajos de alto nivel intelectual a diversos públicos que se mezclaron en la sala del teatro.

En esto se le debe un gran reconocimiento a Juan Ibáñez que fue fundamental para trabajar la cultura en lugares como el Teatro Blanquita donde iba la gente a divertirse y salía enriquecida por ver la mezcla de elementos clásicos con populares. Ibáñez incluyó gran cantidad de poesía y la gente gustó de ir a escuchar fragmentos de Nicolás Guillén o Xavier Villaurrutia.

El Teatro Blanquita fue la catedral de la cultura popular gracias a personajes como Margo Su que apoyó a Juan Ibáñez y tuvo injerencia posteriormente en creadores como Juliana Faesler¹⁵ (que estuvo de niña tras bambalinas) o Julio Castillo que también trabajó obras de revista con Su.

Afirmaron su carrera jóvenes cantantes estrellas del disco: Irma Serrano, Javier Solís, Lucha Villa. De la generación de traductores del rock, no falta la presentación de Manolo Muñoz, Enrique Guzmán, Angélica María, Alberto Vázquez. Nacidos en el Margo y hoy de gran éxito en la televisión: *Viruta* y *Capulina* (Su, 1990, p. 132).

Uno de los aspectos menos destacados de Ibáñez es su trabajo de carácter popular porque no fue importante para los grupos que definían lo que era cultura. Juan Ibáñez se dio cuenta de que el país no solo era culto por lo grandes autores como Alfonso Reyes, Juan Rulfo o Carlos Pellicer, sino también por sus creadores populares como Dámaso Pérez Prado, José Alfredo Jiménez o Agustín Lara, todos personajes que admiró.

Ibáñez rompió innumerables reglas, innovó y conjuntó trabajos de calidad escénica que acercaron otros públicos al arte. Logró unir lo que la gente entendía como su cultura con las artes clásicas para desplegarlo en el escenario. Fundió el conocimiento intelectual con el espectáculo y la creación artística en un espacio al que el crítico José Antonio Alcaraz llamó con humor: El Bellas Artes de los pobres, mientras que al Palacio de Bellas Artes lo llamó El Blancote.

Dirigió siete revistas: *Mambo café*, *Danzón*, *Siglo veinte*, *El Tapado*, *Son*, *Azul* y *La gatocracia*. Tuvo interés por montar un musical con la música de José Alfredo Jiménez llamado *Besos de vidrio* e hizo el libreto con la letra de sus canciones, pero en la última etapa de su vida enfermó y nunca llegó a la puesta.

¹⁵ Su mamá apodada la Brujita Bremer llegó al Teatro Blanquita por Juan Ibáñez y se quedó largo tiempo a trabajar en él.

No hubo más teatro de revista en el repertorio de Ibáñez, pero el carácter popular lo acompañó en toda su trayectoria y una de esas etapas se dio cuando el Teatro de la Nación del IMSS estableció una sede destinada a la representación de obras clásicas y formó un ciclo de Teatro de Búsqueda donde Ibáñez dirigió *El semejante a si mismo* de Juan Ruiz de Alarcón en 1978.

Volvió la obra un musical con mezcla de “el fox trot, el tango, el bolero romántico de Agustín Lara y los campiranos versos de José Alfredo Jiménez” (Haro Villa, 1978). Mezcló poemas contemporáneos como *La zorra* de Eduardo Lizalde con letras y música de autores populares. En el vestuario se inspiró en pinturas de Julio Romero de Torres que dieron a la obra erotismo. Al prescindir del mundo formal de los clásicos mostró su universalidad y libertad creativa.

3.2 Teatro escolar: Cristalitos

Xóchitl Medina, bailarina y promotora cultural, organizó la asistencia de las escuelas al teatro por parte de la Secretaría de Educación Pública. Determinó que la entrada fuera gratuita y llenó foros como el Auditorio Nacional donde se hicieron representaciones con miles de niños de público. El esquema de trabajo empezó con la planificación del espacio teatral, se eligió al director de escena y se le propuso el proyecto a la SEP.

Se comenzó a montar obras que buscaron acercar a los estudiantes a textos clásicos de literatura universal y mexicana. Los montajes tenían una excelente calidad y los mejores actores de la escuela de teatro encontraron un espacio con largas temporadas donde desarrollar el oficio teatral.

En 1965 Héctor Azar entró como promotor de cultura y juntos crearon un teatro para niños con una propuesta literaria y un trabajo que gestionó el mejor teatro.

El teatro que se daba en las escuelas era para las primarias y secundarias, sin embargo, el nivel preescolar comenzó a provocar entusiasmo y se generó una Oficina de Relaciones Públicas y Promoción que amplió el repertorio.

Al entrar en la sala que se suponía llena de niños de preescolar, uno se preguntaba qué había pasado, dónde estaban los niños, porque de tan chiquitos, parecía que no había nadie en las butacas, pero cuando aplaudían, el teatro se llenaba del sonido de sus manitas como chasquiditos de cristal. Azar decía que quería llevar eso al Palacio de Bellas Artes para oír esos cristalitos (Medina, 2013, p. 64).

El pequeño público no sólo iba por primera vez al teatro sino también al Palacio de Bellas Artes donde eran guiados por edecanes y conocieron el lugar y sus murales. La introducción a este mundo cultural empezó a acercarlos desde muy pequeña edad a las artes.

En la última etapa de su gestión Héctor Azar se volvió a encontrar con Juan Ibáñez cuando Xóchitl Medina se vio en la dificultad de tener un director de teatro para preescolares y asistió al espectáculo de *La edad de oro*. Escuchó hablar a Ibáñez de forma tan apasionada que la inclinó a decirle: “¿Y si te invito a que hagas algo para los chiquitos? ¿Cómo qué?, me respondió. Entre juegos, canciones, mensajes... Creo que a ti se te ocurrirían más cosas que a mí, son niños de entre 3 y 4 años” (Medina, 2013, p. 64). En un espacio cabaretesco Juan Ibáñez se encontró con una propuesta que lo enfrentó a un mundo completamente nuevo y desafiante. Su concepción del teatro fue movida en esta petición.

Vinieron a apresurarlo; se retiró y el inicio del espectáculo se retrasó un poco... cuando en ese momento se inicia la acción: aparece Óscar Chávez, Mari Ardilas, Gilberto Pérez Gallardo, Beatriz Sheridan cantando: *Los cochinitos ya están en la cama...* En cinco minutos había preparado su propuesta (Medina, 2013, p. 64).

Con este acto Juan Ibáñez acepta entrar en el mundo del teatro para niños. Azar aceptó la propuesta y se montó en el Teatro Jiménez Rueda *El niño y el teatro* en 1971.

La obra no tuvo anécdota ni personajes, en ella se dialogó con los niños y se les propuso inventar e imaginar un mundo en el que se les enseñó el teatro como espacio, como arte y como palabra. Se invitó al pequeño público a dialogar y a reconocer objetos de la escena, como el telón, con el mundo posibilidades que hay detrás de él: “Aprenden a hacer con sus manos un pescado, un tecolote, el sol” (Nájera, 1971, p. 3).

El técnico y su cabina se volvieron los magos que con pocos elementos expresaban y motivaban la imaginación. Se creó un espacio de posibilidades en el cual todo podía pasar si había imaginación. Juan Ibáñez buscó crear en los niños conciencia como ser seres humanos que al mirar un escenario son también público. Les enseñó que las personas que tenían en frente eran también humanos llamados

actores y actrices que trabajaban en el juego del teatro para inventar y crear a partir de la palabra y el cuerpo.

El teatro infantil para Juan Ibáñez fue un medio para guiar a los niños a una exploración propia en total libertad creativa: “Una posibilidad de liberación de energía imaginativa, emocional y física” (Nájera, 1971, p. 3). Trabajó con el cuerpo y sus posibilidades de expresión y el escenario se volvió el espacio en el que un actor podía convertirse en un caballo azul. El truco era visible con la intención de volver al teatro un juego accesible, tocable y real para los infantes. En los ensayos de *El niño y el teatro* Juan Ibáñez se volvía un niño que jugaba con sus actores, siempre sin perder su erotismo e ingenio. Así, una tela a la vista de todos era río, vestido, momia o virgen.

Pretendió renovar la educación del niño que por primera vez iba al teatro y la del adulto que encontró una forma distinta de espectáculo. Su propuesta fue generar un público vivo y activo que conoció la importancia del teatro en la sociedad y en su vida. Enseñó a los niños la necesidad de preservar y motivar su imaginación.

El niño y el arte “realizada con el objetivo de estimular la imaginación de los chamacos, no de castrarla” (Jiménez, 1972, p. 20) fue escrita y dirigida por él para que los niños entendieran al teatro como un lugar de diversión.

Los actores de formación universitaria vestían leotardos de colores tipo arlequín, la cara completamente maquillada y sombreros, en un escenario al aire libre en donde las luces fluorescentes y una tela blanca eran toda la escenografía. Bailaban y cantaban para atraer la atención de los niños y lograban hacer una obra “didáctica que nunca cae en las pesadeces escolares y nunca deja de ser bella con esa belleza del más puro arte” (Rabell, 1973).

En esta obra Ibáñez hizo del arte un juego colectivo en donde los niños intervenían en la maquinaria y ayudaron a transformarla e hicieron del lienzo un largo río, un avión, un barco y una plaza de toros. El público conformado por niños y adultos cantó y bailó durante toda la representación. Al final de la obra subieron al escenario que se volvió un mar “de cabecitas y de vestidos multicolores, de brazos levantados como ramas hacia el cielo, de manos que imitan el vuelo de pájaros o el nado del pez” (Rabell, 1973). El escenario fue un lugar donde actores, niños, papás y maestros se mezclaron y confundieron.

¿Qué es eso mamá? Preguntó un pequeño a su madre sin dejar de mirar el sobrio escenario. La respuesta no llegó pues la madre también estaba pendiente del espectáculo... ¿Por qué se visten así? Porque son artistas... pero pon atención porque nos están diciendo qué vamos hacer después de salir de aquí (J.L., (s.f.), p. 20).

La intención fue formar un público que se interesara por las artes y al salir de la obra, los padres, también interesados, guiaran a sus hijos por un camino creativo ya trazado.

El escenario no dejó de tener movimiento y los actores eran acróbatas, cantantes, payasos, mimos, que tenían la función didáctica de mostrar a los niños la importancia de la vida de los animales y la naturaleza. El espectáculo organizado por Xóchitl Medina se llevó a cabo como una introducción al Centro de Convivencia Infantil.

La estética del espectáculo fue una combinación del folclor mexicano con el teatro chino y la farsa medieval europea, todos confundidos en un escenario rodeado por un bosque. *El niño y el arte* y *El niño y el teatro* serían los primeros trabajos que llevaron a Juan Ibáñez a la creación de *Juego Mágico*.

El teatro infantil que hizo era “todo él, disciplinado, rigurosamente plástico y entregado a su creación” (Rabell, 1973).

3.3 Incursión operística

Juan Ibáñez llegó a la ópera en 1983 por invitación del director de orquesta Eduardo Mata que estaba al frente de la Ópera de Bellas Artes. La herencia que Mata dejó fue “la aparición en el contexto operístico de varias presencias positivas, entre ellas la del director teatral Juan Ibáñez”, (Alcaraz, 1984) quien llegó con la propuesta de poner en escena su obra *Juego Mágico*.

Ibáñez presentó su proyecto mientras había un ensayo de la ópera *Aida* en el que, repentinamente, se desató una discusión que ocasionó que el director de la obra renunciara a unos días del estreno. Los directivos, en medio del problema, le ofrecieron terminar la ópera. Juan Ibáñez consideró que el montaje fue difícil para él porque implicó levantar todo un proyecto ajeno en un periodo corto de tiempo. Este inicio fue atropellado, pero le dio la oportunidad de conocer un nuevo género y abrir una brecha en la ópera en México porque dirigió con un sentido dramático y escénico.

Encontró en la ópera un espacio en el cual la música y el drama se unían, pero se enfrentó a formatos anacrónicos de un público purista a los que llamó: “operópatas, personas enfermas de ópera” (Ibáñez, 1991). Público que defendía un modo soberbio de creación y rechazaban otras propuestas como la zarzuela, la opereta o la comedia musical.

Se consideró un defensor de los aburridos porque estaba en contra de jerarquizar la música por encima de la acción. Para Ibáñez la ópera era escénica en sí misma y no sólo música embellecida por el drama. Su laboratorio fue un atrevimiento para muchos porque cortó, movió e injertó fragmentos de óperas clásicas de Verdi, Federico el Grande o Falla. Todo llevado bajo una investigación “sherlockholmesca de lo que hay detrás de la música” (Ibáñez, 1991) para tratar de respetar la música y la narración inconsciente del autor musical. Los montajes fueron recreaciones que trataron de ser lo más fieles posibles a lo que él consideró la parte substancial, pero oculta de la ópera.

Su estudio consistía en oír sólo la música y si se aburría era porque algo estaba mal “me podrán decir a mí no me aburre, bueno pero el que la va a poner soy yo así que ni modo” (Ibáñez, 1991).

Su segunda ópera producida en 1984 fue *Don Giovanni*, puesta en escena enloquecida, lucida, atrevida, graciosa y punzante. La escenografía era un cráneo y una pelvis diseñados por Pedro Coronel que le dieron un gran sentido erótico a la escena, pero fue abucheada por el público conservador que asistía al cincuentenario del Palacio de Bellas Artes.

En 1987 dirigió *La vida breve*¹⁶ contratado por Teatro Comunale a Florencia y fue la primera producción de operística de un mexicano presentada en una de las salas más importantes de Italia.

Este trabajo implicó grandes dificultades escénicas porque tuvo muchos coros y ballets con los que había que trabajar, sin embargo, “La vida breve rompió con prejuicios atávicos y fue una puesta en escena donde maduró su inventiva y radicalismo” (Alcaraz, 1984).

¹⁶ *La vida breve* la dirigió Juan Ibáñez en 1985 con Enrique Patrón de director de orquesta y en 1987 con Eduardo Mata de director de orquesta. El último montaje se presentó en Florencia, Italia.

Montó *En el país de las tandas* en 1984 con co autoría de Margo Su en el Teatro Hidalgo y ese mismo año el drama social *La loba* de Lilian Helman en el Teatro Julio Prieto. En *La loba* su dirección fue reconocida porque “recupera su fuerza dramática, su dirección de actores y de elementos escénicos como la escenografía, ofrece un espectáculo que mantiene en tensión al público e interesa desde el principio al final” (Rabell, 1984). Ibáñez dirigió trabajos con públicos y formatos distintos en tiempos cortos de separación. Hacía teatro universitario mientras corría a ensayar teatro de revista.

Uno de sus grandes éxitos fue *Juego Mágico*, obra que escribió y dirigió por primera vez en 1983 y presentó en el festival de San Antonio Texas en el cual fue considerado como creador de un nuevo género músico-teatral porque *Juego mágico* mezclaba todas las artes. Posteriormente quiso llevarla a Broadway, pero le postergaron citas y tras una larga espera no logró concretar el montaje. En ese viaje su salud se complicó. No presentó *Juego Mágico* en Nueva York y eso significó una profunda frustración creativa.

Al volver a México el gobernador de Guanajuato: Rafael Corrales Ayala, lo llamó para dirigir el proyecto de televisión del estado y para ser su asesor cultural. Ibáñez encontró la posibilidad de convertir “El paraíso atrofiado” (Torija, 2015, p. 79), como llamaba a su ciudad natal, en un centro de experimentación escénico, sin embargo no logró levantar los teatros.

En 1990 montó dos óperas: *El Barbero de Sevilla* y *La traviata* en Guanajuato y Guadalajara. Ibáñez confió en hacer de Guanajuato un espacio de conjunción musical para el país, pero el trasfondo político y la manera burocrática de operar la cultura lo desalentó. Denunció la falta de proyectos culturales y nombró el acto como “espasmo cultural de parte de un hombre ignorante” (Saburit, 1993) mientras preparó el espectáculo *Mezcla* que inauguró el Festival Cervantino XXI y la clausura del mismo con un homenaje a Dámaso Pérez Prado. Defendió la cultura en Guanajuato a manos de gobernantes incapaces y acusó a la demagogia cultural de un gobierno que utilizó al arte como un medio de propaganda partidista.

En su intento por reactivar la cultura guanajuatense propuso el rescate de los espacios culturales como el Teatro Juárez y durante los Cervantinos puso en las escalinatas del teatro cincuenta macetas de barro de un metro de altura con buganvillas como freno para evitar que la gente se reuniera afuera del teatro e

interrumpieran la obra: “estabas en una ópera y a media aria irrumpían desde afuera con su ‘de colores, de colores son los...’ ¡y reventaban cualquier espectáculo!” (Espinosa, 1997).

El Teatro Juárez sólo estaba abierto en el Cervantino y el resto del año era un espacio cerrado y estéril. Ibáñez consideró que un teatro con proporción y acústica perfecta debía programar ópera, zarzuela, opereta y comedia musical todo el año porque además contaba con una planta de técnicos entrenados en los Cervantinos para construir, realizar y organizar cualquier montaje. Sin embargo, la propuesta no fue aceptada por el gobierno y no se logró. Guanajuato no le dio los frutos que esperaba “No es posible ¿los mexicanos estamos fatalmente condenados por los burócratas?” (Saburit, 1993).

Sergio Vela como director de la Ópera del Palacio de Bellas Artes le propone en 1992 el proyecto de *La Cenicienta* de Gioacchino Rossini como parte del IV Festival de la Ciudad de México. A Ibáñez se le dio tiempo para elaborar el proyecto y lo conjugó con un riguroso trabajo, esa fue la razón fundamental para el éxito que tuvo el montaje: “Es la primera vez en mi carrera como director de ópera en Bellas Artes que tengo algo muy valioso: tiempo” (Saburit, 1992). Conservó su experimentación visual y logró un interés mayor del público que sólo iba a escuchar la música. Tuvo un año de planeación, maquetas y presupuestos liberados en los que imperó la calidad y el criterio del director “Sé que me puedo llevar una jitomatiza, pero esas son las reglas. Se trata de una concepción personal, incluso soy coautor de la escenografía, la iluminación y vestuario, por lo que me responsabilizo del total del producto” (Saburit, 1992). *La cenicienta* fue:

Una puesta en escena magistral de Juan Ibáñez. Bufo, en términos propios; sin recurrir a procedimientos humorísticos convencionales. Emparentada con la zarzuela. Imaginativa, diestra, ágil, muy bien armada técnicamente, llena de soltura al igual que prodiga en atractivos visuales (Alcaraz, 1992).

En el mismo año presentó un trabajo antagonista a *La cenicienta* en preparación y forma. *Azul*, obra de su autoría en homenaje a Agustín Lara que se presentó en el Palacio de Bellas Artes, Veracruz y Sevilla donde clausuró la participación de México en La Feria Internacional de Sevilla. En este viaje Ibáñez se perdió durante un mes en España cuando tenía que volver a montar *Montezuma* de Carl Heinrich Grawn. El equipo ya conformando empezó el trabajo hasta que volvió el director porque sólo él conocía su propuesta. *Montezuma* fue parte del XX Festival

Internacional Cervantino de 1992 con una coproducción entre Alemania y México, tuvo músicos y reparto de ambos países. La obra fue complicada por su poca preparación y no fue de las mejores logradas.

En 1995 puso en escena *Catulli Carmina* de Carl Orff para la que creó una atmosfera medieval mezclada con una estética grotesca y esperpéntica. *Dido y Eneas* de Henry Purcell era una obra barroca a la que le dio una plástica estatista. Ambas se presentaron juntas en 1995 para el XXIII Festival Internacional Cervantino con el grupo de danza contemporánea *Delfos* que desarrolló la coreografía de las obras. Fue una oportunidad única para unir un grupo de danza contemporánea con la “personalidad escabrosa de Ibáñez” (Manzanos, 1995). La obra resultó espléndida con un elenco que logró homogenizar la participación de la Capilla Cervantina dirigida por Horacio Franco y el soporte orquestal de Charles Brett.

Ese mismo año regresó con el *Barbero de Sevilla*, un montaje basado en uno de sus pintores favoritos: Giorgio de Chirico.

Dirigió para en el Teatro Juárez *La historia del soldado* de Stravinsky que hizo en coproducción con el Cervantino y el Instituto de Cultura del Estado de Guanajuato en 1997.

Juan Ibáñez tuvo imaginación, vitalidad y una inclinación anti convencional en cualquier ópera que dirigió y generó desconcierto al sector acostumbrado a montajes invariables con música inamovible.

Su trabajo se caracterizó por el abuso y la exageración ya que mezcló acróbatas, bailarinas, escenografías colgantes, cartulinas y telones que subían y bajaban.

Se reveló al acartonamiento y estatismo de la ópera y perteneció a los “abucheados por el refinado, distinguido, mundano, culto, aristocrático, digno, justo, equitativo, saludable, espiritual, chic, sibarita, así como conoedor a la antigüita –“en resumen colosal”– público operístico” (Alcaraz, 1993). Perteneció al grupo de creadores como Ludwik Margules, Sergio Vela, José Antonio Alcaraz y Juan José Gurrola que se enfrentaron a la renovación de la ópera.

No le interesó el público culto, sino un espectador inocente y espontaneo que iba a descubrir y divertirse. Ibáñez hizo que su trabajo tuviera siempre un carácter universal y le quitó la arrogancia propia de la cultura elitista. Su objetivo fue llegar a gente que desconocía la música y que iba a ver una puesta en escena sin

expectativas intelectuales. Escuchó a su público en los montajes y estaba atento a las reacciones que generaba.

Su último montaje fue *La casa de Bernarda Alba* coproducción del Cervantino con Guanajuato en la celebración del de los 100 años del nacimiento de Federico García Lorca, donde el director enfatizó la carga erótica y religiosa de la obra que se le había negado al texto y se propuso hacer un montaje, para sorpresa de todos, ortodoxo. Trabajó con un equipo conformado por solo guanajuatenses. La razón de hacer un montaje ortodoxo fue ser fiel al texto que necesitó apegarse al trabajo de Lorca sin deformarlo.

Quiso reponer *Siempre es hoy*, pero fue un año malo para su salud y no tuvo el tiempo necesario.

3.4 Etapa final: Siempre es hoy

Juan Ibáñez no guardó nada de documentos sobre sí mismo. En cuanto terminaba un montaje tiraba todo a la basura para empezar una nueva investigación que lo llevaba a otro proyecto. Fue obsesivo en almacenar gran cantidad de libros y obras de arte de las que se dedicó a escribir. En el *Barbero de Sevilla* se le solicitó su currículum para incluirlo en los programas de mano y mandó uno donde estaba su fotografía y la frase: “Juan Ibáñez ha incursionado en todos los géneros escénicos” (Vela, 2016). Tenía sus papeles personales importantes, sus estados de cuenta y nada más. No hubo un archivo suyo porque nunca se preocupó por tenerlo.

Al final se volvió muy hermético y fueron pocas las personas con las que continuó trabajando. Tuvo un carácter difícil e invasivo y su trabajo siempre buscó experimentar y jugar para entrar a un mundo luminoso y creativo, pero también tormentoso y complicado. Hubo un gran número de personas que quisieron trabajar con él por el aprendizaje que implicaba, ya que fue un gran formador de cantantes, actores, escenógrafos, directores, público. Enfrascó a sus grupos de trabajo en lecturas y estudios de imágenes que servían al montaje y los cultivaban. Fue un director que modificó a cada momento sus obras para mejorarlas. En sus ensayos todos eran sometidos a duros procesos en los que difícilmente escuchaban halagos y en gran medida regaños.

No toleró el error, la mediocridad y la banalidad y odió aquello que consideró banal. Podía obsesionarse con investigaciones que lo llevaban a noches de estudio

en las que no paraba de subrayar y anotar pensamientos y reflexiones. Su trabajo estaba lleno de rigor, disciplina y era inexorable a que algo quedara sólo en el intento.

Sus libretos fueron el lugar donde vació ideas, pero no son una guía en sí de su trabajo porque son intraducibles ya que sólo eran anotaciones simples que después elaboraba y transformaba por completo en el escenario. En mi proceso de investigación reuní dos libretos de *Juego Mágico* y *La tempestad*, pero como apunté anteriormente estos sólo son un indicador de algo que en realidad pasaba en su cabeza.

Sus profundas búsquedas artísticas eran de gran profundidad intelectual. Fue amante de la comida, los amores, el arte y las pasiones. Su trabajo mostró el desbordamiento de emociones y sobre todo una profunda tristeza que fue parte de una vida emocionalmente inestable pero creativa.

Se cuestionó acerca del tiempo, de la muerte, de la belleza, de la verdad y llevó una vida dedicada a una búsqueda. Su personalidad fue fría con un gran don de seducción. Fue provocativo con una voz fuerte, gutural, ronca y cavernosa. Podía ser complicado, de difícil trato, con límites que tenían que ser respetados, pero quien logró lidiar con sus demonios encontró una relación llena de frutos. En gran medida fue un artista que repercutió en creadores que integran actualmente la escena nacional, sin embargo nunca dio clases formalmente.

Juan Ibáñez no perdió la libertad apabullante y desestabilizadora que lo caracterizó desde joven. Su personalidad libérrima lo libró de buscar complacer a la crítica “cuando estoy poniendo una obra no estoy pensando en representar determinada actitud intelectual, o determinada actitud colectiva. Yo no hago teatro para mis amigos. Ni siquiera para mis conocidos” (Solares, 1968).

Le apodaron “La pantufla”, “El divino” y “El divino maestro” el primero en referencia a su cara porque su boca era grande y su labio grueso. Los otros es probable que vinieran en referencia a *Divinas palabras* y en burla a su gran ego que lo hacía sentirse divino.

No fue un hombre acostumbrado a la estabilidad o la quietud. Buscó los quiebres en todo lo que hacía y esto lo llevó a hacer grandes productos creativos.

¿Has rezado ya Desdémona?, fue la primera frase que me vino a la cabeza al saber de la muerte de Juan Ibáñez” quien decía el ese parlamento en el personaje de Hans Rilow en la *Piel de nuestros dientes* del Grupo de

Arquitectura. “El público le daba una ovación. Como se la damos nosotros ahora. “Se nos fue un espíritu lleno de fiereza, amante de la bohemia, los toros, del teatro clásico español, del cine y de la ópera (Gurrola, 2000).

Con esa frase Juan Ibáñez inició su carrera teatral primero como actor para después dedicarse de lleno a la dirección.

Conclusiones

Ibáñez fue un creador que experimentó en el teatro, el cine, la ópera y la revista. Sin embargo, fue un personaje multifacético que hizo escultura, pintura y música. Es imposible abarcar todas las áreas en las que tuvo un cruce y por eso este proyecto es un primer acercamiento del trabajo escénico de un hombre lleno de aristas.

Perteneció a un eufórico momento de arte y cultura donde se cruzó con importantes creadores como Julio Castillo, Luis Buñuel, Héctor Azar, Héctor Mendoza, Elena Garro, José Luis Ibáñez, Juan José Gurrola, Xóchitl Medina, Dámaso Pérez Prado, Margo Su, Ludwik Margules, Juan García Ponce, Fernando García Ponce, Rafael Coronel, Alberto Gironella, Ofelia Medina y un sin número más de personas que trabajaron con intensidad y fuerza para crear propuestas.

Al hablar de Ibáñez es necesario hablar de otros creadores que contribuyeron a la cultura al poner en duda los límites del arte. No pretendí mostrar la obra más representativa de Juan Ibáñez porque consideré que como primer acercamiento era reductor ya que todo su trabajo fue un conjunto que llevó a generar una contribución que repercute en la actualidad. Representar sus vacilaciones, fracasos –en sentido de formación y no de progreso– sus logros y dudas, dan una pauta para conocer a este creador. Cada obra y acto merece ser interrogado para entender no solo a un personaje, sino a un momento histórico de la vida cultural del país. Un montaje por sí sólo, puede decir algo, pero si se entiende su contexto genera más interpretaciones sobre el propio creador y sus alrededores. Juan Ibáñez puso en escena en 1968 la obra *Marat Sade* como parte del Programa Cultural de la XIX Olimpiada en un año de importantes revueltas sociales. Desconozco su postura ante los movimientos, pero la elección del texto ya habla de una inclinación, de una apuesta. Los datos sobre Ibáñez cambian la manera de entender una obra y la enriquecen. Sin embargo, recrear la vida de alguien que no dejó documentación implicó generar otras fuentes que tienen la cualidad de aportar información no documentada y valiosa por dar datos que no existen, pero al mismo tiempo implicó someter la investigación a contradicciones y olvidos. Al hacer un cotejo de fuentes los datos fuertes se pierden, sobre todo en la etapa estudiantil de Juan Ibáñez en la que quedan huecos y dudas sobre su formación y estudio. En las obras, en cambio se puede dar una interpretación, pero siempre es a partir de la opinión de los críticos,

de los espectadores o del grupo que la conformó. Este argumento es totalmente refutable para valorizar un trabajo escénico.

La búsqueda no pretendió ser purista en el sentido de acercar a Ibáñez al presente, sino que rodea a la efervescencia cultural que vivió México. Es importante establecer nexos a partir de él que se enfrenten a la falta de investigación de otros temas valiosos e importantes y que merecen estudios por separado: Teatro Blanquita y el florecimiento que se dio ahí de la cultura popular, Poesía en Voz Alta o Teatro en Coapa, así como La Compañía de Teatro Universitario, por mencionar algunos. Personas que han trabajado en el quehacer escénico y sin las que Juan Ibáñez y muchos creadores no hubieran tenido valiosas oportunidades como Héctor Azar, Margo Su o Jaime García Terrés.

Juan Ibáñez hizo sus grandes éxitos con Margo Su en el Teatro Blanquita y a sus obras asistió el pueblo a ver teatro. Logró sincretizar lo culto y lo popular al mezclar poesía con música y textos que el público entendió como propio. Encontró en el teatro popular el éxito que conllevó a que un espectador sin formalismos, ni luz de sala apagada, demostrara su agradecimiento, pero también conoció el fracaso con la misma gente que le aplaudió y en otras ocasiones no se mesuró en mostrar el desencanto entre chiflidos y abucheos. Ese espacio fue contundente para la carrera de Ibáñez, pero también para la vida cultural del país.

Parte del aprendizaje de mi proceso de investigación es entender que no es posible acercarse a lo que hizo Juan Ibáñez en el Teatro Blanquita si no se conoce la música de Dámaso Pérez Prado, Lucha Villa, Agustín Lara y José Alfredo Jiménez. Artistas que son parte de la cultura mexicana y que para Ibáñez fueron la base fundamental de su carrera artística que siempre estuvo enfocada al espectáculo.

Aunque Juan Ibáñez abandonó los epicentros populares, jamás dejó de trabajar lo que ahí descubrió y aprendió. Sus obras tuvieron música y bailes ligados al danzón, el son, el bolero, el tango, temas que trabajó en sus revistas. Logró entrelazar y conjuntar a jóvenes actrices con emblemas culturales como a la María Conesa y la actriz Ofelia Medina.

Su trabajo en cine comenzó con el Primer Concurso de Cine Experimental convocado por los técnicos del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica con *Un alma pura*. En ella Ibáñez aportó un lenguaje

cinematográfico experimental. Su más importante trabajo en el cine fue *Los caifanes*, filme que continúa siendo un referente del séptimo arte mexicano.

Tuvo una vida dedicada al estudio del sueño y la realidad que mostró a cientos de espectadores que asistieron a ver sus montajes de teatro infantil en donde encontraron un teatro lúdico y desmesurado que mezcló danza, ópera, circo y efectos de carácter cinematográfico. Su interés por la plástica acercó a los niños a conocer el teatro y su estructura para así descubrir su magia y jugar en él. La búsqueda de una libertad creadora le permitió encontrar la belleza y la fuerza de un público infantil que vivió el arte a través de pelotas, telas y malabares en el imponente Palacio de Bellas Artes que fue suyo gracias al teatro.

Delinear a Juan Ibáñez fue el equivalente a remontar su obra con su libreto como única guía. Es imposible de contener porque su esencia se desborda. Fue un hombre de las artes que tuvo como campo de batalla la escena que cubrió con sus conflictos, preguntas, pasiones y amores. Al hablar de él se pierde la frontera entre el hombre creador y el personaje estridente que cambió el reconocimiento y la permanecía por un presente en el que siempre es hoy.

En el teatro, el cine, la ópera, el teatro-bar, el cabaret, el teatro de revista generó una profunda huella transformadora en la que definió un estilo particular de trabajo que actualmente forma parte de un lenguaje teatral nacional. Su trabajo fue plural y seductor como lo era él y atrajo a un sin número de actores, directores, iluminadores, escenógrafos, bailarines a los que formó y que actualmente son parte del trabajo artístico que se da dentro y fuera del país.

Esta biografía es un trabajo hecho a base de recuerdos y documentos que ayudaron a hacer un acercamiento al biografado con la premisa de que la investigación teatral siempre es incompleta porque está sujeta a una información no tangible que se somete al criterio del otro, del que lo cuenta. La fuerte personalidad que tuvo Ibáñez obliga a que cualquier acercamiento a él sea arriesgado y rechaza cualquier sometimiento o definición cerrada.

Juan Ibáñez está en la espiral del tiempo de rememoración que sostiene en el recuerdo su lucha por no perder su paso por las artes y la huella que dejó a la espera de un curioso, un descubridor, un niño sabio.

Índice de obras

1957

Título: La vida airada

Autor: Francisco de Quevedo

Traducción: Poesía en Voz Alta

Dirección: Héctor Mendoza

Escenografía: Juan Soriano

Música: Lemus Richard (tambor)

Director literario: Octavio Paz

Elenco: Carlos Fernández, Juan José Gurrola, Manola Saavedra, Carlos Castaño, Rosa María Saviñón, Enrique Stopen, Juan Ibáñez, Argentina Morales

Fecha 19 de julio de 1957

Lugar: Teatro Moderno

Cuarto Programa de Poesía en Voz Alta

Fuentes Solana, Rafael. Crónicas teatrales (1953-1992), 07/08/1957

Obra: Los Pilares de doña Blanca

Autor: Elena Garro

Adaptación: Grupo Poesía en Voz Alta

Dirección: Héctor Mendoza

Producción: Dirección General UNAM

Elenco: Tara Parra, Carlos Castaño, Enrique Stopen, Juan Ibáñez, Juan José Gurrola, José Luis Pumar, Carlos Fernández

Lugar: Teatro Moderno

Fecha 19 de julio de 1957

Festival Cuarto programa

1958

Obra: La piel de nuestros dientes

Autor: Thornton Wilder

Traducción: José Luis Ibáñez

Dirección: Juan José Gurrola

Asistente de dirección: Alberto Dallal

Escenografía: Benjamín Villanueva

Vestuario: Benjamín Villanueva

Iluminación: Roberto Rojas

Coreografía: Juan José Gurrola, Héctor Ortega y Alberto Dallal

Producción: Instituto Nacional de Bellas Artes

Elenco: Carmen Bassols, Trini Silva, Lucille Urencio, Héctor B. Ortega, Benjamín Villanueva, Mauricio Herrera, Alberto Dallal, Alberto V. Guevara, Sergio Aragonés, Luis Arriaga, Alberto González, Luis Felipe Ahedo, Juan Ibáñez, Luz del Amo, Matilde Gordillo, Rosa María Saviñón

Lugar: Teatro Sala Xavier Villaurrutia

Fecha: 11 de julio de 1958

Festival Participó en el Festival de Inauguración del Teatro Efrén Rebolledo

1960

Obra: Despertar de primavera

Autor: Frank Wedekind

Traducción: Manuel Pedroso; Gastón Melo (textos)

Dirección: Juan José Gurrola

Escenografía: Juan José Gurrola

Vestuario: Luz del Amo

Producción: UNAM

Grupo: Escuela Nacional de Arquitectura, UNAM

Elenco: Lucille Urencio, María del Carmen García, Gastón Melo, Roberto Dumont, José María Sbert, Enrique J. Rocha, Ignacio Sotelo, Néstor López, Augusto C. Montero, Frank Klug, Trini Silva, Irma J. S. León, Luz del Amo, Nancy Cárdenas, Juan Ibáñez, Juan Felipe Preciado, Carlos de Pedro, Jorge Reed, Augusto C. Montero, Roberto Rojas, Alejandro Senties, Eduardo Mata de Alba

Lugar: Teatro Facultad de Arquitectura

Fecha: 19 de enero de 1960

1963

Obra: Divinas palabras

Autor: Ramón de Valle-Inclán

Dirección: Juan Ibáñez

Escenografía: Vicente Rojo

Vestuario: Marcela Zorrilla

Iluminación: Luis Macouzet,

Música: Mariano Ballest

Grupo: Compañía de Teatro Universitario

Elenco: Ignacio Sotelo, Germán Castro, Selma Beraud, Marisa Ibáñez, Javier Velasco, Marta Zavaleta, Gilberto Pérez Gallardo, Leticia Gómez, Rosa Furman, Marisela Olvera, Ramiro Salas, Humberto Enríquez, Magda Vizcaino, Pati, Virgilio Leos, Fernando Delié, Carlos de Pedro

Lugar: Teatro De la Universidad

Fecha: 14 de mayo de 1963

Premios: Primer Premio en el Festival Mundial de Teatros Universitarios.

Premio "Xavier Villaurrutia".

Festival Mundial de Teatros Universitarios, Nancy Francia

1965

Filme: Un alma pura (Mediometraje dentro del filme Los bienamados)

Guión: Carlos Fuentes

Adaptación: Carlos Fuentes y Juan Ibáñez

Dirección: Juan Ibáñez

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Joaquín Gutiérrez Heras

Elenco: Enrique Rocha, Arabella Arbenz, Leonora Carrington, Aldo Morante, Mona Moore, Victoria Hudson, Sally Belfrage, Mercedes Ospina, Coleen Bennet, Viet

Gentry, Erika Carlson, Dolores Linares, Pamela Hall, Carlos Monsivais, Constanca Calderón, Juan García Ponce.

1966

Obra: Olímpica

Autor: Héctor Azar

Dirección: Juan Ibáñez

Escenografía: Benjamín Villanueva

Vestuario: Benjamín Villanueva

Iluminación: Luis Macouzet

Música: Mariano Ballesté

Grupo Compañía de Teatro Universitario

Producción: Dirección General de Difusión Cultural UNAM

Elenco: Julia Rodríguez, Eduardo López Rojas, Álvaro García Ramírez, Javier Velazco, José Estrada, Enrique Atonal, María Elena Velazco, Sergio Jiménez, Ernesto Gómez Cruz, Oscar Chávez, María del Carmen Farías, Martha Zavaleta, Margarita Rivera, Carmen Cardona, Magda Vizcaíno, Argentina Morales

Teatro Caballito (UNAM)

Fecha 1966

Filme: Los Caifanes

Guion: Carlos Fuentes y Juan Ibáñez

Dirección: Juan Ibáñez

Fotografía: Fernando Colín

Elenco: Julisa, Enrique Álvarez Félix, Óscar Chávez, Ernesto Gómez Cruz, Sergio Jiménez, Eduardo López Rojas, Tamara Garina, Marta Zavaleta, Leticia Gómez, Carlos Monsivais, Tito Novaro, Norma Lazareno, Luis Gmo. Piazza, Arturo Ripstein, Alberto Dallal, Eduardo Fara, Vicente Lara.

1967

Filme: Los Adolescentes

Guion: José María Fernández Usuáin, Juan Ibáñez

Dirección: Abel Salazar

Elenco: Sandra Boyd, Luis Aragón, Ismael Camacho, Elizabeth Dupeyrón, Carlos Fernández, Lucy Gallardo, Julissa, Carmen Montejo, Carlos Navarro, Julián Pastor, Carlos Piñar, Claudia Martell, Alfonso Munguía.

1968

Obra: Marat-Sade

Autor: Peter Weiss

Dirección: Juan Ibáñez

Escenografía: Tony Sbert

Vestuario: Tony Sbert

Música: Alicia Urreta

Producción: UNAM, INBA, Comité Organizador de los Juegos

Elenco: María Angélica, Wolf Rubinskis, Sergio Jiménez, Héctor Bonilla, Gastón Melo, Lilia Aragón, Oscar Chávez, Virgilio Leos, Eduardo López Rojas, Julia Marichal, Juan Ángel Martínez, Ana Ofelia Murguía, Gilberto Pérez Gallardo, Magda Vizcaíno

Lugar: Teatro Julio Jiménez Rueda

Fecha: 15 de marzo 1968

Festival Internacional de las Artes; Programa Cultural de la XIX Olimpiada

Filme: La cámara del terror (Fear chamber)

Guion: Jack Hill

Dirección: Juan Ibáñez

Producción: Luis Enrique Vergara

Fotografía: Raúl Domínguez

Música: Enrico Cabiati

Elenco: Boris Karloff, Julissa, Carlos East, Isela Vega, Yerye Beirute, Sandra Chávez, Eva Muller, Santanón, Pamela, Fuensanta, Rosas, Luis Gómez, Carolina Cortázar, Felipe Ehrenberg.

Filme: Serenata macabra

Guion: Jack Hill y Luis Enrique Vergara

Dirección: Juan Ibáñez

Producción: Luis Enrique Vergara

Fotografía: Raúl Domínguez

Música: Enrico Cabiati

Elenco: Boris Karloff, Julissa, Andrés García, Ángel Espinoza, Beatriz Baz, Quintin Bulnes, Manuel Alvarado, Carmen Vélez, Felipe Flores, Arturo Fernández, Fernando Saucedo, Estuardo Mora, José Luis González de León, Víctor Jordán, José Antonio García.

Filme: Las visitaciones del diablo (The visitations of de devil)

Guion: Emilio Carballido y Alberto Isaac

Dirección: Alberto Isaac

Elenco: Ignacio López Tarso, Gloria Marín, Enrique Lizalde, Pilar Pellicer, Juan Ibáñez, Enrique Lizalde, Daniela Rosen, Emma Roldán, Angelina Peláez, Emilio García Riera,

1969

Filme: El golfo

Guion: Vicente Escrivá

Dirección: Vicente Escrivá

Elenco: Raphael, Héctor Suarez, Pedro Armendáriz Jr, José Galván, Juan Ibáñez, Patricia Morán, José Gálvez, Ahui Camacho, Pinki Peralta, Gilberto Román, María Luisa Alcalá, Jesús Casillas, Guillermo Rivas, Víctor Fosado, José Luis Cuevas, Graciela Enríquez, Estela Matute, Vlady, Carlos Monsiváis, Mario Castellón Bracho, Hugo Velázquez, Manuel Michel.

Filme: Trampas del amor

Guion: Jorge Fons

Fotografía:

Elenco: Joaquín Cordero, Nancy Gleen, Hedi Bue, Héctor Suárez, Juan Ibáñez, Ernesto Gómez Cruz, Jacqueline Andere, Consuelo Frank, Rina Valdarno, Beatriz Baz, Mario García, Norma Lazareno, Crispin.

1971

Obra: El niño y el teatro

Autor: Juan Ibáñez

Dirección: Juan Ibáñez

Iluminación: Juan Ibáñez e Ignacio Zúñiga

Musicalización: Juan Ibáñez

Filme: La muerte viviente (The snake people)

Guion: Jack Hill

Dirección: Juan Ibáñez y Jack Hill

Producción: Luis Enrique Vergara

Fotografía: Raúl Domínguez y Austin McKinney

Música: Enrico Cabiati

Elenco: Boris Karloff, Julissa, Carlos East, Rafael Bertrand, Tongolele, Quintin Bulnes, Martinique, Julia Marichal, Yolanda Duhalt, Roberto Santillón, Alfredo Rosas, Jorge Zamora, Jerry Petty.

Filme: Invasión siniestra (The incredible invasión)

Guion: Juan Ibáñez, Karl Schanzer, Luis Enrique Vergara

Dirección: Juan Ibáñez, Jack Hill, José Luis González de León

Producción: Luis Enrique Vergara

Fotografía: Raúl Domínguez y Austin McKinney

Música: Enrico Cabiati

Elenco: Boris Karloff, Enrique Guzmán, Maura Monti, Tere Valez, Griselda Mejía, Sergio Kleiner, Tito Novaro, Carlos León, Sergio Virel, Julian Meriche, Griselda Mejía, Mariela Flores.

Filme: La generala

Guion: Juan Ibáñez y Arturo Rosenblueth

Dirección: Juan Ibáñez

Producción:

Fotografía:

Música:

Elenco: María Félix, Carlos Bracho, Óscar Chávez, Eric del Castillo, Evangelina Elizondo, Ernesto Gómez Cruz, Ignacio López Tarso, Sergio Kleiner, Sergio Jiménez, Beatriz Sheridan.

1972

Obra: El niño y el teatro

Autor: Juan Ibáñez

Dirección: Juan Ibáñez

Elenco: Jorge Jufresa, Alejandra Dorantes, Berta Hiriart, Otto Minera, Norma Rivero, Mariza Echeverría, Gabriel Ríos Otero.

Lugar: Teatro Jiménez Rueda.

1973

Obra: El niño y el arte

Dirección: Juan Ibáñez

Elenco: Arturo Alegro, Paloma Woolrch, Rafael Pimentel

1974

Obra: El niño y el teatro

Autor: Juan Ibáñez

Dirección: Juan Ibáñez

Elenco: Jorge Jufresa, Alejandra Dorantes, Berta Hiriart, Otto Minera, Norma Rivero, Mariza Echeverría, Gabriel Ríos Otero.

1974

Obra: La tempestad

Autor: William Shakespeare

Adaptación: Juan Ibáñez

Dirección: Juan Ibáñez

Escenografía: Pedro Coronel

Música: Lucía Álvarez

Reparto: Ernesto Gómez Cruz, José Luis Castañeda, Homero Maturano, Enrique Ontiveros, Leandro Martínez, Ramón Castillo, Jaime Puga, Macros Filio de la Vara, Tina French, Elena Guardia, Mariano Escalante, Charles Lake, Alfonso Kaluri, Raúl Kaluri, Chantal Moreau, Susana Lezama, Adriana Lezama, Rocío Gimer, Erna Martha Bauman, Héctor Ávila, Jorge Aguilar, Jorge Wizard, José Luis Acosta, Rodolfo Rodríguez, Alfonso Rivera, Mercedes Shekey, Lucía Álvarez Vázquez, Enrique Vera, Jaime Jiménez, Emilio Jiménez, Conrado Peñuela.

Obra: El niño y el teatro

Autor: Juan Ibáñez

Dirección: Juan Ibáñez

Producción: Departamento de Teatro del INBAL y SEP

Elenco: Leticia Robles, Gilberto Pérez Gallardo, Fernando Delié, Rafael Pimentel, Guadalupe Vázquez, Leonora Velázquez

Teatro Julio Jiménez Rueda

Fecha: 1974

1976

Obra: La Tempestad

Adaptación: Juan Ibáñez

Dirección: Juan Ibáñez

Escenografía: Pedro Coronel

Vestuario: Pedro Coronel
 Música: Lucía Álvarez
 Coreografía: Alfonso Rivera
 Producción: Instituto Nacional de Bellas Artes
 Coordinación General: Xochitl Medina
 Elenco: Ernesto Gómez Cruz, José Luis Castañeda, Homero Maturano, Enrique Ontiveros, Leandro Martínez, Juan Romanca, Jaime Puga, Macrosfilio Almicar, Tina French, Elena Guardia, Mariano Escalante, Charles W. Lake, Chantal Moreau, Susana Lezama, Adriana Lezama, Rocío Giner, Emma Matha, Héctor Ávila, Jorge Aguilar, Jorge Huízar, José Luis Martínez, Jesús Villafana, Rodolfo Rodríguez, René Campero, Sergio Acosta, Raúl Ruiz, José Luis Acosta, Alfonso y Raúl Kalury, Adolfo Álvarez, Enrique Vera, Jaime Jiménez, Emilio Jiménez, Conrado Peñuela
 Palacio de Bellas Arte
 Temporada de Teatro Educativo

1977

Obra: Triángulo Español
 Autor: Kurt Becky
 Dirección: Juan Ibáñez
 Escenografía: Carmen Parra
 Vestuario: Manuel Méndez
 Música: Lucía Álvarez
 Producción: Julia Torres y Oscar López
 Reparto: Carlos Ancira, Ofelia Medina, Gilberto Pérez Gallardo, Macrosfilio Amilcar, Sergio Acosta, José Antonio Pérez, Edmundo Nava, Lorenzo Echavarría
 Teatro Reforma
 Fecha 5 de agosto de 1976

Obra: La Tempestad
 Autor: William Shakespeare
 Adaptación: Juan Ibáñez
 Dirección: Juan Ibáñez
 Escenografía: Pedro Coronel
 Vestuario: Pedro Coronel
 Música: Lucía Álvarez
 Coreografía: Alfonso Rivera
 Producción: Instituto Nacional de Bellas Artes
 Elenco: Ernesto Gómez Cruz, José Luis Castañeda, Homero Maturano, Enrique Ontiveros, Leandro Martínez, Juan Romanca, Jaime Puga, Macrosfilio Almicar, Tina French, Elena Guardia, Mariano Escalante, Charles W. Lake, Chantal Moreau, Susana Lezama, Adriana Lezama, Rocío Giner, Emma Matha, Héctor Ávila, Jorge Aguilar, Jorge Huízar, José Luis Martínez, Jesús Villafana, Rodolfo Rodríguez, René Campero, Sergio Acosta, Raúl Ruiz, José Luis Acosta, Alfonso Kalury, Raúl Kalury, Adolfo Álvarez, Enrique Vera, Jaime Jiménez, Emilio Jiménez, Conrado Peñuela
 Coordinación general: Xóchitl Medina
 Festival Temporadas de Teatro Educativo
 Fuentes Programa de mano en Programas de Bellas Artes, BA
 Teatro Palacio de Bellas Artes

Fecha 1976

Filme: Divinas palabras

Autor: Ramón de Valle Inclán

Guion: Juan Ibáñez

Dirección: Juan Ibáñez

Producción: Fernando Almada

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Lucía Álvarez

Elenco: Silvia Pinal, Mario Almada, Guillermo Orea, Martha Zavaleta, Martha Verduzco, Xavier Estrada, Alicia Encinas, Rita Macedo, Leticia Robes, Carmen Monge, Arturo Alegre, Gilberto Pérez Gallardo, Magda Vizcaíno, Tamara Garina, Alma Ferrari, Lourdes Canales, Chantal Moreau, Marcela Rubiales, Lucy Tovar, Gloria Mestre, Maya Ramos, Christa Walter, Erika Carlsson, Victorio Blanco, Ricardo Luna, Jorge Noble, Arturo Fernández, Sergio Acosta, Omar Jaramillo, Eduardo Lugo, Miguel Ángel Fuente, Paco Morayta, Jesús Pérez Gallardo, Adolfo Báez, Gustavo Vasconcelos.

Filme: A fuego lento

Guion: Juan Ibáñez

Dirección: Juan Ibáñez

Producción: Luz María Rojas

Fotografía: Xavier Cruz

Música: Dámaso Pérez Prado

Elenco: María Victoria, Óscar Chávez, Gilberto Pérez Gallardo, Ricardo Luna, María Luisa Landín, Magda Vizcaíno, María Safont, Adalberto Martínez, Xóchitl Rosario, Fedor Islava, Luis Couturier, Martha Zabaleta, Tina French.

1978

Obra: El semejante a sí mismo

Poema: La zorra enferma de Eduardo Lizalde

Adaptación: Juan Ibáñez

Dirección: Juan Ibáñez

Escenografía: Óscar Rodríguez y Enrique Zavala

Música original: Lucía Álvarez

Coreografía: Nicole Rovere, Joan Mondellini

Teatro Independencia

Estreno 2 de junio al 27 de agosto de 1978

Días trabajados: 78

Funciones 124

Asistencia: 21 220

Obra: El Semejante a sí mismo

Autor: Juan Ruiz de Alarcón

Adaptación: Juan Ibáñez

Dirección: Juan Ibáñez

Escenografía: Óscar Rodríguez y Enrique Zavala

Música: Lucía Álvarez

Coreografía: Nicole Rovere y Joan Mondellini

Grupo: Teatro de la Nación

Producción: Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS)

Elenco: Javier Estrada, Martha Zavaleta, Roberto Ochoa, Gilberto Pérez Gallardo, José Antonio Morales, María Safont, Mayra Ramos, Rafael Pimentel, María Clara Zurita, Fernando Becerril, Sergio Acosta, Mario del Razo, Diana Almazán, Mara Rodríguez

1981

Obra: Juego Mágico

Autor: Juan Ibáñez

Dirección: Juan Ibáñez

Asistente de dirección: Eleonora Velázquez

Escenografía: Keómenes Stamatiades

Vestuario: Keómenes Stamatiades

Coreografía: Ma. Antonia "La Morris"

Canciones: Lucía Álvarez

Producción: Dirección de Teatro Escolar

Coordinador de teatro: Pedro García Jiménez

Técnicos: Agustín del Real, Guillermo Medel, Eduardo Gómez, Efrén Galván y Tito Díaz

Elenco: Alfonso Calva, Raúl Calva, Jaime Estrada, Armando de la Vega, Alonso Echánove, Ligia Escalante, Laura Gutiérrez, Gilda Iñigo, Guadalupe Konichi, Dora Laura Liquidano, Norma Yolanda López, Irma Montero, Elizabeth Ríos, Juan Arturo Sahagún, Alicia Soto, Rosa Zamora, Lucía Álvarez Vázquez, Alfonso Echánove, Sergio Acosta Cervantes, Jaime Alvarado Gómez, Beatriz Bacea Pérez, Alberto Rodríguez Estrella, Elsa Simone Brook Avendaño, María Antonieta Gutiérrez C.

Lugar: Teatro Julio Jiménez Rueda (100 representaciones, 45 000 asistentes)

Temporada: Teatro para niños de preescolar

Obra: Son

Autor: Sergio Fernández

Dirección: Juan Ibáñez

Escenografía: Pedro Coronel, Carmen Parra

Iluminación: Jesús y Humberto Cabello

Orquesta: Dámaso Pérez Prado

Elenco: Chalo Cervera, Fernanda Villeli, Caridad Bravo Adams, Marissa Garrido
Teatro El Galeón

Obra: Son

Autor: Sergio Fernández

Dirección: Juan Ibáñez

Escenografía: Pedro Coronel y Carmen Parra

Vestuario: Beatriz Calles

Iluminación: Jesús Cabello y Humberto Cabello

Música: Dámaso Pérez Prado

Coreografía: Tulio de la Rosa

Elenco: Arturo Alegro, Raúl Kaluriz, Leinala Quintana, Sergio Acosta, Homero Wimmer, Guadalupe Koniche, Teresa Prieto, Evelyne Klepping, Héctor Díaz, Julieta Bracho, Irma Montero, Alfonso Kaluriz, Adelaida Aburto, Arloyne Fonseca, Bijou Fernández, Myzart Gutiérrez, Norma Yolanda López, Jorge Tiller, Rodrigo Pérez, César Valdez, Héctor Herrera, Laura León, Chalo

Guevara

Lugar: Teatro El Galeón

Fecha: 20 de febrero de 1981

1982

Obra: Juego Mágico

Autor: Juan Ibáñez

Dirección: Juan Ibáñez

Asistente de dirección: Eleonora Velázquez

Escenografía: Keómenes Stamatiades

Vestuario: Keómenes Stamatiades

Coreografía: Ma. Antonia "La Morris"

Canciones: Lucía Álvarez

Producción: Dirección de Teatro Escolar

Coordinador de teatro: Pedro García Jiménez

Técnicos: Agustín del Real, Guillermo Medel, Eduardo Gómez, Efrén Galván y Tito Díaz

Elenco: Alfonso Calva, Raúl Calva, Jaime Estrada, Armando de la Vega, Alonso Echánove, Ligia Escalante, Laura Gutiérrez, Gilda Íñigo, Guadalupe Konichi, Dora Laura Liquidano, Norma Yolanda López, Irma Montero, Elizabeth Ríos, Juan Arturo Sahagún, Alicia Soto, Rosa Zamora, Lucía Álvarez Vázquez, Alfonso Echánove, Sergio Acosta Cervantes, Jaime Alvarado Gómez, Beatriz Bacea Pérez, Alberto Rodríguez Estrella, Elsa Simone Brook Avendaño, María Antonieta Gutiérrez C.

Temporada: Teatro para niños de preescolar

Teatro Julio Jiménez Rueda (100 representaciones, 45 000 asistentes)

Fecha: 20 de marzo de 1982

Obra: Moctezuma

Autor: Homero Aridjis

Dirección: Juan Ibáñez

1983

Obra: Juego Mágico

Autor: Juan Ibáñez

Dirección: Juan Ibáñez

Asistente de dirección: Eleonora Velázquez

Escenografía: Keómenes Stamatiades

Vestuario: Keómenes Stamatiades

Coreografía: Ma. Antonia "La Morris"

Canciones: Lucía Álvarez

Producción: Dirección de Teatro Escolar

Coordinador de teatro: Pedro García Jiménez

Técnicos: Agustín del Real, Guillermo Medel, Eduardo Gómez, Efrén Galván y Tito Díaz

Elenco: Alfonso Calva, Raúl Calva, Jaime Estrada, Armando de la Vega, Alonso Echánove, Ligia Escalante, Laura Gutiérrez, Gilda Íñigo, Guadalupe Konichi, Dora Laura Liquidano, Norma Yolanda López, Irma Montero, Elizabeth Ríos, Juan Arturo Sahagún, Alicia Soto, Rosa Zamora, Lucía Álvarez Vázquez, Alfonso Echánove, Sergio Acosta Cervantes, Jaime Alvarado Gómez, Beatriz Bacea Pérez, Alberto Rodríguez Estrella, Elsa Simone Brook Avendaño, María Antonieta Gutiérrez C.

Temporada: Teatro para niños de preescolar

Lugar: Teatro Julio Jiménez Rueda (146 representaciones, 47 390 asistentes)

Temporada: Teatro para niños de preescolar

Lugar: Teatro Gorostiza (113 representaciones, 16 000 asistentes)

1984

Obra: Juego Mágico

Dirección: Juan Ibáñez

Festival Internacional de San Antonio 1984

Reinicia temporada el 23 de junio hasta el 5 de agosto 1984

Sala: Miguel Covarrubias

Obra: La vida breve

Autor: Manuel de Falla

Obra: La loba

Autor: Lilian Helman

Dirección: Juan Ibáñez

Reparto: Sergio Bustamante, Carlos Cámara, Pilar Pellicer, Guillermo Murray, Luz María Jerez, Marta Zamora,

Teatro Julio Prieto

Obra: La loba

Autor: Lilian Hellman

Dirección: Juan Ibáñez

Asistente de dirección: Mónica Escobedo

Escenografía: Ariel Bianco

Asistente de escenografía: Miguel Ángel Canales

Vestuario: Ariel Bianco

Producción: Pilar Pellicer y Jorge Estévez

Elenco: Cámara, Carlos. Marta Zamora, Pilar Pellicer, Sergio Bustamante, Guillermo Murray, Miguel Priego, Luz María Jerez, Aurora Cortés, Arsenio Núñez, Salvador Jaramillo

Teatro Julio Prieto

Fecha: 23 de marzo 1984

Obra: En el país de las tandas

Autor: Juan Ibáñez y Margo Su

Dirección: Juan Ibáñez

Escenografía: Joaquín Burgos

Vestuario: Guerrero, Antonia

Coreografía: Ricardo Luna

Arreglos musicales: Raúl Garduño y Lucía Álvarez

Producción: Luis Bonillas y Margo Su (empresa), Asociación Amigos del Museo Nacional de Culturas Populares

Elenco: Ofelia Medina, Macaria, Rosita Quintana, "Borolas", Gilberto Pérez Gallardo, Paco Morayta, Judith Velasco, Alonso Echánove, Margarita González, Janet Ruiz, Pedrín Orozco, Peluche, Irving Montaña, Teresa Minquet, Xóchitl Iliana, Adrián Cubillas, Lei Quintana

Teatro Hidalgo

Fecha: 20 de julio de 1984

1987

Obra: La vida breve

Dirección musical: Eduardo Mata

Elenco: Rosario Andrade, Miguel Ángel Cortez

Teatro Comunale de Florencia

1990

Obra: Mexican señorita

Dirección: Juan Ibáñez

Elenco: Ofelia Medina

Teatro de la Ciudad

Estreno: 7 de diciembre

1992

Obra: La cenerentola

Autor: Rossini

Obra: Moctezuma

Autor: Carl Heinrich Grawn

1994

Obra: Siempre es hoy

Autor: Juan Ibáñez

Dirección: Juan Ibáñez

Reperto: Janeé Macari, Roberto Morales, Silvestre Méndez, Tony Rey, Roberto Amaya...

Temporada: Teatro Juan Ruiz de Alarcón

1992

Obra: Azul

Feria Internacional de Sevilla

1998

Obra: La casa de Bernarda Alba

Autor: Federico García Lorca

Director: Juan Ibáñez

Escenografía: Violeta Rojas

Música: Armando López Pasados

Elenco: Josefina Echánove

Coproducción: Instituto Estatal de la Cultura del Estado de Guanajuato y el 26

Festival Internacional Cervantino

Temporada: 9 y 10 de octubre

Teatro Juárez

Bibliografía

Archivos

Archivo Personal Sergio Vela. (2000). Carpeta FONCA Juan Ibáñez.

Archivo Vertical INBA/CITRU. (1994). Siempre es hoy.

Cineteca Nacional, Centro de Documentación e Investigación, Expediente E 0299, (2001).

Colección de programas de mano, Biblioteca de las Artes. (1967). Olímpica. GP-T01039

Colección de programas de mano, Biblioteca de las Artes. (1968). Marat Sade. GP-T01171

Colección de programas de mano, Biblioteca de las Artes. (1974). El niño y el teatro. GP-T01393

Colección de programas de mano, Biblioteca de las Artes. (1981). Son. GP-T02165

Colección de programas de mano, Biblioteca de las Artes. (1982). Juego Mágico. GP-T08309

Colección de programas de mano, Biblioteca de las Artes. (1984). En el país de las tandas. Frivolidad es. GP-T08309

Colección de programas de mano, Biblioteca de las Artes. (1991). Siempre es hoy. GP-T09245

Colección de programas de mano, Biblioteca de las Artes. (1992) Azul. GP-D07969

Colección de programas de mano, Biblioteca de las Artes. (s.f.). Triangulo español. GP-T01493

Colección de programas de mano, Biblioteca de las Artes. (s.f.). La loba. GP-T06283

Colección de programas de mano, Biblioteca de las Artes. (s.f.). Divinas palabras. GP-T00782

Entrevistas

Escalante, L., y Ruiz, J. (Entrevistadas) & González, P. (Entrevistador). (2015). *Actrices que trabajaron con Ibáñez* [Audio].

García Jiménez, P. (Entrevistado) & González, P. (Entrevistador). (2015). *El teatro universitario* [Audio].

Gironella, E., Vela, S., y Mendoza, M.L. (Entrevistados). Morán, M. (Entrevistador). (2014). *Animal de escena, homenaje a Juan Ibáñez* [Video].

Ibáñez, J. (Entrevistado). (1991). *Sobre su montaje de La Traviata* [Video].

Ibáñez, J.L. (Entrevistado) & González, P. (Entrevistador). (2017). *Ibáñez contemporáneos* [Audio].

Parra, C., Mendoza, M.L., Vela, S. (Entrevistados). Morán, M. (Entrevistador). (2015). *Animal de escena, homenaje a Juan Ibáñez* [Video]. Recuperado de la página web: <https://www.youtube.com/watch?v=0vxp-eBT2xU>

Piña, C. (Entrevistado) & González, P. (Entrevistador). (2016). *Discípulo de Juan Ibáñez* [Audio].

Piña, C. (Entrevistado). Morán, M. (Entrevistador). (2015). *Animal de escena, homenaje a Juan Ibáñez* [Video]. Recuperado de la página web: <https://www.youtube.com/watch?v=xaEpYYMgGsk>

Restrepo, I. (Entrevistado) Moran, M. (Entrevistador). (2015). *Animal de escena, homenaje a Juan Ibáñez* [Audio].

Restrepo, I. (Entrevistado) & González, P. (Entrevistador). (2016). *Teatro popular* [Video]. [Audio]. Recuperado de la página web: <https://www.youtube.com/watch?v=VSWySB-H4h0&t=165s>

Vela, S. (Entrevistado) & González, P. (Entrevistador). (2016). *El contexto, historia y formación de Ibáñez* [Audio].

Disco

Ibáñez, J. (letra), & López Valdivia, A. (música). (1997). La música misteriosa forma del tiempo. En *Los tiempos pasados* [CD]. México: Disc Compact.

Ibáñez, J. (letra), & López Valdivia, A. (música). (1997). Siempre es Hoy. En *Los tiempos pasados* [CD]. México: Disc Compact.

Ibáñez, J. (letra), & López Valdivia, A. (música). (1997). Un puente entre el misterio y el gozo. En *Los tiempos pasados* [CD]. México: Disc Compact.

Libros y revistas

AFP. (11 de marzo, 1966). Los cuervos gustó, Los bienamados no. *Sin título*.

Aguilar Zinser, E., y Raya, M. (coord.). (2007). *Voces de lo efímero. La puesta en escena en los teatros de la Universidad*. México: UNAM.

Alcaraz, J. A. (19 de marzo, 1984). Ni baile ni máscaras. *Proceso*, sección Música, no. 0385-37.

Alcaraz, J. A. (22 de marzo, 1993). Habito: Distrito Federal. *Proceso*, sección Música.

Alcaraz, J. A. (26 de diciembre, 1992). 1992: El resumen. *Proceso*, (843).

Alvarado, E. (1966). Réquiem por un caifán. *El Universal*, sección Espectáculos, p. 6.

Azar, H. (1977). Zoon Theatrikon. *La cabra*, 2.

Bourges Valles, M. (2000). *Teatro Estudiantil Universitario UNAM, 1955-1972: testimonios sobre Teatro Universitario* (Tesis de Licenciatura) Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Brun, J. (1986). Carlos Solórzano. Maestro emérito. *La Cabra*, (13), 35.

Brun, J. (2011). La compañía de teatro universitario de México. En M. González Casanova y H. A. Figueroa (coord.). *Historia del Teatro en la UNAM* (p. 20). México: Facultad de Filosofía y Letras/ Dirección General de Asuntos Personales/UNAM.

Campbell, F. (1 de septiembre de 1986). La palomilla de "El Perro" Pepe Estrada abrió brecha a una brillante generación de cineastas. *Proceso*, Sección Cultura.

Cantón, W. (s.f.). Un director teatral de talento: J.J Gurrola. *Sin título*. p. 6.

Carbonell, D., y Vega, L. (2000). *3 Crónicas del teatro en México*. México: UNAM.

Cisneros Morales, J. (14 de septiembre, 2000). El Cervantino recordará a Ibáñez, un renovador sin complacencia. *Milenio*.

Crestani, A. (2008). *Memorias José Luis Ibáñez*. México: El Milagro, 2008.

Delié, F. (1972). El Centro Universitario de Teatro, Primer Espacio Teatral. *La Cabra*, 31-32, p. 2.

Díaz Du-Pond, C., y Ceballos, E. (2003). *100 años de ópera en México*. México: Escenología.

Espinosa, V. (2 de octubre, 2000). Mostrarán Siempre es hoy en el Cervantino, como homenaje póstumo a Juan Ibáñez. *Proceso*, sección Cultura.

Espinosa, V. (24 de agosto, 1998). García Lorca estará presente en el Cervantino: Juan Ibáñez hará una puesta en escena "ortodoxa" de "La casa de Bernarda Alba". *Proceso*, sección Cultura.

Espinosa, V. (6 de octubre, 1997). El Cervantino a sus 25 años, para Juan Ibáñez: Maduro en lo cultural, rebasado en lo social, y con un gobierno del estado sin talento ni disposición. *Proceso*, sección Cultura.

Farías, M. C. (1972). El teatro en la Universidad de México. Dinámica y trayectoria. *La Cabra*, (31/32), p. 2-7.

Farías, M.C. (abril/junio, 2014). La Compañía de Teatro Universitario. *Paso de gato*, 12(57), p. 102.

García, A. y Martínez, A. (comp.). (2013). *El teatro: juego de secretos*. México: El Milagro.

Gayosso Pérez, C. (1975). Visita al teatro de revista. *Textos. Revista Bimestral del Departamento de Bellas Artes de Jalisco*, 2(9-10), p. 1.

González Casanova, M., y Figueroa Alcántara, H. A. (comp.). (2011). *Historia del teatro en la UNAM*. D.F: UNAM.

Gurrola, J. J. (2000). En memoria de Juan Ibáñez. *Reforma*, sección Cultura, no. 14-09-2000, p. 5.

Gurrola, J. J. (1971). El teatro unitario. *La Cabra*, (9/10), p. 5.

Gurrola, J. J. (s.f.). El teatro Universitario. *Sin título*, sección Martes, p. 26.

Gurrola, J.J. (2000) Era sabio. *Sin título*, sección Cultura.

Villa Haro, E. (s.f.). [El semejante en si mismo]. *El Fígaro*.

Ita, de F. (17 de septiembre, 2000). Corto el triunfo, largo el olvido. *Reforma*, p. 4.

J.L. (s.f.). Nuevo Mundo. *Sin título*, p. 20.

JCB. (s.f.). El hacedor de teatro. *Sin título*, p. 26.

Jiménez, J. L. (1972). Nuevo Mundo de los niños donde se estimula su imaginación, en Chapultepec. *El Herald*, p. 20.

Juan Ibáñez, contratado por el Teatro Comunal. (1987, septiembre 17). *Uno más uno*, p. 26.

Juan Ibáñez: No valen tanto los premios como la comparación individual y la renovación del Cine (1965, agosto 4). *Siempre*.

King Cobos, J. (2007). *Memorias de Radio UNAM 1937-2007*. México: UNAM.

Leñero, V. (1989). *Los pasos de Jorge*. México: Planeta.

- Magaña Esquivel, M. (2000). *Imagen y realidad del teatro en México*. México: INBA.
- Manzanos, R. (4 de septiembre, 1995). Delfos al FIC. *Proceso*, sección Danza.
- Martínez, A. (1975). *Revista bimestral del Palacio de Bellas Artes*, textos 9—10, p. 3.
- Medina Ortiz, X. (2013). *70 años de Teatro Escolar del Instituto Nacional de Bellas Artes*. México: INBA.
- Merlín, S. (1972). Actividades artísticas y juego dramático, factores importantes de la educación. *La Cabra*, (27/28), pp. 1,2,3.
- Moncada, L.M. (2007). *Así pasan... efemérides teatrales 1900-2000*. México: Escenología.
- Monsreal, A. y Garibay, N. (s.f.). Héctor Azar. Recuerdos de Teatro en Copa. *Escénica*, (6), p. 13.
- Mundo fantástico de la próxima película de Ibáñez, El. (1977, mayo 14). *El Sol*, sección Cine.
- Nájera, L. M. (1971). Temporada 1971 de Teatro Escolar del INBA. *La Cabra*, (2), p. 3.
- Pérez Coterillo, M. (coord.). (s.f.). *Escenarios de dos mundos, Inventario teatral de Iberoamérica Vol. 3*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Pérez Gayosso, C. (1975). Visita al teatro de revista. *Revista Bimestral del Palacio de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco*, 2(9-10), p. 1.
- Rabell, M. (1965). El Teatro Despedida a "OLÍMPICA". *Sin título*.
- Rabell, M. (1973). Un precioso Espectáculo para niños. *Cultura es Hoy*.
- Rabell, M. (30 de abril, 1984). La loba: excelente drama social. *Se alza el telón*.
- Redacción, La. (1972). Diez años caminando por el teatro de la UNAM. *La cabra*, (29/30), p. 4, 5.
- Redacción, La. (1972). El teatro laboratorio de Jerzy Grotowski. *La cabra*, (20/30), p. 2.

Redacción, La. (1995). La compañía de teatro universitario. *La cabra*, (31/32), p. 1.

Rentería, C. (diciembre/enero, 2000/2001). Ser contra cultura es de buen gusto. *Generación*, XII (31), p. 6.

Reyes Nevares, B. (27 de mayo, 1964). ¿Y ahora después del triunfo del teatro universitario en Francia tiene usted algo contra el teatro experimental?. *Siempre*, p. 42.

Reyes, M. (20 de diciembre de 1964). Diorama Teatral. Olímpica. *Excélsior, Diorama Cultural*, p. 4.

Rivera J.H. (28 de noviembre, 1988). Sus amigos la recuerdan aislada, Josefina Vicens no perteneció a camarillas ni grupos. *Proceso*, sección Cultura.

Ruvalcaba, G. (19 de junio de 1978). Araiza e Ibáñez analizan el cine nacional. *Proceso*, sección Espectáculos.

Saburit, R. (1993). Medina Plascencia desaparece la OFB y esta anuncia concierto de protesta; apoyo de la OSN. 3. *Proceso*, sección Cultura.

Saburit, R. (29 de junio, 1992). Juan Ibáñez, monta "La cenicienta" de Rossini: "La ópera no se hace con tabuladores administrativos, debe imperar el criterio de calidad. *Proceso*, sección Cultura.

Solana, R. (s.f.). Dossier Los caifanes. *Siempre*, p. 2.

Solares, I. (1968). Juan Ibáñez habla sobre política, el sexo y la locura en relación a Marat-Sade. *Sin título*.

Solórzano, C. (1973). Testimonios teatrales de México, UNAM. *La Cabra*. (13), pp. 40-42.

Su, M. (1990). *Alta frivolidad*. México: Cal y arena.

Suarez Guzmán. (1995) El origen del teatro universitario. *La Cabra*, (9), p. 7.

Torija, J. O. (comp.). (2015.) *Juan Ibáñez y aún las voces*. Guanajuato: CONACULTA, Universidad de Guanajuato, Fundación Organizados para servir, Gobierno del ayuntamiento de Guanajuato.

Unger, R. (2006). *Poesía en Voz Alta*. México: UNAM, INBA, CITRU.

Vega, J. (25 de octubre de 1993). *Cultura*.

Weiss, P. (Escritor), y Ibáñez, J. (Director). (1968). Marat Sade [Programa de mano]. México: Olimpiada Cultural.

Filmografía

Hill, J., y Ibáñez, J. (Directores). (1968). *La cámara del terror (Fear Chamber)*. [Película]. México, Estados Unidos.

Hill, J., y Ibáñez, J. (Directores). (1968). *Serenata macabra (House of evil)* [Película]. México, Estados Unidos.

Hill, J., y Ibáñez, J. (Directores). (1968). Visitaciones del diablo, Las (The visitations of the devil [Película]. México, Estados Unidos.

Hill, J., y Ibáñez, J. (Directores). (1971). *Invasión siniestra (The incredible invasion)* [Película]. México, Estados Unidos.

Hill, J., y Ibáñez, J. (Directores). (1971). *La isla de los muertos (The snake people)* [Película]. México, Estados Unidos.

Ibáñez, J. (Director). & Pérez Prado, D. (compositor). (1977). *A fuego lento*. [Película]. México.

Ibáñez, J. (Director). (1965). *Un alma pura*. [Película]. México.

Ibáñez, J. (Director). (1967). *Los Caifanes*. [Película]. México,

Ibáñez, J. (Director). (1970). *La generala*. [Película]. México.

Ibáñez, J. (Director). (1977). *Divinas palabras*. [Película]. México.

Ibáñez, J., y Escrivá, V. (Directores). (1968). *El golfo*. [Película]. México, Estados Unidos.

Novaro, T. (Director). (1969). *Trampas de amor*. [Película]. México.

Salazar, A. (Director). (1967). *Los Adolescentes*. [Película]. México.