



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
FACULTAD DE LETRAS
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DEL DISCURSO

Teatro michoacano de finales del siglo XX
Aportaciones del dramaturgo José Manuel Álvarez

TESIS

Que para obtener el grado de
MAESTRO EN ESTUDIOS DEL DISCURSO

Presenta

Luis Copérnico Vega Gómez

Director de tesis:

Dr. Raúl Eduardo González Hernández

Lectores:

Dra. Adriana Elena Rovira Vázquez

Dr. Bernardo Enrique Pérez Álvarez

Morelia, Michoacán, marzo de 2023

Resumen

El actor, director y dramaturgo José Manuel Álvarez, oriundo de Santa Clara del Cobre, fue pieza fundamental del teatro michoacano en las décadas de los años sesenta a ochenta del siglo pasado, al mantener una constante actividad teatral y fundar la extinta Compañía Estatal de Teatro, lo que le permitió ser una figura reconocida en el país; sin embargo, el hecho de haber permanecido en Michoacán y haber desarrollado la mayor parte de su trabajo dramático en provincia evitó que este tuviera el reconocimiento que lograron algunos de sus contemporáneos que se mudaron a la Ciudad de México. Si bien Michoacán tiene una escena teatral activa y diversa, la dramaturgia de Álvarez es desconocida por las nuevas generaciones, y permanece olvidada para sus contemporáneos. Pocas personas conocen sus textos dramáticos, que fueron un parteaguas en la escena estatal. Este proyecto pretende mostrar las aportaciones del dramaturgo michoacano José Manuel Álvarez (1931-1998) al teatro local, mediante la recopilación y síntesis de su obra dramática, así como la edición crítica de su obra inédita *Tres hombres de confianza*, para situarla en el contexto de la dramaturgia michoacana.

Abstract

The actor, director and playwright José Manuel Álvarez, a native of Santa Clara del Cobre, was a fundamental piece of Michoacán theater in the decades from the sixties to the eighties of the last century, by maintaining a constant theatrical activity and founding the extinct State Theater Company, which allowed him to be a recognized figure in the country. However, the fact of having stayed in Michoacán and having developed most of his dramatic work in the province prevented him from gaining the recognition achieved by some of his contemporaries who moved to Mexico City. Although Michoacán has an active and diverse theater scene, Álvarez's dramaturgy is unknown to the new generations and remains forgotten by his contemporaries. Few people know his dramatic texts, which were a watershed on the state scene. This project aims to show the contributions of the Michoacán playwright José Manuel Álvarez (1931-1998) to the local theater, through the compilation and synthesis of his dramatic work, as well as the critical edition of his unpublished work *Tres hombres de confianza* ('Three trustable men'), to place it in the context of dramaturgy in Michoacán.

Palabras Clave:

Dramaturgia

Recopilación

Teatro michoacano

Edición crítica

José Manuel Álvarez

Índice

Agradecimientos	6
Introducción	7
CAPÍTULO I. UNA HISTORIA EN EL OLVIDO: JOSÉ MANUEL ÁLVAREZ, BIOGRAFÍA CRÍTICA	13
1.0 Hacia una construcción biográfica	13
1.1 Los primeros años	16
1.2 El inicio en el teatro.....	21
1.3 La partida.....	24
1.4 El aprendizaje de los grandes maestros	25
1.5 Indeterminación	28
1.6 El regreso.....	30
1.7 Surge el dramaturgo.....	32
1.8 La función debe continuar	35
1.9 Ilusión y desilusión	39
1.10 Los últimos años.....	42
1.11 Álvarez: referente del teatro Michoacano	45
CAPÍTULO II. LA DRAMATURGIA EN MICHOACÁN A FINALES DEL SIGLO XX	47
2.0 Influencia en la dramaturgia michoacana.....	47
2.1 El campo dramático michoacano	48
2.2 Dramaturgos michoacanos en la época alvareciana.....	53
2.3 Excurso	55
2.3.1 Sergio Magaña (1924-1990)	56
2.3.2 Willebaldo López (1944-2020)	57
2.3.3 Rodolfo Amezcua del Río (1937-2002).....	58
2.3.4 Fernando López Alanís (1938-2021).....	59
2.3.5. Conrado González Leyva (1939)	59
2.3.6 Neftalí Coria (1959-)	60
2.3.7 Carlos Mora Madrigal (1945 - 2007)	61
2.3.8 Arnulfo Martínez (1958-).....	61
2.4 Panorama teatral: dramaturgia michoacana (1950-1990)	62
CAPÍTULO III. RECOPIACIÓN	70
3.0 Metodología	70
3.1 Obra dramática	71
3.1.1 Inventario. Obra dramática publicada de José Manuel Álvarez	71

3.1.2 Síntesis de las obras	75
3.2 El discurso en la producción dramática de José Manuel Álvarez.....	93
3.2.1 Jugando con los héroes: la obra dramática y el uso del corrido como discurso.....	106
CAPITULO IV. EDICIÓN CRÍTICA	116
4.0 Introducción	116
4.1 Metodología	118
4.2 Corpus: Tres hombres de confianza	120
4.3 Edición crítica	120
4.4 Comentarios respecto a la obra dramática.....	141
4.4.1 De la construcción dramática.....	141
4.4.2 Del estilo.....	142
4.4.3 De los personajes	148
4.4.4 Del género	152
Comentarios Finales.....	164
Bibliografía	169
APÉNDICE 1. Relación de entrevistas realizadas.....	173
APÉNDICE 2. Árbol genealógico del dramaturgo José Manuel Álvarez	177
APÉNDICE 3. Fotografías	178

Agradecimientos

En primer lugar, quiero expresar mi agradecimiento a la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, a la Facultad de Letras, a la Maestría en Estudios de Discurso y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) cuya beca ha sido una ayuda económica indispensable para llevar a cabo esta investigación.

En este camino me he encontrado muchos maestros que hoy hicieron y hacen posible que esta investigación sea presentada. Agradezco a mi director de tesis, Raúl Eduardo González Hernández, sin el que nada de esto habría sucedido. Sus consejos, sus ánimos en cada etapa y en la recta final, su profunda sabiduría y su constante amistad son regalos que me llevo para siempre y hacen de su persona un referente, tanto en lo personal como en lo profesional, difícil de igualar.

Agradezco también a la doctora Adriana Rovira Vázquez, sus recomendaciones y apoyo para concluir este camino acompañado de su experiencia. Deseo expresar mi gratitud al doctor Bernardo Enrique Pérez Álvarez por su inestimable ayuda y certeras observaciones para la realización de esta tesis. A los doctores Carlos González Di Pierro, Lorena Ojeda Dávila, Roberto Rivelino García, Agustín Rodríguez y Rodrigo Pardo.

A mis compañeros y amigos de la Maestría en Estudios del Discurso por su constante intercambio de conocimiento, de experiencias y de buenos momentos en el camino. A mi familia, por acompañarme en el proceso.

A mis amigos y compañeros de teatro, quienes amablemente me concedieron las entrevistas. De alguna manera, buena parte del mérito de este trabajo les pertenece; el respaldo incondicional que he recibido de su parte no ha tenido solamente carácter moral, ya que su participación —directa o indirecta— en muchos aspectos de la elaboración de este trabajo casi les haría merecedores de figurar como coautores.

Por último, a ti, mi compañera, mi apoyo, mi amiga, mi cómplice. Gracias, Astrid del Ángel, por darme tanto, acompañarme y seguirme, a lo largo de esta investigación. Tu apoyo y cariño han sido la piedra angular para que haya podido finalizar este trabajo.

En memoria del maestro José Manuel Álvarez.

Introducción

Soneto a José Manuel Álvarez

José Manuel, el teatro de la vida
ha hecho de tu teatro suave rima,
como un canto con alma conmovida
con sonrisa de amor que no lastima...

José Manuel, perdona que te pida
que sigas ascendiendo por la cima
de ese tu corazón que nunca olvida
que la acción es la luz que nos anima

a continuar la senda, viva senda
que es camino en realística creación
y es amor que se tiene siempre en prenda.

José Manuel, quiero que tu leyenda
sea para nosotros la emoción
en la que todo el mundo por ti aprenda

a darle a cada oficio vocación...

(Francisco Elizalde, septiembre, 1997)

La dramaturgia contemporánea michoacana es reconocida actualmente en el país por los múltiples premios que han recibido autores radicados en el estado, donde generan sus propuestas escénicas, concebidas desde el argumento hasta el montaje; sin embargo, esta tradición viene de décadas atrás, en buena medida, a partir de la labor realizada por uno de los pioneros del teatro michoacano, el dramaturgo y director José Manuel Álvarez. Si bien hay publicadas una reseña biográfica y algunas de sus obras, no existe un estudio serio sobre su trabajo.

Aunado a ello, son escasos los artistas de teatro activos que conocen la vida y obra de José Manuel Álvarez, misma que consideramos fue el parteaguas de la dramaturgia michoacana. Por ello, creemos de suma importancia preservar y estudiar los textos del autor, los cuales constituyen material histórico y artístico cuyo conocimiento beneficiará a la sociedad propiciando un acercamiento a los dramaturgos michoacanos.

Cualquier núcleo de artistas interesados en el teatro, tiene la obligación de voltear al pasado; es decir, conocer la historia y las aportaciones de los personajes que contribuyeron al teatro contemporáneo, y no nos referimos únicamente a las *vacas*

sagradas,¹ sino también a los que, aun sin obtener el reconocimiento mediático, lograron, con base en esfuerzo, escribir la historia del teatro michoacano a través de su legado. Hacer caso omiso a sus contribuciones es perder parte de nuestra historia, como lo señala Luis de Tavira: “Quien pierde el teatro pierde su espejo; alguien dirá que hay muchos otros y es verdad, pero no habría que olvidar que ninguno es como el teatro que hace visible lo invisible” (2006:20).

Ser creador escénico, en este caso en el campo dramático, consiste en saber situarse y saber situar el propio trabajo. Es ahí donde toman relevancia la reflexión, el conocimiento y la historia. Contribuir a la transmisión del arte por medio de la recuperación de los acervos culturales en beneficio de la formación de las nuevas generaciones de artistas constituye un reto singular, puesto que la tendencia actual es escribir los propios textos y llevarlos a escena² –por lo menos en Michoacán–, dejando en el olvido a los dramaturgos de la *vieja escuela*, que no figuran en la élite de escritores teatrales.

José Manuel Álvarez departió con una generación importante de autores michoacanos que han aportado invaluable piezas dramáticas a la literatura mexicana, entre los que destacan Sergio Magaña y Willebaldo López, cuyas obras teatrales han sido representadas por innumerables grupos de teatro de la República Mexicana; algo muy distinto ha sucedido con los textos de Álvarez, que, a pesar de ser reconocido por figuras destacadas en el ámbito teatral, de haber representado a Michoacán en diversas ocasiones, no tuvo la misma suerte, y se corre el riesgo de perder su obra e ignorar, con ello, lo que su labor significó para la entidad.

En su dramaturgia, reconstruye la realidad desde ambientes cotidianos, y sus personajes surgen de su entorno social mostrando la identidad mexicana; están llenos de sueños, pasiones y deseos que manifiestan que la vida es sorprendente, aún con sus desencuentros y adversidades. En diversas ocasiones sus textos provocaban incomodidad a más de alguno, ya que en su eje discursivo dramático prevalecía la crítica social. En su literatura construye un paralelismo entre lo social, lo político y el conflicto existencial de cada uno de sus personajes, con un discurso que trasgrede lo social y la moral establecida.

¹ Consideradas aquí como aquellos personajes importantes que la opinión pública considera que no debe ser criticados.

² En gran medida por los altos costos que representan los derechos de autor.

Por tanto, consentir la pérdida del acervo de Álvarez sería lamentable, por lo que representa; fue por ello que consideramos justo y necesario, recuperar el material y realizar una aproximación a su obra, con la finalidad de tener un acercamiento al discurso y pensamiento del autor.

Resistirse al olvido de los cimientos del teatro michoacano a través de este proyecto que tiene como principal objetivo conocer las aportaciones del dramaturgo michoacano José Manuel Álvarez al teatro local, mediante la recopilación y el análisis discursivo de su obra dramática, así como la edición crítica de una de sus obras inéditas, significa, ante todo, exaltar el papel de nuestros dramaturgos locales que forjaron las bases y contribuyeron al desarrollo del quehacer artístico. Recuperar y estudiar la obra de Álvarez representa trascender su legado, dejar un testimonio imperecedero para que los estudiosos del teatro tengan acceso a la obra dramática, y sirva como referente histórico y pedagógico. Transmitir a otros la calidad y el carácter de las obras dramáticas requiere del profundo deseo de compartir descubrimientos, preguntas e interpretaciones desconocidas de una obra de arte, como lo afirmó el director de teatro Luis Manuel Rodríguez: “Se requiere del conocimiento de la historia para que se pueda trascender hacia el futuro de una manera más sólida. Si no se conoce quiénes fueron los que cimentaron el teatro michoacano, pues difícilmente trascenderá” [E3.LMR].

Revisitar el pasado significa repensar, confrontar, discutir con nosotros mismos y volver a pensar; introducimos en esas relaciones interpersonales que nos ayudan a reflexionar, a comprender, a interactuar, a incidir, desde lo más íntimo hasta lo más público, desde lo más personal hasta el campo del drama social; ahí se ubica, justamente, el “conocer”, en el sentido de lo que es conocer hoy. Jesús Martín Barbero nos dice que “Lo que ha sabido conservar el pueblo no es algo que mire hacia el pasado, sino por el contrario su capacidad de transformar el presente y construir el futuro” (Barbero; 1991: 23). En otras palabras, la reconstrucción del pasado se presenta aquí no como algo dado, sino como un proceso para explicar el pasado como parte del presente, pensando en la construcción del futuro.

La dramaturgia michoacana, en especial la producida a finales del siglo XX, ha aportado a la comunidad teatral obras importantes que han puesto al país en los escenarios internacionales; sin embargo, dentro de los estudios del teatro contemporáneo de Michoacán son escasos los que rescatan la dramaturgia diseminada de autores locales que son pilares fundamentales para entender el desarrollo de la producción estatal.

El Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) publicó en 1987 una colección de cinco tomos que conforma un catálogo de obras teatrales, con pequeñas sinopsis, de las obras dramáticas identificadas en el periodo de 1900 a 1986 referentes al Teatro Mexicano. En este compendio aparecen únicamente dos de las obras de Álvarez, quizá por economía de espacio, cuando para ese entonces ya había escrito la mayor parte de su producción.

La editorial Paso de Gato, en su publicación *Teatro breve: antología para formación actoral* (Álvarez, 2011), incluye una breve reseña del teatro en Michoacán, en la que refiere únicamente a las nuevas generaciones de dramaturgos, dejando en el olvido a los pilares y referentes, es decir, que la tendencia es el impulso de los nuevos talentos y dejar de lado las raíces, como advierte Edgar Álvarez en la introducción del libro:

En vista de la necesidad de contar con materiales para las escuelas de teatro, surgió la idea de poner al día los repertorios de dramaturgia breve para el aula, puesto que las antologías debidas a la generosidad de Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández en los años sesenta y setenta del siglo XX, de alguna manera han visto pasar sus mejores días, y resulta importante su renovación con nuevas propuestas para los estudiantes de actuación y dirección de las licenciaturas en arte dramático y actuación del país (2011: 7).

Por su parte, la editorial Silla Vacía publicó en dos volúmenes *Posibles dioses. Antología de teatro michoacano contemporáneo* (Arriaga, 2018; García, 2019), una compilación de textos de autores michoacanos contemporáneos, donde si bien en el volumen 2 hace una breve referencia a la vida de Álvarez, no incluye una muestra de la obra del dramaturgo. Por otro lado, José Luis Rodríguez Ávalos en coordinación con la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH) editaron la colección *Obras completas de José Manuel Álvarez*, compuesta de cinco tomos, sin embargo, pese al nombre, no es la totalidad de la producción dramática del autor; otra parte de la obra está diseminada en la comunidad teatral de la ciudad de Morelia: fotocopias de libretos escritos en las ya caducas máquinas de escribir, se encuentran en peligro de desaparecer.

Debe constar desde el principio que este estudio no es un análisis profundo de todas las obras dramáticas que ha escrito José Manuel Álvarez, sino una aproximación que presupone una difícil acotación del material de estudio, tanto más tratándose de un

dramaturgo que estuvo más de cincuenta años en activo, trabajando en un medio —el teatro— que se caracteriza, además, por la aglomeración de elementos ajenos al propio texto que determinan su creación, su realización y su recepción. Queda dicho, por tanto, que de la creación alvareciana el enfoque aquí será únicamente respecto a la creación y contribución de sus textos dramáticos, dejando fuera del campo de estudio el hecho escénico, es decir, la representación teatral. Lo anterior, gracias al minucioso trabajo de documentación y recopilación realizado, que nos brinda la posibilidad de orientarnos siquiera cronológicamente en la ingente obra dramática de José Manuel Álvarez.

Por tanto, el presente trabajo pretende acercarse a la vida artística y a la vasta obra dramática del dramaturgo para demostrar que incidió en el desarrollo de la dramaturgia michoacana, que la crítica social y los elementos estéticos son el aporte principal del autor. Mediante su obra dramática, Álvarez nos brindó un discurso sobre su concepción del teatro y de la realidad cultural Michoacana, comprometido con su momento y con su localidad. Este proyecto pretende, además de la recopilación de la obra, una aproximación al autor mediante la edición crítica de una de sus obras dramáticas inéditas, *Tres hombres de confianza*, corpus que pone de manifiesto una historia con personajes consistentes, con características muy particulares que muestran una visión de la cotidianidad mexicana de finales del siglo XX, pero que siguen vigentes pese a la globalización. Es decir, personajes creados en el contexto mexicano, con problemas existenciales, con miedos, frustraciones, carencias, personajes incompletos, faltantes de algo —o de todo—, muestran la realidad de los entornos y contextos sociales de un pueblo —que a la fecha siguen actuales— en el que nos vemos reflejados. No queriendo decir que los personajes del teatro tradicional, fueran personajes más simples en su perfil psicológico. Cada personaje se comporta como representante de su clase social de una forma objetiva y, es el propio lector-espectador el que ha de observar la acción de cada personaje de acuerdo a su clase social. Está escrita en prosa, y conducida mediante acotaciones que permiten que el realizador mantenga la línea discursiva propuesta por el dramaturgo respecto al espacio lúdico y los signos escenográficos.

El presente documento está dividido, aparte de esta introducción y los comentarios finales, en cuatro capítulos. En el primero se ubica la reconstrucción biográfica de Álvarez, y a continuación se intentará situarlo como un referente del teatro michoacano. En cuanto al segundo capítulo: *La dramaturgia en Michoacán a finales del siglo XX*, se muestra un panorama general del campo dramático michoacano, y la

influencia de Álvarez con dramaturgos michoacanos de la época. Por su parte, el tercer capítulo: *Recopilación*, contiene un inventario y síntesis de las obras dramáticas, que nos permite vislumbrar el discurso en la escritura teatral de José Manuel Álvarez.

Finalmente, en el capítulo 4: *Edición crítica*, se presenta la obra inédita *Tres hombres de confianza*, seguida de un análisis de la misma, lo que nos permite confrontarla con el resto de su producción.

CAPÍTULO I. UNA HISTORIA EN EL OLVIDO: JOSÉ MANUEL ÁLVAREZ, BIOGRAFÍA CRÍTICA

1.0 Hacia una construcción biográfica

La biografía, de un hombre que entrego su vida al teatro en este caso, implica comprender, a la manera de Jean Starobinski, que “el gesto no designa un objeto exterior, es la mostración del sujeto. Ante nosotros se abre una conciencia con el fin de hacerse reconocer en su singularidad, y al mismo tiempo para proclamarse verdad universal” (1983: 96);³ la unidad del gesto que es suyo, lo propio de su ser, a sabiendas de que este es susceptible de múltiples variaciones. Al mismo tiempo, la recuperación de los rasgos y significantes de la vida del biografiado implican la experimentación del tiempo, y la importancia que debe darse a su obra. Dicho de otra manera, la biografía tiene un discurso que privilegia la restitución, o reconstrucción, de una época, de un sujeto en específico. Walter Benjamín dijo que el biógrafo:

Tenía que proceder a una reconstrucción de la continuidad de una época para distinguir en ella una vida individual con el fin de hacer ver cómo la vida entera de un individuo está presente en una de sus obras, en uno de sus hechos [y] cómo en esa vida está presente una época entera (en Dosse, 2007: 15).

Wilhelm Dilthey, por su parte, comulga con ese pensamiento, señala que el lenguaje biográfico era una herramienta de acceso a la universalidad: “La historia universal es la biografía, casi podríamos decir, la autobiografía de la humanidad” (en Dosse, 2007: 16). La biografía, entonces, desde un enfoque teórico, concede el camino a lo universal, partiendo de lo individual; sobre este hecho, Franco Ferrarotti explica que “el hombre no es nunca un individuo, sino un universal singular, en tanto es totalizado y universalizado por su época, a la que él mismo retotaliza reproduciéndose a sí mismo en ella con su propia singularidad” (1988: 3).

Desde esta aproximación se puede afirmar que todo itinerario de vida puede ser entonces considerado como un cruce de variadas líneas biográficas que contribuyen a la

³ Entendida aquí como la que resulta válida en todo momento y en todo lugar. La existencia de verdades universales es muy discutida en el terreno moral (sobre este tema giró la discusión entre Sócrates y los sofistas), mientras que es generalmente admitida (con limitaciones) en el terreno científico, donde sí es posible encontrar verdades universales, aunque estén acotadas a un dominio específico de la realidad.

reconstrucción de una historia, en este caso, la vida de José Manuel Álvarez, y sus aportaciones al teatro michoacano.

Con base a lo anterior, realizamos la biografía crítica del dramaturgo michoacano, cuyo rasgo dominante es la hegemonía de la no-ficción⁴ sobre la ficción. Al inicio, los obstáculos parecían insuperables, y, sin embargo, nunca nos fueron suficientes como para desviar o modificar el objetivo. Se pudo acceder a sus archivos personales (acta de nacimiento, reconocimientos, diplomas, libretas con anotaciones, credenciales, fotografías, entre otros), notas periodísticas, libros, vídeos, visitas a escenarios diversos. Nos fue necesario llevar a cabo diversas entrevistas para reunir un material tan amplio como fuera posible, con el fin de coincidir con las fuentes de información, para después cotejarlas con los textos. De esa manera, fuimos construyendo la escritura de una biografía que corresponde a la manera en la que Ricoeur (2004) piensa la construcción de la identidad personal.⁵

En cuanto a los testimonios arrojados por las entrevistas, nos parece pertinente señalar que fue difícil separarlos de la ficción; pudimos observar que los relatos de los informantes contenían un pequeño porcentaje de invención, quizá por la afectación emocional que les implicaban –para bien o para mal–, al situarse mentalmente en el momento de los hechos, o para hacerlos más amenos. Procedimos a confrontar los relatos para recuperar las coincidencias y cotejar información con los elementos fidedignos a nuestro alcance. Dicho de otra forma, evitamos poner de manifiesto, en medida de lo posible, datos que no hubiesen sido corroborados de alguna forma; ya que el enfoque de la investigación no es el de la ilusión biográfica⁶ de la que habla Pierre Bourdieu (2011).

⁴ Restringido a los hechos comprobables, en oposición a la ficción: “Pretende aportar información sobre una realidad y, por tanto, someterse a una prueba de verificación. El objetivo no es la simple semejanza, sino la semejanza con lo verdadero” (Dosse, 2007: 71).

⁵ Para Ricoeur “la identidad personal sólo puede articularse en la dimensión temporal de la existencia humana” (1996: 107), es decir la identidad del individuo debe estar fija en el espacio y tiempo para lograr la certeza esperada. La identidad personal que plantea Ricoeur es consecuencia de la tensión entre la mismidad (que se refiere a la parte sustantiva o material de la identidad: los atributos concretos de una persona) y la ipseidad (que se refiere al agente que se constituye a sí mismo por medio de la configuración de una narración), ineludible en la condición del ser humano en su búsqueda por explicarse su entorno.

⁶ Este concepto acuñado por Bourdieu se refiere a la distorsión que los biógrafos realizan al presentar la vida del sujeto totalmente resuelta, suponiendo hechos que sirvan de eslabón. Bourdieu advierte que la biografía padece un peligroso problema de subjetivismo que conduce al biógrafo a una serie de trampas o ilusiones en las que se hallaría perdido sin poder escapar. “crear suposiciones induce a aceptar una creación artificial de sentido” (Bourdieu, 2011: 75).

Sin embargo, no se puede excluir en su totalidad a la ficción, si tomamos en cuenta que toda información está sujeta a interpretación. Al respecto, François Dosse señala:

La ficción en el trabajo biográfico es inevitable, en la medida en que es imposible restituir la riqueza y complejidad de la vida real. No sólo debe el biógrafo recurrir a su imaginación ante las lagunas de su documentación y los huecos temporales que se esfuerza por llenar, sino que la vida misma es un entretejido constante de memoria y olvido (2007: 25).

En este sentido, centramos la mirada en el discurso de los informantes, verbal y corporal; en algunos casos, fue necesario efectuar otra entrevista, para recuperar información omitida –intencionalmente o no–; esto nos permitió, a su vez, comparar los testimonios orales en relación con el primero, entre los cuales llegamos a encontrar mínimas variantes.

Siguiendo a Dosse, elaboramos la biografía en orden cronológico, dando valor a los hechos significantes, prestando atención a pormenores que pudieran parecer irrelevantes, ya que los detalles más pequeños frecuentemente son los más interesantes.

No conozco método de biografía más perfecto que el que consiste no solamente en relacionar entre ellos, y según el orden en el que se produjeron, los acontecimientos más importantes de la vida de un hombre, sino también en entremezclarlos con lo que él pudo haber dicho, pensado, escrito; es un método que permite al lector verlo vivir, y vivir con él cada uno de los acontecimientos importantes (2007: 32).

A esta postura se suma Juan José Pujadas Muñoz, que propone la siguiente ruta de elaboración biográfica:

Autobiografías. Diarios personales. Correspondencia. Fotografías, películas, vídeos o cualquier otro tipo de registro iconográfico. Objetos personales. Registros biográficos obtenidos por encuesta. Historias de vida, que pueden ser: de relato único, de relatos cruzados, de relatos paralelos. Relatos de vida, que son sometidos a tratamientos analíticos (cualitativos o cuantitativos) distintos a la historia de vida (2002: 14).

El hilo conductor es evidentemente el camino recorrido por Álvarez, restaurado desde el punto de vista de su recepción, a partir de la mirada múltiple de los otros, del cruce de trayectorias y de encuentros sucesivos.

1.1 Los primeros años

José Manuel Álvarez Martínez nació el 7 de mayo de 1931, en Santa Clara del Cobre,⁷ población perteneciente al municipio de Salvador Escalante, ubicado al centro del Estado de Michoacán. Hijo de Manuel Álvarez Godínez y Josefina Martínez Ocaranza, ambos con el gusto por la actividad teatral. Álvarez era el mayor de los hijos; tuvo una hermana, Cecilia Álvarez Martínez.

Fue un personaje sumamente inquieto, que desde el vientre de su madre ya hacía por llamar la atención: un mes antes de su nacimiento, cuando Josefina Martínez ensayaba, con el grupo de teatro aficionado que dirigía la hermana del cura del pueblo, la obra *La mujer equis*, del francés Alexandre Bisson,⁸ el bebé hizo su primer intento por salir del vientre materno, sin lograr conseguirlo. La madre tuvo que guardar reposo para evitar complicaciones, y, por lo tanto, suspendió su participación en el montaje teatral. “José Manuel Álvarez Martínez le diría a Juan Carlos Arvide Enríquez en 1997 en La Casona del Teatro de Morelia, que sus inicios en el arte teatral habían sido, literalmente, en los ínfimos, en las entrañas, entre vísceras” (García, 2019: 24).

Para la atención de los partos y el cuidado de las mujeres embarazadas durante la primera mitad del siglo XX no se contaba con la tecnología actual, por lo que algunas de ellas no llegaron a realizar ningún control médico de sus embarazos; tal fue el caso de la madre de Álvarez, que tuvo que enfrentar un parto complicado en su propia casa, ubicada en la calle principal, popularmente conocida en esa época como la Calle Real;⁹ su hijo quería llegar a este mundo con los pies por delante; así lo relata el propio Álvarez:

⁷ Esta población fue tributaria del reino Purépecha; desde la época prehispánica, sus habitantes practicaban la orfebrería, fundir y moldear los metales. Para 1553 los frailes españoles fundan el pueblo y el Tata Vasco impulsa la especialización en cobre. En este poblado todos, mujeres, hombres, niñas y niños, participan en la tradicional actividad de transformar el cobre. Se incorporó al programa Pueblos Mágicos en el año 2010.

⁸ Alexandre Bisson (1848-1912) fue un dramaturgo, creador del vodevil y novelista francés. Entre sus obras, es recordado por *Madame X*.

⁹ El nombre oficial de la calle era Portugal; años más tarde fue cambiado al actual Avenida Generalísimo Morelos.

No nací por la cabeza, como todo el mundo, sino por las patas. Caí parado en esta tierra, parado, pero muerto; mi padre se encargó de mi resurrección o de resucitarme. Me resucitó. Dicen que me nalgueaba, me daba respiración artificial, me metía en agua helada y en agua caliente y me aventaba al aire, me aventaba al espacio, al viento. Y resucité. Y viví (Álvarez, 1994: 12).

Fue así, con un verdadero melodrama, en esa enorme casa que contenía tres corredores, quince habitaciones y un enorme jardín, donde comenzó la historia del dramaturgo, que desde muy pequeño tuvo el gusto por las artes, influenciado por sus padres, que, además de contar con una excelente reputación en el pueblo, eran reconocidos por sus aportaciones culturales en la localidad. Ambos pertenecían a un grupo teatral –sin nombre específico–, “tenían su centro de actividades en el teatro Venecia,¹⁰ mismo que era utilizado como cine” [E1. JLRR];¹¹ los responsables de la agrupación teatral eran Álvaro Rentería y Teresa Medina –la hermana del cura–, padrinos de bautizo de Álvarez. La familia se encontraba en una situación holgada, y contaba con una excelente reputación en la localidad. Álvarez sentía gran afecto por su padre –al parecer, sentía lo mismo por su madre–; a pesar de que hubo varias diferencias entre ellos, que terminaban en duras peleas, tendió a idealizar a su progenitor como modelo de trabajo e integridad moral; así lo afirma Héctor Huacuz:

Para mi tío, su papá siempre fue un ejemplo a seguir. Era un hombre muy duro, muy recto, de muy buenos valores, y siempre se preocupó porque sus hijos caminaran por el camino correcto. Yo lo notaba por la forma en que mi tío se expresaba de él [E4. HHM-1].

Al cumplir los seis años, Álvarez tuvo el primer acercamiento con su tío Ramón Martínez Ocaranza¹² –que para ese entonces era un joven de veintidós años–, radicado

¹⁰ Se ha hecho referencia al supuesto teatro/cine Venecia en más de alguna publicación, afirmando que fue el espacio en el cual los padres de Álvarez realizaban su actividad teatral; sin embargo, no existe evidencia del recinto. La presidenta de Salvador Escalante, Araceli Saucedo Reyes (2022), en entrevista telefónica dijo desconocer algún vestigio del mencionado recinto; sin embargo, pudo confirmar que en el lugar (a media cuadra de la plaza principal) donde se afirma estuvo el teatro/cine Venecia se ubicaba el cinema Felicitas, hoy utilizado como salón de eventos.

¹¹ Para distinguirlas de las referencias bibliográficas, las citas de entrevistas serán referidas a lo largo del trabajo entre corchetes cuadrados, consignando la referencia abreviada; los datos de las entrevistas pueden ser consultados en el apéndice correspondiente.

¹² Poeta. Nació el 5 de abril de 1915, en Jiquilpan de Juárez; muere el 21 de septiembre de 1982. Realizó estudios en el Colegio de San Nicolás Hidalgo, donde obtuvo el grado de Bachiller, y en la FFyL de la

en la ciudad de Morelia. Viajó junto con sus padres y su hermana en tren a la capital michoacana, para celebrar el onomástico de su tío político, José León López, segundo esposo de doña Josefina Álvarez Godínez –popularmente conocida como la viuda de Betancourt.¹³ Las fiestas familiares tenían la peculiaridad de ser muy divertidas, concurridas, y, sobre todo, con abundante alcohol; eran familiarmente llamadas “charandizas”.¹⁴ El festejo se realizó en la casa del tío José, ubicada en la calle Mariano Elizaga 69, en un ambiente que, resulta evidente, no era propicio para los niños (José Manuel Álvarez, Cecilia Álvarez Martínez, Chelito Rivadeneyra, Armando Rodríguez y su primo, Mario Álvarez); por lo tanto, le ordenaban a Josefina Lara –sirvienta de la casa– que llevara a los infantes al extinto cine Eréndira.¹⁵

Le daban suficiente dinero para que nos llevara a *luneta* y para que nos comprara golosinas (tamales de zarzamora, muéganos, sorongos o trocantes de color de rosa). Pero ella, que tenía predilección por las caricias de los soldados, nos encaramaba en las alturas de *la gayola*¹⁶ (Álvarez, 1994: 10).

Quizá lo atractivo, para Álvarez, era la experiencia de asistir al cine, más que las películas en exhibición –como *Bajo el cielo*, *Víctimas del pecado* o *Refugiados en Madrid*,¹⁷ de Rafael Baledón, Emilio Fernández y Alejandro Galindo, respectivamente–, que para un niño de seis años resultarían poco atractivas. Sin embargo, las imágenes de la pantalla, nubladas por el humo del cigarrillo de los espectadores –ya que en esa época

UNAM. Fue alumno de Agustín Yáñez y de Julio Jiménez Rueda, en las cátedras de Teoría Literaria y Literatura Mexicana, respectivamente (Ocampo, A., 1988).

¹³ Don Alfonso Betancourt murió a los tres años de haber contraído matrimonio, “el pobre hombre murió y aparte de la plata, le heredó [a su viuda] toda la amargura que nunca se le quitó” (Martínez, 2021).

¹⁴ No existe definición de esta palabra; sin embargo, entiéndase como ‘fiesta en la que la charanda es la bebida principal en el festejo’; esta bebida alcohólica se produce en el Estado de Michoacán, en la región de Uruapan, que abarca los municipios de Ario, Cotija, Gabriel Zamora, Nuevo Parangaricutiro, Nuevo Urecho, Peribán, Los Reyes, Salvador Escalante, Tacámbaro, Tancítaro, Tangancícuaro, Taretan, Tocuambo, Turicato, Uruapan y Ziracuaretiro; es obtenida a partir de la destilación y fermentación del jugo producido en la molienda de la caña de azúcar o de sus derivados.

¹⁵ El cine Eréndira cerró sus puertas en los años ochenta. Permaneció activo durante poco más de treinta años; ubicado en el centro histórico, sirvió como puente cultural para que los morelianos pudieran conocer el folclor mexicano mediante el séptimo arte.

¹⁶ El término *gayola* designa a la parte más alejada del escenario entre los asientos de un teatro; así, *ver una obra desde gayola* es hacerlo desde la última fila, o en el segundo piso, pues en los teatros antiguos había una zona exclusiva para los productores, director o invitados especiales, llamada, justamente, *gayola*.

¹⁷ Inferimos que esas películas eran algunas de las que se exhibían, ya que en una caja de cartón encontramos diferentes documentos, entre ellos una hoja impresa con el anuncio de las películas señaladas, que data de esa época.

era permitido fumar dentro de las salas— y la mirada tímida y vigilante a las acciones de Josefina fueron develando precozmente la mentalidad de Álvarez:

Ahí supe por primera vez que también la gente de carne y hueso se besaba (no nada más en la pantalla). Supe que los senos femeninos no servían únicamente para alimentar lácteamente a los bebés, y supe además que *el pipí* de los uniformados servía para algo más que *miar* (Álvarez, 1994: 10).

Las imágenes de las constantes visitas al cine Eréndira fueron concentrándose en la memoria del futuro dramaturgo, imágenes que le permitirían construir historias y personajes que podemos observar en obras como *Chunde de chismes michoacanos* o en *Sucedió en el jardín*.

Años más tarde, cuando Álvarez tenía 15 años, el recinto cinematográfico lo marcaría: por una parte, incrementaría su deseo por ser actor, y, por otra, la experiencia de su primer beso. El beso supone la máxima expresión de cariño, tanto entre las parejas como entre seres queridos; sin embargo, dependiendo de la ocasión, de quién lo dé y de donde se dé, puede cambiar su significado; tal fue el caso de José Manuel:

Ahora el novio de la tremendamente morena fámula de Tarímbaro era un policía. Por primera vez no me asusté de nada y me hicieron compartir sus manoseos. Josefina Lara me dio un beso y me ofreció darme más si me callaba. Me callé, pero nunca volvió a besarme porque esa misma noche huyó con el genízaro en turno (Álvarez, 1994: 11).

Pasaron los años y las visitas al cine se convirtieron en cada vez más esporádicas. Desde que Josefina se fugó con el novio, la viuda de Betancourt tomó el relevo; por consecuencia, el dinero que siempre había estado destinado para las golosinas de los pequeños por fin llegaría a su destino:

Ahora sí, ¡todo un lujo! Chocolates, gomitas y palomitas de maíz. Ya sabíamos leer, y en la pantalla nada menos que Vivian Leight, Robert Taylor y Virginia Field, en *El puente de Waterloo* y muchas otras; viéndolas nada menos que en la Luneta del cine Eréndira (Álvarez, 1994: 11).

José Manuel Álvarez no era precisamente un atleta; por el contrario, era un niño muy delgado y con gestos refinados. Su tío Ramón —en ese entonces, todavía sin

alcanzar la gloria como poeta— lo calificaba como “güeleque”¹⁸ y “maricón”,¹⁹ lo cual no le hacía gracia alguna. Las repetidas vacaciones en Morelia eran tan atractivas —por las visitas al cine— como incómodas —por el tío Ramón. A pesar de la turbia relación, Martínez Ocaranza era el encargado de *cuidar* a su sobrino de vez en cuando. Cierta día, mientras Ramón esperaba, junto con Álvarez, en el jardín de Las Rosas,²⁰ a sus amigos, los insignes poetas Epigmenio Avilés y Jesús Sansón Flores, le hizo que fumara un cigarro de marihuana, el cual le provocó una fuerte tos, e inmediatamente amenazó a su tío con decir a sus padres lo ocurrido. Ante la advertencia, Ramón respondió: “Si rajas, te agarro a patadas, muchacho güeleque”. Álvarez corrió rumbo a la casa de la calle Elízaga; sin embargo, fue atrapado antes de que pudiera salir del perímetro del jardín, y recibió un ultimátum: “Ya sabes lo que te pasará si dices algo, niño imbécil”. Cambió el calificativo: “Era mejor ser imbécil que güeleque”, por lo tanto, nunca comentó lo sucedido; por lo menos en ese entonces, ya que muchos años después lo narraría en “Reprobado en memoria”.²¹

Álvarez tuvo muchos problemas en la escuela, debido a su mala conducta y a su desaliño, y en una ocasión le dijo a su padre que quería abandonar los estudios. El padre le preguntó si deseaba ser comerciante. “Seré como los que salen en las películas”, respondió; después de una reprimenda —ya que Manuel Álvarez quería que su hijo fuera un profesional—,²² el niño volvió a coger los libros y regresó a la escuela, amenazando con que no abandonaría su sueño de actuar.

¹⁸ Regionalismo de Tierra Caliente (Michoacán): “Niño muy llorón o mimado” (Sandoval, 2004).

¹⁹ Entendido aquí como el hombre que tiene gestos, ademanes y actitudes que se consideran propios de las mujeres. Con respecto al origen del término *maricón*, en su famoso diccionario etimológico, Corominas lo define como “hombre afeminado” (1987: 382), postula que deriva del nombre femenino María y registra otras palabras derivadas que expresan un significado similar, por ejemplo: *marica*, *amaricado* y *amariconado*. En general, se dice que *maricón* es dicho para lastimar verbalmente a un sujeto, de la misma manera que algunas otras palabras del idioma. También es un concepto básico que todo niño de habla hispana aprende sobre las leyes de la masculinidad —no solo aprendemos a no ser homosexuales, sino que degradamos y atacamos a otros niños y hombres llamándolos así—. En este sentido, la discriminación puede tomar muchas formas cotidianas, una de las cuales es el lenguaje. Es a través del lenguaje que aprendemos a nombrar el mundo de acuerdo a los valores establecidos por la sociedad, por lo que se debe entender que dependiendo de cómo se utilice el lenguaje, se puede valorar, ofender o invisibilizar; creando así prejuicios, estigmatización, estereotipos y eternizando roles y conductas discriminatorias hacia las diversidades humanas.

²⁰ El nombre oficial de este jardín le fue conferido en honor al profesor de San Nicolás de Hidalgo, Luis González Gutiérrez; mientras que el nombre popular de Jardín de las Rosas lo recibe del conjunto educativo religioso ubicado en sus inmediaciones. En su origen, contaba con una pila de aprovisionamiento de agua para el barrio y algunos árboles, pero con las modificaciones realizadas a los jardines de la ciudad durante la segunda mitad del siglo XIX se le integraron nuevos espacios ajardinados y vegetación ornamental (<https://en-mexico.com.mx/michoacan/morelia/jardin-de-las-rosas/>).

²¹ Colección de relatos de José Manuel Álvarez. En posesión de su sobrino Héctor Huacuz.

²² En el entendido que en esa época la actuación no era considerada como una profesión.

De nuevo en la escuela, se peleó con otro muchacho con suficiente violencia como para que le prohibieran la entrada hasta que se tuviera una conversación seria con sus padres. La riña fue iniciada –según Héctor Huacuz– porque el contrincante de la disputa le puso públicamente el apodo de *la Chilindrina*. La piel facial de Álvarez estaba lastimada por cicatrices, a consecuencia del acné, de ahí el apodo, en referencia a la pieza de pan cubierta por pequeños turrónes de azúcar; no obstante, lo que molestaba a José Manuel no era la referencia al pan, sino el género femenino del mote, que ponía en entredicho su masculinidad, y, en consecuencia, a las burlas que se podían generar.

Al joven le resultaba demasiado duro quedarse en casa por el castigo; de modo que se mezcló con los compañeros de la escuela y consiguió entrar. El profesor, al verlo entrar al salón de clase, lo jaló de una oreja hasta la puerta de entrada a la escuela, y le recordó que no podría ingresar hasta que sus padres se presentaran. Una vez que sus progenitores dialogaron con el director de la escuela “Vicente Riva Palacio”, todo volvió a una aparente normalidad. Después recordaría como uno de los “momentos más dulces de su vida” la forma en que su padre lo defendió ante los señalamientos del directivo.

Esta época, a pesar de sus vicisitudes, se mantuvo presente en la memoria del dramaturgo: “Estos son los recuerdos más lejanos de Ramón Martínez Ocaranza y mi primer cigarro, de Josefina Lara y mi primer beso, de mis primeras películas y de mi Morelia”.²³ Años después, Martínez Ocaranza llegaría a ser su maestro de literatura en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH), ahora fungiendo como motivador: según Álvarez, él fue quien lo introdujo al universo teatral.

Ahora bien, no hay que perder de vista que el mundo experimenta cambios rápidos y que el desarrollo cultural, político, económico y social pone en discusión los modos tradicionales de vida. De modo que se retrata una época desde su contexto sociocultural; muchas de las prácticas antes expuestas, en la actualidad serían cuestionables.

1.2 El inicio en el teatro

A pesar de que los padres de José Manuel Álvarez dedicaban gran parte de su tiempo a la actividad teatral en Santa Clara del Cobre, no fue sino hasta 1947, a sus dieciséis

²³ En *Reprobado en memoria* (Álvarez).

años, en Acuitzio del canje,²⁴ cuando debutaría como actor, en el montaje escénico de la obra *Borrascas del corazón* (1847), del dramaturgo español Tomás Rodríguez y Díaz Rubí, bajo la dirección de José Villaseñor.²⁵ Su participación en la obra, catalogada como “drama romántico dividido en cuatro actos” por Manuel Gutiérrez (2001: 67), le permitió la confrontación con el público, experiencia que lo ligaría definitivamente con el arte teatral. Adelaida Ripoll²⁶ afirma que el teatro “es adictivo, una droga muy fuerte. La conexión que se genera produce una energía indescriptible, un constante diálogo con el espectador que te hace sentirte muy libre” (Romera, 2017: 457); justamente, fue lo que sucedió con Álvarez: el vínculo que generó su primera práctica teatral –a pesar de no contar con ningún tipo de preparación actoral– fue suficiente para que el joven bachiller decidiera probar suerte en otras líneas teatrales.

En el año 1950 fue elegido para declamar *El brindis del bohemio* en un acto cultural organizado por el Ayuntamiento de Acuitzio del Canje; a Álvarez la tarea le pareció muy sencilla; sin embargo, aprovechó la oportunidad y se le ocurrió que podía teatralizar el poema. De este modo comenzó sus primeras pinceladas como dramaturgo y director. Realizó la adaptación, desde su precario conocimiento dramático en ese entonces, del popular poema de Guillermo Aguirre y Fierro;²⁷ acto seguido, lo ensayó, dirigiéndose él mismo. Después de realizar su acto creativo, fue reprendido por el organizador, que muy molesto le dijo que eso no era poesía, que no le había gustado en absoluto “el numerito”; el organizador –del cual fue imposible recuperar el nombre– recitó el poema a la manera tradicional; al no obtener aplausos al término de su participación, inmediatamente anunció a la orquesta que amenizaría mientras la gente comía enchiladas, pozole y una gran variedad de antojitos dispuestos en improvisados puestos de comida. Fue un episodio que, por su curioso desenlace, llevaría a Álvarez a tomar serias decisiones que tendrían profundas repercusiones familiares, pero sería el inicio de su actividad teatral desde la formación académica.

José Manuel Álvarez decide, en el año 1953, darle formalidad a su gusto por el teatro, es decir, ingresar a estudiar actuación en la Escuela Popular de Bellas Artes (EPBA) de la UMSNH. La decisión no fue bien vista por sus padres, quienes se

²⁴ En los primeros años del México independiente, Acuitzio fue instituido como cabecera municipal y se instaló en ayuntamiento. Por decreto del 26 de abril de 1856, el gobernador, don Miguel Silva Macías, lo elevó a la categoría de Municipio (Tapia, 1945).

²⁵ Maestro de educación artística en la escuela “Vicente Riva Palacio”, en Acuitzio del Canje, Michoacán.

²⁶ Más conocida como Laila Ripoll, directora de escena, profesora y dramaturga española.

²⁷ Guillermo Aguirre y Fierro nació en 1887, en San Luis Potosí, México. Además de haber publicado una copiosa cantidad de poemas, trabajó como periodista y participó de diversos eventos poéticos en la Ciudad de México. Entre sus numerosas obras, destaca “Sonrisas y Lágrimas”.

opusieron rotundamente.²⁸ “Pero él quería dedicarse al teatro, y entonces le dijeron: ‘No, pues no, ponte a estudiar primero, haz una carrera y luego ya te dedicas a lo que quieras’” [E1. JLR]. “Me retiraron la pensión, todo, hasta el habla. Porque sí querían que me gustara, pero no que me dedicara al teatro, como ocurre con todos los padres mexicanos” (Álvarez, 1994:18); sin embargo, el joven ya tenía tomada su decisión: entregar su vida al teatro, a pesar de las consecuencias. Al no contar con el apoyo de la familia, tuvo que buscar su propio sustento, un trabajo que le permitiera sobrevivir y que, al mismo tiempo, no interfiriera en su actividad artística; fue entonces cuando ingresó a la plantilla de empleados de las oficinas del Registro Civil de Morelia, donde tuvo la oportunidad de conocer una gran diversidad de personajes, algunos de ellos, años más tarde, se convertirían en sus amigos.

Ingresar a la escuela no le resultaría tan fácil como lo imaginó; su primer acercamiento fue un golpe tremendo que pondría a prueba su amor por el arte teatral. José Gelada,²⁹ quien en esa época se encontraba en Morelia e impartía las clases de teatro en el recinto universitario de la EPBA, le dijo al neófito actor: “para actor no creo que sirvas. No, mira, mejor cuando tenga un papel de sirviente o de alguna cosa así, te incluyo, tú date tus vueltecitas de vez en cuando. Gelada le dijo eso porque Álvarez era medio cacarizo de la cara y era pueblerino” [E1. JLR]. Sin embargo, la perseverancia le ayudaría en su objetivo. Pese a la advertencia de Gelada, Álvarez acudía todos los días a los ensayos³⁰ —en calidad de oyente—; la constancia del día a día, con puntualidad inmejorable y con los parlamentos de todos los personajes memorizados, dio frutos:

Le pasó lo que les ha pasado a tantos: un día no llegó el actor principal y, ¿pues cómo?, un ensayo es un problema cuando no se puede hacer por falta de alguien, y entonces, José Manuel dijo: “Si quieren, yo me lo sé”. Gelada, ante la impaciencia, le dijo: “Ah,

²⁸ Creada en 1918, junto con la Universidad Michoacana, fundada en 1917, siendo Escuela de Bellas Artes desde 1920, y Popular a partir de 1939.

²⁹ “Actor y director, fundó el grupo Nuevo Teatro y desarrolló una amplia labor en el campo del teatro popular urbano. Son escasos sus datos biográficos. Estudió con Seki Sano, con quien trabajó en *La rebelión de los colgados* (1942) y otras obras, hasta que, en 1943, él y otros miembros del Teatro de las Artes decidieron separarse del grupo por aparentes diferencias ideológicas con el director japonés, y fundaron el Nuevo Teatro, grupo que durante casi una década desarrolló un amplio repertorio” (<http://reliquiasideologicas.blogspot.com/2010/01/g.html>).

³⁰ Resulta importante señalar que, en esa época, las clases eran ensayos de la obra dramática que se había seleccionado para representar al final del curso. A través del proceso de montaje, el alumno/actor aprendía mediante las indicaciones del director.

pues órale, pásale”. Y le gustó mucho al director su desenvolvimiento, su atrevimiento y todo eso, y ya, se quedó con ese papel [E1. JLR].³¹

Ese año sería inolvidable para José Manuel: por un lado, significaba la ruptura familiar, y, por otro, su esfuerzo comenzaba a dar frutos, se ganó a pulso la confianza de José Gelada. Fue un año sumamente productivo. Posteriormente a su participación fortuita, Gelada lo invita a participar en el montaje de la obra dramática *El linaje de Elena*, de la autoría de Jesús Puente Robles, con la que intervendrían en el Concurso de grupos de aficionados de la República (1954), en el Distrito Federal (D.F.) –hoy Ciudad de México. “Su destacada participación en esa obra le dio mucha confianza; creo que, a partir de ese momento, le comenzaría a picar el gusanito de irse al D.F.” [E2. SR], sin embargo, Armando de María y Campos calificó la puesta en escena como un trabajo intrascendente:

El grupo de Teatro Popular de Bellas Artes, dependiente de la Universidad de Michoacán, presentó al día siguiente la comedia *El linaje de Elena* de J. Jesús Puente, dirigida por José Gelada, sin pena ni gloria, con mucho más de aquélla y nada de ésta (1954).

No obstante, para Álvarez participar en la puesta en escena significó más que un triunfo; tuvo su primer contacto con la capital del país, lo cual le permitió el diálogo con actores y directores de diversos puntos de la República Mexicana; experiencia que avivó su deseo de ser actor y lo condujo a plantearse la posibilidad de migrar al D.F. Es así que, sin el apoyo moral, y mucho menos económico, Álvarez inicia su carrera formal dentro de las artes escénicas, en Morelia, bajo la tutela de Gelada.

1.3 La partida

En el segundo semestre de 1954, Gelada le comunica a José Manuel que pronto regresaría a la Ciudad de México, y que él debería hacer lo propio, es decir, salir del confort que, tras un año difícil, había logrado. “Vete a México; ya viste lo que es allá, vete a estudiar teatro y eso te va a favorecer mucho, porque aquí, pues nada más hacemos obras” [E1. JLR]. Dicho de otra manera, Gelada lo incitó a que se preparara; sabía que el interés de Álvarez por el teatro iba muy en serio, y Morelia no era la mejor

³¹ Esas formas hoy se encuentran en discusión, ya que en la actualidad los criterios para conformar los repartos y la educación teatral han tomado enfoques más sistemáticos.

opción, ya que para ese entonces la capital michoacana no contaba con una Facultad de Teatro; se daban clases a manera de taller, es decir, no existía una oferta de formación teatral, en términos académicos. Por otra parte, el acceso –ya fuese para consulta o compra– a libros y documentos de teoría teatral, métodos de actuación y dirección escénica resultaba complicado, dada la carente oferta de títulos –de especialidad teatral– en las librerías.³²

Álvarez –según José Luis Rodríguez– le tuvo un gran respeto a Gelada; por tanto, las palabras de su maestro recomendándole la opción de mudarse a la capital del país le retumbaban en la cabeza. Después de varios meses de valoración, la avidez de Álvarez lo empujó a tomar el rumbo, y decide emprender un nuevo episodio en su vida, mismo que le ayudaría a fortalecer los cimientos de su trayectoria. Partir a la ciudad de México para continuar su formación implicaba un gran reto. Dejar de lado su trabajo y la cierta comodidad que había logrado, para arriesgarla en un futuro incierto, resultaba demasiado atrevido, tomando en cuenta que para figurar en el mundo de la actuación se requería más que talento; dicho de otra manera, para sobresalir resultaba fundamental tener vínculos. En palabras del actor michoacano Manuel Guízar: “O tenías un buen padrino, o eras pariente de algún famoso, o no entrabas; debo confesar que yo me aproveché de los conectes de José Manuel” (B·QR, 2014). Si mudarse de Santa Clara del cobre a Morelia le había parecido temerario, hacerlo de Morelia a la ciudad de México resultaría un gran desafío. Finalmente, atendiendo la recomendación de Gelada, a principios de 1955 se desplaza al D.F.

1.4 El aprendizaje de los grandes maestros

Después de un exhaustivo curso práctico de arte dramático, que servía para la selección de alumnos a base de pruebas individuales y colectivas, Álvarez ingresa en la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), lo que implicó el cambio de residencia del futuro dramaturgo: “en 1955 emigró de los pasillos del Palacio de Bellas Artes a la Unidad Artística y Cultural del Bosque” (Beristain, 1991: 30); ahí tomaría su primeras lecciones teatrales, de acuerdo con el plan de estudios de esa época: “Actuación para principiantes, intermedios y avanzados, técnica teatral, historia del teatro, dicción, danza, esgrima, escenografía, dirección, actuación y dirección, Introducción a la composición dramática, análisis de texto dramático”

³² Algo muy diferente de lo que sucede en la era digital actual, que nos permite el acceso a un vasto universo de información, las vías comunicativas a través de la Internet llegaron para fortalecer la educación, teatral, en este caso.

(Beristain, 1991: 58), teniendo como maestros a Xavier Villaurrutia, Francisco Monterde, Gilberto Martínez del Campo, María Pontón, Clementina Otero de Barrios, Fanny Anitua, Ana Mérida, Fernando Torre Lapham, André Moreau, Ricardo Parada León, Enrique Ruelas Espinosa, Dalia Iñiguez, Fernando Wagner, Joaquín Ríos Pérez, Francisco Tenorio Vargas, José Neri Ornelas, Emilio Carballido, su paisano Sergio Magaña –con quien años más tarde mantendría una estrecha amistad– y Salvador Novo. Este último, si bien no daba clases formales dentro de la institución, realizaba puestas en escena tomando actores de la ENAT en papeles secundarios, y en algunas ocasiones les brindaba la confianza de *lanzarlos al ruedo*, como se dice popularmente; es decir: si Novo consideraba que un actor tenía la preparación adecuada, le brindaba la oportunidad de acceder a personajes con mayor protagonismo.

Durante su paso por la ENAT participa en diversas puestas en escena –como parte del programa educativo–, entre las que destacan: *La Danza Macabra*, de Strindberg, dirigida por Salvador Novo; *Camino Real*, de Ricardo Parada León, dirigida por el autor; *La culta dama*, de Salvador Novo, dirigida por él mismo; *El viaje de Pedro el afortunado*, de Strindberg, adaptación de Celestino Gorostiza, dirigida por Fernando Torre Laphan, entre otras. Álvarez presumió esta etapa de su vida con sus allegados: “No perdía la ocasión para platicarnos de lo mucho que había aprendido cuando estudió en la escuela de México, que le habían dado clase puros maestros chingones, y no cualquier pendejo” [E2. SR]; sin embargo, “Álvarez confiesa que aprendió más trabajando en dos obras (‘Cloacas’ y ‘Llega un Inspector’) con Carlos Barreto, que en [las otras actividades que realizó en] todos esos años” (Molina, 1994: 6).

Durante los tres años de estudio en la ENAT Álvarez tuvo la oportunidad de foguearse paralelamente en producciones que le permitirían ser reconocido por diversas personalidades teatrales. En 1957, la afamada actriz, Margarita Xirgu³³ llega a México para actuar y dirigir la obra del célebre dramaturgo Federico García Lorca, *Bodas de sangre*, que fue presentada el 14 de junio de ese mismo año en las instalaciones del Teatro del Bosque. El elenco de dicho montaje fue seleccionado por la misma Xirgu: para los roles principales se hizo acompañar de actores experimentados como Ofelia Guilmáin, Ignacio López Tarso, Aurora Cortés, Enrique Díaz Indiano y Luis Lomelí; para los personajes secundario recurrió a los alumnos de la Escuela Dramática del INBA, siendo Álvarez uno de los seleccionados. Nuevamente, la suerte le sonreía, ya

³³ Actriz y directora teatral española (1888-1969), asociada especialmente con las obras de García Lorca.

que en el proceso de ensayos entabló amistad con Ignacio López Tarso, quien lo invita a sumarse a las “Charlas teatrales”³⁴ que el afamado actor realizaba quincenalmente en su casa.

Al año siguiente, Álvarez vuelve a ser seleccionado, ahora por Salvador Novo, para ser parte del cuerpo de actores secundarios –o comparsas– en el montaje de la obra dramática *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, dirigida por el mismo Novo y Dagoberto de Cervantes. Compartió escena con Agustín Sauret, Carlos Bribiesca, Mario Orea, Ángel Merino, Miguel Córcega, Rosa María Moreno y José Neri Ornelas. Su aprendizaje, además del captado en el salón de clase, se enriquecía en *las tablas*; dicho de otra manera, su formación actoral se nutría a partir de la observación y el intercambio que se da en los actores sobre el escenario. Los estudios profesionales o académicos del actor son muy recientes, han abonado esa parte de la profesionalización, creando formas sistemáticas de llegar a donde se busca, economizando el camino y fortaleciendo el conocimiento. Sin embargo, la tradición del actor y del teatro es mucho más antigua que las escuelas, por eso se considera que el actor se forma en las tablas. En esencia, el actor se ha formado en las tablas, desde mucho antes de que existieran las escuelas de teatro; recordemos que:

El arte de la actuación, como lo entendía Stanislavsky, es en buena medida un arte que consiste en la acrobacia emocional y mental, y nosotros sabemos que la habilidad del acróbata es el resultado de una práctica sostenida. Todas aquellas cosas que el actor ha de vencer para poder actuar suponen un entrenamiento constante. El actor se construye en las tablas (De Tavira, en Martínez, 2017).

Esta obra en particular significó mucho para Álvarez: por una parte, Novo reconoce su talento:

La producción de nuestro Tenorio fue totalmente nueva y distinta. El hecho de contar con actores jóvenes como José Manuel o Silvia Díaz, permitió encargárseles de la obra a quienes pudieran encarnar a los tipos renacentistas de Zorrilla con autenticidad, batirse en duelos ágiles y efectuar todas las acciones de la obra con rigor y con juventud” (en Beristáin, 1991: 46).

³⁴ “Ignacio López Tarso realizaba cada quince días reuniones en su casa para dialogar temas teatrales; a esas reuniones acudían importantes personas de teatro, amigos y alumnos” (López Aranda, 2014).

Y, por otra parte, la obra de Zorrilla se convertiría para Álvarez en un distintivo años más tarde.

Trascurría el año de 1959 cuando Álvarez egresa de la ENAT; tenía a su alcance las herramientas para quedarse en la capital del país, es decir, la economía en ese momento no le representaba problema alguno, ya que, para poder solventar sus estudios y manutención mientras estudiaba, a la par trabajaba, primero como vendedor en Crédito Afianzador, S.A., posteriormente en el Departamento Central del D.F. (Departamento de Aguas); por otro lado, había logrado amistades con importantes personajes en el mundo teatral mexicano, y el reconocimiento por parte de ellos.

Hemos dicho que nuestro personaje era sumamente inquieto y ávido de aprendizaje; su proceso como actor iba viento en popa, no obstante, las experiencias adquiridas a través de su formación actoral comenzaban a inquietarle; había comenzado a imaginar de qué manera resolvería él, o cual sería su propuesta escénica frente a una obra dramática. Juan Carlos Barreto nos dijo al respecto: “El maestro [Álvarez] desde que era actor ya pensaba en dirigir. Me acuerdo que me platicaba cómo hubiera resuelto él algunas obras. Echaba a volar su imaginación” [E16. JCB].

Finalmente, decide aventurarse a dirigir, con la confianza de lo aprendido gracias al plan de estudios de esa época en la ENAT —que contemplaba la dirección escénica—, pero no se resuelve a hacerlo en el D.F.; decide regresar a la capital michoacana, o por lo menos esa era su intención.

1.5 Indeterminación

José Manuel Álvarez regresa a Morelia a finales de 1959. Antes de inmiscuirse nuevamente en la escena teatral michoacana, decide —a decir de Huacuz— reconciliarse con sus padres, empresa nada fácil, sobre todo porque era un hombre muy soberbio: “Le costó mucho trabajo, no era cualquier cosa tragarse el orgullo, él era el ofendido por que no lo apoyaron, pero pues también él se fue sin el permiso de nadie”. La Navidad de ese año llegó a la casa de sus padres, y grande fue su sorpresa: lo recibieron con los brazos abiertos; contrariamente a recibir quejas o reprimendas, todos los allí presentes le preguntaban por su paso en la capital del país:

No teníamos ni la más remota idea de cómo era el mundo de los actores, o los famosos, y ante la emoción de la llegada del artista de nuevo a la casa, pues todo mundo le

preguntábamos: “¿Cuándo vas a ser famoso?, ¿cuándo saldrás en la televisión?” [E4.HHM].

Lo anterior es el resultado de la divulgación realizada por sus padres, que se dedicaron a presumir que su hijo, “el artista”, estaba estudiando para ser un “actor famoso” en México. A partir de ese momento, el dramaturgo volvería a estrechar lazos familiares, sus padres se convertirían en cómplices de su producción; su padre le daba su punto de vista y recomendaciones –que por lo general desechaba, según Genoveva–; por su parte, su madre en más de alguna ocasión le confeccionaba los vestuarios que requería para sus montajes teatrales.

A principios de 1960, se instala en Morelia, ahora de manera independiente; adquiere una casa con el apoyo de sus padres, ubicada en la calle José Mujica número 6, en la colonia del empleado, misma que años más adelante sería sede de grandes tertulias, salón de lecturas y ensayos, confesionario, su refugio y biblioteca, que no me atrevería a llamarla personal, ya que una gran cantidad de actores y directores de teatro recurrían a ella para consultar el invaluable material que había acumulado. Álvarez era un amante de la lectura, lo que se puede observar en su colección:³⁵ las hojas de los libros, con anotaciones, citas subrayadas, pedazos de papel con ideas anotadas respecto al tema.

Mientras que Álvarez planificaba la que sería su primera puesta en escena desde la dirección, una llamada telefónica irrumpió el proceso: Dagoberto Guillaumín³⁶ lo invita a dirigir un montaje escénico en la ENAT. La oportunidad de dirigir se le presenta fortuitamente, sin necesidad de buscar actores y mucho menos invertir económicamente; más aún, le ofrecen dirigir en una de las escuelas teatrales más reconocidas en ese entonces, de la cual había egresado hacía relativamente poco. Aquello representaba un gran reto y a la vez significaba el reconocimiento por parte de la escuela que ahora depositaba confianza en él.

De esta forma se estrena como director con la obra dramática *El malentendido*, de Albert Camus. Sin embargo, no fue nada más la oportunidad de dirigir lo que lo enriqueció; en el proceso tuvo la oportunidad de conocer al actor, director de teatro y coreógrafo japonés Seki Sano, con quien tomó un taller y colaboró como asistente en un ejercicio escénico. Fue nombrado coordinador de Teatros y Repartos de Teatro Popular

³⁵ La mayor parte de la colección bibliográfica de Álvarez se encuentra en posesión de Juan Carlos Arvide, resguardada en La Casona del Teatro. A decir de Arvide, aquella le fue donada por el dramaturgo.

³⁶ En ese entonces director de la ENAT.

de México y Cooperativa de Actores en el D.F.,³⁷ a decir de Julio César López, ahí “dirige *El paraje de la luna rota*, de Luz María Servín, con la participación de Judy Ponte, Ana Berta Espín, Aurora Alonso, José Solís, Leandro Martínez, María Bezares, Aurora Cortés, Norma Angelica Rodríguez y Manuel Guízar”³⁸ (2012: 24).

Los siguientes años, hasta 1962, fueron de viajes constantes entre el D.F. y Morelia. Fue una etapa de indeterminación, pues, por un lado, quería establecerse definitivamente en la capital michoacana y, por otro lado, el reconocimiento a su trabajo y esfuerzo estaba dando frutos en la capital del país. Además, la amistad con las figuras consolidadas dentro del quehacer teatral cada vez era más estrecha; entre ellas, estaban Sergio Magaña, Emilio Carballido, Stella Inda, José Solé, Willebaldo López, Antonio González Caballero, Salvador Novo, Clementina Otero de Barrios e Ignacio López Tarso, entre otros. Con este último compartiría escena en la representación de *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand, en el teatro Hidalgo. Armando de María y Campos la describe como “otro gran espectáculo mexicano, digno del público digno o exigente de cualquier gran centro mundial de producciones teatrales de calidad, de responsabilidad artística histórica” (1962).

La academia Andrés Soler lo invita a dirigir, otorgándole libre albedrío para la selección del reparto de la obra *Una pura y dos con sal*, de la autoría de Antonio González Caballero; después de valorar los actores a su disposición, finalmente el elenco quedó conformado por Ofelia Cantón, Miguel Couturier, Arturo Viveros, Ana Gloria Blanch, Arturo Lapham, Rosa María Gutiérrez y Rocío Prado, además de una veintena de comparsas de la misma academia.

1.6 El regreso

Con el cúmulo de aprendizaje, finalmente Álvarez decide quedarse de manera definitiva en Morelia, haciendo caso omiso de las invitaciones que constantemente le hacían llegar desde la capital de país. No obstante, le interesaba conservar la relación con sus amigos, con quienes mantuvo una constante comunicación, en su mayoría por vía telefónica.

Álvarez era consciente del esfuerzo que tendría que hacer, sabía que la labor no sería sencilla, ya que el movimiento teatral en el interior del país era muy escaso, como lo apunta Fernando de Ita:

³⁷ Constancia de la Coordinación en posesión de Héctor Huacuz.

³⁸ Se inicia como actor profesional con la obra *Frank V*, auspiciada por la UNAM. Poco después se incorporó al movimiento Teatro Popular de México; ahí conoce a José Manuel Álvarez.

La vida en provincia en los años cincuenta del siglo XX. Era una vida silvestre sobre todo en el campo de las artes porque no existía el menor estímulo para desarrollar el talento artístico. Por ello, es notable que en esa década un puñado de jóvenes desafiara el teatro parroquial y decimonónico que se permitían las familias decentes para presentar en Puebla, Monterrey, Morelia, Guadalajara, Querétaro, Chihuahua y Xalapa, entre otras capitales, un teatro de aliento moderno que se atrevía a tratar temas tan espinosos como el incesto. [...] directores como José Manuel Álvarez, abrieron el clóset del teatro del siglo XX e impartieron las nuevas técnicas de actuación que aprendieron algunos de ellos con Seki Sano en la ciudad de México (en Olguín, 2011: 211).

En 1962, junto con Carlos Barreto, Álvarez forma el grupo de teatro Los Comediantes, realizando codirecciones. En entrevista telefónica, Barreto nos comentó lo siguiente:

Josecho³⁹ era un cabrón. Sí, un cabrón en todo sentido. Cuando estudiaba acá [en la ciudad de México] era un excelente estudiante, pero le gustaba cuestionar todo y no quedarse con ninguna duda. Pero estarás de acuerdo que no a todos le puedes cuestionar, y mucho menos a un Xavier Villaurrutia, y él lo hacía. Creo que se desquitó cuando se devolvió a Morelia. Ahí montamos juntos una obra, no recuerdo ahorita su nombre, pero con esa obra hicimos lo que quisimos, en el buen sentido de la palabra, no lo malinterpretes, dirigimos juntos y nos pusimos muy creativos; me hubiera gustado tener una cámara de video en ese entonces, para ver qué fue lo que hicimos; a lo mejor ahorita mi opinión sería diferente [E16.JCB].

Su primera obra como director en Morelia es *Los fantoches* (1963), de Carlos Solórzano; en ese montaje invita a participar a Jesús Ramírez Mendoza;⁴⁰ cuando este le preguntó a José Manuel por qué se había regresado a Morelia, “Me contestó: Prefiero ser cabeza de ratón y no cola de león” (Ramírez, 2005: 23). Ese mismo año –nuevamente con Ramírez–, lleva a escena *El gigante y el enano*, de Pablo Salinas, quien asistió, por invitación de Álvarez, al estreno de la obra.

³⁹ Sólo personas de mucha confianza le decían *Josecho*, entre ellas, Juan Carlos Barreto, Sofia Rojas y Graciela Morales.

⁴⁰ El actor y director de teatro Jesús Ramírez Mendoza (quien cuenta con sesenta años de carrera artística) es actualmente reconocido por su producción teatral en Chihuahua, lugar donde se estableció después de su paso por Michoacán, Estado de México y Tlaxcala.

Me estaba maquillado y escuché la voz de José Manuel anunciando: “Ya llegó Pablo Salinas y viene acompañado de otro amigo dramaturgo”. [...] El brindis por el éxito era ineludible y fuimos a la casa del maestro. Ahí nos esperaba doña Josefina, madre de José Manuel. Esta mujer de voz aguardentosa, de recia personalidad, había diseñado y ejecutado el vestuario, por lo que, a partir de entonces, se convirtió en la madrina del grupo (Ramírez, 2005: 24).

Alentado por el éxito de sus montajes y por la posibilidad de compartir sus conocimientos –mediante el proceso creativo– con los integrantes de sus proyectos, decide llevar a escena *Vacaciones*, de Rodolfo Usigli, otorgándole nuevamente a Ramírez la oportunidad de participar –quizá por el interés que el discípulo mostraba, y que de cierta manera le recordaba sus propios inicios.

Si bien ya había involucrado a su madre dentro de sus procesos creativos, ahora tocaría el turno a su prima Rosa María Martínez,⁴¹ que tenía la inquietud de participar en una obra de teatro, y que paradójicamente interpretaría a una joven aspirante de actriz.

En 1964, el esfuerzo, la constancia y la disciplina invertidos en su desarrollo dentro de las artes escénicas rinde frutos: es invitado como profesor de arte dramático por la EPBA de la UMSNH. La obra *La Romanza*, de Miguel Sabido, es con la que inicia su producción dentro del campo universitario. Ese mismo año, el Instituto de Seguridad Social (IMSS) le abre sus puertas: el 20 de octubre es parte del comité fundador del Centro de Seguridad Social y Bienestar Familiar de Morelia, mismo que le sirve de instrumento para fundar el Grupo de teatro del IMSS,⁴² con el cual lleva al escenario el texto de Humberto Robles Arenas, *Los desarraigados*. Así, a través de la UMSNH y el IMSS, Álvarez comenzaba a sembrar la semilla, para más tarde cosechar una generación de actores y actrices que marcaron una época en la escena michoacana.

1.7 Surge el dramaturgo

Álvarez comienza una nueva etapa en la escena teatral michoacana: en 1964 escribe su primera obra –considerado guion para danza-teatro, según Edgar Ceballos–, *Cirugía*

⁴¹ Véase el árbol genealógico en el apéndice.

⁴² En el lobby del Teatro del Seguro Social de Morelia (Stella Inda) se encuentra una placa de reconocimiento que da testimonio.

Plástica, S.A.;⁴³ llama la atención que escribiera una obra para ser representada a través de la pantomima, como lo indica el autor en el texto, ya que el campo del teatro del cuerpo, o teatro físico, como se le conoce actualmente, no era su especialidad. Si bien había llevado clases de biomecánica y danza corporal, no había participado como actor, mucho menos como director, en esta área; más aún, se trataba de su primer acercamiento a la dramaturgia. Sin embargo, el texto resultó del agrado de Emilio Carballido, a quien Álvarez lo compartiera, con la intención de recibir la opinión del reconocido dramaturgo, quien se pronunció al respecto de la siguiente manera: “Una obra viva, interesante, con valores dramáticos, con gracia, incluso con algunas punzadas melancólicas, muy lograda” (en Álvarez, 1997: 9).

En los años subsecuentes Álvarez se dedicó a impartir clases mediante el proceso de montaje; dicho de otra forma, los alumnos adquirirían el conocimiento a través de la práctica. Álvarez vivía para el teatro: cuando no estaba dirigiendo, se encerraba en su casa a escribir. Marco Antonio Martínez nos dice que:

Yo lo visitaba muy poco, íbamos por la noche porque era la única hora en que lo encontrábamos, pero debo confesar que me enfadaba, me enfadaba porque no nos pelaba, se la pasaba ahí sentadote escribiendo en su máquina de escribir; luego sacaba las hojas, las leía y quién sabe qué tanto les escribía [E5. MAM].

Es en esta época cuando se incorporan a las filas de Álvarez diferentes actores y actrices que mantendrían una constante actividad teatral en Morelia: Manuel Guízar,⁴⁴ Sofia Rojas, Margarita Gallegos, Imelda Galindo, Ana María Jacobo, Humberto Villicaña, Jesús Herrera, José Solís, Carlos Magaña, Francisco Bautista, Jaime Sánchez, Isaías Americano, José Ortiz y una extensa lista.

Su vida, como hemos dicho, giraba en torno al teatro; las constantes llamadas telefónicas con sus amigos *teatros* radicados en el D.F. le motivaban a luchar por realizar un teatro de calidad en Morelia: procurando su valoración –quizás, la aprobación–, invitaba a alguno de ellos a sus estrenos; después del acto teatral, era costumbre invitarlos a su casa para dialogar sobre el resultado: “Eran pláticas que duraban horas, primero se hablaba de la obra, no mucho, como una hora, después se

⁴³ Estrenada ese mismo año en el Teatro Ocampo de Morelia, el sábado 7 de octubre, con las actuaciones de alumnos de teatro y danza de la Escuela Popular de Bellas Artes, con música de Rubén Valencia Cortés, coreografía de Valentina Castro y dirección de María Teresa Medina.

⁴⁴ Quien regresa —al igual que Álvarez— a Morelia, para incorporarse en el equipo de trabajo de José Manuel. No obstante, su actividad como actor la alternaría entre Morelia y la Ciudad de México.

ponía a discutir con su invitado cuestiones de teoría teatral, y finalmente chismeando de la farándula” [E1. JLR].

Fueron años de constantes viajes, entre Morelia y el D.F., Santa Clara del Cobre y Sahuayo, lugares en los cuales se localizaban sus dos familias: la biológica y la teatral. Para 1967 regresa a dirigir al D.F.: nuevamente, la academia Andrés Soler lo invita, en esta ocasión para *La ciudad de los carrizos*, de González Caballero. Fue un regreso (por tres meses) de reencuentros: por parte del elenco, con Miguel Couturier, Ana Gloria Blanch y Arturo Lapham, quienes habían sido parte de su formación. José Solé lo invita a presenciar los últimos ensayos y el estreno de la obra de su querido amigo en común Sergio Magaña, *Los Argonautas*; posteriormente, a una reunión que terminó siendo una sesión de debate, respecto al procedimiento de dirección teatral, de la cual Álvarez escribió sus conclusiones.⁴⁵

En 1969, en Morelia, estrena la farsa *Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz*, de –su también amigo– Emilio Carballido, quien asiste como invitado de honor. Con esta obra, Álvarez funda y da inicio a su compañía, que denominó Los Farsantes, con la cual llevaría a escena diversas obras de teatro, mismas que, además de ser representadas en la capital michoacana, eran invitadas a festivales nacionales e internacionales; tal es el caso de *Las ruedas ruedan* y *Sobre los orígenes del hombre*, de Eduardo Rodríguez Solís, que obtienen mejor dirección y mención de honor, respectivamente, en el Festival de Primavera (INBA); *Tizoc emperador*,⁴⁶ de Pablo Salinas, mejor director (trofeo “Máscaras”);⁴⁷ *Cuanicuti*, de Fernando López Alanís, premio Seki Sano a mejor director en el Festival de Otoño (INBA), y *Collage de oro oxidado*,⁴⁸ de su autoría, mejor director en el Primer Festival Cervantino (1972).

Para 1970, ya había dirigido 100 puestas en escena; el IMSS le reconoce la faena homenajeándolo a través de la develación de una placa,⁴⁹ por parte de Octavio Padilla, delegado estatal en ese entonces.

En 1975, fungía como coordinador de Actividades Artísticas del Gobierno del Estado de Michoacán, nombramiento que le permitía difundir la actividad teatral en el interior del Estado; en palabras de Conrado González Leyva,

⁴⁵ Información encontrada en uno de los cuadernos de apuntes de José Manuel Álvarez. En posesión de Héctor Huacuz.

⁴⁶ Cabe señalar que la puesta en escena logró develar placa conmemorativa de 100 representaciones.

⁴⁷ Reconocimiento otorgado por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro.

⁴⁸ Esta obra se titula actualmente *El sótano de los tiliches*; Álvarez decide cambiar el título en la década de los ochenta; no hay registro del porqué del cambio.

⁴⁹ La placa conmemorativa se encuentra en el lobby del Teatro Stella Inda, develada el 21 de noviembre de 1971.

José Manuel no sólo se preocupaba por su teatro, sino por el de todos, le estoy muy agradecido, además de traernos sus obras a Jiquilpan, nos daba la oportunidad de presentarnos en el Ocampo⁵⁰ de Morelia, eso gracias a que era coordinador... (2007: 56).

1.8 La función debe continuar

Corría el año de 1977, hacía dos años que se luchaba por rescatar el exconvento carmelita para convertirlo en la Casa de la Cultura de Morelia; Álvarez se mantuvo atento del proceso, con el interés de ser el representante del área de teatro. Al mismo tiempo, preparaba el montaje de la obra *La dama de las camelias*,⁵¹ de Sergio Magaña. Genoveva Martínez señala que “Cuando estaba montando esa obra de *La dama de las camelinas* [sic] su papá le regaló un morral de esos tejidos, para que ahí guardara su libreta y papeles que siempre traía en una bolsa” [E6. GM], morral del que nunca se desprendería; los que conocieron al dramaturgo podrán dar fe de que era un objeto sumamente significativo en su vida. A dos días del estreno de la obra recibe la noticia del fallecimiento de su padre:

El 8 de marzo de 1977 murió mi padre. Quisiera haberlo nalgueado, quisiera haberlo metido en agua helada y en agua caliente. Quisiera haberlo aventado al aire, al viento, al espacio, pero murió acostado. Acostado pero muerto. Y no resucitó. Se fue de la vida. Murió (Álvarez, 1997: 17).

El estreno se llevó a cabo con la presencia de Magaña, quien se lamentaría – según Huacuz– por no haber llegado un día antes para acompañar a su querido amigo en el funeral. Justamente, es aquí donde podemos citar la popular frase dentro de la comunidad teatral: *la función debe continuar*. Olga Harmony dice que:

El teatro es impredecible, por lo tanto, hay que estar atentos a cualquier contingencia. La función debe continuar, independientemente de la muerte de un ser querido, así es el teatro; el actor tiene que salir al escenario a dar vida al personaje (1996: 102).

⁵⁰ Teatro Ocampo, construido durante la primera mitad del siglo XIX (1828-1829).

⁵¹ Magaña escribió *La dama de las camelias* como un ejercicio para los estudiantes de actuación de la Escuela de Arte Teatral del INBA, como una parodia de la obra de Dumas.

Pese a que Álvarez no tenía la responsabilidad de salir al escenario para representar un personaje, siempre consideró fundamental la presencia del director tras bambalinas –o en la cabina técnica–, al respecto, Patrice Pavis dice que “El actor es dirigido y corregido mientras actúa” (1998: 133), y precisamente eso hacía José Manuel: desde ahí realizaba sus anotaciones para hacer los ajustes necesarios. A partir de ese momento, su padre lo acompañaría siempre a través del inseparable morral; a más de alguno le llamó la atención el apego al objeto, al grado de intentar –de buena fe– sustituirlo por otro.

Siempre traía su morral para todos lados; en una ocasión le quise regalar uno y me lo aventó en la cara; le dije que si entonces me dejaba lavárselo, y el muy grosero me dijo que mejor me lavara aquello. Era canijo, pero a la vez una excelente persona [E10. IG].

El jueves 29 de septiembre de ese año, por fin, se inaugura la Casa de la Cultura,⁵² por el entonces gobernador del Estado, Carlos Torrez Manzo. Sergio Magaña asume el Departamento de Teatro, mientras que, Álvarez, junto con Maricela Lara, son designados responsables de las clases de teatro:

Con esta inauguración la Casa de la Cultura inició sus actividades culturales y artísticas con una programación inicial hasta el 31 de diciembre y posteriormente con programación anual. [...] La Casa de la Cultura abrió sus talleres a finales de octubre de 1977, afirma el profesor fundador Mario Gilberto Magaña Linares. Los profesores fundadores, Teatro: Maricela Lara y José Manuel Álvarez, Danza folclórica: J. Roberto García Marín [...] (Gutiérrez, 2020: 121).

Emocionado por el nuevo recinto cultural, en histórico edificio que en el siglo XV albergó a los frailes carmelitas, y con el total apoyo de Magaña, Álvarez conforma la Compañía Estatal de Teatro (CET), y se dispuso inmediatamente a llevar a la escena la obra de José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*;⁵³ ahora tenía la libertad de realizar los ajustes –o recortes al texto– que en su participación como comparsa en la puesta de Novo había imaginado, ya que a su parecer el texto tenía mucha *paja*, como se dice en

⁵² Véase en extenso en Gutiérrez Guzmán (2020).

⁵³ A la fecha se sigue realizando el montaje; sin embargo, los cortes y el diseño escénico original se han modificado a consideración del director en turno.

el argot teatral; dicho de otra manera, borró diálogos al texto por considéralos innecesarios. En palabras de Graciela Morales:

Él conocía muy bien la obra, se la sabía al derecho y al revés. Los textos que quitó no servían para nada, o sea que la historia no se perdía si los quitaba; más bien, con los recortes que le hizo, la obra se volvió más ágil, más dinámica. Después de que él murió, los que seguimos con la tradición respetamos esos cortes, porque eran bien pensados [E11. GMC].

Dicho entusiasmo lo condujo a involucrar actores del D.F., con dos intenciones: por una parte, sustentar la obra con actores profesionales, y, por otra, brindar la oportunidad a los locales de compartir escena con el objetivo de que se foguearan, que aprendieran de la experiencia que el montaje les podía brindar. Durante los primeros cuatro años desfilaron en el elenco actores y actrices como Blanca Sánchez, Martha Ofelia Galindo, Judy Ponte, Guillermo Orea, Manuel Guízar, Ofelia de la Fuente, Luis Couturier, José Solís, Ana María Jacobo, Carlos Guízar, Guillermina Solé, Elena Oviedo, Virginia Jiménez, Juan Carlos Barreto, Cristina del Castillo, María Luisa Medina, Arturo Casanova y Roberto Rivero.

Don Juan Tenorio fue –bajo la dirección de Álvarez– un referente del teatro moreliano. Año con año, el público abarrotaba el recinto de la Casa de la Cultura; los actores con meses de anticipación se acercaban a solicitar su participación, no precisamente por el pago que se otorgaba, sino por ser parte del acontecimiento, del montaje que reunía a gran parte de la comunidad teatral.

No me acuerdo cuánto me pagaba, pero eso era lo de menos, el chiste era estar ahí en el ajo. Aprendíamos de los que venían de México, aunque ellos también aprendían de nosotros. Cuando el maestro se ponía a dirigir, todos estábamos muy atentos a sus indicaciones, todos los respetábamos; también los de México se alineaban, nada más en los ensayos, porque después agarrábamos la parranda, ahí nos volvía a decir indicaciones de la obra, pero ya más relajado. Aparte de ser director, era un buen amigo, con su carácter del demonio, pero amigo, para mí un padre, un hermano, un amante, todo [E2. SR].

Sergio Magaña se retira del cargo y nombra jefe del Departamento de Teatro a José Manuel. Los montajes de la CET fueron diversos, como lo afirmara Carballido:

“José Manuel ha recorrido todo el teatro mexicano y parte del universal; ha sabido montar clásicos y ha montado a sus contemporáneos, siempre con su atinado estilo” (en Álvarez, 1997: 8): desde su propia producción dramática, hasta los clásicos, como *Cornudo, apaleado y contento*, *Farsa y justicia del señor Corregidor* y *El mancebo que casó con una mujer brava*, adaptadas por Alejandro Casona, entre otros. A finales de ese año invita a Sergio Magaña a dirigir dentro de la compañía la obra *El que vino a hacer la guerra*, de la autoría del mismo Magaña, que la definió atinadamente como un “wéstern navideño”, ya que no encaja en el esquema de la pastorela tradicional.

Durante la siguiente década, Álvarez se dedicaría a cosechar éxitos y a formar actores. Sus alumnos y los integrantes del grupo del IMSS y de la UMSNH también eran convocados a participar en la CET; es decir, llevaba a escena diversas obras de teatro con un elenco base, alumnos e invitados; la variante resultaba con el nombre que se presentaba. Señala Emilio Carballido: “José Manuel era un campeón de premios, porque sus montajes tenían un buen acabado, y porque realmente fue una de las primeras figuras de la República que tuvieron una popularidad nacional a la luz de esos encuentros, en los que participábamos todos con tanto fervor ¡y tanto trago! Se bebía mucho, lo que también era agradable (en Álvarez, 1997: 7).

Aquella fue una época sumamente productiva: en los archivos personales de Álvarez, se encontró evidencia (programas de mano, notas periodísticas y reconocimientos) de las siguientes obras: *Los invitados de las Islas de Oro* (Rafael Solana), *La playa vacía* (Jaime Salom), *Pastores de la ciudad* y *Los días* (Emilio Carballido), *Que me entierren con pompa* (Norma Román Calvo), *El final del lobo* y *Cosas de muchachos* (Willebaldo López), *El maestro y Petra y Jacinta* (Rosario Coss), *El velorio* (Pablo Salinas), *Inés de Portugal* (Alejandro casona), *Romeo y Julieta* (William Shakespeare), *El José María* (Fernando López Alanís), *Los cuervos están de luto* (Hugo Arguelles), *La dama de las camelias*, *La última Diana* y *Los enemigos* (Sergio Magaña), *Las mariposas son libres* (Leonard Gershe), *Dos viejos pánicos* (Virgilio Piñera), *El beso de la mujer araña* (Manuel Puig, adaptación de José Manuel Álvarez), *El General Otte* (Álvaro Contreras), *Asesinato de una conciencia* (Luis G. Basurto), entre muchas otras que, por cuestión de espacio omitiré; además de la importante cantidad de documentos que se perdieron.⁵⁴

⁵⁴ Entre de las inundaciones que han afectado seriamente a la ciudad de Morelia, destaca la ocurrida en el año 2002, que afectó gravemente a la Colonia del Empleado, donde vivía Álvarez, en la calle José

1.9 Ilusión y desilusión

De la vasta producción de Álvarez, nos parece pertinente dedicarle un espacio a *El arca de Noé* (Rafael Solana), *La vida inútil de Pito Pérez* (José Rubén Romero) y *Jugando con los héroes* (de su autoría), por la significación y las repercusiones que tuvieron en la vida del dramaturgo. La primera, conformada por Arturo Guízar, Teresa de Molina, Carlos Guízar, Jesús Herrera, Jesús Pérez Gallardo, Ángeles Saggiante, Michael Giacobello y Juan Carlos Barreto, fue aclamada por la forma en que el director la llevó a escena. Además de ser representada en Morelia, la obra tuvo la suerte de tener tres funciones en Veracruz y una temporada de quince días en el D.F., en las instalaciones del teatro “Jiménez Rueda”, en 1981. Malkah Rabell comentó al respecto:

La dirección de José Manuel Álvarez que vivimos hace unos días es ingeniosa, transformó la comedia en obra musical, con música heterogénea, recogida de las más diversas fuentes, como operetas, revistas cinematográficas y hasta canciones israelíes modernas para crear la atmósfera del país de origen de Noé. Pero lo más gracioso fue el número final, cuando todo el conjunto, armado de paraguas, entonó la conocida canción “Cantando bajo la lluvia” (1981: 26).

Los premios y distinciones no se hicieron esperar: la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro le otorgó el reconocimiento a “Mejor grupo de teatro de provincia”, colocando el teatro que se realizaba en Michoacán en la escena nacional; por su parte, el INBA le concede el lugar de “Mejor director”; sin embargo, para Álvarez el mejor reconocimiento fue el de sus colegas teatreros, entre los que destaca el comentario de Edgar Ceballos: “No cabe duda que José Manuel ha demostrado ser un gran director, *El Arca de Noé* es un claro ejemplo” (en Rabell, 1981: 26).

En cuanto a la interpretación actoral por parte del elenco, esta fue objeto de controversia; por un lado, la escritora y profesional de la crítica teatral de origen polaco dice:

Lástima que, pese a los esfuerzos del director, que ya nos dio numerosas pruebas de su habilidad para manejar actores y espectáculos, sobre todo con elementos de la provincia, el grupo de intérpretes de *El arca de Noé* no logró responder a todas las necesidades artísticas de una comedia. Ningún arte interpretativo es más difícil que el exigido por la

Mujica, número 6. El agua alcanzó el metro de altura, dañó muebles y destruyó gran parte del acervo del dramaturgo.

comedia. Se puede enseñar a interpretar un drama, con mejores o peores resultados. Es imposible hacer lo mismo con la comedia. El actor dramático se hace –o puede hacerse–, el cómico nace. El don cómico, sobre todo la ligereza humorística, son innatos (Rabell, 1981: 26).

Por otro lado, Gloria Luz González, también dedicada a la crítica teatral, señala que:

Este grupo de actores fue elegido para presentarse en nuestra capital, como uno de los ocho mejores de los 57 que participaron en toda la república y sin temor a errar, podemos asegurar que el talento que vimos en el escenario no deja nada que desear a cualquier profesional (en Álvarez, 1997: 15).

Lo anterior serviría al director para abrir el diálogo con sus actores: “Lo que diga la prensa no es la verdad, es una apreciación de una persona que no sabe lo que es estar arriba del escenario”.⁵⁵ Álvarez, según Carlos Guízar, nunca dejó de dirigir la obra; convocaba al elenco constantemente y corregía, lo que, a su parecer, era necesario. Guízar señaló en entrevista que “*El Arca de Noé* fue especial para el maestro, no perdía oportunidad de platicar del proceso, las experiencias y los reconocimientos de la obra” [E15.CG].

Por su parte, *Jugando con los héroes* sería la primera de su dramaturgia en conseguir una considerable cantidad de funciones fuera de la capital michoacana. Jesús Pérez Gallardo, Silvia Maciel, Arturo Casanova, Juan Carlos Barreto, Jesús Herrera, Carlos Díaz, Ángeles Saggiante, Margarita Gallegos, Imelda Galindo, Ubaldo Lara, Juan José Escalera, Jaime Sánchez, Carlos Magaña, Minerva Gochi, Francisco Bautista, Víctor Ireta, Guadalupe Sánchez, Isaías Americano, Sergio Espinoza, Alejandra Jurado, José Quezada y Malena González fueron los responsables de dar vida a los personajes en las funciones realizadas en Morelia. La obra fue de interés para el INBA y la Secretaría de Educación Pública (SEP), que la promovieron en el Programa de Teatro a la Escuela (hoy Programa Nacional de Teatro escolar) en el D.F. El elenco fue modificado, ya que no todos tenían la posibilidad de salir de Morelia por dos meses; finalmente, quedó integrado por Manuel Guízar, José Solís, Leandro Martínez, Sofía

⁵⁵ Tomado de una libreta de anotaciones de José Manuel Álvarez, en posesión de Héctor Huacuz.

Rojas, Dolores Solana, Julieta Serrat, Moisés Suárez, Arturo Guízar, Arturo Casanova, Patricia Martínez, Alejandro Rodríguez, Rafael Brisuelas y Ana María Jacobo.

La obra alcanzó la doble develación de placa conmemorativa por las 100 representaciones, es decir, 200 en total, la mitad en el D.F. y la otra en Morelia. Sin embargo, la obra continuó durante varios años dentro del repertorio, siendo presentada en diferentes lugares del interior del estado. Su dramaturgia fue elogiada por sus colegas; Edgar Ceballos dijo al respecto:

Jugando con los héroes es una farsa antihistórica, donde se ve la influencia de Rodolfo Usigli, quien fuera punto de partida en la desmitificación de personajes históricos para llevarlos a escena, sin seguir la cronología para hacerlos creíbles en el escenario y librarlos del tono narrativo. Así ha construido una dramaturgia que corre y lo ha convertido en un hombre de teatro maduro (en Álvarez, 1997: 14).

Finalmente, *Pito Pérez*, interpretada por Manuel Guízar, se estrena en 1981 en las instalaciones del Teatro Ocampo.

Yo creo que los Manueles [Álvarez y Guízar] nunca se imaginaron el éxito que tendrían con la obra. Las críticas eran excelentes y recibieron una infinidad de invitaciones para presentarse; yo los acompañé a La Habana, luego ellos viajaron a Bulgaria. La gente, de pie, aplaudiendo; luego se hizo costumbre que la gente aplaudiera tanto. Aunque el mayor reconocimiento se lo llevó Manuel [Guízar], porque el Pito Michoacano es Manuel, yo creo que el acierto es de Álvarez [E15. CG].

Justamente, así sucedió; en palabras de Manuel Guízar, “la obra fue un éxito rotundo, escénica y económicamente, nos dio muchísimos contratos” (B·QR: 2014); el *Pito Pérez* michoacano recorrió casi toda la República Mexicana, participó en cinco festivales internacionales y realizó más de mil representaciones. No obstante, Álvarez no fue partícipe de tal triunfo: al año de ser estrenada la obra, Guízar toma la batuta del montaje y excluye al director de la cosecha; en otras palabras, aunque verbalmente, en algunos programas de mano, placas conmemorativas y fichas técnicas respeta el crédito de la dirección, no es incluido en las giras teatrales, ni recibió remuneración económica a partir de esa fecha. En la placa conmemorativa del XV aniversario de la obra, develada el 3 de agosto de 1997, ya no aparece el crédito de la dirección; de la misma

forma sucede en el festejo de las mil representaciones (2014); únicamente se agradece a Álvarez en una lista de personas que colaboraron en el área técnica.

Eso le dolió mucho a José Manuel, no que Manuel no le compartiera las ganancias, el dinero no le importaba, sino que no le reconociera en todo momento como director. Y no es que lo negara, simplemente no lo mencionaba. Manuel se dejó el *Pito* para el sólo [E15. CG].

A partir de ese momento, doloroso para él, “se convirtió en un personaje desconfiado”, señaló Luis Manuel Rodríguez [E3.LMR]. Años más tarde, él mismo lo reconocería, en una entrevista realizada por Juan Carlos Arvide, al ser cuestionado respecto a qué enmendaría de su actividad teatral: “No ser tan paternalista, no querer tanto a mis alumnos, no entregarme tanto a la gente, a la gente que saluda con mi trabajo sin darme crédito pero que quiero tanto, a la gente que me ha dejado solo para siempre, amen” (en Arvide, 1997: 13).

1.10 Los últimos años

Álvarez había tomado su casa como refugio; la mayor parte de su tiempo se quedaba leyendo, escribiendo y viendo telenovelas, acompañado de su madre que, hasta ese año, 1982, le había servido de cómplice en sus producciones y como lectora de sus escritos. Ese año fue el último que su progenitora pudo leer –o escuchar, ya que los últimos años se las leía– las palabras escritas por el dramaturgo michoacano. “El 9 de diciembre de 1982 murió Pinita [Josefina Martínez Ocaranza], y desde entonces no tengo madre” (Álvarez, 1997: 17). Su muerte generó una poderosa soledad en la vida de Álvarez, y su tumba, en el Cementerio Municipal de Morelia, no tardaría en convertirse en centro de peregrinación por parte de los familiares, excepto uno, su hijo, *el artista escritor*, como lo llamaba su madre. “Nunca visitó la tumba de su mamá; decía que allí ya no había nada, que su madre seguía con él en su casa” [E4. HHM-2]. La postura responde, quizás, a no dejarla partir del todo, a tratar de conservarla en su memoria, sobre todo en un país como el nuestro, donde la muerte se vive de una manera tan singular.

Saúl Juárez asume la dirección del Instituto Michoacano de Cultura (IMC), hoy Secretaría de Cultura de Michoacán (SECUM), en 1986, y releva del departamento de teatro a José Manuel Álvarez, según cuya propia versión: “Me sentó en una banca porque consideró que el dramaturgo y poeta Neftalí Coria sabía más que yo y desde entonces estoy esperando una oportunidad” (Álvarez, 1997: 11). Dicha oportunidad

jamás llegaría; a partir de ese momento no volvió a ocupar un cargo público, y se dedicó a su grupo de teatro, ahora más selecto. Para ser convocado, primero se tenía que demostrar, más que talento, pasión por el teatro. Álvarez acudía a las representaciones teatrales a observar a los nuevos actores; si veía que alguno le podría funcionar, sólo entonces lo convocaba a una lectura, para valorar si en verdad lo lograría. Justamente, de esa manera conocí al maestro: fui convocado para la obra *Los tres tesoros de Alicia*, de su propia autoría; fue la obra que me abrió la puerta para ingresar al selecto reparto de *Don Juan Tenorio* –en la que, paradójicamente, en lo que a la confianza concierne, Manuel Guízar continuaba como protagonista.

En la última década de su vida, se realizaron en presencia de Álvarez diversos homenajes. José Luis Rodríguez le reconoció su labor en vida: en 1997, lleva al escenario *Cirugía Plástica, S.A.*,⁵⁶ en el Teatro Ocampo. El autor se mostró por demás agradecido, y departió con el elenco después de la función. La Casa de la Cultura de Jiquilpan, por su parte, a través del maestro Conrado, organizó una semana teatral, en la cual se presentaron diferentes obras, concluyendo con *Una huelga singular*, bajo la dirección de Humberto Ayala. Por otro lado, el IMSS celebraría con una placa los 50 años de trayectoria del que fuera su director y maestro de teatro en Morelia. El foro La Capilla, de la Casa de la Cultura de Morelia, cambia su nombre al de “José Manuel Álvarez”, en retribución a las aportaciones del dramaturgo. La UMSNH, por conducto de José Luis Rodríguez, decide editar las Obras Completas de José Manuel Álvarez, quien se conmovió ante la presencia de algunos de sus amigos del D.F. que se dieron cita al encuentro –contrariamente a la inasistencia de sus amigos y alumnos de Morelia, que brillaron por su ausencia. En la presentación del primer tomo, de cinco que comprende la colección, nuevamente agradeció a Rodríguez el esfuerzo por llevar a buen puerto la publicación. Dicho acto se realizó en la Sala Silvestre Revueltas, el 30 de agosto de 1996. De este evento escribió Arnulfo Martínez –bajo su conocido seudónimo *Emil Emilio Labrocha*– en *La Voz de Michoacán*: “Creo que estos homenajes son sobresalientes, pues ponen de relieve la obra y la trayectoria de un hombre que ha dedicado desinteresadamente su vida al quehacer teatral michoacano”.

Consideramos pertinente subrayar que Álvarez buscó en más de una ocasión la publicación de su obra dramática, sin obtener una respuesta favorable. Es por ello que,

⁵⁶ Elenco conformado para el homenaje: Luis Copérnico vega, Mario Sámano, Lila Sánchez, Cesar S. Ripoll, Gabriela Pantoja, Guadalupe Ortega, Fedra del Río, José Ortiz Suarez, Socorro García, Bernardino Hernández, Víctor Sandín.

además de la emoción, tuvo una gran satisfacción al ver su obra impresa. Al respecto, José Luis Rodríguez recuerda que:

Estaba en la cafetería de la Casa de la Cultura y él iba saliendo con un montón de engargolados en las manos, enojado, muy enojado. Cuando me acerqué, vi que estaba llorando de coraje; los engargolados que traía eran sus libretos, que les había [llevado] al departamento de literatura del Instituto Michoacano de Cultura, porque supuestamente se imprimirían, y ya habían pasado varios años y no habían hecho nada. Entonces fue y exigió que se los devolvieran; hasta que no se los dieron se salió. Entonces le dije: “Mira, José Manuel, vamos a buscar la manera de publicarlos ¿Qué te parece? Dámelos y yo te ayudo a ver con quién los publicamos” [E1. JLR].

Dos meses más tarde ingresa a urgencias por complicaciones de salud: “Estuve a punto de morir asfixiado. Ahora me salvó directamente Jesús, sin intersección, con amor” (Álvarez, 1994: 17). Un popular dicho señala que *En el hospital y en la cárcel se conoce a los amigos*, y justamente ahí, en el hospital, pudo valorar el aprecio que mostraron su familia y amigos. Estuvieron presentes su hermana Cecilia Álvarez, su sobrino Héctor Huacuz y su hija adoptiva Thalía Álvarez; por parte de sus amistades, Luis Manuel Rodríguez, Sofia Rojas, Humberto Ayala, Bertha Suárez Torres, Imelda Galindo y otros pocos –quizá porque muchos no se enteraron de la situación, sino hasta tiempo después.

El segundo tomo de la colección de su obra fue publicado al año siguiente (1997), siguiendo la ruta crítica programada, es decir, la intención era que cada año se publicaría un tomo, hasta completar los cinco de la colección; cada uno sería revisado por José Luis Rodríguez, como impulsor del proyecto, y por el propio autor. Sin embargo, este sería el último volumen que pudiera revisar el dramaturgo.

Para 1998, el teatro michoacano estaría de luto: el 4 de octubre fallece José Manuel Álvarez Martínez; fue ingresado al hospital el 3 de octubre por complicaciones en el sistema respiratorio, después de pasar cuatro meses apoyado por un tanque de oxígeno para respirar.

El problema de salud de mi tío fue porque fumaba demasiado, todo el tiempo, siempre fumando sus cigarros Delicados [la marca del producto]; el primero de octubre me dijo: “Nos vemos en ocho días, cuando regreses de Lázaro” [ciudad]. Tengo muy presente ese día, primero, porque yo recibiría un reconocimiento por mi trabajo al día siguiente,

y segundo, por la forma en que se despidió; algo sentí. Si hubiera sabido que iba a ser la última vez que lo vería, mejor no me hubiera ido [E4. HHM-1].

Quizá su sobrino, que tanto cariño le tenía –y viceversa, ya que el dramaturgo lo nombró heredero universal–, y la comunidad teatral quisiéramos haberlo nalgueado, quisiéramos haberlo metido en agua helada y en agua caliente, quisiéramos haberlo aventado al aire, al viento y al espacio. Pero murió y, en esa ocasión no resucitó. Se fue de la vida. Murió. Partió al otro mundo, agradecido; como lo advirtió en la dedicatoria del primer volumen de la colección de sus obras:

Vaya este libro dedicado a los teatristas michoacanos de todas las épocas, a todos los actores y directores que han enriquecido nuestro quehacer con su presencia. A los primeros porque hemos aprendido juntos; a los segundos porque me han enseñado el valor de la amistad, la unidad y la fraternidad que debe existir entre todos los teatreros de este mundo. Y también del otro. Allá nos vemos pronto (Álvarez, 1996: 8).

1.11 Álvarez: referente del teatro Michoacano

Podemos decir, entonces, que el núcleo de todo esto, en términos biográficos, es el Teatro: para Álvarez era importante tener en cuenta que, por muchas peripecias que le hubiera puesto la vida, había nacido con suerte. Su adicción al teatro encuentra aquí su justificación: experimentaba una continua y hermosa sorpresa al descubrir en sí mismo la capacidad de reflejar la vida a través del teatro, su vida y la de su entorno a través de la dramaturgia, poniendo de manifiesto sentimientos vívidos o pensamientos originales. El teatro, para Álvarez, era todo lo que le tocaba o le pasaba cerca: su familia, sus amigos, sus maestros, un chisme, una anécdota contada en las tertulias o un simple morral. Se demuestra que este rasgo, entre otras cosas, es una fuente de sensibilidad y consideración en su relación con el mundo y con el arte.

Otro de los rasgos dominantes en el enfoque de Álvarez era la seducción por confrontar nuevos retos sin importar las consecuencias: una visión de diversas posibilidades de todo tipo, tanto para la puesta en escena como para la dramaturgia. Era el menos *clásico* de los dramaturgos y directores teatrales; en él ciertos conceptos de creatividad y necesidad interna sustituían la noción de límites. Este rasgo se manifiesta con toda claridad en su audacia de tomar a los dramaturgos clásicos y jugar con ellos

dentro de su dramaturgia, o tomar corridos para darles voz, no dentro de la canción, sino a partir de la teatralidad.

Sin embargo, el Álvarez que este estudio revela no es el mismo del que se tiene referencia en la actualidad, la que conocieron sus contemporáneos. Cada cual lo conocía fragmentariamente, es decir, su referente parece acotado a un tiempo o a una faceta en específico, como director teatral, como dramaturgo y, sobre todo, como un impulsor del teatro en Michoacán.

Queda por contar la historia de lo que podríamos titular “La intimidad de Álvarez”.

CAPÍTULO II. LA DRAMATURGIA EN MICHOACÁN A FINALES DEL SIGLO XX

2.0 Influencia en la dramaturgia michoacana

Para hablar de la dramaturgia michoacana, es necesario dejar en claro la influencia que tuvo de la actividad en la Ciudad de México y sus principales exponentes en la década de 1950. Entre ellos, podemos mencionar a Emilio Carballido,⁵⁷ Jorge Ibargüengoitia,⁵⁸ Luisa Josefina Hernández⁵⁹ y Sergio Magaña, todos ellos con la particularidad de haber tomado clases con el referente indiscutible del teatro mexicano, Rodolfo Usigli.⁶⁰ El pensamiento y la acción teatral de Usigli parten de su preocupación por la formación profesional, particularmente universitaria, de los teatristas mexicanos. Su concepción del teatro en relación con el contexto social de su época abre un amplio espacio del que emergen generaciones de directores y dramaturgos que más tarde incidieron en el teatro de provincia a través de sus alumnos, con un enfoque en la comprensión de México y del arte dramático. Sin embargo, nuestra investigación se delimitó a la producción realizada en Michoacán en las décadas de 1950 a 1990, periodo en que Álvarez escribe su obra.

Dicha demarcación deja fuera a Sergio Magaña y Willebaldo López, ambos oriundos de Michoacán, pero que no forman parte de la dramaturgia realizada en esta tierra, ya que a muy corta edad migraron a la ciudad de México, ahí estudiaron y realizaron su escritura. Esto abre la discusión respecto a si se puede considerar la suya como dramaturgia michoacana o no, ya que no fue producida, ni referenciada en Michoacán.⁶¹

⁵⁷ Nació en Córdoba, Veracruz, el 22 de mayo de 1925. Obtuvo en la Universidad de México el grado de maestro en Letras, especializado en arte dramático y en letras inglesas.

⁵⁸ Nació en 1928 en la ciudad de Guanajuato, donde hizo sus primeros estudios. En 1949 abandonó la carrera de Ingeniería, a la que se había dedicado, y de 1951 a 1954 estudió en la Facultad de Filosofía y Letras la carrera de Arte Dramático.

⁵⁹ Nació en la ciudad de México, en 1928. Hizo sus primeros estudios en la Escuela del maestro Luis G. León y obtuvo el grado de maestra en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional.

⁶⁰ En cuanto a Rodolfo Usigli, forzoso es reconocer que desde el principio de su carrera siguió la línea del realismo que habría de prevalecer más tarde, “como una consecuencia lógica de su filiación dramática que lo emparenta, a través de Ibsen, Shaw y O’Neill, con la familia de los modernos dramaturgos norteamericanos, a salvo estos últimos de la ‘histeria’ de la primera posguerra porque la organización teatral de los Estados Unidos, en donde la voz del ‘productor’ se convierte en el eco de la voz del público, ha obligado siempre a los autores a mantener los pies en la tierra” (Gorostiza, 1956: 10).

⁶¹ Al revisar la producción literaria de Magaña, se pudo observar que únicamente en los relatos “Anales de Tepeque, Michoacán” y “La fiesta magnífica”, y en la novela *El molino del aire*, escritos en la década de los cincuenta y publicados posteriormente, el autor ubica la ficción en su tierra natal. En su dramaturgia nunca hace referencia del estado. Bruno Bert dice que “el desarrollo dramático de Magaña

Magaña siempre portó la bandera de su tierra: “Yo soy de Tepalcatepec... por favor, está en Michoacán” (2006: 26); en el ámbito institucional, la Secretaría de Cultura estatal lo resalta y se enorgullece: “Sergio Magaña, hijo ilustre de Tepalcatepec, y orgullo de Michoacán” (2006: 9). Por otro lado, López,⁶² hijo de Queréndaro, mostro su cariño con las constantes visitas que realizó a la capital del estado, no precisamente para impartir talleres, pero en reuniones con la comunidad artística local –algunas de ellas realizadas en casa de Álvarez– estableció diálogos informales sobre teatro, lo que resultaba ser una vía de aprendizaje.

No obstante, ambos personajes fueron piezas importantes en la escritura de Álvarez –quizá López en menor medida–, michoacanos que contribuyeron con un michoacano, y por ende al teatro de Michoacán. Es por ello que nos pareció pertinente tomar en cuenta a estos dos autores, que, aunque migraron, son producto de tierras purépechas y, fueron influencia en la escritura dramática de nuestro autor, José Manuel Álvarez.

2.1 El campo dramático michoacano

En las décadas de los cincuenta y sesenta, en Michoacán, en lo que al campo dramático respecta, se vivía una escasa producción dramática, tal como lo señala Rodríguez:

En esa época casi no se escribía teatro, eran contados los que escribían: Fernando López Alanís, o el maestro Alfredo Mendoza. En el caso de Mendoza, escribía porque los niños, siempre tan imaginativos, le daban ideas, hasta que decidió escribirlas. Alanís, porque le encantaba escribir, no nada más teatro, pero su teatro era casi siempre histórico [E1. JLR].

El discreto movimiento teatral que hasta ese entonces se realizaba, en su mayoría se limitaba a tomar textos clásicos o de los dramaturgos nacionales consolidados de la época; se realizaba a partir de la necesidad de acceder a materiales nuevos, o que se apegaran al discurso que el director quería emitir. Para esa época no existía, por lo menos en Michoacán, una escuela que proporcionara las herramientas para la escritura dramática, por tanto, los escasos dramaturgos escribían desde su empírico

radica en su visión crítica del entorno social de entonces, espejado y deformado en las tradiciones finiseculares” (en Olguín, 2011: 151).

⁶² Al igual que en el caso de Magaña, en su producción dramática no se encontró algún signo que evocara su tierra.

conocimiento, logrando en algunos casos trascender la frontera de la provincia con el centro del país; tal fue el caso de Alfredo Mendoza, que, sin tener una formación dramática, escribió *Mariquita* (1950), obra con la cual obtuvo el segundo lugar en el Certamen Nacional de Teatro Infantil. Por su parte, si bien Fernando López Alanís no contaba con dicha formación dentro de la escritura dramática, su trayectoria como cronista⁶³ le facilitó la incursión en el campo dramático.

Por otro lado, en el interior del estado la situación no era distinta: los escasos grupos teatrales también recurrían a los clásicos, o las obras que estuvieran a su alcance. Se tiene registro de autores como Jesús Baldovino Romero⁶⁴ (Lázaro Cárdenas), Conrado González Leyva⁶⁵ (Jiquilpan), Carlos Mora⁶⁶ (Uruapan) y el ya mencionado Alfredo Mendoza (Pátzcuaro).

Sería con Álvarez que la dramaturgia en Michoacán comenzaría a tener un carácter propio, un discurso mediante el cual se pone de manifiesto el pensamiento del autor, es decir, la obra del santaclarenses serviría como ejemplo a los locales para plasmar su mensaje en la escritura y compartirlo con el público. El desarrollo teatral de Álvarez está sustentado por su formación académica: aunque su incursión en la dramaturgia es de cierta forma empírica, pues está basada en su aprendizaje como actor y director de teatro, partió, sobre todo, de su capacidad de observar. Se apoyó, también, en dramaturgos reconocidos, como Sergio Magaña, el cual fue un puente de aprendizaje respecto a la dramaturgia. Álvarez comentó al respecto lo siguiente: “aprendí mucho de mi amigo Sergio, mis primeras obras se las di para que me diera su opinión, aunque no siempre le hice caso a sus comentarios” (Álvarez, 1994).

A partir de los años sesenta, Álvarez comienza a introducir su dramaturgia en sus puestas en escena, y con ello abriría el camino para la generación de dramaturgos que le seguirían. Aunque no por ello dejó de lado los autores clásicos, ni a los de la escena nacional, pero se ampliaría el abanico de posibilidades: si no se encontraba la obra que compartiera el mensaje deseado, entonces se escribía con base a la mirada y en demandas particulares; tal es el caso de gente de teatro como Neftalí Coria, José Luis Rodríguez, Sergio Camacho, Gustavo Jiménez, Alberto Valencia Cuin, Miguel Estrada,

⁶³ Primer cronista municipal de Zitácuaro, en la administración municipal 1990-1992.

⁶⁴ Originario de Lázaro Cárdenas, Michoacán. Es teatrero, poeta, promotor cultural y fotógrafo. Fundador de Sueño colectivo y de diversos talleres literarios.

⁶⁵ Oriundo de Zináparo, municipio del norte de Michoacán. Director, autor y adaptador de obras dramáticas, formador de actores, director de cine, fundador de diversos proyectos y empresas culturales de Zamora, Jiquilpan y otras ciudades.

⁶⁶ Nacido en Uruapan, Michoacán. Director de teatro y promotor cultural.

Rubén Calderón y Arnulfo Martínez, quienes buscaron fortalecer y sistematizar un movimiento teatral a partir de temáticas propias. Yolanda Argudín nos dice que:

El teatro es suma de las disciplinas artísticas que el hombre ha descubierto para transmitir sus vivencias: es manifestación de la interacción armónica de dibujo, pintura, escultura, arquitectura, danza, música y literatura, reunión permanente y efímera de las formas de arte que activan la creatividad, susceptible de generar paisajes, estados emocionales y construcciones intelectuales por medio de la palabra, el silencio, el gesto, el desplazamiento que contienen las aproximaciones y los rechazos; los colores, las luces y las sombras que habitan los espacios, siempre didácticos; y las voces y los silencios imaginados para que las “personas teatrales” (autor, director, actor, escenógrafo y público) produzcan espectáculos generadores de imágenes como otras tantas posibilidades de la vida (1986: 56).

El teatro michoacano comenzaría, entonces, una importante producción de dramaturgos. La obra de Álvarez sería sólo la punta del iceberg; surgió una nueva generación a finales de los setenta y principio de los ochenta, personajes como los arriba mencionados, cuyos textos alcanzan matices antes no construidos en la literatura dramática michoacana, y que tienen en origen los procedimientos de una post contemporaneidad que la generación que le sigue ya desarrolla.

Podemos afirmar entonces que Álvarez marcó un momento importante en la dramaturgia michoacana: abrió el sendero e impulso a escribir sobre las problemáticas sociales desde un discurso propio. Se puede observar que en la obra alvareciana el autor prueba nuevas estéticas, estilos y temáticas. Emplea en su obra recursos como la notoria dirección, a través de las didascalias, y el juego con el tiempo y espacio. Su trinchera es la del dramaturgo como creador escénico, que a través de sus textos propone retos para el montaje, a los cuales él mismo propone una solución. Desde sus inicios como dramaturgo decidió hablar de la realidad, de lo cotidiano, de lo local. Retrató sus vivencias y las de su entorno, tal como lo sugiere Eric Bentley: “la materia prima de la trama [en la dramaturgia] es la vida, las situaciones extremas de los raros momentos culminantes de la vida o de la existencia cotidiana en sus formas secretas y no del todo consciente” (1992: 39); abonando a la aserción, Alonso de Santos comenta: “el dramaturgo es un ser vulnerable provocado por lo que sucede a su alrededor” (2012: 30).

Sustentando la aportación que hizo Álvarez, desde su dramaturgia, al escenario michoacano, el 30 de agosto de 1996 fue presentado el tomo uno de la colección Obras Completas. José Manuel Álvarez, en la sala Silvestre revueltas de la EPBA; dicha edición se realizó como homenaje al dramaturgo, los comentarios respecto a su obra contribuyen y respaldan a lo hasta aquí dicho. El rector, en ese entonces, de la UMSNH, Salvador Galván Infante, se pronunció al respecto:

Con la publicación de la obra dramática completa del maestro José Manuel Álvarez se recupera el valioso testimonio de un nicolaíta que ha visto transformarse a la sociedad moreliana, retratando sus diversos momentos, desde el provincianismo recalcitrante hasta su sorprendente e incomprensible ascensión a ciudad media, épocas que –como muchos morelianos en tránsito hacia el siglo XXI– vivió intensamente, dejando artística constancia de sus obras, que de cierta forma marcaron el rumbo del teatro en Michoacán (en Álvarez, 1996: 5).

Por su parte, Octavio Campa señalaría que:

El realismo en la obra de José Manuel Álvarez resume una tendencia autobiográfica que le es característica. Su teatro no aspira a ser moralista, ni pretende el corregir la conducta, por ejemplo; es el vívido retrato de la vida en provincia. Su temática refleja a la clase media en proceso de disolución y en ella se da el compromiso de la identidad de caracteres con las figuras reales que le sirvieron de modelo (en Álvarez, 1997: 16).

Emilio Carballido no se quedaría atrás, para comentar que:

En las obras de José Manuel hay una especie de forma escénica que propicia el modelo. Son obras de buena pluma, con mucha gracia, bien concebidas; me divierte mucho el “Chunde” [de chismes michoacanos], creo que a pesar de que se dice que es de exclusividad michoacana, se puede vestir de muchos trajes y ser muy eficaz, de seguro desborda las fronteras de Michoacán, porque la gracia es de todos. Tiene también teatro dentro del teatro por la combinación de diversos elementos y la mezcla con el folclor auténtico por la música autóctona, que vuelve esto casi una revista sin llegar a serlo (en Álvarez, 1997: 11).

Sumándose a las pronunciaciones, Edgar Ceballos añade:

José Manuel Álvarez ha ejercido una influencia considerable, en el teatro del interior del país, trabajo al que ha dedicado casi toda su vida. Ha construido una dramaturgia que corre y lo ha convertido en un hombre de teatro maduro. Fechas y repartos en todas sus obras permiten conservar la memoria impresa de su teatro, de gran ayuda para la amnesia de la historia del teatro mexicano, para que, como diría el autor sobre la falta de un programa, no se lo “coma el olvido” (en Álvarez, 1997: 14).

Las anteriores opiniones se suman a otras tantas que recibió el autor: Stella Inda le mandó una carta⁶⁷ en agradecimiento a su labor teatral. Presentamos aquí un fragmento de la misma:

José Manuel, querido hermano:

Vaya este título que mi corazón te da por nuestra doble hermandad de michoacanos y de servidores del teatro. Perdona que te escriba hasta hoy, pero problemas de todo tipo quitaron la pluma de mi mano cada vez que la tomé para escribirte. Al fin hoy decidí hacerlo a máquina en la oficina, aunque hubiera querido que esta carta fuera manuscrita. Hoy, con un sentimiento de iniciación y esperanza comienzo el año con mi pensamiento puesto en ti y en el teatro, en todo lo que has hecho por él. Nuestro amo y señor.

Tú has creado personajes humanos interesantes y dignos de respeto y amor. Tu dramaturgia es sencilla y exacta, poética y conmovedora [...].

(México, D.F., enero 7 de 1987)

Fernando López Alanís se pronunció de la siguiente manera:

Doy las gracias a J.M.A. por lo que yo, Fernando, le debo en lo personal, y por lo que michoacanos y mexicanos teatreros le debemos todos. Todos conocemos lo que es la creación en las artes escénicas: tan bella y terrible como cualquier otra creación artística, cierto; pero también más absorbente, llena de exigencias, basada en una cultura amplia, con mucho de historia, sociología, psicología, axiología, y una riquísima experiencia humana (1997).⁶⁸

⁶⁷ En posesión de Héctor Huacuz Martínez.

⁶⁸ Fragmento del discurso emitido el 24 de abril de 1997 en las instalaciones del Teatro Ocampo, en un homenaje realizado a José Manuel Álvarez con motivo de sus cincuenta años de actividad artística.

Ese mismo día, Manuel Guízar expresaría su agradecimiento:

José Manuel, gracias por tu enseñanza, maestro, por tus sufrimientos, multiplicados por cien. Yo tuve la fortuna de vivir tu dramaturgia, más conocido eres como director, pero ay de aquellos que se pierden tu dramaturgia. Llevo en mi mente tus idas a las tiendas de telas, tus enojos con las costureras, tus búsquedas con los reflectores, tus manos manchadas por las pinturas de los telones, tus preocupaciones por la salud de tus actores y de los millares de alumnos a quienes primero viste como seres humanos. Y, sobre todo, lo que representas para nosotros y para el estado que te vio nacer. Gracias, José Manuel. Gracias por tu obra y por tus enseñanzas (Guízar, 1997).

Más allá del tono elogioso de los comentarios citados, propios de la presentación de un libro cuya edición constituye un homenaje en sí, podemos confirmar el respeto que personajes reconocidos en el ámbito teatral le mostraron.

2.2 Dramaturgos michoacanos en la época alvareciana

Michoacán ha sido, y sigue siendo, un importante productor de dramaturgos. Sin embargo, la investigación fue delimitada a la vida y obra de José Manuel Álvarez. Por tanto, recurrimos a los dramaturgos michoacanos que, directa o indirectamente, tuvieron alguna relación con el autor. La exploración nos permitió descubrir que, de cierta manera, tuvieron influencia Alvareciana, como se observa en las siguientes afirmaciones:

Sergio Magaña reconoció la dramaturgia de su amigo de la siguiente manera: “José Manuel, tanto dramaturgo como director; tiene pasta, le sobra talento” (en Zelaya, 2006: 34).

Por su parte, Willebaldo López con el mismo interés por mostrar la realidad, su cotidianidad, guarda similitud con el discurso de Álvarez. En uno de los libros que pertenecieron a este, localizamos la siguiente dedicatoria: “José M. querido amigo. Con todo mi cariño y respeto, espero disfrutes los diálogos de mis personajes y me compartas tu impresión como ya es costumbre [firma]”.⁶⁹

⁶⁹ Rubrica de Willebaldo López. Encontrada en el libro *Cosas de muchachos* (1978), México: Sindicato de Trabajadores de Infonavit. Ejemplar en posesión de Juan Carlos Arvide.

Por otro lado, Rodolfo Amezcua en los agradecimientos de uno de sus libros, dice: “[...] a todos aquellos que escriben historias [...] a José Manuel Álvarez en mi amado Michoacán por su ejemplo y aportación teatral [...]” (1987: 5).

En cuanto a Fernando López Alanís, autor de *Turátame y Cuanícuti*; si bien Álvarez no fue inspiración de su escritura, sí trabajó en conjunto con el zitacuarenses ciertas correcciones al texto, quizá por la idea estética que se proponía el director con miras al montaje; pero las enmiendas fueron aceptadas por el propio López Alanís, y se quedaron definitivamente en el texto, hasta su publicación, en 1983.

Por lo que se refiere a Conrado González Leyva, autor del libro *Teatro y vida: vida y teatro* –una recopilación de memorias de su vida teatral–, subraya:

Yo, como aprendí de él [José Manuel Álvarez], y ni cuenta se daba, le aprendí a dirigir y a escribir. Si alguno o alguna de ustedes siguen el ejemplo posteriormente, de DAR a otras gentes, a otras generaciones posteriores a ustedes, su entender de estas endiabladas artes después de probar las mieles y las hieles de este bello quehacer, pues muchas felicidades, y que así sea, porque hay muchas y muchos que guardan herméticamente sus saberes y entendimientos teatreros, como si fueran oro que los acompañará a la tumba (2007: 255).

El escritor Neftalí Coria, en lo que respecta a la dramaturgia michoacana, nos comenta que:

Los michoacanos han despreciado lo que aquí se crea; José Manuel era un director de teatro esplendido, práctico, eficiente: te resolvía las escenas más difíciles de una manera rapidísima, [algo] que viene de las enseñanzas de Salvador Novo. Y un día dijo: “Bueno, pues voy a escribir obras para mí”, y empezó a escribir un teatro con algunos manchones costumbristas. Escribía un teatro ágil, como él era. Debo confesar que para mí fue un ejemplo a seguir. Yo también dije: “Quiero escribir mis historias, como José Manuel o Sergio Magaña” [E13.NC].

Álvarez, entonces, se convierte en el nexo entre los autores maduros de esa época y los que con toda justicia deben considerarse como de la última generación del siglo XX, en la que toma cuerpo de manera sustancial el desarrollo de la dramaturgia michoacana.

Arnulfo Martínez –que mantuvo una relación estrecha con Álvarez y Alanís–, en cuanto al tema, comenta lo siguiente:

Cuando volví a Morelia, recién egresado de la universidad, dos eventos más marcaron mi retorno: uno, conocer y trabajar con Sigfrido Aguilar, mimo payaso de profunda raíz michoacana que puso a girar mis convicciones academicistas con su feroz apego a la improvisación. Dos, la enérgica persistencia de la visión aseada y ortodoxa de la dirección escénica de José Manuel Álvarez y sus alcances dramáticos. Como director, mi maestro fue Rodrigo; como escritor dramático, no puedo negar la figura del maestro Álvarez, un autor que, haciendo mancuerna con Alanís, elevó las propiedades particulares de la cultura purépecha a rangos inimaginables. Por consejo de Magaña, les traté personalmente, cotejé con ellos su obra y aprendí a valorar de ellos mismos sus fortalezas; actos por demás generosos que no dejaré de admirar y que me unen más al teatro de Michoacán [E12. AMV].

Con estos mínimos antecedentes es indudable que José Manuel Álvarez marcó un momento importante de la dramaturgia en Michoacán. Siendo así y reconociendo que su obra no se da de manera aislada, es de la misma manera importante saber que, para Álvarez, el dramaturgo no debe asustarse ante ningún aspecto de la realidad. Ni siquiera los prejuicios morales tienen capacidad para coartar su libertad creadora.

2.3 Excurso

A continuación, realizaremos una breve reseña –hecha desde perspectivas dramatúrgicas principalmente– de los escritores michoacanos migrantes, es decir, aquellos que nacieron en la geografía michoacana, pero que no se concibieron como dramaturgos en su lugar de origen; seguidamente, presentaremos a los dramaturgos michoacanos que realizaron su obra en el estado.

Este panorama pretende mostrar –siguiendo la línea biográfica– a un núcleo de autores dramatúrgicos de finales del siglo XX; consideramos que el conjunto de estas reseñas –de género biográfico– constituye en sí una aportación a la historia del teatro en Michoacán, que, si bien no es propiamente el objeto de estudio de esta tesis, resulta revelador para demostrar la ya mencionada incidencia de Álvarez en ellos –y, en consecuencia, en la dramaturgia michoacana. De esta manera, se ilustra cómo la biografía del dramaturgo –presentada en el capítulo uno– se interconecta con su entorno

y frente su campo de acción, la manera como Álvarez se integra en su contexto, lo que simboliza y representa el espíritu de una época en la que él se define por redireccionar las tendencias y movimientos teatrales.

Entre los escritores michoacanos migrantes encontramos los siguientes:

2.3.1 Sergio Magaña (1924-1990)

Al hablar de la dramaturgia michoacana del siglo XX, por regla general se remite uno a las obras de Sergio Magaña, cuya obra indudablemente es un referente de las letras nacionales, y casi una norma revitalizadora del teatro mexicano moderno. Sin embargo, Sergio Magaña escasamente se entendió con Michoacán, aun cuando ocupó la jefatura de teatro en el desaparecido IMC por un corto tiempo; como lo hemos señalado, su obra no tiene referencias a su estado natal, y, por más que sea un orgullo estatal y nacional, su dramaturgia no incidió en la escena michoacana como la de Álvarez –quien, en cambio fungió como guía a seguir para los dramaturgos venideros. Sin embargo, podemos decir que su principal contribución a la dramaturgia michoacana se realiza mediante el acompañamiento que realizó en la formación de nuestro dramaturgo; dicho de otra manera, la figura de Magaña se hace presente mediante la transmisión: las charlas, las observaciones y las discusiones, como herramienta divulgadora y facilitadora de la transmisión de conocimiento.

Al originario de Tepalcatepec le gustaba discutir cualquier tema antes de aceptarlo; rebelde como la mayor parte de los jóvenes de su tiempo, es el más ambicioso y, quizá por eso mismo el más sobresaliente de su generación. Con su obra dramática *Los signos del Zodiaco* (1951), cruda pintura de un vecindario paupérrimo de la capital del país, se da a conocer, y la obra le abre las puertas a las *grandes ligas* de la escritura dramática mexicana; a partir de ese momento su talento se ve día a día más desenvuelto y atrevido, capaz de cautivar la imaginación del público y de hacerle olvidar las pequeñas observaciones que podría oponerle una crítica demasiado puntillosa. Con *Moctezuma II* (1954), brinca a las delicadas cúspides de la tragedia despreciando las formas clásicas (la desgracia material del héroe, por ejemplo), con temas que la misma realidad histórica le proporciona, para tomar de esta nada más la perspectiva del México de entonces, debilitado por la disgregación de los mexicanos, y para proyectar sobre ella la figura hegeliana de un Moctezuma refinado y clarividente a quien los dioses deben destruir por haberse adelantado a su tiempo.

La confianza y la amistad que existía entre Magaña y Álvarez es innegable; su complicidad profesional les permitió dialogar sobre los tópicos teatrales sin la formalidad académica, bajo el techo de la casa de Álvarez, en Morelia, y en la ciudad de México, en el hogar de Magaña. Arnulfo Martínez apunta que:

Eran uña y mugre: en Morelia se la pasaban en casa de Álvarez charlando por largas horas. Las veces que me invitó, me decía: “Estaré con Sergio [Magaña] desde las seis, pero tú llega hasta las ocho”. Entonces yo le pregunté que por qué, y me dijo: “Sergio y yo vamos a hablar de proyectos, de mis obras, de sus obras; a ti, ¿qué te importa? Llega mejor a las nueve” [E12.AMV].

Álvarez siempre reconoció y gustó de la dramaturgia de Magaña; prueba de ello es que en dos ocasiones llevó a escena *La última diana*, siendo que, a no ser dramaturgia propia o la obra *Don Juan Tenorio*, jamás repetía un montaje. Cuando la obra tenía mucho éxito, la mantenía como repertorio; de lo contrario, pasaba a proyectos nuevos.

2.3.2 Willebaldo López (1944-2020)

Fue un dramaturgo y director de teatro, prolífero en la cuanta producción teatral se refiere. Nació en Queréndaro, Michoacán. Su familia era de escasos recursos; en palabras del propio Willebaldo:

Mi familia era de pobreza extrema, vivimos momentos muy críticos, recuerdo acompañar a mi mamá a pedir dinero prestado y le decían que regresara días más tarde, como si el hambre esperara. Recuerdo que con mi mamá en una ocasión correamos un perro para quitarle un pan que llevaba en la boca (en Serrato, 2021).

Con el sueño de mejorar su calidad de vida, parte a la ciudad de México, y justamente es ahí, y no en su tierra natal, donde la vida le comienza a cambiar. Al igual que Álvarez, su carrera artística la inicia como actor: estudió por cuatro años la carrera de actuación en la ENAT del INBA. Tomó clases con el maestro Alejandro Jodorowsky, con quien sostuvo una amistad importante. Su sobresaliente desempeño fue factor para obtener una beca por parte del Centro Mexicano de Escritores. Después,

incursiona en la dirección escénica; paralelamente se especializa en la escritura dramática, además de escribir guiones para radio y televisión.

Fue maestro de varias generaciones de dramaturgos radicados en la ciudad de México. Según Olga Harmony, López dirigió la primera puesta en escena de todas sus obras, “antes de que otros directores le dieran otro enfoque que no fuera de su agrado” (1996: 43) –algo que, asimismo, sucedía con Álvarez, quien no compartía sus obras, por lo menos no antes de que él las estrenara.

Su primera obra de teatro, *Los arrieros con sus burros por la hermosa capital*, resulta interesante, ya que en ella se pueden encontrar vivencias del autor, que procuran despertar la conciencia social. El teatro de Willebaldo se propone agitar al lector-espectador, y confrontarlo con problemáticas vigentes; tal es el caso de *Cosas de muchachos*, que no guarda prudencia para evidenciar uno de los problemas comunes en nuestro país en la etapa de la adolescencia: el embarazo no deseado.

2.3.3 Rodolfo Amezcua del Río (1937-2002)

Originario de Morelia, Michoacán. En su infancia formó parte de los Niños Cantores de Morelia. En la adolescencia migra a los Estados Unidos y estudia actuación en el Instituto Teatral Latinoamericano. En 1963 regresa a su país, a la ciudad de México; ahí trabaja como asistente de dirección de Alejandro Jodorowsky. Tres años más tarde, parte a Uruapan, y organiza un grupo de teatro y poesía coral. Justamente ahí, en la capital del aguacate, conoce a José Manuel Álvarez. Si bien su amistad no fue demasiado estrecha, la pasión por el teatro los vinculaba. Sin embargo, su obra dramática no la escribe en tierras michoacanas; en 1971 se desplaza a Nayarit, lugar donde se establece definitivamente, y años más tarde comenzaría a escribir. La Universidad Veracruzana publica el libro *El pez grande*, que reúne cinco de sus obras.

Fue el responsable de la Compañía Estatal de Teatro de Nayarit hasta el año 2002, cuando un infarto acabó con su existencia. La institución reconoció su trabajo y decide cambiar el nombre al Foro “Fray Junípero Serra” por el de “Rodolfo Amezcua”, como homenaje del gremio teatral nayarita al artista michoacano que dio un lugar nacional al teatro de Nayarit.

A continuación, presento a los dramaturgos michoacanos que realizaron su obra en el estado:

2.3.4 Fernando López Alanís (1938-2021)

Nació en la Heroica Zitácuaro. Egresó de la Escuela Normal Superior de México, y fue el primer cronista municipal de su tierra natal.⁷⁰ Su estética se encuentra intensamente arraigada en nuestra sólida tradición cultural: su escritura dramática ha transitado libremente de los textos de orientación como teatro didáctico a sus breves obras de interés social, como *El huerto*. Sin embargo, lo que caracteriza la obra de Alanís, en su mayoría, son sus textos de reconstrucción histórica, los pasajes cotidianos de seres de carne y hueso que escriben con sus acciones la historia patria. Su creación dramática, como es característico de las obras teatrales perdurables, está entrañablemente imbricada a la labor de otro destacado creador de la escena michoacana, el santaclareño José Manuel Álvarez.

La dupla Alanís-Álvarez cosechó importantes reconocimientos a nivel nacional, con los montajes teatrales *Turátame* y *Cuanícuti*, ambos textos de la autoría de López Alanís, dirigidos por Álvarez, situados sólidamente en las tradiciones y leyendas purépechas recopiladas por el uruapense Eduardo Ruiz en el siglo XIX. Dichos montajes fueron significativos por su intención de divulgar las costumbres y particularidades culturales que, en la época de sus estrenos, significaban un mundo casi desconocido, incluso, para los propios michoacanos.

2.3.5. Conrado González Leyva (1939)

G. L. Conrado, como se presenta él mismo, haría su obra desde el interior del estado, específicamente en Jiquilpan. El nacido en Zináparo, Michoacán, realizó un importante movimiento teatral en su localidad. Al igual que Álvarez, dedicó su vida a la actividad teatral; desde su trinchera intentaba mostrar a su comunidad dramaturgias como la de Joaquín Calvo Sotelo (*La muralla*), Federico García Lorca (*Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*) y Rafael Bernal (*El maíz en la casa*), entre otras.

Existe, de cierta forma, un paralelismo con la línea artística de Álvarez, ya que también decide a temprana edad probar suerte en la ciudad de México; ahí estudia literatura y actuación. Posteriormente, se traslada a Guadalajara, e incursiona como director en diversos programas de televisión local. Su estadía en la capital jalisciense le dio la oportunidad de tomar clases con Stella Inda.⁷¹

⁷⁰ En la administración municipal 1990-1992.

⁷¹ En 1964 el INBA la envió por el lapso de un año a formar actores a Guadalajara, en donde impartió un curso en el Teatro Experimental de Jalisco.

Después se dedicó a dirigir la Casa Cultural de Jiquilpan, donde realizó una labor noble y encomiable, tras lo cual el Estado lo jubiló. Durante ese periodo ejecutó importantes proyectos por la cultura y el arte teatral de la comunidad, entre los que destaca un teatro, en el cual se construyeron adjunto dos grandes salones, donde, por iniciativa de Conrado, a la fecha se siguen impartiendo clases de teatro y danza.

El maestro Conrado es director de la sociedad civil CACCINI (Conrado Pro Artes Ciencia y Cultura Institución Independiente), herramienta que utilizó para gestionar recursos que le permitieron invitar obras de teatro de la capital michoacana, para que sus alumnos, y el público en general, tuvieran acceso a producciones profesionales y sirvieran de motivación. Entre las compañías invitadas, eran constantes la dirigida por Álvarez y la del Teatro Ocampo,⁷² dirigida por Francisco Bautista.

Como escritor, plasmó varias obras de teatro, entre las que destaca *Malitzin*, la cual, al estilo de Álvarez, no la compartió, sino hasta después de haberla estrenado.

2.3.6 Neftalí Coria (1959-)

El dramaturgo y poeta originario de Huaniqueo es quizá más reconocido por su poesía, o por sus colaboraciones en *La Voz de Michoacán*, que por su obra dramática. Su acercamiento al teatro se dio en un taller de actuación que impartía José Solís, que en ese entonces formaba parte de la compañía de Álvarez. Posteriormente, decide ir a la ciudad de México a estudiar teatro en la Universidad Nacional de México (UNAM).

Neftalí encuentra, gracias a José Manuel, un terreno propicio que le ha permitido observar y practicar la escritura dramática en todos sus aspectos desde muy temprana edad. Nos comenta que “no es fácil todavía ganarse la vida como dramaturgo en México, mucho menos en Michoacán” [E13.NC], pero intuyendo que existe ya una voluntad local de escribir sus propios discursos teatrales, y dándose cuenta de que son ellos, los dramaturgos que discretamente comenzaron a emerger, los llamados a pasar la estafeta en el futuro, ese futuro que hoy es el presente, relegó toda preocupación económica y se dedicó de lleno a contemplar la vida, a idear, planear y madurar sus obras. Entre las nueve obras dramáticas que ha producido hasta hoy, es preciso reconocer que las hay muy valiosas y que contienen una madurez; claro ejemplo de esto son *Comienza el tango* (1992) y *Javiera en el acuario de los peces rotos* (1988).

⁷² En 1999 cambia su nombre a Compañía “José Manuel Álvarez”, en honor al dramaturgo michoacano.

2.3.7 Carlos Mora Madrigal (1945 - 2007)

Carlos Mora fue un enamorado de su tierra natal, Uruapan; ahí produjo una considerable producción escénica como director y promotor teatral. Su gusto por el teatro fue creciendo poco a poco. Su primer acercamiento se dio al integrarse al grupo de teatro que en ese entonces dirigía el maestro Zaragoza. Sin embargo, la responsabilidad de dirigir teatro le llegó abruptamente y sin tener los conocimientos suficientes para estar al frente del grupo. Zaragoza se encontraba enfermo y sabía que el final de su vida estaba próximo. Como resultado de la disciplina que Mora había mostrado, le cede la dirección de su grupo.

Mora lidió bastante por hacer del teatro una forma de gusto, necesidad y reconocimiento personal y social.

Respecto a su labor como promotor cultural, se distinguió por gestar recursos institucionales y de la iniciativa privada, con el afán de sumar a la cartelera de su foro, El Mesón del Quijote, diversas producciones teatrales de Morelia. Mora sabía de la importancia de la retroalimentación y del conocimiento que esta genera. En una de las varias ocasiones en que Álvarez acudió al llamado de Mora, para que presentara sus obras, le pidió permiso para llevar a escena *Una huelga singular*; ya con la autorización del autor, bajo la condición de que Álvarez estaría al pendiente del proceso, se presentó y se mantuvo como una obra de repertorio. Según Guadalupe Vega,⁷³ en las charlas de trabajo que tuvieron durante el proceso, Mora aprovechó la ocasión para dialogar sobre diversos temas teatrales, entre ellos la construcción dramática.

Carlos Mora no se consideraba dramaturgo; a decir de Vega, el uruapense afirmaba que él escribía por gusto; nos comenta que constantemente le decía: “yo he escrito como unas ocho obras, pero no me considero dramaturgo, para eso hay que prepararse; yo escribo porque me gusta y porque nadie va a escribir lo que yo quiero decirle a mi público” [E17.GV].

2.3.8 Arnulfo Martínez (1958-)

Originario de Morelia, desde pequeño manifestó su gusto por las artes. Al principio, su formación estaba direccionada a la música: fue Niño Cantor de Morelia, lo cual le dio la oportunidad de participar a temprana edad en el XIII Congreso Internacional de Pueri

⁷³ Actriz y directora de teatro originaria de Zamora, Michoacán.

Cantores Würzburg (1970); estudia flauta transversal, clarinete y oboe en la EPBA, y piano en el Conservatorio de las Rosas.

En este proceso tuvo contacto con personajes del quehacer teatral, y decide dar un giro a su educación artística. En 1979, con el apoyo de sus padres, viaja a la Xalapa; ahí estudia la licenciatura en la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. Al término de sus estudios, decide regresar a Morelia, donde inicia el grupo Laboratorio Proceso, y trabaja con los mimos Sigfrido Aguilar y James London. Para 1980 funda su compañía 1+1+2=4, que en 1994 cambia a Trashumante el Carro de Heno A.C.

Se iniciaría como dramaturgo ante la necesidad de generar textos propios que correspondieran a la metodología que el director de teatro Rodrigo Villamil proponía en su taller de investigación y exploración teatral (TIET).

2.4 Panorama teatral: dramaturgia michoacana (1950-1990)

En las últimas décadas del siglo XX, en Michoacán, comienza un proceso que solidificaría la escritura teatral: los directores de teatro comenzarían a buscar alternativas para llevar a escena su discurso; dicho de otra manera, comenzaron a escribir sus propias obras atendiendo sus necesidades discursivas. El director de teatro, en esa época, en la mayoría de los casos asumía el papel de productor, escenógrafo y promotor, y más de alguno emprendió en el campo de la dramaturgia.

En este sentido, el periodo de 1950 a 1990, que llamaremos época alvareciana, resulta relevante, un posible parteaguas en la escritura teatral michoacana. Del complejo panorama, realizamos un recorrido de la actividad teatral de dicho periodo; con el objetivo de visualizar la producción dramática realizada por michoacanos y michoacanas y las afinidades en la escritura o el momento histórico en que se elaboraron. El mencionado recorrido provoca que se muestren los vínculos entre los autores de esa época –desde Alfredo Mendoza, y José Manuel Álvarez, hasta la generación de los noventa. De este modo, se pueden examinar y valorar las tendencias e influencias. Es pues, una reconstrucción de un panorama de la dramaturgia michoacana que se desarrolló en ese momento.

En el inicio de la época alvareciana, identificamos que la actividad teatral era casi nula; en consecuencia, la producción dramática también lo era. Los escasos grupos de teatro que existían en ese tiempo llevaban a escena obras de dramaturgos nacionales o extranjeros –europeos, en su mayoría.

A finales de los años cincuenta, Francisco Parrales tenía su grupo de teatro, que podríamos llamarlo *teatro parroquial*, ya que las representaciones las realizaban principalmente a un costado del templo de San José y en el de San Francisco; además, las obras que se llevaban a escena eran pastorelas o dramas de corte religioso. En 1950, Melania Gómez –quien en ese entonces daba clase en la EPBA– presenta *La cuerda floja*, una adaptación⁷⁴ de la novela de Lygia Bojunga Nunes; al año siguiente, presenta *El afinador*,⁷⁵ de la autoría de Vital Azá. Por su parte, las hermanas Ávila tenían su grupo –que duró poco tiempo, dos años aproximadamente–, con el cual llegaron a poner cuentos clásicos escenificados, en espacios muy íntimos; Dalia Coria dice que “Durante toda esa época [1951-1953] el teatro se hacía en casas, era teatro de aficionados” (2019: 6). Hasta aquí hemos podido observar que, en la capital del estado, la dramaturgia michoacana no figuraba en la escasa producción teatral.

En cambio, en el interior del estado, en Pátzcuaro, para ser más preciso, Alfredo Mendoza (1914-1994) ya había comenzado su dramaturgia, enfocada al teatro infantil. Su obra *Marujilla*⁷⁶ (1945) –cuyo título cambió luego por *Mariquita*, por considerarlo más mexicano– obtuvo reconocimiento a nivel nacional; lo mismo sucedió con *Piñoncito*⁷⁷ (1951), la cual retoma la anécdota del “Pulgarcito”, de Charles Perrault; esta obra le permitió situarse en la escena del teatro infantil. Mendoza, avalado por diversos reconocimientos que obtuvo con su obra, impulsó el teatro infantil y de títeres, en especial con su personaje Crefalito, que concibió en su paso por el Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y El Caribe (CREFAL), para representaciones con títeres. A partir de entonces, Mendoza realizaría una importante producción de teatro de títeres; gran parte de su escritura eran adaptaciones de cuentos clásicos, entre los que destacan *La pequeña cenicienta*, *Las aventuras de Juan y Catalina*, *Perico millonario*, *El capitán Borrascuita*,⁷⁸ *Caperucita roja*, *El Rey Cuervo*, *Don Coyote va por la lana*, *El indito panza roja* y *Juan Pobre y los 40 ladrones*.

⁷⁴ No se pudo recuperar el nombre de quien realizó tal adaptación.

⁷⁵ Juguete cómico en dos actos y en prosa, escrito sobre el pensamiento de una obra francesa.

⁷⁶ El Departamento de Teatro del INBA convocó a un concurso de obras de teatro infantil; integraron el jurado calificador el poeta Carlos Pellicer, la escritora Magda Donato y el pintor Agustín Lazo. El segundo premio se discernió a la obra *Marujilla*.

⁷⁷ Con *Piñoncito* obtuvo el primer lugar en el concurso arriba mencionado.

⁷⁸ Inspirado en la película *El Capitán Sangre*, dirigida por Michael Curtiz en 1935.

En 1953 la actividad teatral se iba acrecentando: Gelada lleva a escena *El linaje de Elena*, de Jesús Chucho Puente Robles, y *El color de nuestra piel*,⁷⁹ de Celestino Gorostiza. Al año siguiente, estrena *Morelos* y *La hora de todos*, del poeta michoacano Raúl Arreola Cortés, así como *El presidente hereda*, del italiano Giulio Cesare Viola, traducción de Salvador Novo.

La escritura teatral de la pluma de michoacanos comenzaba de esta manera a hacerse presente en los escenarios del estado. Los dramaturgos Alfredo Mendoza, Raúl Arreola Cortés y Jesús Puente Robles comenzaron, pues, a ocupar un lugar activo. Del primero podemos decir que, a excepción de la puesta en escena a cargo del INBA, dirigida por Fernando Torre Lapham en 1953 como parte del premio obtenido, únicamente él montó sus obras, las cuales tenían como objetivo principal promover el teatro infantil –en su mayoría, como hemos dicho, se trataba de adaptaciones de cuentos clásicos. En palabras de Linda Volosky, en este tipo de narraciones “el mensaje es universal, atiende valores humanos. La conducta de los personajes se ajusta a modelos uniformes que constituyen verdaderos prototipos” (1995: 109); justamente, ese es el mensaje en la obra de Mendoza: los valores universales; de modo que la problemática local no fue atendida en su escritura.

De Arreola Cortés, a pesar de su vasta obra poética y ensayos de crítica literaria, su obra dramática es breve; seguramente ha sido leída repetidas ocasiones, pero representada en escasas ocasiones, por lo menos de acuerdo con los diversos documentos⁸⁰ que consultamos, donde no encontramos referencia de otros montajes de su obra dramática. Por último, de Puente Robles podemos decir que se trata de un caso especial, ya que no encontramos suficiente información del autor, solamente las referencias que otorgan Dalia Coria, José Luis Rodríguez, Bernardo Villareal y el propio José Manuel Álvarez, y el crédito a su autoría en libros y archivos de contenido teatral.

Durante el periodo de 1956 a 1960, la actividad teatral sufrió una baja considerable; no fue sino hasta la década de los sesenta que nuevamente tomaría un repunte. Si bien los grupos parroquiales, escolares y de la EPBA realizaban presentaciones teatrales, estas no figuraron de manera significativa; es con el regreso de Álvarez a Morelia que toman un nuevo impulso; a través de sus grupos (EPBA, IMSS)

⁷⁹ Obra de teatro escrita por el dramaturgo, director de escena y cineasta tabasqueño Celestino Gorostiza (1904-1967).

⁸⁰ Hemeroteca del periódico *La Voz de Michoacán*, programas de mano y carteles de los archivos de actores y actrices de esa época, que aún viven.

lleva a escena obras dramáticas de autores como Pablo Salinas y Emilio Carballido, por mencionar algunos.

Nuevamente, observamos que la dramaturgia que predomina no es de origen michoacano. Justamente, en esta época Álvarez comenzó a poner sus obras, a exponer sus ideas y la problemática local. Quizás el atrevimiento de llevar a las tablas su escritura, la cual era un reflejo de la sociedad que se identificaba con la trama, ya que está formaba parte de su cotidianidad, fue uno de sus aciertos más significativos.

En 1964 el grupo de teatro Club Mayab,⁸¹ dirigido por Alfredo Varela Vargas, organiza el primer Concurso Estatal de Teatro;⁸² en dicho evento participaron las siguientes puestas en escena: *El crucificado*,⁸³ de Carlos Solorzano; *Entre ratas*,⁸⁴ de Pablo Salinas; *Cloacas*,⁸⁵ de Carlos Barreto; *Tres en espera*,⁸⁶ de Salvador Jaramillo; todas las anteriores bajo la dirección de José Manuel Álvarez; *Los héroes no van al frente*,⁸⁷ de Juan Miguel de Mora, dirección de J. Jesús Escalera, y *Un país feliz*, de Maruxa Villalta, a cargo de Jesús Zaragoza. El evento fue un éxito, gracias al incondicional apoyo que recibieron los organizadores por parte de Álvarez. Así lo dice Mario Aurelio Espitia en una publicación periodística:

La temporada ha sido fructífera. Su demostración ante la crítica y público verdaderamente elogiosa, gracias en gran medida al esfuerzo desplegado por el profesor José Manuel Álvarez, quien atinadamente dirige al grupo de Teatro Universitario y a la decidida colaboración de quienes en sus manos han sabido corresponder a las esperanzas que en ellos se tenía para que la Universidad Michoacana volviera a los primeros planos escénicos (en Rodríguez, 2019: 13).

De las seis puestas en escena, cuatro fueron dirigidas por Álvarez, lo que nos permite constatar la autoridad que tenía. Sin embargo, una vez más, observamos que no aparece la dramaturgia michoacana, ni aun la del propio Álvarez.

⁸¹ Conformado por un grupo de jóvenes estudiantes, fue fundado el 30 de noviembre de 1963.

⁸² Celebrado del 21 al 29 de noviembre de 1964. El jurado calificador estuvo conformado por Enrique Castro Ochoa, Jesús Puente Robles y José G. Baeza Campos.

⁸³ El reparto estuvo conformado por José Ortiz Suarez, Angela García, Rosa María Rodríguez, Alfredo Varela, José Mejorada, Marte Gómez, Luis García Báez, Gilberto Calvo, Elizabeth Molina, Lupe Estrada y Héctor Quin.

⁸⁴ Participaron en la puesta en escena Cuca del Río, Alma Aida Varela y Juan José Carranza.

⁸⁵ Con las interpretaciones de Mario Galindo y José Arturo Guerra.

⁸⁶ El elenco lo integraban Felipe Rodríguez, Víctor Manuel Ordorica, Jesús Ramírez y Gabriel P. Morelos.

⁸⁷ Grupo de teatro de Uruapan en el que participaron María Irma Flores y Jesús Zaragoza. Cabe señalar que la escenografía de este montaje la realiza José Manuel Álvarez.

El panorama de la actividad teatral en 1965 lo podemos observar a través del Festival de Teatro,⁸⁸ organizado por la UMSNH para celebrar el primer aniversario del grupo de teatro de la EPBA, y del II Festival de Teatro, nuevamente organizado por el Club Mayab. Del primero, la programación contó con las obras: *Cruce de vías*,⁸⁹ de Carlos Solorzano; *El jardín de las Gorgonas*,⁹⁰ de Wilberto Cantón; *Los perjuicios del tabaco*,⁹¹ de Antón Chejov; *Un buen tipo*,⁹² de Pablo Salinas; *El sueño del Ángel*,⁹³ de Carlos Solórzano; *Felices los normales*,⁹⁴ de Erma Castillo Nájera y *Pic-nic en campaña*,⁹⁵ de Fernando Arrabal; todas dirigidas por Álvarez.

En cuanto al segundo, se presentaron las siguientes obras: *Caín el hombre*, de Emma Godoy dirección de Mario Enríquez; *Sueños de papel*, de Pablo Salinas, dirigida por Andrés Jiménez Garay; *Los desarraigados*, de Humberto Robles Arenas, y *Un día de paz*, de Pablo Salinas, ambas a cargo de José Manuel Álvarez.

De nueva cuenta, no aparece la dramaturgia michoacana; lo mismo sucede al año siguiente (1966), en el Concurso de Teatro Estatal, ahora organizado por la Casa de la Juventud: el grupo del IMSS, bajo las órdenes de Álvarez, presenta *Pasó de madrugada*, de Emilio Carballido, que en esa ocasión dirige Guillermo Ibarra;⁹⁶ *El médico a la fuerza*, de Moliere, es presentado por el grupo universitario de la EPBA, con dirección de Mario Galindo; el grupo Casa de la Juventud, dirigido por Alma Aída Varela, presenta *Miedo, ruido y percusión*, de Federico Steiner; Alfredo Varela presenta, con su grupo recién creado, llamado Los Académicos, la obra de Pablo Salinas *Los hombrecillos de gris*. No es sino hasta finales de los sesenta que Álvarez inserta de manera constante su obra dentro de sus montajes.

Para la década de los setenta, Álvarez ya tenía dentro de su repertorio teatral al menos dos de sus obras. También, para esas fechas, el propio Álvarez permite que la dramaturgia de López Alanís vea la luz, dato que nos permite apreciar la preocupación, o interés, que tenía por mostrar la escritura de colegas locales.

⁸⁸ José Manuel Álvarez sabía que este tipo de festivales son un gran incentivo para actrices y actores.

⁸⁹ Elenco: Víctor Manuel Vega, Ricardo Nieto, Guadalupe Estrada, Alfredo Varela y A. Gabriel Morelos.

⁹⁰ Elenco: José Manuel Álvarez, Alfredo Varela, Laura Tapia y Mario Galindo.

⁹¹ Monólogo interpretado por Jesús Ramírez.

⁹² Interpretaciones a cargo de Alma Aída Varela y Elena Rodríguez.

⁹³ Actuaciones de Elena Rodríguez y Marte Gómez.

⁹⁴ Elenco: Rosa María Rodríguez, Marte Gómez, Sigfrido Aguilar, Laura Tapia, Gilberto Calvo, Cuauhtémoc Olmedo, Isabel Villaseñor y Cuca del Río.

⁹⁵ Elenco: José Ortiz Suarez, Guadalupe Estrada, Felipe Rodríguez, Arturo Guerra, Sigfrido Aguilar y Cuauhtémoc Olmedo.

⁹⁶ A petición de José Manuel Álvarez, ya que él tenía el compromiso de acudir en esas mismas fechas a la ciudad de México para participar en el Centro Cultural Coyoacán.

El Colectivo Artístico Morelia, A.C., dirigido hasta la fecha por José Luis Rodríguez Ávalos, se integraría a la actividad teatral en 1976. Rodríguez comienza a escribir textos, o rutinas para pantomima, atendiendo un espacio entonces relegado –y hasta la fecha escaso–; mediante las rutinas escritas realiza una crítica al poder y se ríe de la peripecia de la vida común y corriente; por ejemplo, exagera una simple acción como mascar un chicle y la convierte en una historia. Después comenzaría a escribir una importante producción dramática.

En 1979 surge un nuevo grupo, el Taller de Investigación y Exploración Teatral (TIET), creado por Rodrigo Villamil, que instaura una nueva manera de hacer teatro –en Morelia–, a través de su laboratorio; basado en la técnica grotowskiana, comienza una interesante producción escénica: lleva a escena *El rastro* y *Los perros*, de Elena Garro. Después de lograr una complicidad en su equipo de trabajo respecto a la metodología planteada, realizan una serie de experimentos de creación propia, sin ningún libreto, tomando como pretexto cualquier situación de la cotidianidad y llevándola a la escena al estilo del performance.⁹⁷ Se suma de esta manera a manifestar su ideas y creaciones a partir del laboratorio teatral, pero no aporta nada a la escritura dramática, ya que sus ejercicios se pierden después de la escena, y lamentablemente no encontramos registro textual o borradores de sus montajes.

A finales de los setenta, Arnulfo Martínez comienza a escribir sus propias historias; en *Octubre está tan lejos*, por ejemplo, podemos advertir el contenido crítico al sistema político; la obra fue presentada con su agrupación en diferentes municipios del estado. Además, el autor se suma a la creación de rutinas escritas para pantomima.

Gerardo Muñiz, con su grupo Los Clásicos del Teatro, lleva a escena obras entre las que destacan *Los albañiles*, de Vicente leñero; *Gallos Salvajes*, de Hugo Argüelles, y *Playa vacía*, de Jaime Salom. Sin embargo, años más tarde decide incursionar en la dramaturgia, y escribe *El príncipe galáctico*, que, a decir del propio autor, está basada en las historias que se imaginaba cuando era niño.

Para la década de los ochenta, Álvarez ya había escrito más de la mitad de su producción; la mayor parte de sus obras fueron estrenadas, cumpliendo así su objetivo, pues recordemos que “El teatro se escribe para ser representado delante de un público”

⁹⁷ “El concepto de *performance* buscaba abordar la cotidianeidad de las prácticas sociales bajo la forma teatral entendida como puesta en escena. El teatro se transforma, de este modo, en una experiencia directa de lo real (se trata de escenificaciones de la autenticidad), instalándose como un acontecimiento y bajo la forma de la auto-presentación del artista (performer), cuya vinculación con la realidad política y corporal que lo rodea queda abiertamente expuesta” (Grumann, 2008: 129). Véase en extenso, en *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* (Pavis, 2016).

(García, 2012: 60), y transmitir su mensaje mediante el hecho teatral. Durante las Muestras Estatales de Teatro, realizadas en esa década, Álvarez conjugó sus participaciones ininterrumpidas entre su dramaturgia y la de otros autores, siempre buscando romper la homeostasis⁹⁸ del espectador; tal fue el caso de *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, que por su controversial tema de la homosexualidad causó la inconformidad de los moralistas morelianos; sin embargo, las funciones, que se realizaron en las instalaciones del Teatro Ocampo, según Luis Manuel Rodríguez, fueron un éxito rotundo, al agotarse todas las localidades de cada función.

La cantidad de agrupaciones teatrales aumentó de manera considerable; el Teatro Ocampo constituyó su propia compañía, bajo la dirección de Francisco Bautista Mercado; de la ciudad de México llegaron directores como Roberto Briceño Figueras, Fernando Ortiz y Antonio Jairo Gómez. De este importante movimiento teatral surgen textos dramáticos escritos en Michoacán, por michoacanos, y para el público michoacano; entre estos podemos mencionar a Carlos Mora: *Mujer de puerto*; Neftalí Coria: *Javiera en el acuario de los peces rotos*, *Comienza el tango*, *Las alegres noches de Rebeca y Tomasa*; Margarita Gallegos: *Rosquita de canela*; Gustavo López Jiménez: *Canción para la soledad*; Rubén Calderón: *Doblando el juego*; Bernardo Villarreal de la Vega: *Los sentidos*; Margarita Verduzco: *Una pastorela diferente*; Herman Pueblo Pineda: *Pues entonces soy la muerte*; Itzihuapne Escalera Coria: *Mamilas, ¡Al diablo quien se lo crea!*

El inventario de autores michoacanos de esa época es seguramente más extenso; sin embargo, los arriba mencionados mantuvieron una aproximación con Álvarez durante su proceso de escritura. A ellos podríamos sumar una considerable lista de autores, no nacidos en Michoacán, pero que realizaron su escritura en el estado con el acompañamiento del nacido en Santa Clara; por ejemplo, José Solís: *El grito del ángel*, *Charles Atlas también muere* y Antonio Jairo: *Flor de fuego*.

Por su parte, José Luis Rodríguez Ávalos escribe *Jugando con José Manuel Álvarez*, un texto que llama la atención, ya que, a manera de homenaje, juega con el dramaturgo, a su mismo estilo; lo cual nos permite observar el reconocimiento que para entonces ya gozaba la obra alvareciana.

⁹⁸ Entendida aquí como el proceso mediante el cual un organismo vivo pone en relación todos sus órganos y compartimentos con el objetivo de obtener un equilibrio básico de todo el conjunto. “Estirando el sentido de la palabra, podríamos decir entonces que en un actor orgánico todos sus elementos expresivos (del cuerpo a la voz, del pensamiento a la emoción) están en homeostasis, en un equilibrio básico, fisiológicamente consensuado, al igual que el espectador que puede resultar trasgredido por el hecho escénico” (Pavis, 1998: 238).

Surgen, pues, textos dramáticos; cada uno de ellos plantea una problemática social en tanto al contexto del autor, a partir de sus vivencias y su necesidad de expresarlas. Se puede advertir que la tendencia no es la ficción por la ficción, sino que hay una denuncia social, tal como lo inició José Manuel.

Resumiendo, podemos afirmar entonces que, innegablemente, Álvarez es influenciado, a su paso en la capital del país, por la academia y, sobre todo, por sus amigos dramaturgos radicados en la ciudad de México, que acuñaron en él un estilo de escritura. Bruno Bert comenta que:

La década de los setenta es un espacio especialmente interesante para la dramaturgia nacional. Y al mismo tiempo un puente de transformaciones que preceden de las grandes renovaciones generacionales de los años cincuenta y sesenta para desembocar en las raíces de nuestra dramaturgia contemporánea (en Olguin, 2011: 147).

En total acuerdo con Bert, consideramos que la dramaturgia comenzó a renovarse a partir de las enseñanzas generacionales. Magaña, en sus obras, genera un fuerte retrato de costumbres de la realidad de su tiempo en el México de la segunda mitad del siglo XX, rasgo que claramente observamos en la escritura de Álvarez, al retratar la realidad michoacana; en la mayor parte de sus obras se ve reflejada la problemática social, y, al igual que Willebaldo López, en ocasiones con humor, denunció la situación de los marginados sociales y del choque de estos con la moral social; la violencia urbana, la explotación del indígena y de los mitos.

La situación es similar en la dramaturgia michoacana: Álvarez, al tomar la decisión de regresar de manera permanente a Morelia, lleva a escena su dramaturgia, y en consecuencia abre el camino a nuevos exponentes, que de la misma manera comenzarían a llevar a escena sus obras dramáticas. Los autores que surgen en la dramaturgia michoacana de finales del siglo XX experimentan en la escritura para la escena temáticas que parten de una realidad donde la violencia, la corrupción y la decadencia social son la óptica para ver al ser humano.

Comprobamos de esta manera, entonces, que a partir de la dramaturgia de Álvarez actores y directores expusieron sus discursos dramáticos acompañados de la figura del dramaturgo, y que, de cierta forma, el oriundo de Santa Clara del Cobre influyó en la construcción dramática michoacana de esa época.

CAPÍTULO III. RECOPIACIÓN

En este capítulo se presenta la recopilación de obras dramáticas de José Manuel Álvarez. Servirá para ofrecer un acercamiento al teatro alvareciano, situándolo en su contexto histórico y teatral. El inventario trata de enmarcar la producción de este autor, proporciona un detallado panorama cronológico de todas las piezas escritas, publicadas y estrenadas del autor. Las síntesis, por su parte, tratan de trazar a grandes rasgos la descripción general de las obras de Álvarez a través de sus elementos dramáticos, es decir, las características principales que lo conforman: número y género de personajes, época y lugar en que se desarrolla, argumento y género teatral. Y con ello, facilitar una versión abreviada con la información o los contenidos más importantes. Finalmente, desde una apreciación subjetiva realizamos un acercamiento a la producción dramática de José Manuel Álvarez.

3.0 Metodología

En cuanto a la recopilación de la producción dramática de José Manuel Álvarez, realizamos una investigación con el propósito de ubicar sus obras publicadas; de manera que pudimos comprobar que a la fecha no ha sido publicada la totalidad de su acervo, a pesar de que, como he señalado, existe una colección titulada Obras Completas de José Manuel Álvarez, que fue realizada con la colaboración del propio autor. Recurrimos a actores/actrices y directores de teatro que colaboraron en los procesos creativos de Álvarez, así como a familiares del autor, y así pudimos recuperar libretos originales y obras inéditas.

El material proporcionado por las personas⁹⁹ relacionadas con la actividad teatral fue entregado con mucho entusiasmo, ya que se les informó los fines de la compilación. En cuanto a los familiares, la situación fue diferente: su postura en principio fue renuente a proporcionar información, y se resistían a facilitarme documentos de Álvarez. Sin embargo, tras varias reuniones logramos acceder al material.

⁹⁹ Cabe señalar que son artistas que convivieron con el dramaturgo, que saben de la importancia de rescatar y preservar el legado que dejó. Las nuevas generaciones de hacedores de teatro no conocen al autor, y los que afirmaron saber quién fue no supieron dar información, es decir, conocen su nombre, pero desconocen su obra.

3.1 Obra dramática

A continuación, presentamos el inventario y las síntesis de cada una de las obras dramáticas de José Manuel Álvarez.

3.1.1 Inventario. Obra dramática publicada de José Manuel Álvarez

1. Cirugía plástica, S.A.
Año: 1964
Estreno: octubre de 1964¹⁰⁰
Publicación: 1996. *Obras completas I*, pp. 9-17.
2. El sótano de los tiliches
Año: 1972
Estreno: 1972¹⁰¹
Publicación: 1996. *Obras completas I*, pp. 18-77.
3. Chunde de chismes michoacanos
Año: 1975
Estreno: 1976¹⁰²
Publicación: 1996. *Obras completas I*, pp. 124-152.
4. Jugando con los héroes
Año: 1977
Estreno: julio de 1977¹⁰³
Publicación: 1996. *Obras completas I*, pp. 78-123.

¹⁰⁰ En las instalaciones del Teatro Ocampo de Morelia, bajo la dirección de María Teresa Medina. Elenco: Alfredo Varela, Eduardo Villa, *Choquis* Rodríguez, Mario Galindo, Graciela Barrera, Adriana Silva, Emma Ávila, Julio Cesar Huerta, Hilda Calderón, Felipe Rodríguez, Víctor Manuel Ordorica, José Ortiz Suarez e Isidro González.

¹⁰¹ En las instalaciones del Teatro Ocampo de Morelia, bajo la dirección de José Manuel Álvarez. Elenco: Soledad Botello, Alejandro Rodríguez, Claudia del Río, Arturo Guízar, Felipe Rodríguez, Ángeles Saggiante, Elena Rodríguez, Jesús Herrera, Arturo Calderón, Margarita Fulgencio, Leopoldo Meza, Bertha Fulgencio, Rogelio Ojeda, Raúl Martínez y Alfonso Cisneros.

¹⁰² En el Teatro Stella Inda del Seguro Social, en Morelia. Dirección: José Manuel Álvarez. Elenco: Jaime Sánchez, Carlos Díaz, Rosa María Moreno, Ricardo Gutiérrez, Minerva M. Gochi, Gustavo Zizumbo, Juan José Escalera, Sergio Espinoza, Francisco Sánchez, Eliud Domínguez, Malena González, Ubaldo Lara, Silvia Maciel, Mariano Maldonado, Azucena Guzmán, Imelda Galindo, José Quezada, Isaías Americano, Víctor Ireta y Francisco Bautista.

¹⁰³ En el Teatro Stella Inda del Seguro Social, en Morelia. Dirección: José Manuel Álvarez. Elenco: Malena González, Silvia Maciel, Arturo Casanova, Juan Carlos Barreto, Jesús Herrera, Jesús Pérez Gallardo, Ángeles Saggiante, Carlos Díaz, Margarita Gallegos, Imelda Galindo, Ubaldo Lara, Juan José Escalera, Jaime Sánchez, Carlos Magaña, Minerva M. Gochi, Francisco Bautista, Víctor Ireta, Lupita Sánchez, Isaías Americano, Sergio Espinoza, Alejandra Jurado, Antonio Savini, Jaime Sandoval, Xóchitl Navarrete, Mariano Maldonado, Alberto González y José Quezada.

5. Jugando con Antón Chéjov
Año: 1980
Estreno: octubre de 1981¹⁰⁴
Publicación: 2009. *Obras completas V*, pp. 87-143.
6. Los claveles blancos
Año: 1981
Estreno: 1982¹⁰⁵
Publicación: 1997. *Obras completas II*, pp. 18-33.
7. La tejedora
Año: 1981
Estreno: 1982
Publicación: 1997. *Obras completas II*, pp. 34-50.
8. Ya es tiempo de las rosas
Año: 1981
Estreno: 1982
Publicación: 1997. *Obras completas II*, pp. 51-66.
9. Las flores se marchitan
Año: 1981
Estreno: 1982
Publicación: 1997. *Obras completas II*, pp. 67-91.
10. El retorno de las tarascas
Año: 1981
Estreno: 1982
Publicación: 1997. *Obras completas II*, pp. 93-107.
11. Los que salvaron al tren

¹⁰⁴ En las instalaciones del Teatro Ocampo de Morelia. Dirección: José Manuel Álvarez. Elenco: Jesús Herrera, Humberto Ayala, Miguel Ángel Villicaña, Imelda Galindo, Humberto Villicaña, Araceli Guízar, Francisco Bautista, Arnoldo Rodríguez, Margarita Gallegos, Miguel Ángel Pardo, Michel Giacobello, Ángeles Saggiante y Azucena Guzmán.

¹⁰⁵ Por la extensión de las obras *Los claveles blancos*, *La tejedora*, *Ya es tiempo de las rosas*, *Las flores se marchitan* y *El retorno de las tarascas*, Álvarez las presentaba en un solo proyecto teatral, que anunciaba como *Sucedió en el jardín*. El título responde a que las obras señaladas tienen su acción en un jardín. Se estrenó en las instalaciones del Teatro Ocampo de Morelia. Dirección: José Manuel Álvarez. Elenco: Araceli Guízar, Arturo Villicaña, Arnoldo Rodríguez, Azucena Guzmán, Graciela Morales, Elba Guerrero, Francisco Bautista, Guadalupe Ortega, Humberto Ayala, Jesús del Río, Jesús Herrera, Jesús Pérez Gallardo, Laura Pinedo, Margarita Gallegos, Ofelia López, Teresa Hurtado, Adriana Argüelles, Anco Marcio, Imelda Galindo, Jaime Omar García, José Ortiz Suárez, Marco Antonio Ortiz, María Luisa Salas y Maribel Juárez.

- Año: 1982
Estreno: sin estrenar
Publicación: 2000. *Obras completas* III, pp. 15-49.
12. Una huelga singular
Año: 1983
Estreno: 1984¹⁰⁶
Publicación: 2007. *Obras completas* IV, pp. 59-115.
13. El extraño caso del niño Jesús
Año: 1984
Estreno: diciembre de 1988
Publicación: 1994. *El Centavo*, núm. 183, pp. 20-26; 2007. *Obras completas* IV, pp. 11-58.
14. Los tres tesoros de Alicia
Año: 1988
Estreno: agosto de 1990¹⁰⁷
Publicación: 2007. *Obras completas* IV, pp. 117-170.
15. Jugando sobre ruedas
Año: 1988
Estreno: junio de 1989¹⁰⁸
Publicación: 2009. *Obras completas* V, pp. 11-35.
16. Vida, pasión y éxodo de los niños españoles de Morelia
Año: 1991
Estreno: sin estrenar
Publicación: 1994. *El Centavo*, núm. 183, pp. 27-35; 2000. *Obras completas* III, pp. 65-99.
17. La zorrita pasó a mejor vida
Año: 1992
Estreno: sin estrenar
Publicación: 2000. *Obras completas* III, pp. 101-115.

¹⁰⁶ En el Teatro Stella Inda del Seguro Social, en Morelia. Dirección: José Manuel Álvarez. Elenco: Adriana Arguelles, Imelda Galindo, Jaime Homar García, Maribel Juárez, Marco Antonio Ortiz, Humberto Pineda y Sofía Rojas.

¹⁰⁷ En el Teatro Stella Inda del Seguro Social, en Morelia. Dirección: José Manuel Álvarez. Elenco: María Luisa Salas, Guadalupe Ortega, Francisco Bautista, Copérnico Vega, José Ortiz Suarez, Ángeles Saggiante, Vicente Montañez, Jesús Pérez Gallardo, Judith Ponce, José Quezada, Gustavo Jiménez y Maritza Méndez.

¹⁰⁸ En la sala Silvestre Revueltas de la EPBA. Dirección: Graciela Morales.

18. Jugando con Morelos
Año: 1991
Estreno: 1992¹⁰⁹
Publicación: 2009. *Obras completas V*, pp. 37-85.
19. La diosa de las pampas
Año: sin identificar
Estreno: sin identificar
Publicación: 2000. *Obras completas III*, pp. 51-63.

Obra inédita

1. Tres hombres de confianza
2. No des clases, mi amor (incompleta)
3. El pequeño peregrino
4. Tú que en el viento las compones (poemario)
5. Reprobado en memoria (relatos)

De estas obras inéditas se desconoce la fecha en que fueron escritas; todos los documentos originales se encuentran en posesión del sobrino del autor, Héctor Huacuz Martínez.

A lo largo de su vida, José Manuel Álvarez escribió 22 obras de teatro, tres de ellas permanecen inéditas. Muchas de esas obras llegaron por igual a grandes recintos que a pequeñas escuelas. El escritor michoacano consiguió con su dramaturgia conectar con los sectores populares de población. Una de las características de su trabajo es la cotidianidad, el lenguaje mexicano está muy vivo. Álvarez logró con mucha naturalidad lo que autores como Usigli, Magaña o Leñero buscaban decir acerca de la mexicanidad. Sus obras confrontan al lector-espectador. Supo reflejar mujeres acordes con su tiempo y con las peculiaridades de la sociedad mexicana. Respecto a las obras inéditas, queda por responder por qué el propio dramaturgo se negó a publicarlas o llevarlas a escena.

¹⁰⁹ En el Teatro Stella Inda del Seguro Social, en Morelia. Dirección: José Manuel Álvarez. Elenco: Mariela Gómez, Humberto Pineda, Jaime Homar García, Marco Antonio Ortiz, Copérnico Vega, Adriana Argüelles, Gustavo Jiménez, José Julián, José Ortiz Suarez, Laura Pinedo, Arnoldo Rodríguez, Jesús Pérez gallardo y Sofía Rojas.

3.1.2 Síntesis de las obras

A continuación, presentamos las síntesis de las obras dramáticas de José Manuel Álvarez, es decir, una descripción general a través de sus elementos dramáticos, con el objetivo de ofrecer al lector un panorama general de la dramaturgia alvareciana; además de las características principales (género, actos en los que se divide y número de personajes), lo que permitirá tener una primera aproximación sobre aquello que sucede en el texto.

1. Cirugía plástica, S.A.¹¹⁰

Farsa¹¹¹ en un acto

Personajes: 8 (m) 5 (f)

La acción se desarrolla en diversos lugares: una oficina, la calle y el interior de una clínica; los cuales el autor sugiere acotarlos mediante áreas lumínicas. Es una obra dramática en que prevalecen las didascalias, ya que está pensada para que se represente a través de la pantomima, lo que resulta una importante contribución, dados los escasos libretos que existen de este género poco abordado.

Un periodista es presionado por su jefe para entregar un reportaje sensacional. En busca de la noticia, se encuentra con una clínica de cirugía plástica. Observa cómo a esta acuden desde una prostituta, un marinero y una monja, hasta un político, con la intención de cambiar su rostro, que al ser alterado transforma también la personalidad. El periodista se percata de la situación y decide escribir su artículo sobre *el engaño de la cirugía plástica*.

Trata sobre la identidad, la pérdida de la misma y de los sentimientos, la uniformidad por medio de la cara, cirugía destructora de autenticidad, del ser, de la infelicidad. Resulta interesante la propuesta del uso de máscaras en todos los personajes —excepto el periodista—, ya que la máscara¹¹² requiere de los actores una conciencia

¹¹⁰ Dedicada al maestro Rubén Valencia Cortés, a Teresa Molina y Valentina Castro.

¹¹¹ Si bien la farsa se define como un “género a la vez admirado y menospreciado, pero popular en todos los sentidos de la palabra, [que] valoriza la dimensión corporal del personaje y del actor” (Pavis, 1998: 205), sin embargo, en este caso el autor la cataloga como un guion para danza-pantomima.

¹¹² Las máscaras y el teatro están íntimamente unidos, ya que la tragedia y la comedia están representadas por dos máscaras de Talía y Melpómene. Talía es la musa de la comedia; presidía los banquetes animados por la música y el canto, lleva por atributos una corona de hiedra y en la mano una máscara sonriente. Melpómene es la musa de la tragedia; se le representa como una matrona majestuosa y calzando el cornuto, en una de sus manos sostiene un cetro y una corona; rodeada de fortalezas, armas y laureles, a su arrogancia se une la tristeza de la soledad.

corporal plena, una de las características principales de la pantomima.¹¹³ La obra es una crítica al comportamiento social; los personajes están inmersos en el proceso de reconstrucción de su identidad¹¹⁴ a través de los atributos sociales. La máscara, entonces, juega un papel esencial, ya que utiliza el cuerpo como instrumento portador de una imagen que se intercambia por lo que esconde, para encubrir el verdadero rostro o para revelar una posición distinta, una intención social. La apariencia de los personajes no es un mero reemplazo de la máscara, sino un lenguaje codificado que como imagen puede leerse simbólicamente.

2. El sótano de los tiliches¹¹⁵

Collage teatral¹¹⁶ en un acto

Personajes: 2 a 15 (m/f)

El texto no especifica el número de personajes; no obstante, se advierte que, para ser representada escénicamente, se requiere de un mínimo de dos actores (1 m-1 f), los cuales son el eje conductor de la historia y pueden interpretar a su vez a los demás personajes; o se puede ampliar el elenco, con la intención que los personajes protagónicos no pierdan su personaje en ningún momento.

El sótano de una casa, que sirve como bodega de elementos teatrales –como vestuarios y utilería–, es el lugar en el que se desarrolla la acción. Dos niños (Manuelito¹¹⁷ y Marcela) buscan un libro por encargo de su madre, una actriz de teatro. Después de inspeccionar el espacio, y cansados de no encontrar el libro, charlan brevemente respecto a sus miedos.¹¹⁸ Deciden continuar la búsqueda del libro; al encontrarlo, lo hojean y comienzan a leer algunas páginas. Mientras leen, personajes de las obras que contiene el volumen surgen de baúles, roperos y ataúdes; representan fragmentos de las obras. Los niños se emocionan con la lectura, efectúan un recorrido por diferentes escenas de obras clásicas, como *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla; *Don Quijote de La Mancha*, de Cervantes; *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina; *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, entre otras.

¹¹³ “La pantomima es un espectáculo compuesto sólo por los gestos del actor” (Pavis, 1998: 345).

¹¹⁴ Entendida aquí como un proceso, no como una cosa que poseemos o con la que nacemos, como el resultado de un hacer que no determina completamente nuestros actos, pero sí los influencia.

¹¹⁵ Dedicada a Mario Aurelio Espitia, José Solé, Luis Gimeno y José Luis Rodríguez Ávalos.

¹¹⁶ “Ensamblamiento de diversos textos dramáticos de origen diverso” (Pavis, 1998: 71).

¹¹⁷ Se trata, evidentemente, del diminutivo de Manuel, nombre del autor. El dramaturgo se hace presente a través de sus personajes, otorgándoles –en este caso a Manuelito– experiencias personales, como el gusto por la lectura y el teatro.

¹¹⁸ Nuevamente, el dramaturgo aprovecha para insertar anécdotas de su vida.

Resulta interesante la manera en que el autor utiliza como recurso la creatividad de dos infantes que, al encontrarse con la literatura dramática, echan a volar su imaginación y visualizan fragmentos de obras clásicas del Siglo de Oro. Quizá la intención del dramaturgo sea justamente esa, despertar el interés por el teatro clásico en el lector/espectador.

3. Chunde¹¹⁹ de chismes michoacanos¹²⁰

Comedia costumbrista¹²¹ en un solo acto dividido en dos cuadros

Personajes: 11 (m), 8 (f), 3 niños, coro, ballet folclórico y un conjunto musical

“Dos tumbas con ofendas florales, al fondo un caserío y la silueta del monumento a Morelos en Janitzio”, es la primera acotación del autor, la cual nos sitúa en un lugar y una fecha específicos.

En la noche del día de muertos, Zenaído Tzintzun, María Fe y Charalito –hijo de los anteriores– velan la tumba de sus familiares. Un periodista/fotógrafo se acerca con la intención de capturar imágenes de ellos junto a la sepultura; sin embargo, Zenaído se lo impide y exige respeto a los difuntos. La empresa Televisa transmitirá en vivo un especial de la festividad; los personajes invitados a dicha transmisión son Juan Gabriel, José José, Miroslava y Doña Jaqueline; el programa es conducido por Jacobo Velasco. Ante la negativa de los locales para posar para dicho evento, la televisora decide caracterizar de lugareños a algunos actores presentes, lo que enfurece aún más a los habitantes de la localidad, generando una serie de peripecias que conforman la estructura de esta dramaturgia.

El tema de la obra es simplemente una sátira de los programas de la televisión mexicana de las décadas de los ochenta y noventa del siglo XX, para lo cual el autor recurre a hacer aparecer contrafiguras de personajes conocidos, algunos solamente por las personas familiarizadas con el medio. Satiriza los programas de televisión, con personajes conocidos del *canal de las estrellas* que forman parte en la escenificación, mostrándose estereotipados. Por supuesto, el folclorismo es protagonista, al mezclar las tradiciones mexicanas, ya muy abolladas, con las eminentemente comerciales y esnobs.

¹¹⁹ “Del purépecha *shúndi*, canasto de carrizo en forma de cono para cosechar maíz” (Macazaga, 1999: 392).

¹²⁰ Dedicada los periodistas Francisco López Guido y Oscar Tapia Campos.

¹²¹ “Del comportamiento humano en sociedad, de las diferencias de clase, de medio y de carácter” (Pavis, 1998: 74).

El autor autoriza irónicamente que la obra tenga cambios y adaptaciones, según la región en que se presente: “Si algún director teatral se interesa en este material, puede adaptar la situación a su región, cambiando música, vestuario y texto. Es decir, pueden escribir nuevamente la obra y que les vaya bien” (Álvarez, 1996: 126). Justamente, la advertencia del autor corresponde a que el texto es por demás localista, y sacarlo de su contexto resultaría en una obra sin sentido.

4. Jugando con los héroes¹²²

Farsa en dos actos¹²³

Personajes: 30 (m/f)

El autor decide nombrar a los personajes con letras –en orden alfabético–, excepto los principales o con mayor carga textual: Tomasita, Edison, Máximo, Lolita, Bertita, Alfonsito y Manuelito. Damos cuenta de que la obra puede ser representada por un mínimo de 7 y un máximo de 30 actores y actrices.

Un grupo de niños de primaria participa en una fiesta de fin de cursos; dirigidos por la maestra de Historia, presentan una obra de teatro: *La Revolución Mexicana a través del corrido*. Los actores inician la fiesta escolar mediante escenificaciones, canciones, corridos, declamaciones y bailes, haciendo un recorrido por los acontecimientos principales de la Revolución. Vemos transcurrir escenas relacionadas con Heraclio Bernal, Benito Canales, Ricardo Flores Magón, Francisco I. Madero y otros héroes. Las acciones se ven interrumpidas por los rompimientos que realizan, ya sea la maestra, su secretaria o los alumnos mismos. Y así, mediante el juego, le dan voz a Pancho Villa, Venustiano Carranza y a don Porfirio Díaz.

En esta farsa antihistórica, se ve la influencia de Rodolfo Usigli, quien fuera punto de partida en la desmitificación de personajes históricos para llevarlos a escena, sin seguir la cronología para hacerlos creíbles en el escenario y librarlos del tono narrativo. José Manuel Álvarez imprime además un tono antipedagógico, restándole solemnidad y aderezándolo con su característico estilo lúdico, con el juego de niños y la crítica al sindicalismo.

¹²² En memoria de los progenitores del dramaturgo: Manuel Álvarez Godínez y Josefina Martínez Ocaranza.

¹²³ Catalogada por José Manuel Álvarez como “farsa antihistórica y antipedagógica”; el autor otorga la posibilidad de realizarla en un solo acto, “a juicio del director”.

Pero lo esencial, en cuanto al discurso, es el entretejido que se propone entre la música popular –las distintas variables del corrido, ese género que ciertamente apareció en la Independencia, pero que se popularizó con la Revolución– y la teatralidad.

5. Jugando con Antón Chejov¹²⁴

Collage teatral en un acto

Personajes: 8 (m) 5 (f)

El texto es la unión de las obras dramáticas *El canto del cisne*, *Una mujer indefensa*, *Petición de mano*, *Trágico a la fuerza*, *Los perjuicios del tabaco* y *El oso*, de Anton Chejov. La dramaturgia original del texto por parte del autor es realmente mínima: una pequeña escena a manera de introducción, breves diálogos que sirven de enlace entre una obra y otra, y otro breve diálogo para concluir. Quizás el autor la escribió con la intención de llevar a escena estos textos de Chejov, ya que cada uno es muy breve, y al ser escenificados por separado, dada su corta extensión salen de los estándares de duración para las obras con fines lucrativos –no es el caso del teatro estudiantil– que eran representadas en la época.

6. Los claveles blancos¹²⁵

Pieza en un acto

Personajes: 4 (m), 5 (f)

La acción se desarrolla en un jardín público.¹²⁶ Pese a que el dramaturgo no define una época específica,¹²⁷ nos damos cuenta de que sucede en la década de los ochenta, por la intervención de un vendedor de periódicos que vocea noticias de ese periodo. Rita Vallarta es una maestra de primaria y *mujer decente*,¹²⁸ soltera, que no ha podido encontrar el amor verdadero. Una amiga le concierta una cita con su tío (don Chuchó), que es un adulto mayor regido por la moral y que no se ha casado por no encontrar una *mujer decente*. Como señal para dicho encuentro, acuerdan llevar un clavel de color blanco. Rita llega a la cita y se encuentra con Isidro, quien coincidentemente lleva un clavel del mismo color en la solapa. Al ver el clavel, Rita da por sentado que él es la

¹²⁴ Dedicada a Jesús Herrera, Humberto Ayala, Humberto Villicaña, Francisco Bautista, Margarita Gallegos, Miguel Ángel Pardo, Araceli Guízar, Arnoldo Rodríguez e Imelda Galindo.

¹²⁵ Dedicada a Manuel Guízar, Adriana Argüelles y Jesús Pérez Gallardo.

¹²⁶ El lugar al que refiere el autor es el Jardín de Villalongín, ubicado junto a la fuente de las Tarascas y el acueducto de Morelia.

¹²⁷ La acotación señala la época de la siguiente manera: “Cuando florecen los claveles y la amistad declina en los panteones...” (Álvarez, 1997: 19).

¹²⁸ Calificativo otorgado por el autor.

persona convenida y se sienta a su lado. Ella comienza la conversación,¹²⁹ ante el desconcierto de Isidro; sin embargo, el diálogo se ve interrumpido constantemente por un vendedor de periódicos, un vendedor de gelatinas y una vendedora de muñecas de trapo.¹³⁰ Momentos más tarde la equivocación del clavel se esclarece, Rita confiesa su presencia en el jardín y, por su parte, Isidro le revela que él está ahí en busca de una mujer de la vida galante, la cual momentos más tarde entra y se va con Isidro.

A la escena entra don Chucho –un viejecito de 452 años, según la acotación del dramaturgo–; Rita se percata del clavel que trae consigo, y evadiendo el encuentro adopta el personaje de la prostituta. Don Chucho se espanta al percatarse de que la mujer con quien planeaba establecer una relación amorosa es de mala reputación, y sale lo más rápido que puede. Isidro regresa y le confiesa a Rita que está perdidamente enamorado de ella, que ha cancelado su encuentro con la prostituta. Rita, de la misma manera, le cuenta lo sucedido con don Chucho. Se abrazan y se besan, mientras que en el fondo vemos cruzar a don Chucho del brazo de la prostituta.

7. La tejedora¹³¹

Pieza en un acto

Personajes: 6 (m), 3 (f)

El texto tiene dos historias paralelas: la primera gira en torno Elisita Manjarrez, una antigua empleada de Silvino, quien es eficiente y muy respetada en la ciudad. Por las tardes acostumbra a ir al jardín (lugar en el que sucede la acción), a tejer sentada en una banca. Relata cómo su primer novio la dejó plantada; acto seguido, narra que, siendo mayor, un joven estudiante se aprovechó de ella y robó su virginidad. Con el paso del tiempo, regresó su primer novio, y contrajeron matrimonio. El ahora marido padece de impotencia sexual, lo que conduce a Elisita a tener diversos amoríos con jóvenes estudiantes, a los cuales les presta dinero para, de cierta forma, comprometerlos con ella. A cada uno de los escolares le teje diversos objetos de estambre como símbolo de amor. Ahora, siendo una adulta mayor, sin el interés de los jóvenes, para obtener su satisfacción se relaciona con señores maduros y turistas que transitan por el jardín. En el

¹²⁹ José Manuel Álvarez aprovecha el personaje para integrar vivencias; en este caso, toma a Rita Vallarta para exponer sus inicios en el teatro: “cuando era jovencita trabajé en una obra en verso que se llamaba *Borrascas del corazón*, la dirigió el señor cura...” (Álvarez, 1997: 27).

¹³⁰ Personaje recurrente en las obras de José Manuel Álvarez.

¹³¹ Dedicada al actor y director de teatro José Solís.

transcurso de su narración, advierte que, pese a sus amoríos, nunca ha perdido la decencia.

La segunda, muestra a un niño (Manuelito)¹³² encaprichado en que le compren una muñeca de trapo, misma que tiene a la venta una mujer indígena situada en el lado opuesto de la banca en que está sentada Elisita. Sus padres (Josefina y Manuel)¹³³ se dirigen alternativamente al público, hablando de las aficiones raras de su hijo –la madre con ironía y el padre comprensivo y afín a los gustos de Manuelito–, que por su lado dialoga con el lector/espectador respecto a sus aficiones y objetivos de vida. Las dos historias son entrelazadas por personajes secundarios; sin embargo, la unión principal sucede cuando Elisita tiene intimidad con el padre del niño.

La tejedora es, sin lugar a duda, el texto con mayor número de referentes personales del dramaturgo: la obra es la vivencia del autor hecha ficción. El propio autor lo asume en la didascalia inicial, escrita en tercera persona del singular: “Obrita donde el autor expone públicamente sus complejos” (Álvarez, 1997: 35).

8. Ya es tiempo de las rosas¹³⁴

Pieza de humor negro en un acto

Personajes: 4 (m), 4 (f)

Doña Carlota¹³⁵ está celosa del cariño que su hijo (comandante de policía) le tiene a su nieto, por lo que intenta matar a Carlitos –su nieto– arrojándolo de la azotea; sin embargo, lo único que consigue es ocasionarle parálisis en las piernas. Carlitos sueña con ser un gran escritor; para ello, se pasa la mayor parte del día hablando con las flores del jardín en el que se desarrolla la acción. Escribe cuentos infantiles, cuyos personajes siempre son Arturito, Margarita, Juanito y Carlitos.¹³⁶ A través de los cuentos va narrando los acontecimientos de su vida, la manera con la que ha sobrellevado la

¹³² La constante presencia de personajes llamados Manuel o Manuelito en las obras del autor muestra su interés por incluir sus vivencias.

¹³³ Nombres de los progenitores de José Manuel Álvarez.

¹³⁴ Dedicada a Antonio González Caballero, Emmanuel Haro y Marco Antonio Acosta. Considerada por el autor como una “pieza macabra, macabroncita y muy cabrona en donde la tradición y la corrupción tomadas de la mano se confabulan para asesinar a las flores” (Álvarez, 1997: 51).

¹³⁵ Antes de ser representada la obra, en 1982, en los manuscritos del dramaturgo este personaje aparecía con el nombre de “Ramoncita”. Quizás decidió sustituirlo para evitar la relación con su tío Ramón Martínez Ocaranza, ya que en la obra dramática de José Manuel Álvarez se puede observar como una constante el llamar a los personajes con nombres de familiares o amigos suyos.

¹³⁶ En la época en que la obra fue escrita y posteriormente estrenada, Arturo Guízar, Margarita Gallegos, Juan Carlos Barreto y Carlos Guízar eran personas muy allegadas al dramaturgo. Inferimos que los nombres de los personajes escritos por el personaje de Carlitos fueron asignados a manera de reconocimiento a este grupo de actores.

“protección” de la abuela, quien además es una distribuidora de droga en la colonia en que habitan. Carlitos oculta –por precaución– su mejoría de salud a la abuela, quien intenta nuevamente matarlo con unas tijeras, sin conseguirlo. Carlitos denuncia a la abuela con su padre, pero él no le cree, piensa que todo es producto de la ficción de los cuentos que ha escrito. Posteriormente, se da cuenta de que Carlitos dice la verdad; padre e hijo deciden deshacerse de doña Carlota: junto con una vendedora de muñecas, practican la brujería doméstica para convertir a la mujer en paralítica. Finalmente, doña Carlota toma el lugar de la silla de ruedas de Carlitos, quien la lanza al precipicio.

9. Las flores se marchitan¹³⁷

Comedia en un acto

Personajes: 4 (m), 4 (f)

María y Magdalena Flores –las dos santas– relatan sucesivamente cómo perdieron su virginidad en la cabina del cine Princesita del pueblo, donde fueron abusadas sexualmente por Bolívar y Jorge, mientras se exhibía la película *Víctimas del pecado*.¹³⁸ Después de ser ultrajadas, el pueblo las señaló como indecentes; el calificativo propició que el presidente municipal, el cura del pueblo y otros personajes distinguidos de la localidad abusaran nuevamente de las hermanas. Los acontecimientos y la falsa moral de las mujeres del pueblo las orillaron a migrar a Estados Unidos, donde acumularon una considerable fortuna trabajando como prostitutas. Dicha fortuna ha sido enviada al sacerdote del pueblo para su resguardo. Después de veinte años, deciden regresar a la población.

Aquí resulta interesante la manera en que el dramaturgo desarrolla la narrativa: por momentos recurre al diálogo con el lector/espectador, con el afán de convertirlo en un interlocutor de los personajes.

A su regreso, las mujeres son recibidas *con bombo y platillo*, como se dice popularmente, y se realizan diferentes actos para su bienvenida: una comitiva de recibimiento, encabezada por el presidente municipal, la dama más decente del poblado –a la sazón, amante del presidente–, una banda de música y una fiesta en honor de las hermanas Flores. Tal recibimiento les resulta extraño a María y Magdalena, quienes inmediatamente proceden investigar el motivo de tanto boato. El sacerdote, en

¹³⁷ Originalmente la tituló *Las dos santas*; luego, cambiaría el título para su estreno. Dedicada a Sofía Rojas, María Luisa Salas, Maribel Juárez, Ofelia López, Elva Guerrero y Araceli Guízar.

¹³⁸ Película que el autor vio en su infancia, como se indicó en el capítulo uno de este documento.

contubernio con el presidente municipal, ha gastado todos los ahorros de las mujeres; todo el dinero ha sido invertido –supuestamente– en mejoras para el pueblo y donaciones a personas en situación precaria –aunque en realidad la mayor parte del dinero la han enajenado el cura y el presidente. Ante el despojo económico, las mujeres se molestan y deciden abrir en Morelia –ciudad cercana al pueblo– una pensión para señoritas pueblerinas, quienes serían recomendadas por la iglesia y la presidencia municipal, en retribución a su donación al *pueblo* donde en adelante las Flores son reconocidas como heroínas.

10. El retorno de las Tarascas¹³⁹

Pieza en un acto

Personajes: 5 (m), 5 (f)

Pieza localista en la que el autor pretende hacer conciencia en el lector/espectador respecto a la fuente de las Tarascas de Morelia. Oficialmente, las tres mujeres de dicha fuente carecen de nombre; no obstante, Álvarez aprovecha el texto para proporcionarles un nombre a cada una: Atzimba, Yunuen e Inchátiro. Las tres cobran vida en el texto: una cantante de ranchero, otra prostituta internacional, y la tercera, una vendedora de muñecas de trapo. Las mujeres relatan por lo que han pasado, y deciden hacer una manifestación con ayuda de estudiantes de la Normal Superior, con el propósito de exigir y poner fin al saqueo del patrimonio de la ciudad. Lo único que consiguen es la promesa del gobierno de cuidar y preservar los monumentos históricos. Finalmente, las mujeres vuelven a ser estatuas y todo termina como un sueño.

El texto resulta ser una obra dramática muy breve, que, a reserva de un estudio a profundidad, encaja en las características del juguete teatral. Cabe señalar que en el listado de los personajes aparece uno designado como “Niño”, sin nombre propio; sin embargo, en los diálogos la madre se refiere a él como “Manuelito”, lo que deja entrever la presencia intrínseca del autor dentro de la ficción.

11. Los que salvaron al tren¹⁴⁰

¹³⁹ Dedicada a Graciela Morales, Carlos Arenas, Willebaldo López y Álvaro Espinoza.

¹⁴⁰ Es la única obra que el autor dedica a su tierra natal, Santa Clara del Cobre. También dedicada a los actores (amigos y alumnos) que lucharon por el reconocimiento teatral fuera de la ciudad de Morelia: Ana María Jacobo, Arturo Casanova, Rubén Herrera, Jesús Ramírez, Carlos Magaña, Juan Carlos Barreto, Manuel Guízar, José Solís, Mirna Beatriz Romero, Ma. de la Luz Cendejas, Arturo Guízar, Mario Galindo, Sigfrido Aguilar, Claudia del Río, Bulmaro Díaz, Maripaz García, Itzihuape Escalera, Violeta Vergil, Carlos Guízar, Araceli Guízar y Alejandro Rodríguez.

Pieza teatral en un acto

Personajes: 13 (m) 8 (f)

Atenedoro y Bernarda son dos adultos mayores, ambos alcohólicos. Viven en pobreza extrema, en la periferia de la ciudad. Pese a que la mayor parte de sus diálogos en el texto sean insultos y reclamos mutuos, su amor es notorio en el momento en que alguno de ellos flaquea ante la adversidad de sus condiciones de vida. Sus tres hijos –ya adultos– se fueron a vivir a otra ciudad, olvidándose completamente de ellos.

En la víspera de Navidad, Atenedoro y Bernarda deciden quitarse la vida. Para ello, se recuestan sobre las vías del tren, tomados de la mano, en espera de ser arrollados por la locomotora. El maquinista alcanza a verlos y logra detener la máquina, evitando así arrollarlos; a su vez, logra salvarse de un accidente, ya que metros más adelante la vía se encuentra fragmentada por un deslave de tierra. La noticia se difunde: dos ancianos expusieron sus vidas con la intención de salvar al tren. El gobierno, en agradecimiento a los héroes, les otorga un millón de pesos. Los hijos, que por coincidencia viajaban en el tren, se valen de diferentes artimañas para despojarlos de la recompensa. Finalmente, los ancianos vuelven a quedar solos y en la miseria.

Álvarez escribe esta obra inspirándose en acontecimientos reales: los dos ancianos que quisieron suicidarse, el tren que se detuvo al verlos, la recompensa que les otorgó la empresa ferroviaria.¹⁴¹ A partir de esos datos, construye la historia mezclándola con la ficción, por medio de personajes diseñados para realizar una crítica a la sociedad y sus valores. Dando continuidad a su presencia dentro del texto, aparece nuevamente un niño de nombre Manuelito; pese a que su aparición es muy breve, no deja de ser sustanciosa, ya que es el personaje con el último diálogo, que deja al lector/espectador con una reflexión a través de una interrogante: “¿Qué es la soledad?”.

12. Una huelga singular¹⁴²

Comedia en dos actos

Personajes: 4 (m), 5 (f)

La acción se desarrolla en la Colonia Industrial de la Ciudad de México. Teresa Pacheco es una mujer abnegada que ha recibido siempre con resignación el maltrato de su

Nos parece pertinente señalar que el autor intentó llevar esta obra a escena en repetidas ocasiones, aunque nunca lo consiguió. A la fecha sigue sin ser representada.

¹⁴¹ Entre los documentos personales del autor, encontramos un recorte de periódico con la noticia de los ancianos que salvaron al tren; sin embargo, el recorte no presenta la fecha de la publicación del periódico.

¹⁴² Dedicada a Norma Román Calvo, Cecilia Álvarez Martínez, Ana Bertha Espín y Luis Manuel Rodríguez.

familia, que la considera como objeto sexual y como sirvienta, sin reconocer que ella es un ser humano. Harta de vivir así, decide ponerse en huelga de labores hogareñas, con lo cual perturba a toda la familia. Las labores del hogar las realizan ahora los demás integrantes, quienes, después de una semana, ya no pueden más con las faenas. Finalmente, logran valorar el esfuerzo y el trabajo que implica el rol de esposa y madre, y hacen la firme promesa de reconocerle sus derechos. Es entonces cuando Teresa levanta la huelga.

Una huelga singular da cuenta de la ambición de su autor por una crítica enérgica y concluyente; en la obra, esboza un perfil del rol de esposa desde diferentes aspectos, dadas las condiciones del periodo histórico referido. Procede con una significativa directriz dominante en el pensamiento, y subraya los modelos de relaciones de pareja: describe así una mujer explotada por su familia –principalmente por el esposo–, que no toma en cuenta sus deseos y aspiraciones como mujer, lo que pone de manifiesto un mundo de subyugación, donde el marido la reprime para convertirla en una “verdadera esposa” ante la sociedad –algo normalizado para la época–, que se entrega completamente a su familia y se sacrifica por ella; allí se puede advertir la subyugación de la mujer, en este caso, en el rol de esposa, y al mismo tiempo su aspiración de complementarse, moralmente, como tal.

13. El extraño caso del niño Jesús¹⁴³

Pastorela

Personajes: 7 (m), 3 (f)

Con el pretexto del secuestro del niño Jesús, entre intrigas, chismes y mitotes, vamos conociendo la vida y aventuras de la Sagrada Familia, los Santos Reyes, los cuñados de José y los hermanos de María Magdalena. Entre situaciones jocosas y malentendidos, transcurre la acción, que al ir creciendo va desencadenándose en acciones ligadas a la tradicional pastorela mexicana. Llega a un desenlace feliz, cuando son premiados los buenos, y los malos, condenados por su proceder, se arrepienten de todas sus fechorías.

Al estilo de Emilio Carballido (*Pastores de la ciudad*) o de Tomás Urtusástegui (*Ajúa, un güerco va a nacer*), el dramaturgo recurre a la *pastorela* para emitir un discurso más allá del carácter estrictamente evangelizador, en este caso como denuncia a los secuestros. Las pastorelas mexicanas muestran con frecuencia a personajes

¹⁴³ Dedicada a los directores de teatro César Luna, Ubaldo Lara y Jesús del Río, mismos que llevaron a escena el texto.

seducidos por el mal, pero cuya travesía finaliza siempre con un mensaje de paz y amor. En las últimas décadas, de maneras mucho más contemporáneas, los pastores son representados por gente de la ciudad o por campesinos; el diablo, por políticos o policías. Justamente, eso realiza Álvarez, cuando narra también la historia de Melchor, Gaspar y Baltazar –tres rancheros–, quienes son calumniados del secuestro de un recién nacido, acusados por Joseph Smith Chávez y María Magdalena Santos. Recordemos que las pastorelas evolucionan, pero guardan el mismo mensaje, como en este caso.

El resultado es una pastorela divertida, en la que el autor encuentra nuevos elementos y soluciones dramáticas, un pretexto para hacer crítica social a través de un lenguaje provocativo.

14. Los tres tesoros de Alicia¹⁴⁴

Teatro para niños

Personajes: 10 (m), 10 (f)

El único texto dramático que José Manuel escribió para el público infantil. Genoveva, Godoleva y Alicia se casan respectivamente con el cocinero, el panadero y el Rey. La reina Alicia tiene tres hijos y su vida es dichosa, hasta que sus hermanas, envidiando su felicidad, roban a los infantes de sus cunas y los echan al río. En su lugar, colocan a tres animales. Los niños son rescatados por una pareja de leñadores que no pudo tener hijos. Las hermanas acusan a Alicia de brujería, alegando que convirtió a sus hijos en animales, y la reina es encarcelada. La historia es apoyada por un narrador, que rompe constantemente la acción para pedir al lector/espectador su opinión.

Aparece Profecía (bruja buena) –que interviene alternadamente con el narrador– y se entera de los sucesos. Ya han pasado quince años; el Rey es muy desdichado y la reina vive de la caridad pública; los tres príncipes –hijos de Alicia– son deformes (cojos y jorobados), a causa de una brujería realizada por Genoveva y Godoleva. Profecía le dice a Alicia cómo romper el hechizo y conseguir la felicidad, con tres cosas: una paloma blanca de la paz, las flores de la salud y el agua de la amistad, el amor y la verdad. Le pide que busque los tres tesoros; para encontrarlos, pasa por muchas aventuras. El segundo acto es resolutivo: Alicia rompe el hechizo y encuentra a sus tres

¹⁴⁴ En el texto original, la dedicatoria aparece únicamente a su maestro José Gelada. Para la edición de la UMSNH, el autor extendió la dedicatoria a: Alfredo Mendoza, Leopoldo Meza, Dalia Coria, Izhalia Gaona y José Ortiz Suárez.

hijos. La verdad sale a la luz y ella vuelve al palacio; sus hermanas se arrepienten y, cual cuento de hadas, los otros personajes *vivieron felices para siempre*.

La obra es una paráfrasis del cuento de *Las mil y una noches* titulado “Las dos hermanas envidiosas de su hermana menor”. Se trata de un texto muy estructurado, que capta el interés de principio a fin, una propuesta contextualizada a la región purépecha, en un entorno lleno de simbología que capta el folclor y la idiosincrasia mexicanos.

15. Jugando sobre ruedas¹⁴⁵

Comedia en un acto

Personajes: 5 (m o f)

Nos parece pertinente, de entrada, poner en contexto al lector respecto al origen de esta obra dramática: José Manuel Álvarez fue invitado por el director teatral Juan Carlos Arvide a conocer el grupo de teatro que él dirigía en el municipio de Zitácuaro, Michoacán. Dicha agrupación se hacía llamar Limitados Físicos, justamente porque estaba conformada por personas con discapacidad. El encuentro provocó en el dramaturgo santacolareño la necesidad de escribirles un texto diseñado específicamente para ellos.

La obra narra la historia de un grupo de teatro de personas con discapacidad que están representando una obra de teatro en que los personajes narran sus vivencias, y lo difícil que resulta convivir en un mundo que los discrimina –consciente o inconscientemente. Son dirigidos por un director de teatro de carácter fuerte y “mamón” –es evidente que el autor alude a la figura de Juan Carlos Arvide–, quien los conduce a que la obra sea un éxito.

Justamente, eso fue lo que sucedió: la obra se presentó con éxito; la aceptación por parte del público fue más que evidente. Según Juan Carlos Arvide, “la gente terminaba llorando”. El texto no es un drama, sino todo lo contrario, es una comedia en la cual los personajes comparten de manera cómica sus historias; quizá la afectación emocional de los espectadores corresponde a la confrontación con los actores con discapacidad, ya que en la lectura la obra no tiene el mismo efecto –por lo menos desde mi apreciación.

16. Vida, pasión y éxodo de los niños españoles de Morelia¹⁴⁶

¹⁴⁵ Dedicada a Juan Carlos Arvide.

Melodrama

Personajes: 12 (m), 3 (f)

En este texto, José Manuel Álvarez muestra las travesías que asumieron los niños de Morelia,¹⁴⁷ más de cuatrocientos infantes españoles que llegaron a la capital michoacana en 1937; sin embargo, el autor los representa únicamente con cinco personajes. Pese a que el autor nos sitúa en diversos escenarios (un barco, un tren, Madrid, Ciudad de México y Morelia), la mayor parte de la historia transcurre en el Internado España-México, en donde vemos a los personajes narrar sus vivencias y el trato recibido por parte de las autoridades responsables del Internado.

La obra resulta interesante por la propuesta del dramaturgo, que muestra a cinco personajes en diferentes etapas de su vida (niños, jóvenes y adultos), los cuales dialogan entre sí, es decir, da a los personajes la posibilidad de conversar con ellos mismos, lo cual resulta en un diálogo interior de cada cual.

Por otra parte, el autor inserta a su tía paterna –Josefina Álvarez Godínez– dentro de la historia, ya que ella, según el dramaturgo, fue “enfermera empírica originaria de la ciudad de Jacona, quien curó, cuidó y amó a Los niños de Morelia con una dedicación superior a sus obligaciones” (Álvarez, 2000: 66).

El dramaturgo añade una nota aclaratoria en el texto, en la cual advierte que la obra contiene fragmentos literarios de los libros *Los niños españoles de Morelia*, de Emeterio Payá Valera; *Los niños de Morelia*, de Dolores Pla Brugat, y *La vida de los niños iberos en la patria de Lázaro Cárdenas*, de Roberto Reyes Pérez; además de conversaciones y anécdotas con antiguos empleados del Internado.

17. La zorrita pasó a mejor vida¹⁴⁸

Juguete teatral

Personajes: 3 (m), 3 (f)

La mujer (Magdalena), la niña (Antígona) y la señora (Librada) son los tres personajes¹⁴⁹ que conducen la historia. El primero es una prostituta cuyo placer es

¹⁴⁶ Dedicada a doña Josefina Álvarez Godínez, Emeterio Payá Valera, Augusto Benedico, Rafael López Miarnau y Aurora Molina.

¹⁴⁷ “Conocidos también como Los Niños de la Guerra, es un grupo conformado en 1937 por 456 menores de edad, hijos de republicanos españoles. Muchos de estos niños nunca volverían a encontrarse ni con sus padres ni con su país de origen. Su vida, en un quiebro de la historia por causa del levantamiento franquista en España, cambió totalmente y transcurrió a partir de aquel momento por México, un país que, representado por el presidente de la república, Lázaro Cárdenas, les acogió con generoso abrazo” (Payá, 2002: 35).

¹⁴⁸ Dedicada a su gran amigo Sergio Magaña.

desvelar los secretos de sus clientes; el segundo, una pequeña ávida de atención, sobre todo de la mujer a la que todos los días observa en el jardín donde sucede la acción, y la tercera, la que regentea a la mujer. Los tres personajes son constantemente molestados por el niño (Arquímedes) y el policía (Genovevo Popoca), cuyo interés es obtener gratuitamente los servicios sexuales de la mujer –“la zorra”, como la llaman los personajes masculinos. La obra es intervenida constantemente por un personaje, el predicador, cuya función es recitar ciertos versículos de la Biblia.

En el desarrollo de la trama nos damos cuenta de que las tres mujeres son el mismo personaje. Finalmente, la niña (“la zorrita”) muere al ser atropellada por una patrulla de policía; dicho de otra manera, el dramaturgo con esta escena intenta representar la infancia de la mujer arrollada por la “justicia”.

18. Jugando con Morelos¹⁵⁰

Personajes: 9 (m), 9 (f)

El propósito de esta obra es que sea representada a audiencias estudiantiles, para estimular su interés por la historia de México en general, y por la vida de Morelos en particular. Juana es una maestra de primaria, esposa de Manuel; tienen un hijo de nombre José María, en honor a don José María Morelos y Pavón, ya que la maestra tiene un gran gusto por la vida del héroe. En los festejos conmemorativos del natalicio de Morelos, se prepara en la escuela una representación teatral alusiva a la vida del Generalísimo.

Durante el desarrollo de la trama los personajes lidian con las peripecias cotidianas del proceso de una puesta en escena (los alumnos no acuden a los ensayos, llegan tarde, se les olvida el texto previamente memorizado, entre otras particularidades); lo anterior genera un tono de comedia que resulta sumamente divertido, además de mostrar al lector/espectador el proceso de un montaje teatral. La obra concluye con éxito, y los alumnos se muestran entusiasmados por la vida del héroe que nos dio patria, y asimismo por la actividad teatral.

Álvarez aprovecha nuevamente su dramaturgia para –a su manera– rendir homenaje a su familia y amigos. Entre los miembros de su familia, a su tío, el poeta jiquiltense Ramón Martínez Ocaranza: antes de comenzar la representación por parte de

¹⁴⁹ En la acotación inicial, al enlistar los personajes, el autor no les asigna un nombre propio; sin embargo, en los diálogos los personajes se llaman por sus nombres.

¹⁵⁰ La única obra dramática publicada por José Manuel Álvarez que no contiene una dedicatoria.

los personajes alumnos, la maestra recita un fragmento de la *Elegía a Morelos*, otorgando el crédito correspondiente al autor. En cuanto a sus amigos, incluye dentro del texto a representar por los alumnos de la escuela escenas de la obra dramática *El José María*, de Fernando López Alanís.

Durante el desarrollo de la obra, el dramaturgo va señalando –o dirigiendo– la manera en que tienen que ser realizadas las acciones por parte de los actores; esto puede facilitar en cierta medida la labor del director; no obstante, Álvarez añade al texto la siguiente nota: “El director puede mover a su antojo las escenas, así como suprimir o aumentar cualquier texto que beneficie el interés de la trama” (2009: 37).

19. La Diosa de las Pampas¹⁵¹

Comedia en un acto

Personajes: 1 (m), 2 (f)

Amandita Quintana *la Diosa de las Pampas* es una actriz retirada cuya única intención es que su hija Ofelia sea una reconocida actriz, igual que ella. Sin embargo, Ofelia no lo ha conseguido, pese a las recomendaciones de su madre. La hija se gana la vida escribiendo recetas para la empresa Clemente Jacques; el trabajo la absorbe, al grado de llegar al descuido de su vida marital. Por su parte, Ramón –esposo de Ofelia– está desesperado por tener relaciones sexuales con su mujer, quien diariamente se niega a complacerlo, prometiéndole que el día que logre escribir por lo menos diez cuartillas –lo que nunca sucede– tendrán sexo. Amandita, en complicidad con su hija, decide persuadir a Ramón para que escriba obras dramáticas; le insiste que aproveche su habilidad como periodista, y que tome alguna historia de las que escribe para la nota roja como pretexto para una obra de teatro. Ramón accede a la propuesta, con la condición de que antes de escribir tiene que actuar la historia; de esta manera logra intimar con su esposa. Después de saciar su libido, les dice que definitivamente no tiene el talento para escribir obras de teatro.

Es un texto de formato pequeño, en el que el dramaturgo –a su manera– rinde homenaje a la actriz Judy Ponte, no solamente por la dedicatoria, sino por las coincidencias encontradas en el texto en relación con la vida de dicha actriz.

¹⁵¹ Dedicada a la actriz Judy Ponte.

Obra inédita

1. Tres hombres de confianza

Teatro de carpa

Personajes: 4 (m), 2 (f)

Dorita es un ama de casa regida por las buenas costumbres. Descubre a Carola (su sirvienta) besándose apasionadamente con Felipe (su chofer) en la recámara principal. Ante el reclamo de Dorita, y con el afán de desviar la atención de los hechos, Carola la incita a tener citas íntimas con otro hombre, en venganza de que su marido (Raymundo, un coronel) le ha sido infiel y no tiene relaciones sexuales con ella. Dorita accede e intenta sucesivamente intimar con tres hombres: Felipe, Ernesto (sargento) y un médico; en el intento, aparece en escena Raymundo. Para evitar ser descubierta, Dorita esconde a sus potenciales amantes en el baño, en el clóset y debajo de la cama. Dorita dice a su esposo que cada uno de ellos ha intentado propasarse con ella. A sugerencia de su esposa, Raymundo se disfraza de mujer, suplantando el lugar de Dorita para sorprender infraganti a los amantes; lo único que recibe son sendas palizas por parte de ellos, quienes supuestamente defienden el honor del militar; esto propicia que Raymundo deposite su total confianza en ellos.

2. No des clases, mi amor (incompleta)

Comedia

Personajes: 4 (m), 2 (f)

La acción sucede en el patio de una hacienda. Javier es un hombre maduro que tiene amistad con Rafael, un joven de veinte años. Rafael no ha tenido hasta la fecha relaciones sexuales, y pide a Javier consejos para conquistar a una mujer; tal solicitud responde a que Javier, a pesar de ser un hombre casado, es, como se dice popularmente “un don Juan”: tiene muchas mujeres que lo pretenden y amantes por doquier. Javier le da instrucciones a Rafael para conquistar a una mujer, pero le dice que tiene que comenzar con una casada, para evitar compromisos; lo insta a que aproveche la fiesta en la que se encuentran para seducir a una mujer. Rafael conoce a Magnolia –esposa de Javier– y sigue al pie de la letra las instrucciones que le fueron dadas por él; el plan rinde frutos, y tienen relaciones sexuales en el establo. Rafael le dice a Javier que sus instrucciones funcionaron y le platica lo acontecido; Javier le solicita a Rafael el nombre de la mujer en cuestión, pero él no lo sabe, ya que nunca se lo dijeron mutuamente.

En el transcurso de la obra, Rafael se da cuenta que la conquista de su amigo ha sido nada más y nada menos que con su esposa; enfurece, pero se contiene en reclamarles para evitar una escena impropia delante de su familia y los invitados. Sin embargo, en la fiesta se encuentra a un amigo que es licenciado y le pide que le ayude inmediatamente con los trámites de su divorcio. El licenciado accede, pero le dice que es necesario que cuente con una prueba de la infidelidad; de lo contrario, él saldrá perjudicado económicamente. Javier se dispone a conseguir la prueba ese mismo día de la fiesta.

3. El pequeño peregrino

Farsa en un acto

Personajes: 4 (m), 4 (f)

Ofelia es una niña que ha fallecido; sin embargo, se resiste a dejar el mundo terrenal. Aprovechando su condición de *espíritu* que no puede ser visto por los seres humanos, realiza travesuras asustando a la gente, hasta que se encuentra con un niño –Manuelito– que sí puede verla; el niño había huido de su casa porque sus padres y sus amigos no lo entendían y lo señalaban como amanerado. Manuelito y Ofelia deciden ayudar a las personas que van encontrando en su largo peregrinar. Las últimas son los papás de Manuelito, quienes confiesan haber perdido una hija antes de que naciera, a la cual llamarían Ofelia. Finalmente, Manuelito es aceptado en su familia. Ofelia desaparece caminando hacia una luz brillante –que el dramaturgo sugiere sea resuelta con un reflector a contraluz, para provocar el encandilamiento del público.

4. Tú que en el viento las compones (poemario)

Serie de catorce poemas (“Parto”, “Planificación”, “Colores”, “Show”, “Cactus”, “Espejo”, “Parca”, “Lunar”, “El eterno femenino”, “Crisálida”, “Aniversario”, “Imágenes”, “Tiempo”), en los cuales el discurso se torna erótico, pues el cuerpo humano aparece no sólo como referencia, sino como un complejo proceso cognitivo. Se trata quizá de un poemario con carácter de confesionario íntimo.

5. Reprobado en memoria (relatos)

Consta de nueve historias (“¡Ah, Ramón!”, “El avionazo”, “Nuestra hampa local: la marihuana, la Panala, la Gustavona, la Zóricua, el Bule, la Pintada”, “El Chacal”, “María Tormentas”, “Del cine”, “De la calle”, “El vecino”, “El Pilón”), en las cuales el

autor rescata anécdotas de su juventud. Según Héctor Huacuz, las escribió porque comenzaba a olvidar detalles de los hechos cuando compartía las historias entre sus amigos y familiares: “decía que estaba reprobado en memoria, que mejor escribiría de lo que se acordaba antes de que se le olvidara”.

3.2 El discurso en la producción dramática de José Manuel Álvarez

José Manuel Álvarez tuvo una vida por demás productiva en las artes escénicas, avalada por sus diplomas, trofeos, premios, discursos y aplausos. Fue iluminador, barrendero, tramoyista, escenógrafo y director, papá y mamá de sus actores, auxiliar y técnico, dentro y fuera del escenario; dramaturgo en todas partes: en la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Nicolaíta, en las prestaciones sociales de los teatros del IMSS, en Morelia y en la ciudad de México; en la Coordinación del Teatro Popular de México y en la Cooperativa de Actores del D.F.; director fundador de la extinta Compañía Estatal de Teatro, y creador de grupos teatrales que dejaron huella en los escenarios michoacanos y del país. Con 250 obras dirigidas, y 25 placas por 100 y 200 representaciones de obras diferentes. Con base en lo anterior, afirmamos que nació para la escena, y para adornar aún más la corona cultural de Morelia y de Michoacán. Por ello es de suma importancia su obra.

Más allá de todos los roles que desempeñó en el ámbito teatral, considero, sin embargo, que la visión del mundo de Álvarez y, consiguientemente, su propuesta para hacer arte escénico no radica únicamente en la dirección, ni en las escenografías, sino en su dramaturgia; ya que en ella converge la figura del dramaturgo-director,¹⁵² su propensión a confluir en la misma persona. Su obra resulta atractiva en sus estructuras, fondos y trasfondos, propuestas y tratamientos de temas, anécdotas, tipos, géneros y demás *chundes* y *tiliches*.

Los tópicos en la obra de Álvarez

Pudimos observar que la dramaturgia de Álvarez sigue dos líneas: las obras de creación propia y las que conformó a partir de textos de otros autores. Esto último implica una creatividad especial, no por el simple hecho de tomar la obra de otro autor como pretexto, sino por la complejidad de unificar el discurso, o justificar la presencia del otro.

¹⁵² No la separación, sino la suma de los papeles de dramaturgo y director. “La figura del dramaturgo-director es hegemónica hoy en el teatro, pero no nueva, sino originaria y persistente, seguramente debido a la sustancial compenetración de ambos oficios teatrales; la clara preeminencia que casi todos atribuyen a la dramaturgia” (García Barrientos, 2021).

La obra de este corte con la que Álvarez presenta ante el mundo es *El sótano de los tiliches*, que en Guanajuato (1972) recibió premios, tanto para los actores como para el director. Comienza así una vida de teatrero, trashumante y bohemio, llena de premios, reconocimientos, amigos y malquerientes, canciones, alcoholes y fantasmas, miles de fantasmas; todo y todos en las noches de creatividad o de juerga, en los enojos durante los ensayos, o en la alegría del triunfo reconocido con el aplauso, y los gritos de público puestos de pie, en ciudades como México, Monterrey, Guadalajara, Aguascalientes, Acapulco, San Luis Potosí, y en gran parte del país.

La obra de un dramaturgo no debería, en ningún caso, pasar inadvertida. Su producción podrá ser o no apreciada, o juzgada de uno u otro modo, pero en lo personal siempre se distinguirá en su entorno social por su *forma de ser*. En mi opinión, la humanidad, la naturaleza –o Dios mismo– han dotado a los artistas de un individualismo¹⁵³ feroz, de una vanidad superlativa, de una crítica a veces cáustica, de opiniones casi dogmáticas; y de un talento extraordinario para exponer todo eso de manera tal que finalmente los receptores del mensaje artístico, lo consideren bello o no, estén o no de acuerdo, lo acepten como arte. William Layton dice que:

“Todos nosotros necesitamos considerarnos más importantes de lo que somos. Pero la gente de teatro lo necesitamos mucho más que otros. El actor es egoísta, vanidoso y hasta arrogante, pero quiere dar. Necesita dar, decir algo a alguien, hacer sentir, reír y llorar, entretener, conmover, tocar” (Layton, 2020: 59).

Justamente, sitúa al actor en lo anteriormente dicho. Así es. Porque si así no fuera, entonces no habría artistas, y todos los humanos nos quedaríamos en ser comerciantes, burócratas, o ladrones, y la locura quedaría debajo de la idiotez, cuando, gracias al artista, la locura¹⁵⁴ es arte y la esquizofrenia se convierte en genialidad.

¹⁵³ Son muchas las paradojas que nos llevan hacia los dos perfiles del individualismo; un perfil del individualismo es la afirmación del individuo autónomo e independiente que intenta ser la expresión más genuina de la humanidad. “La autonomía es en un sentido una dependencia, pero en el sentido de que la valoración de la autonomía consiste en hacer de lo humano mismo el fundamento o la fuente de sus normas y de sus leyes, en tanto que no las recibe ni de la naturaleza de las cosas, como en los antiguos, ni de Dios, como en la tradición judeo-cristiana” (Renaut, 1993: 97).

¹⁵⁴ Vista aquí como una paradoja, la vida suele concebirse de forma menos equivocada desde la ficción; la realidad en sí y por sí se convierte en una trampa donde la razón que la justifica termina por trazar sus propios ejes. Desde la teatralidad la razón no tiene completamente asegurado un sentido, de la misma manera que la locura no está ausente de razón y de sentido; es evidente que siempre hallaremos una razón en la locura y una locura en cada razón, es decir, que toda locura aporta a la razón. Una cosa es la acción del pensar en el que ordenamos la existencia según categorías, donde reconocemos los diversos ciclos que

Gracias al teatro los seres humanos aprendimos a concebimos personas, es decir, construcciones únicas e irrepetibles de una conciencia capaz de imaginar la propia identidad en el discernimiento de la diferencia, conciencia necesaria para alcanzar a ser sujetos de una libertad que asume su humanidad y en ello encuentra la dignidad y la soberanía que nos constituye entonces sujetos de relaciones que en su más humana expresión llamamos relaciones personales (De Tavira, 2006: 91).

En el caso de Álvarez, se puede apreciar su crítica feroz a nuestro ser social, y su postura de juez implacable y de sentencias inapelables, porque lo hace mediante una propuesta artística, valiéndose de lo que es su vida, el arte escénico. Para Bernard Shaw “el teatro es factor de pensamiento, incitador de conciencia, esclarecedor de la conducta social, armadura contra la desesperación y la oscuridad y templo de elevación del hombre” (en Ruelas, 2008: 16).

Desde el comienzo mismo de su presencia autoral, *Cirugía plástica, S.A.*, introduce temas como la denuncia y la hipocresía; al tiempo que arremete contra los falsos valores, se indigna ante la corrupción. El hecho mismo de que idéntica máscara haga supuestamente felices a esposas infieles, marineros sodomitas, monjas frustradas, gánsteres y políticos por igual, es ya significativo; como lo será en la culminación de que todos vayamos en el mismo tren, sin que nos demos cuenta del camino común a la muerte, importando más nuestros papeles en una vida vacía: el dinero, la posición, las posesiones, los títulos, que nada son una vez que nos subimos al tren del último viaje, aunque pretendamos ignorarlo, y Álvarez nos lo arroja a la cara y lo aceptamos, porque así es. Tal como lo dijo María Knébel, “Conocer la vida no es sólo observarla, es demostrar habilidad para transformar lo conocido y lo vivido en imágenes escénicas, cercanas y comprensibles para nuestros espectadores” (2003: 16).

En el caso de *Sucedió en el jardín*, tenemos un conjunto de obras donde además de la denuncia sobresale la burla de dos *santas modernas* –las hermanas Flores– y a veces la carcajada hiriente, como en el caso de *Los claveles blancos*. Probablemente ninguna esté tan llena de aristas como *La zorrilla pasó a mejor vida*, donde la Monja de 28 años antes pasa a significar una frustración religiosa, a ser un rechazo social en el personaje del Predicador, y la máscara cae para dejar al descubierto, no un rostro, sino

justifican nuestra existencia; otra, muy distinta, lo que nos otorga el proceso creativo, en la inspiración de la analogía donde todo se torna tan indeterminado como la paradoja que lo habita.

dos pechos negros que se intentan disimular con un brasier blanco. El poder, por medio de un político que pedía nueve máscaras para no mostrar la suya, deja sentir sin embargo su fuerza social, primero, por medio del Policía y de la Señora –que el mismo autor tipifica como el vicio y la corrupción–, y después otra vez el policía –el poder de la mediocridad–, cuando este se pone de servil para cubrir al diputado sin rostro cuando hubo atropellado a la Zorrita.

Una de las frases más fuertes de Álvarez para expresar su crítica y su queja por la falta de auténticos valores en la sociedad es para nosotros esta que dice una prostituta del jardín moreliano de El Carmen: “¿Por qué crees que nos dejan trabajar merito enfrente de Salubridad y juntito a la Casa de la Cultura?”. Asimismo, el autor denuncia cuando los valores se encuentran todos al revés, como en esa después de todo deliciosa sátira que tituló *El extraño caso del niño Jesús*, o la tergiversación de los mismos, como en *Chunde de chismes michoacanos*; en el primero, por ejemplo, el supuesto san José es hijo de un extranjero que, a pesar de las dificultades con el lenguaje, juega con todos los significados: el niño Jesús y las cárceles son pesebres, las prostitutas son vírgenes y los mudos son ángeles.

Entre las obras en las que incluye textos de otros autores, destacan *El sótano de los tiliches* y *Jugando con Chéjov*; la primera, compuesta por seis textos de teatro, entre los que vemos uno de El Quijote y las famosas Redondillas de Sor Juana; la segunda, sin duda la más completa, resulta un interesante recorrido por la obra de Chejov. Ambas tienen el mismo pretexto, con igual propósito: la denuncia social, la burla de los falsos valores y de la hipocresía a que dan lugar, quizás ahora provocando también la sonrisa malévola.

En cuanto a *El sótano de los tiliches*, Álvarez escoge del Quijote la escena donde Sancho sentencia:

Mostrad honrada y valiente esa bolsa. Hermosa mía, si el mismo aliento y valor que habéis mostrado para defender esta bolsa [de dinero], lo mostrarades, y aún la mitad menos, para defender vuestra honra, las fuerzas de Hércules no os hicieran fuerza. Andad con Dios, y mucho de enhoramala, y no paréis en toda esta ínsula ni en seis leguas a la redonda, so pena de doscientos azotes ¡Andad luego digo, churrillera, desvergonzada y embaidora! (Álvarez, 1996: 24).

Y de *Fuenteovejuna* inserta estas palabras de Laurencia a su padre y demás *machitos* del pueblo:

[...] Liebres cobardes nacisteis,
bárbaros sois, no españoles.
Gallinas. ¡Vuestras mujeres
sufrís que otros hombres gocen!
Poneos rucas en la cinta.
¿Para qué os ceñís estoques? [...] (Álvarez, 1996: 31).

Y, bueno, con sólo enunciar *Cornudo*, *apaleado* y *contento*, ya nos enteramos de la intención. Por no citar los versos todos de Segismundo, de *La vida es sueño*, resumamos en sólo tres la razón de Álvarez para escoger este texto:

[...] y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende (Álvarez, 1996: 51).

Y así sonreímos ante la monja que la acota embarazada, de El Tenorio, donde se burla incluso del apellido Zorrilla. Y el monólogo de la Reina María, de *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina, donde esta parece más hombre y más valiente que el propio rey Don Sancho, con gran fama de bravo.

De manera análoga, en *Jugando con Antón Chéjov* Álvarez presenta varias obras breves del escritor y dramaturgo ruso, que llevó a escena en varios momentos de su carrera artística. Obras que de cierta manera comulgaban con el pensamiento del autor, como estos: “La furia de la naturaleza por encima de la gratitud humana, un banquero que acepta pagar lo que no debe, el orgullo más grande que el amor”; “Qué feliz estoy viviendo el día de mi muerte”, afirma Vasili; o la Popova –en *El oso*–, que deseando morir acaba dando besos apasionados: “¿Acaso no son una burla con desprecio las pistolas que, habiéndolas buscado para matar, acaban sirviendo para enamorarse?”. O las palabras de Álvarez ¿qué son?, cuando una vez terminada la representación sentencia: “Lo más divertido de una función teatral comienza después que la función ha terminado”. Y aparentemente la función terminó con la muerte de Vasili, porque ha de

continuar con el sucesor de Vasili, y el sucesor es el propio Álvarez, que lo mató. Lo anterior lo podemos observar en los diálogos finales de la obra:

DIRECTOR: ¿Verdad que se han divertido? Se los advertí... Lo más divertido de una función teatral comienza después que la función ha terminado [...]

(*Sube un muchacho de entre el público*)

MUCHACHO: Señor... Un telegrama para usted.

DIRECTOR: (*leyendo*) Ante el sentido deceso del gran actor Vasili Vasielevich, el Departamento de Cultura Moscovita nombra a usted como su sucesor y primer actor de la Real Compañía Teatral de Moscú. Felicidades.

UN ACTOR: Viva el sucesor de Vasili Vasielevich.

TODOS: ¡VIVA!

(*El director ha tomado la corona y la capa del actor y se las ha puesto.*)

(Álvarez, 2009: 143).

Hay dos obras del autor con temática histórica: *Jugando con los héroes* y *Jugando con Morelos*. En la primera, exalta el tema de las reivindicaciones sociales propias de la Revolución Mexicana; lo mismo hace en la segunda con respecto al rechazo de otro sistema político, entonces más opresivo y además extranjero. Sin embargo, no hay que estar muy atentos para advertir la irreverencia de Álvarez ante los héroes, a todos los que trata. Es una irreverencia que se pretende positiva: hay que bajarlos del pedestal y quitarles las capas de bronce y brillo, para verlos humanos, sentirlos como nosotros. Ellos, héroes humanos frente a un dramaturgo humano, que lucha contra los falsos valores, la imposición y el dogmatismo. Y cuando lo ha hecho irreverentemente suyo, así lo da a la sociedad, al público, que ríe y se asusta, pero que acepta agradecido al héroe renovado.

Hagamos aquí una pequeña digresión, que nos muestra mejor el gusto de Álvarez por la historia patria en el escenario. Además de los dos *Jugando...* (*con los héroes* y *con Morelos*), que paseó por plazas cívicas, canchas de básquet, escuelas y teatros, se aficionó a dirigir obras históricas, como *Tizoc Emperador*, de Pablo Salinas; *La ciudad de carrizos*, de González Caballero; *Cuanicuti*¹⁵⁵ y *El José María*, de López Alanís. Los asuntos son los mismos: la rebeldía de Tizoc y la de Quetzalcóatl, las valientes insubordinaciones de Cuanicuti ante el invasor español, de don Miguel

¹⁵⁵ Con este montaje obtuvo el Premio Seki Sano a mejor director.

Hidalgo siendo todavía rector de San Nicolás contra todo lo que ahora llamamos *establecido*, y, ya sin adjetivos, la de José María Morelos. Este juego de identificaciones, si no del todo, ciertamente en mucho explica el gusto de Álvarez por la personalidad de los héroes, y de su acción en la Historia.

La técnica

Son dos las técnicas que Álvarez utiliza para la elaboración de sus obras, ya sean de creación propia o a partir de textos ajenos: una, el eje lineal, al cual convergen acciones varias, a veces diferentes, que no se disparan precisamente por ese eje. La otra es una técnica literaria llevada a la escena aparentemente de un modo desordenado, pero que al estudiarla se advierte el vínculo con base en un propósito. Esta técnica se llama *analecta*; el DRAE la define como *florilegio* (“colección de trozos selectos de materias literarias”); dicho de otra manera, una selección de lecturas o textos más o menos homogéneos, aunque diversos, pero que tienen un propósito. *Jugando con Chéjov* es el ejemplo mejor de la *analecta*, mientras que *Los tres tesoros de Alicia* o *Los que salvaron el tren* son ejemplos de lo primero: es decir, la construcción dramática de varias acciones sobre un solo eje.

Por otra parte, también hace uso de todos los recursos que le permiten el escenario y el vestuario. El juego de áreas para las escenas simultáneas tiene efectos muy fuertes, como en *El extraño caso del niño Jesús* y *La Diosa de las Pampas*; ejemplo acabado de este juego de áreas es *Los que salvaron el tren*. En este sentido, se encuentra también la búsqueda del impacto visual: a José Manuel le encantan los *cuadros plásticos*,¹⁵⁶ y si bien en algunas obras los acota, los logra en muchas ocasiones mediante congelados parciales¹⁵⁷ y *cierres*,¹⁵⁸ o por la disposición misma de los actores en el desarrollo progresivo de la acción dramática en áreas diferentes.

De pronto, el empleo de recursos como los descritos pudiera parecer complicado, y en efecto lo es, pues si no se manejan bien harán lo que se dice un *mazacote*. Hay que reconocer aquí el talento de Álvarez para comunicar lo que quiere mediante el lenguaje teatral al público, que de técnicas poco o nada sabe, capta, recibe y entiende, y se levanta a aplaudir.

¹⁵⁶ En el vocabulario teatral, un *cuadro plástico* se refiere a un lapso en el que todos los actores se congelan en escena formando una imagen estética, prediseñada, en función de la obra dramática.

¹⁵⁷ A diferencia de lo que sucede en el *cuadro plástico*, en los *congelamientos parciales* se da la inmovilidad de algunos actores en la escena, lo cual permite la ausencia en la presencia (De Toro, 2014: 113).

¹⁵⁸ Dar la espalda al espectador.

Ahora bien, lo que importa es que se reciba bien el mensaje, no que el público aplauda. Así lo entiende Álvarez, quien finalmente se descara y apunta al final de *La Zorrita pasó a mejor vida*: “Nota: si no hay aplausos, de todas maneras, se abre el telón”. La búsqueda del aplauso fácil o de la crítica desfavorable produce obras sin trascendencia, y parece que no es el caso. Álvarez fue creador, no un buscador de halagos.

Personajes y escenarios

Con el fin de mostrar su inconformidad, de gritar su rebeldía y de tener los medios para enviar sus disparos a la sociedad que critica, a los usos y buenas costumbres cuya hipocresía reprueba, Álvarez hace surgir a sus personajes precisamente de lo que la propia sociedad considera lo más bajo y marginal de sí misma, como son las prostitutas y personas con impedimentos físicos o morales, que algunas veces son deshonestos policías o periodistas. Ocasiones hay en que el autor crea personajes para desenmascarar la corrupción del poder político o económico, o la enorme mentira de la religión burocratizada y manipuladora, y muestra cómo surgen presidentes municipales, jueces, señoras no tan decentes, monjas y predicadores, que son lo que son el teatro –símbolos cuyo significado depende del autor–, y que en este caso Álvarez, irreverente, travieso y cruel, maneja para los objetivos que ya conocemos ahora, y tales profundidades alcanza que aquí nos tiene estudiando su trabajo y rescatándolo del olvido.

Es de notar que los personajes más fuertes y frecuentes son mujeres; entre estas hay dos que se repiten constantemente de muchos modos, se mimetizan, se descaran o se ocultan, pero siempre se dan a conocer: son Teresa Pacheco, de *Una huelga singular*, y María Magdalena, cuya culminación parece estar en *El extraño caso del niño Jesús*.

Las Teresas de Álvarez son la inconformidad misma, son la rebeldía, que se expresa una y otra vez, en Alicia, en Rita, en Ofelia, en Bernarda y María Magdalena, la prostituta del Evangelio, que, con toda la carga religiosa del nombre, es, en todos los diferentes personajes que la encarnan, el disparo a la línea de flotación de los valores que esta sociedad cuida como aparentemente fundamentales, llamándolos con pompa vana *morales y buenos*, pero que ni siquiera así practica. Hay dos Magdalenas que resumen esta postura: la de *El extraño caso del niño Jesús* y la Mujer de Oaxaca de *Jugando con Morelos*.

El vestuario de los personajes que propone el autor es siempre extraño, extravagante, exagerado, y, claro, violento. Los ancianos visten como niños, las

máscaras iguales *estandarizan*, las prostitutas se reconocen con sólo aparecer, las *mojigangas* son un recurso aceptable para mostrar la caracterización de un deseo cumplido. La exageración desdibuja, pero conserva la identidad del personaje. El vestuario es un recurso para subrayar la intención, no para identificar ni épocas ni situaciones. Es decir, el vestuario está acotado en función del personaje, comulgando con el aserto del director teatral y constructivista ruso Tairov (1998), que lo describe como "segunda piel del actor". Los personajes de Álvarez se visten para acentuar el mensaje del autor, nunca para reconocerse a sí mismos ante los otros.

En cuanto al lenguaje, este es muy explícito, y aparece dirigido por medio de las didascalías, tanto el verbal como el no verbal. En la época de Álvarez, era costumbre que la *buena educación* considerara por lo menos de mal gusto cuando se decía una grosería en escena, lo que era indigno de un público decente, serio y honesto –o mojigato–; pero precisamente eso es lo que Álvarez ataca con ánimo de destruir, o al menos de cambiar. Por eso las *malas palabras*, los *albures*, los ademanes y gestos despectivos e insultantes, tan claramente dichos y expresados, son necesarios, son consubstanciales a los personajes de Álvarez y a su forma de tratar los temas. Si tuvieran otro modo de hablar o gesticular, no serían sus personajes, o se traicionarían a sí mismos de tal manera que quienes leyéramos la obra los desconoceríamos.

Respecto a los escenarios que plantea el nacido en Santa Clara, si bien son diversos, hay dos que llaman la atención: los espacios abiertos y la nada. La colección de obras cortas para *Sucedió en el jardín* es ejemplo de lo primero, y ya sea por necesidad o por gusto, eligió el vacío para las representaciones escolares, al estilo del conocido axioma de Peter Brook, que plantea: "Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral" (2012: 19). Asimismo, Álvarez emplea la *cámara negra*¹⁵⁹ para lograr que los espectadores sean eso, espectadores que aportan su imaginación, avivada por los símbolos y los practicables, y para que se sientan comprometidos con la propuesta del autor, de modo que al terminar la representación aplaudan y se lleven el mensaje en la mente o en el corazón.

¹⁵⁹ La *cámara negra* de un teatro o espacio escénico es el conjunto de cortinajes opacos de color negro que se utilizan para delimitar o aforar la escena, y para ocultar de la vista del espectador todos los elementos que están fuera de ella.

El mensaje

“Tontos, no saben que la felicidad no está en el rostro, sino en el corazón”, dice el Doctor de *Cirugía plástica*, después de quitarse la máscara, dejando al descubierto una cara “muy fea”. Teatralmente, esto es de un gran impacto visual y auditivo, y sin duda por ello en muchos espectadores quedó clavado el mensaje de Álvarez, el de su primera obra, y desde entonces hasta después de muerto; porque su obra sin duda perdura hasta el día de hoy en los que fueron sus alumnos o los actores de sus producciones, y sobre todo por el mensaje de esperanza, de redención, quizás de salvación que la acompaña y le da sentido en muchas ocasiones.

Álvarez es un rebelde, no un destructor; es un crítico, no un inquisidor; es un inconforme, no un revolucionario; es un juez que condena, pero desconoce la pena de muerte. Por el contrario, todo le sirve de base para gritar que las cosas son o pueden ser precisamente de otro modo, reales, plenas, positivas, bellas, amorosas. Los valores históricos y cívicos, siendo tantos y tan bien tratados, son evidentes en las obras históricas de Álvarez.

En cuanto a las obras sin textos de otros autores, resulta sumamente interesante el discurso de Álvarez, como cuando Charalito –en calidad de portavoz de la conciencia medio arrepentida del autor– dice: “¿para qué profundizamos en problemas sociales que no podemos resolver?”, cuando, precisamente por simple expresión del amor humano, resolvió todo el galimatías¹⁶⁰ del *Chunde de chismes michoacanos*, uniendo de manera natural a los dos que en verdad se aman, Flor y Juan Gabriel.

Después de todas las bajezas, el Mudo de *El extraño caso* explica el milagro de poder hablar, diciendo: “Porque yo nací para el bien. Por eso trabajo aquí, para interceder ante el Juez por los humildes y por los inocentes”. El cambio final y milagroso de los personajes de esta obra está lleno de matices hacia el bien, y son los versos finales una proyección bella de sentimientos puros: “Dios puede nacer en cualquier parte y en cualquier tiempo, / porque está en cada uno de nosotros”.

Probablemente en ninguna de sus obras Álvarez lanza un mensaje tan humano como en el triunfo final de *Jugando sobre ruedas*, que encierra mucho de esperanza, ciertamente, pero tiene más de realización. Los inválidos somos todos, como dice una frase ya más que manoseada; pero el proceso penoso, lento y digno de cualquier laurel sólo lo inician quienes se deciden a ser mejores y a superar lo que les ata a su invalidez.

¹⁶⁰ *Galimatías* es un término usado para describir un lenguaje complicado y casi sin sentido, embrollado, oscuro por la impropiedad de la frase o por la confusión de las ideas.

El logro se dice muy fácilmente por boca del personaje: “un ser humano”. No más que eso: realizarse como ser humano.

En diversas ocasiones sus textos provocaban incomodidad a más de alguno, ya que en su eje discursivo dramático prevalecía la crítica social. Sin duda, el mensaje que Álvarez pretende con *Una huelga singular* es claro e importante, ya que expone la problemática de las mujeres en su entorno familiar, y la impotencia de la clase media, en una sociedad donde a veces es muy cómodo cerrar los ojos y tirar los problemas de los otros debajo de la alfombra. Nuevamente, vemos el valor familiar, que, en este caso, Teresa expresa al final, cuando hace y dice a su marido y a sus hijos: “Acompañenme. Es necesario que nos vean juntos. Unidos. De algo habrá de servir. Vamos ¿Me acompañan?”, invitando al espectador, rompiendo la cuarta pared, y todos van con ella.

Lo anterior es importante, porque en *La Zorrita pasó a mejor vida*, después de citar los versículos de la Sabiduría en la Biblia, en medio de músicas sensuales y situaciones de pecado, dicen los personajes: “Dios te ama. Qué bella estás. Vienes muy elegante”. Y acota el autor: “o cualquier otra mentira piadosa”. Sin embargo, en el lector/espectador no prevalece la crítica que aplaude, sino el mensaje bíblico y la piedad, en las que medita.

En cuanto a *Los tres tesoros de Alicia* y *Los que salvaron al tren*, en la primera sobresalen la fe, la justicia y la fuerza que cada uno de nosotros tenemos en nuestro interior, como lo dice Calendario: “envía toda tu energía y tus buenos propósitos al Gran Señor del Cosmos”. Y más adelante parafrasea a José María Morelos: “Que todos los hombres sean iguales. Únicamente serán diferentes por sus sentimientos o por sus virtudes”. Así, de manera clara Álvarez repudia a la mentira y exalta el significado del perdón, y, bueno, una vez más el valor de la familia, que es en realidad el tesoro que encuentra Alicia en sus hijos.

En *Los que salvaron al tren*, donde también tienen cabida el amor humano y el valor de la familia, resulta axiomático encontrar la esperanza, presente en otros textos menos densos, como lo hicimos notar antes. López Alanís dijo de la trama de la obra:

Resulta que es cierto, todos vamos en ese tren, y con la vida que nos damos y que damos a los demás, de seguro nos dirigimos al descarriladero, pero, al darnos cuenta, quizás rectifiquemos, y ese “algo” que oculta el deseo secreto del corazón, o que cubre con velos de razón la inteligencia, no permita el desastre, como no lo permitió en la obra (en Álvarez, 2000: 13).

En los renglones finales de la obra, la esperanza está significada por Manuelito, cuando Atenodoro y Bernarda están dispuestos a todo por el nieto, incluso a quererlo “con toda mi soledad, con todas mis soledades”, y así ser y hacer, mediante la poética y la dramática, de la soledad una matriz de creaciones, de las soledades una esperanza para el Amor.

Parafraseando a Alonso de Santos, el gusto por escribir y hacer teatro es mucho más que una vocación, es una pasión que nace y crece dentro de algunas personas arrastrándolas a vivir para el teatro (2012: 73). Justamente eso sucedió con Álvarez: no se conformó con ficcionar los sucesos de su entorno, sino que, además, se hizo presente dentro de su dramaturgia; sirvan de ejemplo los siguientes extractos:

VENDEDOR: [...] me fascina verlos fumar; a sus trece años ya deben hacerlo. Yo desde los diez años me inicié en el Jardín de las Rosas, inducido al vicio por mi tío el insigne poeta don Ramón Lerdo de Tejada (*Ya es tiempo de las rosas*; Álvarez, 1997: 58).

Es evidente la experiencia de vida del autor dentro del texto. Aunque expone el nombre de su tío Ramón, calificándolo como “insigne poeta” –lo que nos permite saber a quién se refiere–, cambia el apellido, quizás con la intención de no ser tan explícito, o de evitar reclamos familiares.

NIÑO: Mira, mami; cómprame una muñequita de trapo.

SEÑORA: Esas muñecas son para las niñas, Manuelito.

NIÑO: No le hace, yo quiero una.

SEÑORA: Te vas a volver mujer.

[...]

ATZIMBA: [...] nos dice que valoremos nuestro trabajo, que no siamos pendejas.

NIÑO: ¿Qué quiere decir pendejas, má?

SEÑORA: Tontas, niña, tontas.

NIÑO: Yo no soy niña, yo no soy niña... quiero la mona.

(*La tejedora*; Álvarez, 1997: 36).

El personaje Niño no tiene asignado un nombre propio en la lista inicial de los personajes, pero nos damos cuenta de que se llama Manuel –o Manuelito–, como el autor; quien fue señalado –sin fundamentos– por una supuesta homosexualidad. Es de reconocerle al autor que abordara esos temas, más aún, otorgándole su nombre al infante. Nuevamente, observamos la denuncia y la crítica social.

De igual manera, podemos observar el nombre de Manuel en personajes de *El sótano de los tiliches*, *Jugando con Morelos* y *Jugando con los héroes*; todos ellos, con la particularidad de referenciar algún dato personal. En el caso de *Los claveles blancos*, si bien no aparece Manuel, utiliza otro personaje para introducir testimonios de su vida:

RITA: [...] A mí también me gusta el teatro. Cuando era jovencita trabajé en una obra en verso que se llamaba *Borrascas del corazón* (Álvarez, 1997: 27).

La alusión puede estar motivada por la nostalgia, o por lo que *Borrascas del corazón* significó para él, por considerarla como su primera participación formal dentro del teatro, en 1947. En toda la obra dramática de Álvarez se puede advertir la conjugación entre el teatro y la realidad, determinada por un contexto particular, que conduce a repensar el sentido de la vida. Al respecto, la antropología teatral reconoce en la teatralidad una competencia humana:

Advierte relaciones entre el teatro y las prácticas de la vida cotidiana, entre el comportamiento teatral y el comportamiento cultural, afirmando que hay teatralidad antes (en la base) del actor; la etnoescenología estudia el teatro desde las problemáticas de las ciencias de la vida; la filosofía del teatro lo define como un acontecimiento ontológico que se diferencia de otros acontecimientos por la producción de poíesis y expectación en convivio, y al actor, en tanto presencia aurática, como generador del acontecimiento poiético (Dubatti, 2011: 27).

Se trata de un discurso en el que el autor expone su vivencialidad y la realidad en que está inmerso. La dramaturgia de Álvarez, que de principio parece ser costumbrista, se transforma en algo indudablemente teatral, simbólico, desde el momento en que se entretajan los distintos niveles de realidad. Los cimientos de la escritura descansan en la vida cotidiana, cercana al lector-espectador, que coexiste en el contexto sociocultural y que pasa a ser consciente de su propia realidad desde otra

perspectiva. Eric Bentley nos dice que el teatro “refleja la vida” (1992: 21), y justamente eso realiza la dramaturgia de Álvarez: pone de manifiesto los rasgos de la existencia acotada en las peripecias michoacanas. Es a través de sus personajes que Álvarez aprovecha para exhibir su realidad y su pensamiento. Recordemos que, para Bernard Shaw, “el teatro es factor de pensamiento, incitador de conciencia, esclarecedor de la conducta social, armadura contra la desesperación y la oscuridad y templo de elevación del hombre” (en Ruelas, 2008: 16); en el caso de la dramaturgia, este aspecto toma mayor relevancia, ya que está destinada a representarse ante un auditorio.

En su dramaturgia, Álvarez reconstruye la realidad desde ambientes cotidianos, y sus personajes surgen de su entorno social, mostrando la identidad mexicana; están llenos de sueños, pasiones y deseos, que manifiestan que la vida es sorprendente, aun con sus desencuentros y adversidades. Edgar Ceballos, director e investigador teatral, decía que:

Su dramaturgia conserva el sabor de las tradicionales carnitas hechas en sus ya también tradicionales cazos de bronce, y la Caneca,¹⁶¹ ahora convertida en teatro, es el amor más fiel que ha tenido en su vida, y parafraseando el refrán, él que ha llevado la dramaturgia y el teatro en las venas, es válido; la letra con teatro entra (1997: 15).

Podemos afirmar, entonces, que Álvarez reflejó dos cosas que siempre le interesaron: las fracturas sociales en el mundo y los ecos crueles de la realidad mexicana. En su literatura construye un paralelismo entre lo social, lo político y el conflicto existencial de cada uno de sus personajes, con un discurso que trasgrede lo social y la moral establecida.

3.2.1 Jugando con los héroes: la obra dramática y el uso del corrido como discurso

Como hemos descrito, la obra dramática de José Manuel Álvarez se caracteriza por reflejar aspectos de la problemática social de México. La mayor parte de su dramaturgia recupera vivencias permeadas por la tradición oral y el folclor, estableciendo un estilo propio y una forma particular de escribir teatro, influyendo en el desarrollo cultural de Morelia y en la formación de actores, así como en la creación de públicos para el teatro y el quehacer educativo de la ciudad.

¹⁶¹ “Frasco cilíndrico de barro vidriado para contener ginebra u otros licores; lleno de agua caliente, se usa para calentar la cama” (Definición de Oxford Languages). Ceballos alude al esqueleto que hiciera compañía al personaje de Pito Pérez, en la obra de José Rubén Romero.

La tradición oral se refiere al patrimonio cultural intangible de un pueblo o una comunidad, por el simple hecho de transmitirse de boca en boca, recuperando la memoria histórica de una comunidad, historias que transitan en la memoria oral y que adoptan una postura folclórica en lo que se refiere a la oralidad, asumiendo el folclor como “el saber del pueblo, lo que se sabe acerca del pueblo, mediante la investigación sistemática” (Cortázar, 1959: 7).¹⁶² Folclor y tradición oral están sin duda ligados, ya que comparten el saber popular.¹⁶³

Álvarez se apropia de la tradición cultural: genera su dramaturgia recuperando las historias de su entorno, e incita al lector/espectador a la reflexión sobre las problemáticas locales, y en más de alguna obra lo hace con un enfoque educativo. Es el caso de *Jugando con los héroes*, obra en la que utiliza como eje discursivo el corrido, forma de canción tradicional que Vicente T. Mendoza define como “un género épico-lírico-narrativo, en cuartetos de rima variable, [...] forma literaria sobre la que se apoya una frase musical compuesta [...] que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes” (1974: IX). Aun cuando en esta definición, que considera la composición poético-musical como el elemento principal, se deja de lado el carácter socio-histórico del corrido; sin embargo, cabe agregar que el sentido del corrido trasciende la estructura textual, pues engloba diversos signos otorgados por una población determinada, como lo advierte Catalina Heau de Giménez: “el corrido debe definirse no por las características (temáticas, estéticas, etcétera) de su contenido, sino por su representatividad sociocultural, es decir, por su referencia al pueblo como portador y soporte” (1990: 36); a esta afirmación Aurelio González responde que:

Tal vez funcionen en una aproximación antropológica al corrido, pero no se sostienen literariamente hablando, ya que el texto es una forma de discurso que la comunidad identifica por una serie de características formales y temáticas que puede recrear y refuncionalizar para adaptar el texto a nuevas condiciones sociales. (2015: 149-150).

¹⁶² “Se llama habitualmente también ‘folklore’ a ciertas expresiones, en particular de carácter artístico, como danzas, canciones, música, representaciones teatrales y cinematográficas, etc., no producidas espontánea y tradicionalmente en una región determinada por el ‘folk’, sino cultivadas por artistas determinados que reflejan en sus obras el estilo, el carácter, las formas o el ambiente propios de la cultura popular” (Cortázar, 1959: 8).

¹⁶³ En lo que respecta a la gastronomía, el vestir, los términos y jergas de cada pueblo, su música, sus pasatiempos, sus juegos infantiles, rondas, y sus palabras transformadas en mitos, leyendas, cuentos, cantos, coplas y poemas que se han transmitido a los pueblos por medio de la palabra.

Y, precisamente, el discurso comunitario se ve reflejado en aspectos como la funcionalidad y la significación del corrido en el contexto social. Si bien es un relato, tiene un objetivo: comunicar, es decir, ser un instrumento expresivo para la sociedad. Mediante el corrido se cuentan historias de situaciones específicas y se manifiesta el pensar del pueblo; el corrido contribuye a la construcción del imaginario social y a consolidar personajes sobresalientes –buenos y malos–, es decir, la significación de los personajes que son *inmortalizados* mediante la tradición oral.

Bajo la premisa de que en la escuela los maestros tienen la responsabilidad de educar y socializar, así como de promover los valores en los alumnos, Álvarez escribe esta pieza¹⁶⁴ que él define como “antihistórica y antipedagógica” (1987). Como lo he señalado arriba, en el argumento de la obra un grupo de niños de primaria, interpretado por jóvenes de edad preparatoria, festejan el fin de cursos, dirigidos por la maestra de historia; el tema que representarán es la Revolución Mexicana a través del corrido. Los actores inician la fiesta escolar mediante escenificaciones, canciones, corridos, declamaciones y bailes, haciendo un recorrido por los acontecimientos principales de la gesta. Vemos transcurrir escenas relacionadas con Heraclio Bernal, Benito Canales, Ricardo Flores Magón, Francisco I. Madero y otros héroes. Las acciones son interrumpidas mediante rompimientos¹⁶⁵ que provocan tanto la maestra como su secretaria, o los alumnos.

En principio resulta interesante que el dramaturgo utilice la metateatralidad.¹⁶⁶ Aun cuando no sea este el espacio para abordar el tema, me parece pertinente mencionarlo, ya que este recurso permite al autor establecer un doble discurso que abre las posibilidades de niveles de ficción, lo que involucra la interpretación del personaje interpretado por otro personaje. En el transcurso de la representación de la obra, que los personajes titulan “La revolución mexicana a través del corrido”, suceden diversos conflictos que los pondrán al límite.

¹⁶⁴ La *pieza* es un género correspondiente al teatro; su anécdota va a mostrar un conflicto cotidiano que, a pesar de ser mínimo y frecuente, el personaje extrae de él conclusiones importantes que transformarán su vida, siendo este el núcleo de la acción del género. Patrice Pavis la define como “Una obra teatral en un acto. Su ritmo es muy rápido y el dramaturgo procede a través de alusiones con respecto a la situación y a través de rápidas pinceladas realistas que sirven para describir el medio” (1984: 367).

¹⁶⁵ Recurso conocido también en el argot teatral como *ruptura actoral*, “se produce cuando el actor deja súbitamente de decir su papel, menosprecia su interpretación y falsea adrede su actuación; o también cuando cambia de registro, mezcla los tonos y rompe la unidad de su personaje” (Pavis, 1998: 406).

¹⁶⁶ El teatro dentro del teatro. Para Patrice Pavis: “Género teatral en el que el contenido encierra ya elementos teatrales” (*Diccionario del Teatro*, 1998: 309). Forma una manera de colisión lúdica del binomio realidad/ficción, instalando al lector/espectador desde una zona de complicidad, mostrándole un mundo donde todo es posible: el mundo del teatro.

A principios del siglo XX, México vivía bajo un gobierno dictatorial y una desequilibrada distribución de la propiedad agraria, lo que dificultaba el ascenso de las clases medias; asimismo, los reclamos obreros eran objeto de represión. De la misma manera, Álvarez, sitúa a los personajes –los alumnos– bajo el yugo opresor de la maestra. Con esta convención, el autor manifiesta por medio de la obra que sigue vigente la problemática de ese entonces, que únicamente ha cambiado de nombre y de contexto; paradójicamente, la obra a representar se refiere a esa demanda de justicia social.

Comienza la obra –interpretada por los personajes– con el “Corrido agrarista”, advirtiéndolo el autor mediante una didascalia: “un actor tendrá un letrero que dirá Antecedentes”:

Voy a empezar a cantarles
la canción del agrarista;
les diré muchas verdades,
señores capitalistas.

Es el cantar de los pobres
que en el campo trabajamos,
los que con tantos sudores
nuestras tierras cultivamos.¹⁶⁷
(Jugando con los héroes; Álvarez, 1996: 86).

Como lo advierte Álvarez al colocar como antecedentes los versos anteriores, además de mostrar una de las características principales del corrido,¹⁶⁸ paralelamente el fragmento citado sirve como introducción de la obra que han de escenificar los personajes. De igual manera, los versos “les diré muchas verdades” y “es el cantar de los pobres” sugieren que el público –dentro de la dramaturgia– y el lector de la obra dramática serán confrontados con una problemática de inicios del siglo XX, que aún permea la actualidad bajo otros estandartes.

En el extenso de la obra se alude a los “héroes” y “bandidos” de la época¹⁶⁹ mediante el corrido, que aparece intercalado con los diálogos de los personajes, pero

¹⁶⁷ Lorenzo Barcelata (autor), “Corrido del agrarista”, Zapata; consulta 9 de noviembre de 2021: <https://zapatavive.colmex.mx/items/show/3799>. Este corrido fue popular en una época posterior a la del zapatismo, en la voz del actor Ignacio López Tarso; podemos advertir en la grabación la tonalidad dramática otorgada por el histrión.

¹⁶⁸ En palabras de Aurelio González, “el corrido utiliza elementos estructurales como las presentaciones y despedidas” (2015: 114).

¹⁶⁹ Hacia finales de 1910, todavía durante el régimen del general Porfirio Díaz, la crisis del sistema y su modelo de valores, el gran número de acontecimientos políticos y las acciones bélicas revolucionarias

manteniendo la congruencia de la escritura dramática con la de los corridos. De esta manera, el dramaturgo expone la historia de México –la Revolución Mexicana, en este caso– utilizando el metateatro; lo hace bajo la óptica de su época, de su afiliación política, de su convicción ética y social. Transcurridos algunos años, a la luz de otra perspectiva, el discurso histórico puede ser discutido. Ahí es donde emerge el teatro. El investigador y director teatral Luis de Tavira dice al respecto:

El teatro como proyección escénica del acontecer humano interpreta el acontecer más allá de sí mismo. Y entonces la historia se reconoce interpretada como protagonista en una representación que la envuelve y la trasciende. Tal vez el teatro deba su origen a la necesidad que la historia tiene de reconocerse como ficción, porque en su representación se libera de la obligación de entenderse como algo acabado, encerrado, cercado en sí mismo (2010: 29).

Es importante recordar que el corrido está escrito con la finalidad de ser cantado –como la obra dramática lo está para ser representada–, y que forma parte de las canciones populares que cuentan historias de su época; es “una expresión de la balada hispánica”¹⁷⁰ (González, 2015: 10). Para Vicente T. Mendoza, sólo es “cuando se cantan las hazañas de algunos rebeldes al gobierno porfirista, en el último cuarto del siglo XIX, que se puede decir que surge de verdad la forma baladística que conocemos como corrido” (González, 2015: 16). Por su parte, Ricardo Pérez Montfort describe el género como “aleccionador moral y noticiero musical”, y agrega que “el corrido cantó las glorias de quienes se opusieron al régimen porfiriano, aunque también es cierto que no cejó sus alabanzas al poderoso” (2015: 200). En su obra dramática, Álvarez trasgrede de algún modo las características enunciadas, y ubica el corrido dentro de la estructura dramática en la cual la palabra es acción. Toma las estrofas de los corridos como diálogos –algunas veces cantados–, que son:

El medio de expresión de que se valen los personajes para mostrar su carácter y sentimientos, justificar sus acciones, explicar los antecedentes del drama, presentar a

crearon un auténtico clima épico que generó una profusión de textos noticieros y de exaltación de personajes del momento, a los que la voz popular –o sus seguidores cultos y semicultos– convirtieron en héroes. Obviamente, es a partir de ese momento que se puede hablar de la existencia dentro del género corrido de una especie bien definida: el corrido revolucionario (González, 2015: 132).

¹⁷⁰ Véase en extenso, en: A. González (2015). *El corrido: construcción poética*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, A.C.

otros personajes, mencionar hechos ocurridos fuera de la escena y finalmente hacer las revelaciones que provoquen el desenlace de la obra (Ruelas, 2008: 122).

De esta manera, el autor da prioridad a la palabra; es justamente donde llama la atención la siguiente acotación en relación con el diálogo:

ACTOR D: (*abriéndose*).¹⁷¹ *Fondo musical: Vals Olímpica*¹⁷²)

Año de noventa y cuatro
y puerto de Mazatlán,
por primera vez se canta
la tragedia de Bernal.¹⁷³

(Jugando con los héroes; Álvarez, 1996: 89).

El vals es traído a México en una de las intervenciones francesas; obtuvo características nacionales con el tiempo, mientras se ubicaba en el gusto popular. Quizá como un emblema del periodo porfirista, “los vales representaron esa doble dimensión de la música del Porfiriato: por una parte, su estructura rígida y altiva y, por otra, su dimensión romántica y su tinte nostálgico” (Pérez, 2015: 201). Álvarez toma *Olímpica* como una alegoría al contexto, un *fondo musical* acorde al discurso planteado, entretejido con las estrofas del corrido, convirtiéndolas así en un recurso más de la crónica y la mitología regional y popular.

A continuación, me permito realizar una breve exposición de algunos de los corridos que utiliza el autor para sustentar el dialogo de los personajes aludiendo a “héroes” o “bandidos”, que son representados en la ficción dramática, como Heraclio Bernal, Benito Canales, Francisco I. Madero y Francisco Villa, entre otros.

Año de mil novecientos,
en el trece que pasó,
murió Benito Canales,
el gobierno **lo mató**.

(*Benito Canales*)¹⁷⁴

Con **lágrimas** en los ojos
y el más profundo **dolor**,
vengo a cantar un corrido
por la **muerte** de un señor.

(*La muerte de Madero*, 1a. parte)¹⁷⁵

¹⁷¹ Refiere la posición del actor. *Abierto* es estar de frente al público.

¹⁷² “*Olímpica* es uno de los grandes vales mexicanos de todos los tiempos, junto con *Sobre las olas*, *Alejandra* y *Dios nunca muere*. Este vals es de los primeros años del siglo XX. Sin embargo, la biografía de su autor es desconocida. Sólo sabemos que su hija, Guadalupe Herrera Fuentes, mencionó que su padre se dedicó a escribir “chorros de partituras” <https://musicaenmexico.com.mx/ojuem-olimpica-de-jose-herrera/>

¹⁷³ *Corrido de Heraclio Bernal*.

¹⁷⁴ *Benito Canales*, Mendoza, *Corrido*, núm. 67.

Vuela, vuela, palomita,
y súbete al nopal
que **diez mil pesos** ofrecen
por la vida de Bernal.
[...]

Lloraron todas las muchachas,
desde Altata a Mapimí;
¡ya **mataron** a Bernal,
ya no lo verán aquí!
(Heraclio Bernal)¹⁷⁶

Villa era un pollito fino,
y no había otro en la nación;
como le tuvieron miedo,
lo mataron a traición.
[...]

Vuela, vuela, palomita,
párate en aquella higuera,
avísale a los gringos
que **murió** Francisco Villa.
(La muerte de Francisco Villa)¹⁷⁷

Muerte, lágrimas y dolor son innegablemente palabras que forman parte de la historia de México, y, por ende, de la Revolución Mexicana. Álvarez acierta en su curaduría, y logra insertar el imaginario de los pueblos, la importancia que tuvieron en la lucha revolucionaria, así como la representación social, mítica y cultural. El corrido dialoga con la sociedad, y el dramaturgo toma la palabra del mismo, trayendo a la memoria a héroes bandidos –o bandidos héroes–, como Heraclio Bernal,¹⁷⁸ popularmente conocido como *el Rayo de Sinaloa*, o Benito Canales,¹⁷⁹ atendiendo a la estructura dramática, que, a diferencia de otros estilos discursivos, como el de una carta o una noticia del periódico, no se refiere al mundo real, sino a otro imaginario, inventado o creado por el autor, a un universo de ficción. Así lo explica René Wellek:

Las manifestaciones hechas en una novela, en una poesía o en un drama no son literalmente ciertas, no son proposiciones lógicas. Existe una diferencia medular y que reviste importancia entre una manifestación hecha incluso en una novela histórica o en una novela de Balzac, que parece dar “información” sobre sucesos reales, y esa misma información si aparece en un libro de historia o de sociología. Hasta en la lírica subjetiva, el “yo” de un poeta es un “yo” ficticio, dramático (1985: 31).

¹⁷⁵ En <https://zapatavive.colmex.mx/items/show/3679>

¹⁷⁶ En <https://sinaloa.space/heraclio-bernal-corridos-de-sinaloa/>

¹⁷⁷ En <http://laguitarradeloso.blogspot.com/2010/07/la-muerte-de-francisco-villa-corrido-de.html>

¹⁷⁸ Nacido el 28 de junio de 1855 en la aislada comunidad de El Chaco, municipio de San Ignacio, en el estado de Sinaloa. Su vida y los hechos que marcaron sus andanzas están llenos de fábulas que bien pueden pasar por hechos reales, y datos considerados reales que oscilan entre la historia fiel y la fantasía.

¹⁷⁹ Benito Canales, michoacano nacido en 1882, conoció las injusticias del gobierno de Porfirio Díaz; en su momento actuó por la causa revolucionaria: “Tierra y Libertad” fue su lema de lucha, tomado del Caudillo del Sur, Emiliano Zapata, y otros que dieron su vida por conseguir un pedazo de tierra donde sembrar.

Ahora bien, los corridos forman parte de la estructura dramática en cuestión, y el autor los usa como conducto de la trama para crear la ficción; sin embargo, incide didascálicamente en las citas de los mismos:

Todos en coro: Cuando la tropa se oyó, (*todos forman un semicírculo*)
pronto rodearon la casa. (*Amenazantes, a Tomasita*)
Esa ingrata tapatía
fue causa de su desgracia.
(*Jugando con los héroes*; Álvarez, 1996: 92).

En los corridos utilizados, aparecen las acotaciones, una particularidad del autor: dirigir desde la dramaturgia. Lo anterior, quizá con la intención de que cuando el texto dramático llegue a su objetivo, es decir, la representación teatral, el director y los actores ejecuten el hecho escénico lo más apegado a su planteamiento.

Jugando con los héroes es una trasmutación de la estructura del corrido en estructura dramática, compartiendo la función comunicativa desde la textualidad. Y a pesar de que en la mayor parte de los corridos utilizados dentro de la obra no mantiene el acompañamiento musical, aquellos no dejan de ser corridos; simplemente, el género transita dentro de otro eje discursivo. Al respecto, Aurelio González nos dice que:

Aunque el corrido, como género baladístico que es, se transmite básicamente por el canto, el valor noticiero y propagandístico de sus textos, incluso su contenido novelesco hacen que prime la letra sobre la música; la subordinación no se debe a que no existan cualidades musicales, sino a que en el corrido la música es mero acompañamiento o soporte memorístico del canto narrativo marcado por la posibilidad de una alta significación social (2015: 17).

Álvarez escribía sus obras con la finalidad de que fueran representadas – dirigidas por él mismo la mayoría de las veces–; su producción está diseñada para el hecho escénico utilizando la fórmula dramática: diálogo-acotaciones.

Año de mil novecientos,
en el trece que pasó,
murió Benito Canales,
el gobierno lo mató.

Andaba tienda por tienda,

ACTOR E: (*Canta. Entra el actor F montado en un
caballito de madera, cartón o carrizo*)

Año de mil novecientos,
en el trece que pasó,
murió Benito Canales,
el gobierno lo mató.

buscando tinta y papel,
para escribir una carta
a su querida Isabel.

Dijo Benito canales,
saliendo de Villachuato:
—Mejor veré a mi querida
que se quedó en Surumuato—.

Al llegar a Surumuato,
su querida le avisó:
—Benito, te andan buscando,
eso es lo que supe yo—.

Don Benito contestó,
con sinigual arrogancia:
—Aunque fueran cien rurales,
yo los espero con ansia—.

Cuando el gobierno llegó,
todos venían preguntando:
—Dónde se encuentra Canales,
que lo venimos buscando—.

Una mujer tapatía
fue la que les dio razón:
—Horita acaba de entrar,
váyanse sin dilación—.

(Corrido de Benito Canales)

Andaba tienda por tienda,
buscando tinta y papel,
para escribir una carta
a su querida Isabel.

ACTOR D: Dijo Benito Canales,
saliendo de Villachuato:

ACTOR F: Mejor veré a mi querida
que se quedó en Zurumuato.

ACTOR D: Al llegar a Zurumuato,
su querida le avisó

ACTRIZ Z: (*entra agitada*) Benito, te andan
buscando,
eso es lo que supe yo.

ACTOR F: Aunque fueran cien rurales,
yo los espero con ansia.

ACTOR D: Cuando el gobierno llegó,
todos venían preguntando:

(*Entran a escena los actores A, B, C y H, dos en
dos, marchando*)

Los Cuatro: (*Cantando gregoriano*)
¿Dónde se encuentra Canales,
que lo venimos buscandoooo?

ACTOR D: Una mujer tapatía
fue la que les dio razón

(*Nadie contesta. Todos ven hacia dentro*)

ACTRIZ Z: (*hacia dentro*) Ándele, seño,
ya le toca.

TOMASITA: (*entra con peinetón español y castor
de china poblana*) Ay, perdón, es que tengo que
estar en todo. (*Al actor D*) Dame pie, niño.

ACTOR D: (*enojado*) Una mujer tapatía
fue la que les dio razón.

TOMASITA: (*poniéndose un antifaz con ojos
tapatíos*) Horita acaba de entrar,
váyanse sin dilación.

(Jugando con los héroes; Álvarez, 1996: 91).

Ricoeur señala que “el lenguaje es donde se enuncian las vicisitudes del sentido, es el lugar de los símbolos, del doble o múltiple sentido y donde se enfrentan las diversas maneras de interpretar” (1970: 11), es decir, el lenguaje constituye la vía de acceso a la dimensión simbólica. En la comparativa anterior (corrido/obra dramática), asumimos un lenguaje discursivo dicho desde diferentes trincheras: el *corrido* al servicio de la teatralidad, y viceversa.

Desde el punto de vista de la estética, el teatro de Álvarez es predominantemente costumbrista; en *Jugando con los héroes* parece indicar que la exploración de referentes históricos en la época revolucionaria tiene su origen en el contexto externo, es decir, en las circunstancias sociales, económicas y, sobre todo, políticas, que lo rodeaban.

El corrido toma, así, relevancia en la obra de Álvarez, en cuanto a que nos permite comprender su función, es decir, comunicar, preservar las historias y personajes que de alguna manera permanecen en la mente de la sociedad. Y aunque muchos corridos realicen ciertas variaciones de los hechos, la historia es resguardada en su esencia sociocultural, ahora con una nueva variante: el teatro.

He procurado presentar en este capítulo una visión de conjunto de la obra de José Manuel Álvarez –presentaré en el siguiente la edición y el análisis de una obra inédita, en particular–; sin embargo, considero que cada una de ellas merece un estudio a profundidad. Concluyo en que se trata de la obra de un dramaturgo y artista michoacano, conocido y, paradójicamente, desconocido. Conocido por la *vieja escuela*, es decir, por las generaciones pertenecientes a las últimas décadas del siglo pasado, y, como lo hemos señalado, resulta desconocido –en su mayoría– por las nuevas generaciones, que, si bien han escuchado del autor michoacano, en general no conocen su obra dramática. Espero que el panorama aquí presentado contribuya a subsanar esta carencia, convencido de que, como lo hizo en su tiempo con su labor como hombre de teatro, José Manuel Álvarez puede seguir enriqueciendo, a través de su dramaturgia, la vida teatral de Michoacán y de México.

CAPITULO IV. EDICIÓN CRÍTICA

4.0 Introducción

Tres hombres de confianza es una de las obras inéditas de José Manuel Álvarez, que presenta elementos importantes para el estudio de su propuesta narrativa. El hecho de que haya permanecido durante más de tres décadas sin ver la luz hace evidente la falta de atención en la dramaturgia de la *vieja escuela*,¹⁸⁰ así como la necesidad de la edición y publicación de los acervos culturales en el olvido, más de alguno en estado muy deteriorado, lo que afecta no sólo su lectura, sino también cualquier proceso de análisis, interpretación o recepción.¹⁸¹

Por lo anterior, y mediante el proceso hermenéutico y filológico,¹⁸² la edición de la obra dramática intenta restablecer el texto lo más cercano a la última voluntad del dramaturgo. En este sentido, la edición crítica nos permitió contextualizar la obra, de forma que no sólo contribuye a un acercamiento claro y acorde a la voluntad estética, social y discursiva de Álvarez, sino también a una adecuada lectura y recepción de una de las obras originales del teatro michoacano.

Para llevar a cabo esta edición, hemos revisado los fundamentos de la crítica textual, particularmente en lo que se refiere a la edición de textos únicos, que Blecua advierte como “un arte que ofrece una serie de consejos generales extraídos de una práctica plurisecular sobre los casos individuales de naturaleza muy diversa” (1983: 2).

Por su parte, Orduna señala que el concepto de crítica textual debe ser reservado para “la totalidad de etapas y operaciones que llevan del manuscrito o impreso primitivo a la edición crítica de nuestros días” (2005: 54). En este sentido, la contextualización histórica del autor, sus orígenes y su obra fungen como elementos sumatorios para

¹⁸⁰ Expresión utilizada aquí como la forma de hacer las cosas bajo el mismo método de años atrás, con la misma fórmula, sin cambiar la esencia conceptual, es decir, el formato o manera de hacer las cosas en épocas pasadas, y que ahora ya no se realizan bajo ese esquema, ya sea porque se considera caduco o innecesario.

¹⁸¹ “El texto es un producto que se halla en relación de procedencia selectiva con el Mundo (de la estructura empírica y de la estructura mental y cultural). La estructura mental la alberga el autor, la general estructura mental humana, y, como reflejo, los objetos culturales actuales y pasados que, resultado de su historia, el mundo contiene. Asimismo, el texto, compuesto por un discurso de comunicación lingüística, tiene su destino virtual en el lector. Ello sucede al cumplimentarse de hecho el último factor del circuito comunicativo, en el cual el mundo es referencia tanto del autor como del texto y, ahora, también del lector” (Aullón, 1994: 20).

¹⁸² En el *DRAE* se define filología como: 1. “Ciencia que estudia una cultura tal como se manifiesta en su lengua y en su literatura, principalmente a través de los textos escritos; 2. Técnica que se aplica a los textos para reconstruirlos, fijarlos e interpretarlos”.

entender el discurso de Álvarez en *Tres hombres de confianza*, expuestos en el primer capítulo.

Esta edición implicó la observación e interpretación del texto dramático; la obra en sí misma era ya un vasto universo, al que se le sumaron las interpretaciones al lenguaje discursivo del autor. Ricoeur nos dice que el lenguaje es donde se enuncian las vicisitudes del sentido, el lugar de los símbolos, del doble o múltiple sentido, donde se confrontan las diferentes maneras de interpretar. El lenguaje establece la vía de acceso a la dimensión simbólica; en un proceder hermenéutico, el filósofo francés señala que “hay símbolo cuando el lenguaje produce signos de grado compuesto donde el sentido, no conforme con designar una cosa, designa otro sentido que no podría alcanzarse sino en y a través de su enfoque o intención” (1990: 18).

En el campo de la dramaturgia, esto equivaldría a la comunicación establecida entre el dramaturgo y el lector, en la medida que el primero crea o alude a símbolos que son desentrañados por cada receptor, como los que enuncia Ricoeur, que, a su vez, nos advierte que todo símbolo es signo, pero no todo signo es símbolo. El signo tiene una dualidad estructural e intencional, pero el símbolo tiene, además, la relación de sentido a sentido, es decir, del literal al latente. El símbolo reclama interpretación, “asimila más de lo que percibe una semejanza” (Ricoeur, 1995: 69), pero no hay interpretación sin refutación. La obra dramática se nos revela en una potencialidad enorme que exige su interpretación y, más aún, demanda la reflexión hermenéutica. Gadamer nos dice que:

Una hermenéutica llegará al resultado de que la comprensión sólo es posible en forma que el sujeto ponga en juego sus propios presupuestos. El aporte productivo del intérprete forma parte inexorable del sentido de la comprensión, es decir, la fusión de horizontes del interprete y el texto (1998: 111).

Este no es el espacio para analizar la obra, pero sí su composición e interpretación desde las palabras del dramaturgo, ya que “el lenguaje sólo captura la espuma que asoma a la superficie de la vida” (Ricoeur, 2006: 76). Para quienes intentamos una aproximación académica en el terreno de lo inasible, la edición crítica de la obra dramática nos coloca en un campo fascinante, por el sustrato lingüístico que posee a la luz de la hermenéutica teatral, ya que implica la interpretación del texto dramático.

4.1 Metodología

En cuanto a la edición, como lo he señalado, mi objetivo ha sido presentar el texto ideal más cercano al original. En principio, concreté una reunión con el señor Héctor Huacuz Álvarez, sobrino del dramaturgo, quien actualmente radica en Morelia, en la misma casa donde vivió el autor. En dicha reunión, se mostró renuente a proporcionarme documentos, enfatizando su descontento:

Estoy muy decepcionado de la gente de teatro, muchos libros, reconocimientos y libretos de teatro fueron donados a un director de teatro, para que se hiciera un museo de su obra y una biblioteca donde él quería, allá en su tierra, pero nada. Nada más se los robaron, porque eso es un robo y un egoísmo. Espero que me entiendas y no me lo tomes a mal, pero no sé si deba prestarte el poco material que tengo [E4.HHM-1].

Posteriormente, y tras varios encuentros con Huacuz, obtuve, a modo de préstamo, valiosos documentos de Álvarez, entre ellos las obras dramáticas inéditas: *Tres hombres de confianza*, *No des clases, mi amor*¹⁸³ y *El extraño peregrino*; además, el poemario *Tú que en el viento las compones*. La primera llamó mi atención, por la temática y estilo poco recurrentes en el discurso del dramaturgo. Ante este extrañamiento, procedí en principio a validar la autoría mediante el cotejo¹⁸⁴ del texto mecanografiado con otros de su acervo y la rúbrica del autor, también plasmada en la obra inédita.

Ahora bien, para proceder a la edición del texto y tener una sustentable interpretación, resultó necesario indagar a profundidad el origen de la obra, volver al dramaturgo a través de sus vestigios, ya que “la ‘vuelta’ al autor supone legitimar la investigación de la interpretación literaria no sólo en el polo *texto*→*lector*, sino también en el opuesto o recíproco *autor*→*texto*” (García, 1996: 44).

¹⁸³ La obra está incompleta, sólo se pudieron rescatar ocho hojas mecanografiadas; sin embargo, se recuperó el argumento de la obra.

¹⁸⁴ Las obras (en máquina de escribir) del dramaturgo se caracterizan por tener las iniciales JMA en cada una de las hojas; en *Una huelga singular* y en *Las flores se marchitan* podemos observar en la letra S la constante de manchar la parte inferior del carácter. Se detectó que en tres de las obras mecanografiadas hay manchas de lo que pudo ser café, detalle que puede relacionarse con el testimonio del mismo sobrino: “Siempre tenía una taza de café junto a su máquina de escribir” (E4. 21:13’). Dos de sus obras (*Cirugía plástica* y *Jugando con los héroes*) tienen la rúbrica. Las observaciones anteriores están presentes en *Tres hombres de confianza*.

Cabe enfatizar que Álvarez fue un personaje que inspiró a jóvenes de varias generaciones, entre ellos, su sobrino, Héctor Huacuz, quien tuvo la intención de incursionar en la dramaturgia aprovechando la figura cercana:

Le dije a mi tío que yo quería escribir como él, y que un día le iba a dar una obra para que me hiciera el favor de montarla, él o quien fuera de su grupo. Me dijo que escribir no era fácil, que se necesitaba talento, que observara la vida y lo que pasaba en ella, y ya después platicábamos. Yo le dije: “Ya sé lo que quiero escribir, ya lo tengo aquí” [señalándose la cabeza], y pues le platiqué más o menos lo que iba a pasar. Se rio, no sé si se estaba riendo de lo que pasaría en lo que iba a escribir o de mí. [...] Como a los dos o tres meses, no me acuerdo bien, me llamó y me dijo: “Toma, aquí está tu obra”. Y pues él que la escribe, lo que yo le platiqué, pero metiéndole de su cosecha, y, bueno, pues, al final de cuentas, pues él la escribió, eso sí, me la dedicó (E4. HHM-1).

El anterior testimonio permite, entonces, comprender el porqué de la variante discursiva de *Tres hombres de confianza*, respecto a las demás obras dramáticas de Álvarez. Lo anterior corresponde a lo que señala García Barrientos: “En la comunicación literaria el lugar del emisor no corresponde a un hablante o escribiente cualquiera, sino que exige ser ocupado por alguien especialmente cualificado” (1996: 40). Cabe añadir, siguiendo el testimonio de Huacuz, que la relación que ambos mantenían era muy estrecha,¹⁸⁵ lo cual puede significar en la intención¹⁸⁶ del autor de escribir la obra.

Para la transcripción, hemos respetado la estructura de la obra original, corrigiendo algunos errores que puedo inferir como *de dedo*; sin embargo, el lenguaje y la estructura no fueron modificados, con la intención de dejar abierta la puerta a estudios específicos sobre la dramaturgia, y en total acuerdo con Moya:

Soy de la opinión de que en una edición crítica nada debe actualizarse. Y no es que tales operaciones no sean pertinentes y revistan gran mérito, sino que no se deben efectuar dentro de lo que formalmente se presenta como una edición crítica, cuyo valor es poner

¹⁸⁵ Utilizado aquí el término como “adj. Dicho del parentesco y la amistad íntima” (RAE), dada la estima que sin duda Álvarez tuvo hacia su sobrino, a quien nombró su heredero universal.

¹⁸⁶ Asumir este punto de vista implica reconocer que la obra literaria posee (entre otros) un significado que puede describirse objetivamente y que coincide con la intención del autor, es decir, con lo que él quiso expresar. Implica, pues, “una apuesta por los planteamientos de la hermenéutica o teoría de la interpretación clásica, que el relativismo crítico contemporáneo rechaza de forma coherente y, desde su propia opción, irrefutable” (García, J., 1996: 44).

en manos del investigador un texto ciento por ciento confiable para estudios de toda naturaleza (2013: 81).

No obstante, he realizado conjeturas del texto, señalándolas en notas al pie, cuando los argumentos sobre los que se basaban son definitivos, siguiendo la advertencia de Blecua:

Negar a la crítica el derecho a la conjetura es negarle lo que a todos los copistas en todas las épocas les ha sido permitido, con el agravante de que mientras los copistas no indicaban su intervención, el filólogo deja siempre constancia de la suya con signos especiales o con notas explicativas (1983: 126).

Esta edición sigue, pues, la dimensión hermenéutica, con sus elementos contextuales y subtextuales, lo cual coadyuva a la lectura de la obra mediante las notas explicativas, que aclaran nombres de lugares o personajes, así como las alusiones que ayudan a reconstruir el contexto a que el autor sometió la obra. Finalmente, realizo un comentario respecto al discurso de la obra dramática.

4.2 Corpus: Tres hombres de confianza

A continuación, presentamos la edición crítica de la obra inédita *Tres hombres de confianza* (1982), de la autoría del dramaturgo michoacano José Manuel Álvarez.

4.3 Edición crítica

TRES HOMBRES DE CONFIANZA

Autor: José Manuel Álvarez

Época actual;¹⁸⁷ el escenario presenta una recámara, cama matrimonial, un biombo, etc. Bajo la almohada, estará una pijama de hombre; puerta al fondo, forillo,¹⁸⁸ puerta al

¹⁸⁷ Es una constante en las obras dramáticas de JMA situar la acción en la *época actual*. Resulta evidente que el autor se refiere al año en que la escribió, sin embargo, esto representa un problema para su lectura –o, en su defecto, para su representación–, ya que no indica la fecha en que fue creada esta obra en particular. No obstante, mediante la investigación de esta tesis ahora podemos dar cuenta de que fue escrita en 1982, año en que Huacuz afirma que sucedió lo ya comentado respecto al origen de la obra; por

baño a la derecha, un clóset a la izquierda, de él se sacará un vestido de mujer. Al levantarse el telón un reloj visible al público marcará las 10:30; es de noche.

Personajes¹⁸⁹

RAYMUNDO ¹⁹⁰	Coronel de unos 45 años, ceñudo y muy enérgico, entrará vistiendo el uniforme de su rango.
DORITA	Esposa de Raymundo, mujer de cuerpo muy sensual, de unos 25 años.
ERNESTO	Un tipo bien parecido, casi atlético, de unos 26 años.
FELIPE	Un chofer, también joven y no mal parecido, uniformado.
UN MÉDICO	Como de unos 38 años.
CAROLA	Sirvienta joven, atractiva, en toda ella se nota picardía.

Acto único

Al levantarse el telón, aparecen en escena Carola y Felipe, ella haciendo la cama¹⁹¹ y él tratando de besarla; Carola, después de resistirse un poco, le echa los brazos al

lo que habrá que leerse bajo ese contexto socio-cultural, ya que situar la obra en la *época actual* (2022) resulta incoherente en diversas acciones planteadas dentro del texto dramático.

¹⁸⁸ Este término ya casi no se usa en el argot teatral. *Forillo*: “Telón pequeño que se pone detrás del principal o de fondo cuando en éste hay una puerta, ventana u otra abertura semejante. La utilización de forillos sirve para aforar los defores” (Gómez, 2007: 326). El *defore*, también nombrado como *gatera*, refiere al hueco que aparece en el decorado cuando este no está bien aforado y se afora mediante bambalinas o forillos.

¹⁸⁹ Nótese que *Felipe* (chofer) y *Carola* (sirvienta), ambos al servicio de la casa, no tienen asignada una edad, a diferencia de los demás personajes. Los personajes femeninos son determinados por el estereotipo de belleza: “mujer de cuerpo muy sensual”, “joven atractiva que denota picardía”. Los personajes masculinos, de igual manera, son acotados: “bien parecido, casi atlético”, “joven no mal parecido”; excepto Raymundo y el médico, quienes son caracterizados mediante sus profesiones (coronel y médico, respectivamente).

¹⁹⁰ El nombre propio del personaje resulta sobrado, los personajes –y el propio autor– lo refieren por su rango.

¹⁹¹ Desde la pragmática hemos de dar cuenta del sentido de la expresión “hacer la cama”, en el entendido que el autor refiere a la acción de estirar las sábanas y ordenar los elementos complementarios, acción popularmente conocida también como *tender la cama*. Sin embargo, resulta curioso recordar aquí la frase *hacerle la cama a alguien*, utilizada en España y otros países, que tiene el sentido expresión la intención de dañar moralmente a una persona; según el *DRAE*: “trabajar en secreto para perjudicarlo” (2014: 1667). Definición que corresponde a la acción indicada en la didascalia: “le echa los brazos al cuello y se besan más que ardientemente”, en la habitación de la dueña de la casa, que permeada por su *moral* se verá afectada anímicamente.

cuello y se besan más que ardientemente. En eso entra Dorita, vestida con una bonita bata de casa; al ver la escena se sorprende y se enoja.

DORITA: ¡Carola!, ¡Felipe! ¿Qué significa esto? En mi propia recámara. ¡Lárgate de aquí inmediatamente, Felipe!, espera que llegue mi marido,¹⁹² el coronel, para que te despida inmediatamente.

FELIPE: ¡Señora! Es que yo...

DORITA: Que te largues te dije, sinvergüenza.

(Mutis¹⁹³ de Felipe. Carola al principio parece muy apenada, pero momentos después, como el diálogo lo pida, cambia de actitud.)

DORITA: Y tú, ¡grandísima desvergonzada! Cómo pudiste hacer esto a la familia Martínez,¹⁹⁴ que siempre te hemos acogido, y en esta habitación, que por ser mi recámara y la de mi marido, debe ser la más respetada de la casa.

CAROLA: Es que...

DORITA: ¡Contesta!

CAROLA: ¿Y por qué ha de ser la más respetada?

DORITA: ¿Y lo preguntas? Porque este es el templo de nuestro amor, porque... porque... porque aquí dormimos mi marido y yo, porque... porque... en fin, porque aquí no se deben hacer estas cosas.

CAROLA: ¡Voy!¹⁹⁵ Señora... si no hacen ustedes esas cosas aquí, pos¹⁹⁶ entonces dónde las hacen, ¿eh? ¿Dónde conchaban?¹⁹⁷

¹⁹² El diálogo “espera que llegue mi marido” nos sirve como un indicador sociocultural: la mujer no tiene la facultad de tomar una decisión sin el consentimiento del marido. A finales del siglo XX todavía estaban muy marcados los estereotipos de los hombres y las mujeres, sus funciones, sus características y los roles de poder, partiendo de la creencia cultural respecto a lo socialmente apropiado y aceptado. A partir de esto, los estereotipos conducen a limitar la manera de actuar de los individuos en la sociedad. El personaje de Dorita responde a este contexto, reprimir sus sentimientos e impulsos y esperar a la *autoridad* de su hogar.

¹⁹³ En el teatro es la acción de salir de escena de un actor, en la representación. Léase aquí como instrucción del dramaturgo.

¹⁹⁴ Apellido materno del autor. Es una constante de Álvarez hacerse presente en su escritura nombrando a algunos de sus personajes con el de algún familiar, amigo o conocido. En este caso, utiliza el apellido paterno de su madre, quien pertenecía a una familia muy católica y por ende regida por la *moral*.

¹⁹⁵ Aunque literalmente sea la conjugación del verbo *ir* en la primera persona del modo indicativo, aquí es utilizada como una interjección popular, que el *Diccionario de Español de México (DEM)* define como una “Expresión que refuerza la incredulidad o el escepticismo de alguien ante alguna afirmación o algún acontecimiento: ‘¡Voy! a poco ni pal camión traía, que se vino caminando’, ‘¡Voy, voy!, no me digas que nunca te has comido una jícama en la calle’” (2021).

DORITA: ...En ninguna parte. ¿Pues qué pensabas?

CAROLA: Dispense la señora, pero... A lo mero macho,¹⁹⁸ usted y el coronel, ¿no...?
¿Nada de nada?

DORITA: Con las preguntitas que haces, no sé si enojarme más o francamente envidiarte..., porque me parece que tú, sin tener marido, lo haces demasiado seguido...

CAROLA: Pos... vera usté, Dorita, ya ve que siempre hemos sido... pos... casi casi como cuatachas, ¿o no?

DORITA: ¡Carola!, que no somos iguales,¹⁹⁹ yo soy de la ciudad y tú de Santa Clara.²⁰⁰

CAROLA: Pero bien mexicanotas las dos, ¿qué no? Usté ha de dispensar, pero ya ve, usté es la patrona, y está envidiando uno de los privilegios de nosotras, las dizque gatas; a lo mero macho, ¿a poco a usté no se le antoja?

DORITA: Que no se me antoja qué.

CAROLA: Cómo qué, pues un buen taquito de longaniza²⁰¹ de alguien que calce grande...

DORITA: ¿Un pedazo de longa... de alguien que calce grande? No entiendo.

CAROLA: Ya me lo figuraba que usté estará muy casadota,²⁰² muy grandota y muy buenota, pero bien tarugota.

¹⁹⁶ El autor recurre a la estilística del lenguaje, para diferenciar la *clase social* de los personajes. Carola, que es una sirvienta, representa al *pueblo* y su forma estereotipada de hablar. “Pos [pues] entonces dónde las hacen...” En la respuesta al diálogo –por parte de Dorita– se confirma la intención del dramaturgo: “¿Pues qué pensabas?”.

¹⁹⁷ En definición del DRAE: “Unir, juntar, asociar” (2014: 2446), para el DEM se conjuga como *amar*. En el sentido pragmático que concierne al contexto en el que se desarrollan las ideas relacionadas con el lenguaje, es decir, a la interpretación y el sentido discursivo según el contexto en que se produce, interpretamos la palabra como la acción de *hacer el amor*; dicho de otra manera, la relación sexual, la cual implica *unir* los cuerpos.

¹⁹⁸ La palabra *macho* se encuentra en el lenguaje popular mexicano con una frecuencia constante, como sucede con la expresión *A lo mero macho*, con el sentido de ‘en serio’, ‘de verdad’. El adjetivo *macho* corresponde a una mentalidad y a un determinado patrón de conducta.

¹⁹⁹ Los hablantes de una determinada clase social pueden transformar su forma de hablar de un conjunto a otro, según el contexto en que interactúen; sin embargo, todos los conjuntos de su entorno transitan en un campo de variación que puede referirse como lenguaje clasista, el cual contiene particularidades no sólo fonéticas, como las estudiadas por Labov, sino sintácticas y semánticas.

²⁰⁰ Nuevamente, el autor parece proyectar su propia historia familiar en el personaje de Carola, en este caso, de quien dice que es oriunda de Santa Clara, y podemos suponer que se refiere a Santa Clara del Cobre, pueblo natal de Álvarez.

²⁰¹ La expresión de doble sentido “taquito de longaniza” apela al uso metafórico del embutido para designar al miembro masculino. Se trata de un *albur*, juego de palabras característico del habla mexicana (sobre todo, de los varones, aunque aquí aparezca en boca de una mujer), que aparece en todas las esferas sociales, en mayor o menor grado. En ocasiones es emitido sin intención por la misma vaguedad intrínseca del lenguaje; pero en este caso, se utiliza de manera premeditada para incitar un efecto en el interlocutor –para el lector y finalmente para el espectador–, como un recurso humorístico.

²⁰² Hay un valor popular en el empleo del aumentativo en los estratos sociales bajos, cuya intención es más la de ofender o incluso insultar a las personas.

DORITA: ¡¡Carola!! ¿Te has vuelto loca? No te entiendo ni jota.

CAROLA: Si usted quiere, Dorita, yo le puedo dar unas clasicas de algo que le será muy útil.

DORITA: No me interesan tus pleberías...²⁰³ Pero explícame cómo está eso de la longaniza y de los zapatos grandes.

CAROLA: ¡Ay! Mire nomas si no estará usted atrasada. No saber que hay gatos, toros y hasta burros. Bueno... como su marido está como gato...

DORITA: ¿Mi marido como gato? Si es alto y fuertote.

CAROLA: Sí, pero parece un chito, chito²⁰⁴ (*ríe*). Mire señora, para que mejor me entienda, le voy a explicar: ¿recuerda el jueves que fuimos a La Merced y que compramos nabos?

DORITA: Longaniza, gatos, zapatos y ahora nabos. Decididamente, no entiendo...

CAROLA: A ver, ¿qué se le figura un nabo?²⁰⁵

DORITA: A ver... a ver... es largo... redondo... ¡¡Virgen santa!!

CAROLA: Eso, eso precisamente.

DORITA: Bueno, ¿y los gatos, toros y burros?

CAROLA: Pos que, como esos animalitos, también los maridos, unos están más largos, otros están medianos y algunos chaparritos... y no de estatura, ¿eh?

DORITA: ¿No?

CAROLA: Nooooo.²⁰⁶

DORITA: Entonces de...

CAROLA: Sííííí.

DORITA: Quién lo hubiera pensado. Oye, ahorita que me estoy acordando, cómo es que dijiste que el coronel, mi marido, es de los chaparritos.²⁰⁷

²⁰³ El autor no pierde oportunidad para dejar en claro la diferencia de clases sociales; sin embargo, la convención ya ha sido establecida con antelación y la insistencia quizá corresponde a fijar esta condición como primaria, ya que será la vía de tránsito de la *moral*.

²⁰⁴ De acuerdo con el proceso interpretativo, podemos deducir el significado implícito en “chito, chito”, tomando en cuenta el contexto: mediante la inferencia, se interpreta la expresión como la acción para llamar a un gato; así, el destinatario puede poner en relación lo que se dice explícitamente y lo que se dice de modo implícito.

²⁰⁵ La recurrencia al albur refuerza el carácter pícaro del personaje; el uso de palabras que se alejan intencionalmente de su denotación evoca el sentido figurado que apela a la similitud de objetos como *longaniza* y *nabo* con las partes del cuerpo humano; lo “que exige un esfuerzo de interpretación y sirve también para significar” (Angenot *et al.*, 1993: 40).

²⁰⁶ La característica principal que tiene la palabra dentro de un texto teatral es su intencionalidad. “La intencionalidad en la palabra adquiere su significación en función del contexto” (2012: 451). La palabra “Nooooo” representa el alargamiento de una vocal, para dar énfasis a la expresión.

²⁰⁷ Aquí el proceso de la interpretación, que contiene la consideración del contenido tanto como la intencionalidad del discurso de origen, para lograr trasponer la realidad a un lenguaje contextualizado.

CAROLA: Pos... francamente, porque de vez en cuando en mis días libres me ha llevado a una casa que está allá por el cuartel.

DORITA: ¡¡El muy canalla...!! y conmigo nunca... ¡Ah! Sinvergüenza, con razón siempre llega muy cansado; eso quiere decir que todos los días por allá...

CAROLA: No se preocupe, señora, que para eso él siempre está cansado; en cambio, Felipe...

DORITA: ¿Felipe...? ¿Y él qué es?

CAROLA: Pues su chofer.

DORITA: No, ¿qué tipo de animal es?

CAROLA: Ay, señora, él es... burro... Si usted quiere, lo llamo; al cabo el coronel está fuera de aquí, y ya ve que nunca la deja sola. Si no aprovecha esta ocasión, puede regresar, y con la fama de matón que tiene... no va a dejar que nadie se le acerque. Después de todo, ¿qué tiene de malo conocer un burro?

DORITA: *(Duda por un instante)* Quizá tengas razón, para vengar mi dignidad ofendida, debo sacrificarme. Carola, llame usted al chofer inmediatamente.

CAROLA: En seguida. Buen provecho...²⁰⁸ digo... en seguida, señora.

*(Mutis de Carola. Dorita se sienta entreabriéndose la bata dejando ver parte de sus piernas; empieza regañando a Felipe y poco a poco va cambiando la voz, hasta que se hace francamente insinuante. Felipe, al principio tímido, cuando comprende la situación se pone a tono y actúa según el diálogo.)*²⁰⁹

FELIPE: Diga usted, señora.

DORITA: Te llamé para que me expliques lo que hacías con la sirvienta.

FELIPE: Para que le explique lo que hacía con... ¿Y cómo quiere que se lo explique?, ¿eh?

DORITA: Pues lo mejor que puedas.

²⁰⁸ El lenguaje teatral –como en la vida real– apela al sentido más allá de su significación (información que proporciona el texto de acuerdo con el código lingüístico, lo dicho); por tanto, se tiene que leer a partir del significado total del texto, dicho de otra manera, lo que se quiere decir.

²⁰⁹ Las acotaciones (didascalías), entendidas como “las indicaciones de tipo informativo que el autor da en un texto” (Alonso de Santos, 2012: 453), son aprovechadas por Álvarez para conducir el carácter de los personajes –*Felipe, al principio tímido*–; sin embargo, aquí es la segunda vez que da libre albedrío a la interpretación (*actúan según el diálogo*), a la peculiaridad significativa del diálogo teatral que consiste en no decir las cosas directamente, sino mediante su intencionalidad.

FELIPE: Pues vera usted: primero yo me le acerqué... y la cogí de los hombros... así...
(*va haciendo lo que dice*) ella se resistió un poquito, así; después la abracé...
así... después la agarré de aquí... después...

(*Se escucha el timbre de la puerta. Dorita separa a Felipe casi a la fuerza pues no la quiere soltar.*)

DORITA: No sé quién pueda ser a estas horas; de todas maneras... Puede usted retirarse,
Felipe.

FELIPE: ¿Cómo así? Por favorcito, señora (*se hinca*) déjeme terminar de hacerle...
digo... de explicarle lo que estaba pasando con Carola.

DORITA: ¿Quiere hacérmelo a mí también? ¡Atrevido! Retúrese inmediatamente, Felipe.

FELIPE: Señora...

DORITA: Y regrese en media hora... a las once, ya que todos estén dormidos.

(*Tocan la puerta de la recámara.*)

DORITA: Entre.

(*Entra Carola maliciosamente; Felipe hace mutis.*)

CAROLA: Señora, el sargento Ernesto,²¹⁰ asistente del coronel, dice que trae un mensaje
urgente y que debe dárselo en su propia mano. Yo le dije que usted estaba
ocupada, pero...

DORITA: Bien, dile que pase.

(*Sale Carola y vuelve acompañada de Ernesto; después Carola vuelve a salir; en esto Dorita recapacita que no es propio recibir a un hombre en bata, y aturdida un poco por la escena con Felipe, corre detrás del biombo a cambiarse.*)

ERNESTO: Buenas noches, señora. Con orden de mi coronel de entregarle este mensaje.

²¹⁰ El autor decide presentar al personaje aquí, a diferencia de los demás personajes. En la descripción inicial se omite decir que es un sargento, asistente del coronel. Me parece pertinente señalarlo, ya que el personaje será mencionado en el resto de la obra, sea por su nombre propio (Ernesto), o por su rango (sargento).

DORITA: Bien... eh... perdóneme, sargento, soy tan distraída... me cambiaré y en un segundo lo atiendo... ¡Ay, Dios mío! Qué pena.

ERNESTO: Mi coronel me ordenó decirle...

DORITA: *(Detrás del biombo)* Espere... que termine de cambiarme, por favor.

(Ernesto no resiste la tentación y se acerca al pequeño biombo y de rodillas mira a Dorita por una rendija. Tanto se repega que termina por tumbarlo. Dorita está en ropa interior; al verse sorprendida, trata de correr y se tropieza con el biombo, cae y finge desmayarse. Él la toma en sus brazos y la deposita en la cama. Deja la carta sobre el buró.)

ERNESTO: Señora... señora... Dorita... ¡Ay, mamacita...!²¹¹ ¿Y ahora qué hago?... ¿Y si alguien viene...? A lo mejor la criada oyó el ruido y viene luego luego... mejor me le adelanto y la llamo.

(Se acerca a la puerta y llama a Carola, que viene enseguida.)

ERNESTO: Carolaaa, Carolaaaa, corra usted, pronto, que la señora se ha puesto mal.

CAROLA: ¡¡Válgame los aparecidos!!²¹² ¿Pos qué le hizo usté? Mire nomás cómo la dejó. Haga algo... muévase.

ERNESTO: Corra por un médico mientras yo trato de volverla en sí.

(Mutis de Carola. Ernesto al quedar solo con ella trata de volverla en sí dándole pequeñas palmaditas en la cara. Se pone nervioso al verla con tan poca ropa; pone su oído en el pecho de Dorita, para ver si escucha el latido del corazón.)

ERNESTO: Señora... señora... escúcheme... Necesito darle el recado de mi coronel. ¡Ay, señora! Escúcheme, esa carta se la mandó el coronel desde ayer, nada más que

²¹¹ La expresión refleja su estado emocional y su actitud ante el contenido de lo que está diciendo. En este caso puede tener dos connotaciones: ¡Ay, mamacita! → ‘se desmayó’; ¡Ay, mamacita! → ‘¡qué hermosa!’ De acuerdo con el desarrollo de la obra y el estilo en que está escrita, podemos decir que la segunda es la que presenta coherencia en relación con los antecedentes inmediatos.

²¹² ¡Válgame! Es una expresión de sorpresa que generalmente va seguida de algún sujeto religioso – ¡Válgame... [Dios, Cristo, la Virgen, el cielo]! Con “...los aparecidos”, podemos inferir, por el contexto de la obra, que refiere a los personajes que han entrado en la habitación de Dorita. No obstante, en la Zarzuela cómica “Los aparecidos”, de Manuel Fernández Caballero –libro que Álvarez tenía en su colección–, el título hace referencia a los amantes que disputaban el amor de una mujer.

me retrasé en el camino y no pude llegar hasta ahora; el coronel me indicó que después de entregarle la carta lo esperara aquí en su casa hasta que él llegue, que me hospede aquí en su casa en la recámara que ya he ocupado otras veces... ¿Me oye, señora...? señora... señorita... Dorita linda... señooooorita... ¡Ay, Dios!, quítame los malos pensamientos.

(Ernesto pone su mano en una de las piernas de Dorita; ella abre los ojos y le da una fuerte cachetada.)

DORITA: ¡Atrevido! ¡Majadero! Esto los sabrá mi marido en cuanto llegue; ya puede ir comprando su cajón para que lo entierren.

ERNESTO: Por favor, señora, yo le suplico... Compréndame, es que usted es tan relinda que no sé cómo pude pensar que...

DORITA: Malvado, se aprovechó usted de mí.

ERNESTO: Perdóneme, haré cualquier cosa para que mi coronel no llegue a enterarse, créame.

DORITA: ¿Cualquier cosa?

ERNESTO: Cualquiera.

DORITA: Bueno, pues tiene que demostrarme que su arrojo varonil es tan fuerte como dice; si no, ya sabe.

ERNESTO: ¡Señora! ¿Ahorita?

DORITA: Ahorita no, no ve que Carola puede regresar en cualquier momento.

ERNESTO: ¿Entonces cuándo?

DORITA: ¿No dice que va a pasar la noche en casa?

ERNESTO: ¿Pues qué no estaba usted desmayada?

DORITA: Vuelva más noche, pero ahorita lárguese a su cuarto. ¡Pero ya!

*(Ernesto, todo azorado, hace mutis. Instantes después entran Carola y el doctor.)*²¹³

CAROLA: Dorita, aquí está el doctor. ¿Cómo se siente?

²¹³ ¿Médico o doctor? Literalmente, no es lo mismo; sin embargo, el autor le otorga un mismo significado, lo cual no representa ningún problema en el contexto de la obra. Es el único personaje que no tiene un nombre propio; es evidente que Álvarez lo utiliza como un personaje que es recurrente en las grandes comedias, es el caso en “El medico a palos” de Moliere, en la cual el supuesto médico es contratado para curar (del mal de amores) a la supuesta enferma.

MÉDICO: *(A Carola)* Retírese, que tengo que reconocer a la enferma.

CAROLA: ¿No me necesita, señora?

DORITA: Puedes irte; si te necesito, yo te llamaré.

(Con una mirada maliciosa Carola hace mutis. El doctor saca su estetoscopio y se propone auscultar a la enferma; ella se contornea melosamente insinuándosele al doctor, le sonríe y le coquetea descaradamente.)

MÉDICO: Dorita, lo que usted tiene es una altísima fiebre.

DORITA: ¿De amor, doctor?

MÉDICO: Exacto. Su marido debe de tenerla muy abandonada.

DORITA: ¿Y qué me receta, doctorcito?

MÉDICO: ¿Para su marido?

DORITA: No, doctor, para mí.

MÉDICO: ¡Dorita! Usted sabe cuál es el remedio.

DORITA: ¿Y usted no tiene esa medicina? Cúreme usted, doctor. Lo necesito tanto.

MÉDICO: ...Bueno... Dorita... por tratarse de un caso de gravedad, y de usted que es tan hermosa... perdón, digo, tan amable.

DORITA: Por favor, doctor.

(El médico avienta el estetoscopio sobre el buró donde había dejado Ernesto la carta; esto hace que Dorita vea la carta y la toma, la abre y empieza a leerla. Mientras tanto, el médico, dando la espalda al público ha comenzado a desabrocharse los pantalones; al oír el grito de Dorita voltea tan rápido que suelta los pantalones y éstos caen al suelo, intenta caminar y se tropieza con los mismos.)

DORITA: *(Leyendo)* Señora Dorita M. de... te notifico por ésta, para que no te preocupes, que llegaré hasta mañana sábado, a las diez de la noche... *(Al leer esto brinca de la cama gritando)* ¡Ay, nanita!²¹⁴ Sábado a las diez de la noche. Hoy es sábado... ¿Qué hora es? *(Ve el reloj).*

²¹⁴ “De nana ‘niñera’. excl. de miedo o de disgusto” (Gómez de Silva, 2008: 149). Las expresiones de este tipo a menudo se resignifican a través del saber popular de una cultura oral.

(Se escucha que para un coche en la calle. Dorita desesperada no sabe qué hacer, y al ver al médico con los pantalones abajo, lo único que hace es llevarlo a empujones hasta el clóset cerrando violentamente la puerta. Apenas tiene tiempo de correr a su cama y taparse con las mantas cuando entra el coronel con un veliz²¹⁵ en la mano, y se dirige con paso seguro al clóset. Viendo esto ella, corre y lo detiene con un abrazo, le quita el veliz y mimosa lo lleva a la cama.)

DORITA: Ay, mi vida, ya estaba con mucho pendiente; me decías en tu carta que llegabas a las diez y mira qué hora es. Ven... te necesito mucho.

CORONEL: Dorita, mi cielo, yo también deseaba ya estar contigo. Vengo muerto de cansancio, he perseguido a unos bandidos por toda la sierra, no he dormido en todos estos días, por lo que lo único que deseo es estar ya roncando. Discúlpame que no te atienda como quisiera... mañana será otro día.

(Dorita hace una mueca de enfado y se encoge de hombros sin que él la vea, pues ya ha tomado su pijama de debajo de la almohada y entra con ella al baño para cambiarse. Se oye al coronel cantar dentro del baño. Dorita entre tanto corre al clóset, y con toda cautela abre, mete el veliz y saca al médico que trata de abrocharse el pantalón. El coronel deja de cantar y con nuevo sobresalto Dorita vuelve a meter al doctor al clóset; corre a su cama y en ese momento aparece el coronel, ya en pijama. El coronel se acuesta y se queda dormido. Dorita tantea el sueño del coronel, lo tienta, lo mueve ligeramente, y al convencerse de que duerme, salta de la cama y se dirige al clóset donde está el médico, abre la puerta; pero no bien ha salido de su escondite el galeno,²¹⁶ cuando se da cuenta que cautelosamente se abre la puerta de fondo, un nuevo aventón de Dorita al médico lo hace entrar a su encierro. En tanto que Felipe, sin reparar en el coronel que está en la cama, se precipita sobre la mujer tratando de abrazarla y besarla. Ella a duras penas logra hacerle ver a señas al marido que ronca feliz. Los dos se dirigen a la puerta de salida.)²¹⁷

²¹⁵ Esta es una palabra en desuso –o muy poco utilizada–, pero es un dato importante para situar la época en que sucede la historia y un referente temporal del autor.

²¹⁶ Del nombre de Galeno, médico griego del siglo II (*DRAE*), procede la voz castellana *galeno*, con el significado de “hombre autorizado para ejercer la medicina”. Quizá Álvarez lo utiliza aquí para mostrar su bagaje cultural.

²¹⁷ La intervención del autor mediante esta extensa didascalia externa –entendida como “la instrucción del autor en la cual se indican los gestos y las acciones de los personajes independientemente de todo discurso, contrariamente a las internas, cuyas indicaciones están situadas en el espacio del diálogo” (Ubersfeld, 1989: 17)– se apega a lo expuesto por Alonso de Santos: “Las tramas en la comedia acaban

DORITA: Mire, Felipe, alguien más trata de entrar a esta pieza, escóndase mientras yo veo quién es.

(Felipe se tira —como quien se tira un clavado— bajo la cama; Dorita corre a apagar la luz cuyo interruptor está del otro lado de la habitación. La escena queda con la menor luz posible dando la idea de que la habitación está a oscuras. Ernesto Entra y se dirige a la cama sin poder ver a Dorita que está del otro lado, y mucho menos la cara del coronel —de espaldas a Ernesto. Primero, tímidamente comienza a acariciar las piernas del coronel por sobre las cobijas; al no ver resistencia de la que él cree Dorita, sus caricias se hacen más audaces. Se acuesta junto a él y le empieza a acariciar la cara. El coronel dormido cree que quien lo acaricia es su esposa, y se mueve amodorrado. Ernesto en su acto de acariciar la cara pasa su mano por los bigotes²¹⁸ del coronel.)²¹⁹

CORONEL: Que te estés quieta; déjame dormir si quiera hasta que amanezca.

(Felipe reconoce la voz del coronel y pega un brinco de la cama para el lado donde está Dorita.)

CORONEL: No te enojés y vente a costar; te repito que quiero dormir *(se voltea para el otro lado y se tapa la cabeza con las cobijas)*.

(Dorita detiene a Ernesto, que hacía por salir de la pieza.)

por repetirse tanto como los chistes o los tópicos; los personajes se asemejan peligrosamente unos a otros. Las posibilidades combinatorias, en un esquema que preveía la presencia de damas y galanes enamorados, celosos o despechados, de padres y hermanos desconfiados y de graciosos y criadas materialistas, divertidos y generalmente fieles, no garantizaban hurtarse a la situación trillada o al lugar común” (2012: 65).

²¹⁸ En la presentación del personaje se omite que tiene bigote; es en este momento que el autor advierte de ello. Quizá un detalle que parezca irrelevante, sin embargo, debe ser considerado sin menosprecio, ya que es un signo substancial para el proceso de construcción del personaje —por parte del actor que ha de interpretarlo. La historia mexicana está fuertemente marcada por hombres con prominentes bigotes, símbolo de masculinidad, llegando incluso a imponer nuevos estilos que reflejaban la fuerza y el poder de un hombre en los siglos anteriores.

²¹⁹ En el teatro, como en otras disciplinas artísticas, la luz tiene un papel importante para su realización. Es una herramienta que se emplea para hacer visible el espacio, pero también adopta funciones simbólicas y significativas. “Una vez que la luz cumpla con el cometido de permitir al espectador observar los hechos ocurridos en escena, ésta crea la atmósfera en la que se desenvuelve el drama” (Mier, 2013).

DORITA: *(Hablando bajo para no despertar al coronel)* No se vaya, sargento, no me deje sola con ese hombre que cuando llega no hace otra cosa que dormir y dormir; en cambio, con otras... hasta con mi propia criada.

ERNESTO: ¡Señora...! ¿Usted...?

DORITA: Sí, sargento, esta noche se las cobro todas juntas. Espéreme usted en el baño y no haga ruido, en tanto yo me deshago de un burro y un... bueno... yo me entiendo.

(Dorita empuja al sargento al baño, quedando ella cerca de la entrada del baño. Dentro del baño se oye un gran ruidazo, como si se cayeran demasiados objetos; al oír esto, asoman las cabezas de Felipe bajo la cama y del doctor por el clóset. El ruido también despierta al coronel que muy malhumorado salta de la cama y prende la luz. Dorita hace como que sale del baño y va a sentarse en la cama; el coronel hace lo mismo y se le encara de mal humor.)

CORONEL: Por todos los demonios del infierno, ¿qué mosco te ha picado hoy?

DORITA: ¿A mí...? Todavía ninguno...

CORONEL: Presiento algo raro, y me vas a decir inmediatamente qué cosa es.

DORITA: Desde luego, vidita, pero no sé si deba... es que... es tan delicado...

CORONEL: ¡Con mil rayos! Delicado o no, empieza ya.

DORITA: Bueno... pues... lo que pasa es que estoy muy nerviosa...

CORONEL: Eso ya lo estoy viendo, pero ¿por qué?

DORITA: Mi vida... tú me conoces... que soy incapaz de faltarte siquiera con el pensamiento...

CORONEL: Al grano, que me estás poniendo furioso.

DORITA: Es que hay quien se ha atrevido a faltarme al respeto en lo que tú saliste... como no había un hombre en la casa...

CORONEL: Y Felipe, el chofer, ¿no estaba?

DORITA: Es que él precisamente es el desgraciado que...

CORONEL: El desgraciado que ¿qué...? acaba.

DORITA: Que se atrevió a citarme para esta noche en su cuarto... cuando tú ya estuvieras dormido... para...

CORONEL: ¡Cállate!

DORITA: Es que tú me dijiste que te dijera...

CORONEL: ¡Que te calles, te dije! Ahorita mismo voy a matar a ese desgraciado... le voy a vaciar mi pistola.²²⁰

(Se levanta furioso y saca del buró su pistola y se dirige a la puerta, Dorita lo alcanza y lo detiene, él trata de deshacerse de ella, pero se detiene a escucharla.)

DORITA: Espérate, vidita, deja que te explique.

CORONEL: ¿O es que ya...?

DORITA: No, mi cielo, pero lo que quiero es que lo cojas in fraganti, para que así, si lo matas, no te comprometas mucho.

CORONEL: ¿Quieres decir que piensas ir tú al cuarto del chofer para que yo lo pueda matar con las manos en la masa? En este caso, sería con las manos en ti.

DORITA: ¡Caramba! Líbreme Dios de tan solo pensarlo. Lo que yo te quería proponer, es que te pongas esta bata y esta pañoleta mía *(Le da una bata y una pañoleta, muy coquetas.)* Así, el malvado chofer no se dará cuenta de que eres tú, y no tendrá oportunidad de huir. Tú oirás lo que él te diga creyendo que soy yo, y sabrás sin lugar a dudas si yo le di motivo o no.

CORONEL: De ninguna manera me haría pasar por mujer.

DORITA: Hazlo por mí, esposo mío, que el honor de tu mujercita está en tus manos, y, de no hacerlo, nunca borrarías de tu mente la duda.

(Después de dudarlo un poco, el coronel acepta y hace lo que ella le pide, poniéndose el cinturón con la pistola bajo la bata de ella.)

CORONEL: Espera tranquila, no te muevas de este cuarto pase lo que pase.

DORITA: Te lo prometo, pero debes saber que el infame pretendía que, si no lo encontraba a la hora que fuera en su cuarto, lo esperara porque hoy pensaba salir, pero que no tardaría; así que, si no está, acuéstate en su cama y ahí espéralo.

CORONEL: No sé por qué hago esto como tú quieres... quizá quiera como tú dices, librarme de una posible duda. *(Hace mutis.)*

²²⁰ El honor tiene implicaciones sociales, el personaje se dispone a limpiar su honra; en las comedias, la contraposición amor/honor no entraña tanto la lucha trágica entre el interés particular y el interés público –al que el individuo debe someterse, con el fin de asegurar el mantenimiento socializado del honor–, sino más bien la batalla diaria y personal –en este caso, de entretenidas peripecias.

(Dorita se agacha para hablarle a Felipe que está bajo la cama; él, en vez de salir, la jala de los brazos y la hace meter con él bajo la cama.)

DORITA: No, aquí no, mejor nos subimos a la cama.

FELIPE: ... ¿Y si nos halla el coronel...? Mejor aquí, Dorita.

DORITA: Date prisa, pues... no... ya no... ¡Virgen santa! Es usted un... Carola tenía razón... ¡Que bárbaro! He dicho que no, a lo mejor sí regresa mi marido.

(El público no ha podido ver lo que sucede debajo de la cama; las cobijas colgando han impedido que la acción sea visible. Dorita sale de debajo de la cama, después sale Felipe y se dirige a la puerta de salida.)

DORITA: ¿Adónde vas, Felipe?

FELIPE: A China... a ver si allá no me encuentra el coronel.

DORITA: De ningún modo. Ve inmediatamente a tu cuarto, donde te espera mi marido.

FELIPE: ¡¡¿Qué?!!

(Dorita lo mira amenazadoramente.)

FELIPE: Si usted así lo quiere... está bien... soy capaz de ir a que me maten por usted... pero si voy a morir... siquiera que valga la pena, ¿no? *(intenta abrazar a Dorita).*

DORITA: Tonto, es que no me entiendes, escucha...

(Dorita le dice algo al oído; él mueve negativamente la cabeza; ella insiste y sigue hablándole al oído, él parece entender, sonríe maliciosamente, la besa y rápido hace mutis. Dorita se dirige al clóset donde está el doctor, abre la puerta, él sale y ve para todos lados, al no ver a nadie la abraza e intenta salir.)

DORITA: ¿Se quiere ir, doctor? No lo haga, deme la medicina que me prometió, ¿sí?

MÉDICO: ¿Y si regresa su marido?

DORITA: No le hace, al cabo él nunca me da medicina.

(Suavemente lo empuja dentro del clóset y entra con él abrazándolo. En cuanto cierran la puerta del clóset, se escucha por el forillo unos balazos y una carrera precipitada. Entra el coronel, todavía con la bata y la pañoleta de Dorita en la cabeza. De un brinco se acuesta en la cama tapándose con las cobijas. Dorita sale del clóset.)

DORITA: *(dentro del clóset)* ¡Ayyy...! ¡Válgame la Virgen!... también usted... Es un burro... No... mejor no, mejor otro día...

(Al escuchar el texto anterior, el coronel saca la cabeza de las cobijas y se queda oyendo, después de un largo silencio y viendo que no está Dorita le llama.)

CORONEL: Doritaaaa... Doritaaaa...

DORITA: Acá estoy... *(saliendo del clóset)* me quedé dormida en el clóset.

CORONEL: ¡Qué noche! Y yo muriéndome por cerrar los ojos... ¡Oye! ¿Qué hacías encerrada en el clóset?

DORITA: ¿Yo...? Nada.

CORONEL: ¿Cómo nada?

DORITA: Es que, para calmar mis nervios, al salir tú me entré en el clóset para... arreglar lo que traías en tu veliz y me quedé encerrada.

CORONEL: Pero yo te oí decir algo de un burro... que otro día...

DORITA: ¿Sí? ¿Me oíste?

CORONEL: Claro. ¿Qué me querías decir con eso?

DORITA: ¿Que qué te quería decir con eso...? bueno... pues...que no seas burro, que si me vas a dejar solita otra vez, otro día. Bueno... ¿Y qué paso con Felipe? ¿Lo mataste? Porque yo escuche unos disparos.

CORONEL: Deja ya eso por la paz, te lo ordeno. Nada le hice y estoy seguro que no hay motivo para siquiera dudar de un hombre como él. Te aseguro que es un hombre de confianza.

DORITA: Si tú así lo dices, sabrás por qué... pero... es que hay más...

CORONEL: ¿De Felipe?

DORITA: No, del médico que vive enfrente.

CORONEL: ¿Del médico...? Ay, no... no me vayas a decir que...

DORITA: Sí, de ese si no cabe la menor duda.

CORONEL: ¿Es qué con él sí paso algo?

DORITA: ¿Cómo puedes siquiera imaginarlo? Sólo que se atrevió a ofrecerme una cita en su coche; dijo que todas las noches lo dejaría estacionado ahí enfrente, por si alguna noche me sentía triste o sola, que subiera al coche que dejaría abierto y tocara el claxon, entonces él bajaría inmediatamente al encuentro.

CORONEL: ¡Maldito! A ese sí me lo echo... *(Se va a levantar, pero reflexiona.)* Pero... ¿y si sale como con el otro? Sería demasiada coincidencia.

(El coronel se levanta y toma su pistola; se dispone a salir muerto de coraje, pero Dorita lo vuelve a detener.)

DORITA: Mi vida, te olvidas de una cosa.

CORONEL: ¿Y ahora qué?

DORITA: La bata y la pañoleta.

CORONEL: ¿Otra vez? Ahora sí que no.

DORITA: Al contrario, ahora con más ganas. No ves que tú estarás ahí dentro del coche y que si él te ve desde afuera, ni siquiera se acercará.

(A regañadientes y muy a su pesar se vuelve a poner la bata y la pañoleta. Hace mutis.)

MÉDICO: *(saliendo del clóset)* ¡Dorita! ¿Qué ha hecho usted? Ahora qué voy a hacer.

(Dorita se acerca al médico y le dice algo al oído; el doctor niega con la cabeza, después sonríe y asiente con la cabeza.)

DORITA: ¿Me ha entendido bien?

MÉDICO: Creo que sí, ruegue por que todo salga así.

(Se escucha afuera el sonido de un claxon.)

DORITA: Ya llegó él al coche, corra usted.

MÉDICO: Sí, pero prométame usted que no será esta la última vez.

DORITA: Ya veremos, ahora corra, burrito...

MÉDICO: ¿Burrito?²²¹

DORITA: Perdón, quise decir doctorcito. Además, yo me entiendo, ya váyase.

(El médico hace mutis. Dorita entra al baño.)

DORITA: *(Dentro del baño.)* Sargento... sargento... despierte, despierte... mi marido ha salido.

(Instantes más tarde sale el sargento del baño en actitud de huir. Dorita sale detrás de él y lo detiene.)

DORITA: ¿Quiere irse? ¿Ya no recuerda su promesa?

ERNESTO: ¿Mi promesa...? La de que usted y yo...

DORITA: La misma. ¿O qué? ¿Ya no me ve tan relinda como hace rato?

ERNESTO: ¡Señora! Mi coronel va a regresar.

DORITA: Por eso no se preocupe. Y si no me cumple... enteraré a mi marido de...

ERNESTO: Noooo... Pues si me han de matar por nada..., siquiera que sea por tenerla...

(Ernesto intenta abrazar a Dorita.)

DORITA: Espere, ¿usted qué es?

ERNESTO: ¿eh?... pues sargento.

DORITA: No. ¿Gato, toro, burro o elefante?

ERNESTO: ¿...elefante?

DORITA: Yo me entiendo.

(Dorita lo conduce dulcemente al baño.)

DORITA: *(Dentro del baño)* ¡Sargento!... Sargentote... usted sí que es elefante.

²²¹ Hasta ahora la palabra ha sido utilizada en once ocasiones; su constante repetición, como en este caso, abre la puerta a diversas posibilidades de estudios. Desde la investigación teatral resulta atractivo someter la obra al análisis tonal, metodología creada por Luis de Tavira, la cual permite el estudio del texto dramático a través de elementos tonales (signos de la realidad que aparecen en la ficción, ya sea con una intención de equivalencia o de sustitución de la realidad). No es el espacio, pero sirva el comentario como llamada de atención para futuras investigaciones.

(Afuera se escuchan balazos y otra carrera como la anterior. Entra el coronel cojeando, tentándose adolorido muchas partes del cuerpo. Con mucho trabajo se recuesta en la cama y se quita la pañoleta; se queja lastimeramente.)

CORONEL: Doritaaaaa... Vieja... ¿Dónde estás? ¿Otra vez en el clóset?

DORITA: *(Saliendo del baño, arreglándose el pelo y acomodándose el brasier.)* Acá estoy, amorcito... estaba en...

CORONEL: Por qué te vienes vistiendo en vez de lo contrario, si ya te vas a acostar.

DORITA: Por Dios, yo con el... Jesús en la boca y tú preguntándote por qué me visto.
¿Qué pasó? ¿mataste al doctor?

CORONEL: Antes de contestarte, dime... ¿Alguien más te faltó al respeto?

(Dorita afirma con la cabeza.)

CORONEL: ¡No...! ¡Ya no, por favor...! Por esta noche ya no..., quiero dormir.

DORITA: *(Lloriqueando.)* Bueno... yo creí que como eras tan delicado, preferirías saber toda la verdad y hacerme respetar, cuidar de mi buen nombre, como yo cuido del tuyo... pero ya he visto que no te importa, no castigas a los culpables y hasta dices que...

CORONEL: ¿Qué son incapaces de tocarte un dedo? ¡Claro! Felipe, mi buen chofer, y el honorable médico de enfrente... Puedes creerlo, te lo aseguro... son dos hombres de confianza.

(Dorita sigue lloriqueando.)

CORONEL: ¿Dices que te falta otro?

DORITA: Sí, uno más.

CORONEL: Y ese que falta, ¿quién es...? ¿Acaso mi asistente, el sargento Ernesto?

DORITA: Sí... *(quedito y para sí)* el elefante.

CORONEL: Eso sí que no lo puedo creer, es un hombre que me guarda mucho respeto, es incapaz... además, es hombre de corazón muy chiquito.

DORITA: Pero de muy grande... atrevimiento. Me dijo que como tú llegarías cansado, caerías dormido, pero que en cambio él...

CORONEL: ¡Ya basta! Mira, mujer, que, si me mientes, es a ti a la que mato.

DORITA: *(Lloriqueando nuevamente.)* Eso es lo que me saco por ser sincera contigo. Si fuera hipócrita... si no te fuera fiel... quizá así te preocuparas un poquito por mí.

CORONEL: ¡Basta! Él no sabía que yo llegaría esta noche, pues le di la carta cerrada, nada más por eso empiezo a dudar.

DORITA: Me dijo que, si lo necesitaba, apagara y encendiera tres veces la luz, que él iba a estar al pendiente... que la dejara apagada para poder entrar.

(El coronel coge la pañoleta de donde la había dejado y gruñendo se tira en la cama.)

CORONEL: Haz la seña que dices, pero prevente si me has mentido... Pero quiera el destino... y no se le ocurra lo mismo que a los otros... no sé si aguantaría esta vez...

(Dorita va al lado del apagador y simula accionarlo; la luz se prende y apaga tres veces. Luego queda como la vez anterior, con la luz menor posible, para dar la idea de que el cuarto está a oscuras. Poco después, sale del baño Ernesto con los zapatos en la mano, el coronel no lo puede ver, pues, aparte de la luz apagada, tiene cubierta la cara con la pañoleta. Ernesto llega hasta donde esta Dorita; ella le dice algo al oído y él acaba de salir muy sigilosamente.)

CORONEL: Sigo creyendo que es incapaz de venir a nuestra recámara a estas horas y sabiendo que yo no estoy.

DORITA: ¡¡Shhh!! ¡Ahí viene...!

(Entra Ernesto fingiendo confundir al coronel con Dorita; trae una pistola en el cinturón, se quita el cinturón y empieza a propinarle tremenda golpiza con el cinturón.)

ERNESTO: ¡Ah! ¡Vieja desvergonzada! ¡Sinvergüenza! ¿Cómo te atreviste a llamarme? ¿Querías traicionar a mi coronel? Si en vez de mí ha sido otro, sí que lo habrías hecho. Sólo eso faltaba. Cómo pudiste imaginar siquiera que yo sería capaz de tal infamia. ¡Toma...!, para que aprendas a ser decente... toma... toma... toma y toma. A ver cómo haces para explicarle a tu marido estos moretes que te estoy

haciendo. ¡Toma...!, para que aprendas a respetar a un hombre íntegro como lo es mi coronel... ¡Toma, descarada!²²²

(Ante la golpiza, lo único que hace el coronel es cubrirse para no ser reconocido por Ernesto, pero no pudiendo aguantar más la tunda, brinca de la cama y se echa a correr fuera de la pieza. Dorita corre a asomarse; de afuera se oyen disparos, otra carrera. Momentos más tarde entra el coronel y cierra la puerta a toda prisa, y cae en los brazos de su esposa, quien le limpia sangre que trae en la cara. Mientras él se duele de golpes en todo el cuerpo, con la ayuda de ella, difícilmente logra sentarse en la orilla de la cama que da al público.)

CORONEL: Aaaaayyyyy... Aaaaayyyyy... ¿Ves lo que acaba de pasar...? pues eso mismito pasó con los otros... aaayyyy... aaayyyy... Lo que no entiendo, es cómo se les ocurrió lo mismo a los tres... aaayyyy... aaayyyy... ¡Tres palizas! Que iban destinadas a ti si hubieras sido capaz de engañarme... Aaayyy... Si hubieras tan sólo intentado hacerlo... Aaayyy... me lo merezco por haber dudado de tres hombres como ellos.

DORITA: Pero...

CORONEL: ¡No!, no hay duda, esos caballeros, leales y decentes, son tres hombres de confianza.

Telón

Obra inédita. [Transcrita del documento original²²³ por Luis Copérnico Vega Gómez, como parte del proyecto de investigación para la tesis “Teatro michoacano de finales del siglo XX. Aportaciones del dramaturgo José Manuel Álvarez” con la asesoría del Dr. Raúl Eduardo González Hernández (Morelia, Michoacán. Octubre de 2021).]

²²² La comedia cumple siempre el mismo trayecto significativo. Comienza por situarnos fuera de la ley, y acaba por reintegrarnos a ella.

²²³ Manuscrito (sin fecha). Este manuscrito ha sido prestado por el sobrino de José Manuel Álvarez Martínez, Héctor Huacuz Martínez. Por lo tanto, se encuentra en el archivo personal de la familia.

4.4 Comentarios respecto a la obra dramática

Al estudiar un texto dramático resulta necesario hacerlo a través de diferentes enfoques; a partir de cada uno de los cuales adquirimos información que permite un mayor acercamiento al discurso de la obra.

4.4.1 De la construcción dramática

La obra responde a las características de la comedia;²²⁴ en este caso, al género menor vodevil que, “tiene como tema el adulterio; la anécdota siempre propone un triángulo amoroso que, por regla general, se resuelve de la manera más convencional exaltando una castidad que se mantuvo en el equívoco” (Alatorre, 1999: 75). La estructura de la obra se compone en un solo acto. La acción sucede en un lapso determinado, de noche. En ese espacio temporal, Dorita descubre a Carola con Felipe en una situación comprometedora, lo que da pie a la historia.

El escenario es único. No posee variación alguna a lo largo de la obra, algo que no es extraño en relación con su contenido. Su descripción aparece al inicio del texto, mediante una breve acotación:

Época actual; el escenario presenta una recamara, cama matrimonial, un biombo, etc. Bajo la almohada, estará una pijama de hombre; puerta al fondo, forillo, puerta al baño a la derecha, un clóset a la izquierda, de él se sacará un vestido de mujer. Al levantarse el telón un reloj visible al público marcará las 10:30; es de noche.²²⁵

El dramaturgo sitúa el comienzo de la obra a las 10:30 de la noche; en principio, esto supone un dato informativo, sin embargo, a mitad de la obra adquiere relevancia. Cumple con una de las consideraciones de la estructura dramática respecto al planteamiento: “aunque determinada información no sea necesaria hasta después, puede darse antes, ya que para cuando se necesite seguirá siendo útil; de esta forma queda entretejida la trama” (Alonso de Santos, 2012: 52).

El planteamiento (primera parte de la obra dramática) tiene el cometido de otorgar pistas acerca de las intenciones del dramaturgo, de proporcionar los elementos necesarios para que el lector —o espectador en el hecho escénico— pueda entender, es

²²⁴ La comedia se caracteriza por tener un “material probable, estilo realista, concepción anecdótica, personajes complejos con un vicio cómico que los lleva al ridículo” (Alatorre, 1999: 66).

²²⁵ J.M. Álvarez (sin fecha), *Tres hombres de confianza*. Morelia: manuscrito inédito.

decir, asumirse bajo el contexto teatral. No obstante, para el receptor las situaciones suelen funcionar de acuerdo con cierta coherencia y verosimilitud,²²⁶ que se basa en la aceptación o no de las opciones lógicas de los personajes. La siguiente acotación, entonces, merece el tiempo de estudiarla:

Al levantarse el telón, aparecen en escena Carola y Felipe, ella haciendo la cama y él tratando de besarla; Carola, después de resistirse un poco, le echa los brazos al cuello y se besan más que ardientemente. En eso entra Dorita, vestida con una bonita bata de casa; al ver la escena se sorprende y se enoja.

La indicación “ella haciendo la cama”, en el contexto sociocultural de México, es asumido como la acción de acomodar los elementos que cubren el colchón y la base de la cama. Van Dijk nos dice que “los enunciados lingüísticos 'tienen' un determinado significado en tanto que, debido a un acuerdo (convención), los hablantes de una comunidad lingüística les asignan un significado” (1983: 34). Esta acción —dentro de la lógica— se realiza cotidianamente por la mañana, pero el autor ya ha situado la acción de noche. Una incongruencia dramática²²⁷ —que puede justificarse a través de la interpretación— que no es argumentada, en este caso, por el autor.

En la misma acotación leemos: “entra Dorita, vestida con una bonita bata de casa”, lo cual no ayuda a esclarecer la indicación, puesto que la bata puede ser utilizada a cualquier hora —para levantarse o para acostarse. Quizá el autor no se percató de este detalle, corresponde entonces al lector asumirlo desde su mapa mental, y al director de teatro solucionarlo como lo sugiere Fernando de Toro: “Una de las tareas capitales de todo director de teatro es solucionar los problemas relacionados con el espacio y el tiempo” (2014: 143). Sin embargo, el hecho de que la cama esté destendida y la pareja a un lado de la misma puede implicar que han consumado ya el acto sexual sobre la propia cama del matrimonio al que sirven.

4.4.2 Del estilo

José Manuel Álvarez escribió la obra con una buscada sencillez estilística. El tema de la moral que se plantea no es abordado mediante un lenguaje especializado. Los

²²⁶ “El concepto de verosimilitud se ha ampliado en nuestra época y está muy ligado al talento y a la forma de expresión del creador, pero, en cualquier caso, la verosimilitud implica un pacto entre el espectáculo y el espectador, en donde ambos asumen los límites de la verdad, y la realidad, de lo que ocurre en el escenario” (Alonso de Santos, 2012: 192).

²²⁷ Patrice Pavis, respecto a la incoherencia dramática, nos dice que “la acción, en vez de ser continua o lógica, se fragmenta y se queda sin un esquema director; el lugar y la temporalidad se ven desmultiplicados” (1998: 69).

personajes representan a personas comunes, de la calle, que enfrentan peripecias y que, por consiguiente, expresan dudas y exteriorizan la emoción a través de exclamaciones, mediante un lenguaje cotidiano, del cual surge la picardía mexicana,²²⁸ el juego de palabras con una extensa diversidad de contenido semántico o interpretativo, para dar a entender algo que no se quiere decir explícitamente, utilizando gran cantidad de expresiones que hacen alusión al tema sexual, y algunas otras que pueden ser ofensivas o denigrantes, que refieren a la condición social.

Es probable que el uso del doble sentido se deba al propósito de comulgar con un lenguaje cotidiano, lo que permite al lector-espectador identificarse. En nuestro país, el uso de connotaciones²²⁹ es común en muchos ambientes, para provocar en el destinatario un pensamiento paralelo a lo que se ha dicho, con el objetivo de hacer gracia, ofender o provocar burla, por lo cual no es característica de algún sector social exclusivamente.

En la escritura dramática la forma exterior concierne con el orden interior –según el pensamiento y el contexto del momento– la postura del dramaturgo respecto a su universo, su formación y sus preferencias. Un conjunto de rasgos estilísticos determina, por tanto, su manera de expresarse, mediante las diversas posibilidades que brindan la estructura dramática, cuyo imaginario dirige hacia determinados lenguajes, siendo así el estilo un reflejo de sus competencias y personalidad.

La noción de estilo puede ser tomada desde diversas perspectivas, lo que ha abierto la discusión respecto a su definición. Por *estilo* podemos entender, según el *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)* en su tercera acepción, la “Manera de escribir o de hablar peculiar de un escritor o de un orador” (2014: 3396), es decir, el uso de las diferentes variables lingüísticas y la forma de estructurar el discurso, en este caso, la escritura dramática.

Por su parte, Barbara Sanding y Margret Selting nos dicen que “se trata más bien de un concepto que resulta apropiado para identificar y describir diferentes estilos, su significado y pertinencia en el discurso” (2000: 207), una definición que me parece pertinente para este documento, ya que desde esa postura podemos ubicar el concepto de estilo desde los rasgos particulares del escritor, su tono personal y la corriente estética del periodo histórico.

²²⁸ Dice Salvador Novo que “La picardía mexicana tiende a romper la solemnidad y conducirla a la alegría de la vida y a la risa. Es una expresión que iguala a los desposeídos de la fortuna con los ricos, con los poderosos, con los cultos o con los pedantes” (en A. Jiménez, 1991: 160).

²²⁹ Empleado aquí como el sentido asociado que posee una palabra o frase según el contexto.

El estilo, entonces, no es una cuestión solamente de escritura. José Manuel Álvarez plasmó la cotidianidad de su entorno socio-cultural; la mayor parte de su obra dramática rescata las peripecias de la vida real; y qué es el teatro sino un reflejo de la realidad: en palabras de Luis de Tavira, “es el espejo que nos convierte en espectadores de nosotros mismos” (2003: 104). Justamente, es ahí donde Álvarez marca su estilo, porque lo que está diciendo, la manera en que lo está contando, son historias de vida narradas desde el ingenio, de cosas que suceden en la casa, en la calle, y sólo puede tener un estilo que lo impulse, y ese estilo no tiene nada que ver con el estilo de cualquier otro escritor, por semejante que parezca. Pirandello decía que:

El estilo cabría definirlo como la forma del ingenio. Tantos ingenios, tantos estilos. Pero por ingenio yo entiendo aquella virtud interior del alma mediante la cual el hombre encuentra por sí mismo aquello que no ha aprendido de los demás. Un ingenio sin individualidad no es un verdadero ingenio. Y el estilo quiere decir individualidad, modo propio de pensar, de sentir, de expresar (1971: 172).

Al hablar de escritura dramática, es sustancial referirse al concepto de estructura,²³⁰ ya que esta constituye el soporte de la construcción, de la cual se desprende el estilo del dramaturgo. Cada escritor se muestra de manera distinta frente a una problemática. La escritura dramática intenta ser intuición y expresión única de la poética del dramaturgo, en la defensa de la idea –quizás ingenua– de que toda acción es original si parte del imaginario personal del autor; sin embargo, como lo advierte Alonso de Santos, “los límites entre la intención y los logros son difíciles de señalar, y en ellos estaría situado el problema del estilo” (2012: 37). Entonces, el estilo de cada creador es una variante frente a la estructura, y su decisión entre las posibilidades expresivas de su sistema comunicativo; dicho de otro modo: el resultado de ajustar el instrumento comunicativo de su entorno a sus fines personales.

Se combinan en el estilo, por tanto, el drama teatral, las líneas y el pensamiento del autor, su particularidad, que aporta una perspectiva determinada. Veamos el siguiente diálogo:

²³⁰ Entendemos por estructura dramática “un modelo organizado de relaciones escénicas entre diferentes elementos que nos permite contar una ficción representada” (Alonso de Santos, 2012:46).

DORITA: Y tú, ¡grandísima desvergonzada! Cómo pudiste hacer esto a la familia Martínez, que siempre te hemos acogido, y en esta habitación, que por ser mi recámara y la de mi marido, debe ser la más respetada de la casa.
(Tres hombres de confianza; Álvarez).

Álvarez se permite, mediante la expresión “Cómo pudiste hacer esto a la familia Martínez”, presentar a su familia, mediante el apellido materno, como una estirpe honorable. Una proyección del pensamiento del autor, algo recurrente en su dramaturgia.

Cada palabra involucra un proceso mental que reúne la razón y la reflexión respecto a la realidad. El lenguaje ha concedido la estructura de las normas y del contenido del pensamiento; cualquier ser humano al comunicarse con los demás se ve inducido por la lógica a limitar sus opiniones personales a las normas de la comprensión social de la realidad. Para Sanding y Selting:

Nuestro vocabulario ofrece una gran variedad de alternativas para denotar una misma cosa, pero estas difieren parcialmente en cuanto a su significado. Esas connotaciones de significado pertenecen a diferentes niveles estilísticos e indican con nitidez distintas esferas de acción, tipos de actividades, temas o mundos sociales dentro de una comunidad discursiva. Estos niveles no se mezclan al azar. Al hacerlo, o bien se trata de un error estilístico, o se busca crear un significado estilístico específico (2000: 208).

Este rasgo de estilo léxico es evidente en el siguiente texto de la obra:

CAROLA: Pero bien mexicanotas las dos, ¿qué no? Usté ha de dispensar, pero ya ve, usté es la patrona, y está envidiando uno de los privilegios de nosotras, las dizque gatas; a lo mero macho, ¿a poco a usté no se le antoja?

DORITA: Que no se me antoja qué.

CAROLA: Cómo qué, pues un buen taquito de longaniza de alguien que calce grande...

DORITA: ¿Un pedazo de longa... de alguien que calce grande? No entiendo.

(Tres hombres de confianza; Álvarez).

Para contextualizar, el autor destaca la nacionalidad de los personajes: “Pero bien mexicanotas las dos”; bajo esta premisa se desarrolla el discurso léxico, lo cual

implica una variedad dentro del lenguaje que está en función de las esferas sociales, como se puede observar en los diálogos siguientes:

DORITA: [...] para que me expliques lo que hacías con la **sirvienta** [estilo estándar].

CAROLA: [...] uno de los privilegios de nosotras las dizque **gatas** [estilo vulgar].

(Tres hombres de confianza; Álvarez).

De tal modo, Álvarez se permite presentar la clase social de los personajes y su interlocución. Entre las frases características de este lenguaje del doble sentido que define un estilo del discurso específico (la picardía mexicana), se ubican las frases populares y los apelativos. Como complemento, aparecen aliteraciones, muletillas (alargamiento vocálico), y verbos que aluden a la dramatización. Prevalecen figuras retóricas correspondientes al nivel semántico: la metáfora, y los aumentativos.

-Taquito de longaniza, alguien que calce grande, él es un burro

- Sinvergüenza, desvergonzada, canalla, majadero, atrevido

- Casadota, grandota, buenota, tarugota

El léxico empleado, entonces, pertenece a un estilo social y regional. Sandig y Selting nos dicen al respecto:

Si la variación lingüística es interpretada y tratada como un recurso significativo por los participantes del discurso oral o escrito, entonces posee importancia estilística. En esta perspectiva, por ejemplo, se puede utilizar el dialecto regional como un tipo de “estilo regional”, símbolo de la identidad y la lealtad entre quienes lo hablan. Del mismo modo, se puede hacer uso de los sociolectos como “estilos sociales” que simbolizan diferentes mundos sociales y los significados que poseen para los hablantes y participantes de la interacción (2000: 211-212).

Al mismo tiempo, advertimos un detalle que llama la atención en el siguiente diálogo:

DORITA: (Leyendo) Señora Dorita M. de... te notifico por ésta, para que no te preocupes, que llegaré hasta mañana sábado, a las diez de la noche... (Al leer

esto brinca de la cama gritando) ¡Ay, nanita! Sábado a las diez de la noche. Hoy es sábado... ¿Qué hora es? (Ve el reloj).
(Tres hombres de confianza; Álvarez).

La interacción verbal entre los dos personajes responde a un tono coloquial y cariñoso: “DORITA: Ay mi vida” / “CORONEL: Dorita, mi cielo”; sin embargo, en la carta observamos una variante de estilo comunicativo: “Señora Dorita M. de... te notifico por ésta...”. Atendiendo al comentario de Sandig y Selting: “Según la variante que haya seleccionado, el que redacta una carta inevitablemente expresa de qué manera se relaciona con la persona a la que le escribe” (2000: 209), resulta, en primera instancia, incoherente el proceso comunicativo en los personajes. No obstante, si tomamos en cuenta el contexto socio-histórico en que se desarrolla la acción –antes de la era digital–, podemos entender que el lenguaje empleado por el coronel en la misiva responde a una fórmula de redacción, es decir, a la manera formal en que se redactaban las cartas enviadas por correo, en este caso por un subordinado (Ernesto) que funge como mensajero.

La escritura dramática de la obra –respetando los esquemas básicos de la dramaturgia– tiene la característica de presentar un lenguaje principalmente apelativo; los diálogos como instrumento de interacción dramática advierten el contexto de los personajes. Por otro lado, está la importancia discursiva de las acotaciones. José Luis García Barrientos nos dice sobre este punto:

Presentan unas características lingüísticas netamente distintas de las del diálogo. La primera es la impersonalidad, consecuencia de la inmediatez del modo dramático de representación. Puesto que se pueden concebir lo mismo como descripción de los aspectos no estrictamente verbales de un drama que como instrucciones para su escenificación, serán característicos de las acotaciones los usos descriptivos del lenguaje o bien los propios de las “instrucciones de uso”, que no son en realidad sino variantes estilísticas de la misma modalidad (2012: 54).

La relación que existe entre el diálogo y las acotaciones²³¹ es fundamental para el propósito de la obra, permite al autor incidir sobre el sujeto y sobre el factor

²³¹ Ingarden (1931) las clasifica como *haupttext* (‘diálogo’) y *nebentext* (‘acotación’), texto principal y secundario, respectivamente, con la intención de diferenciar el diálogo de los personajes y las indicaciones escénicas, ya que cada una posee diferencias discursivas y destinatarios. El diálogo, en la

referencial o de situación. Una constante de Álvarez en su dramaturgia es dirigir didascálicamente. Dicho de otra manera, las didascalias y los diálogos mantienen un discurso propio que confluye en una simbiosis discursiva, como lo señala Sanchis: “El doble funcionamiento del discurso en los diálogos (o réplicas) y acotaciones (o didascalias) se evidencia en sus netas diferencias discursivas hacia una dirección en común” (2013: 333); por tanto, el diálogo es la porción del texto dramático que está escrito para ser dicho en escena, mientras que las acotaciones son las porciones de ese texto que reglamenta las formas de representación, que no deben ser dichas en la escena sino representadas, y ambas conforman el estilo discursivo de la obra dramática. Sirva de ejemplo la siguiente didascalia:

(Mutis de Carola. Dorita se sienta entreabriéndose la bata dejando ver parte de sus piernas; empieza regañando a Felipe y poco a poco va cambiando la voz, hasta que se hace francamente insinuante. Felipe, al principio tímido, cuando comprende la situación se pone a tono y actúa según el diálogo.)

(Tres hombres de confianza; Álvarez).

Quien lea –o presencie– varias obras de José Manuel Álvarez podrá advertir un estilo particular en las mismas, por distantes que estas se encuentren entre sí en el tiempo o en los planteamientos escénicos. A pesar de ello, no se puede afirmar que se trata de alguien que ha encontrado una fórmula o una receta para escribir obras de teatro, pero sí de un autor comprometido con la problemática social de su entorno.

4.4.3 De los personajes

La obra tiene seis personajes, los cuales en 212 diálogos viven la ficción acotada por el autor. Medir la presencia de los personajes en relación con el número de parlamentos implica otra forma de valorar si el personaje que lleva la mayor parte de la acción es también personaje protagónico.²³²

escritura dramática, es una interacción verbal de los personajes que viven su presente en la inmediatez; no existe un narrador que sirva de intermediario y que nos describa su entorno y sus emociones, es el Yo como identidad narrativa.

²³² “Hablamos de los protagonistas en tanto que personajes principales de una obra, aquellos que están en el núcleo de la acción y de los conflictos” (Pavis, 1998:360).

Raymundo	Dorita	Ernesto	Felipe	Un médico	Carola	TOTAL
43	105	19	10	10	25	212

El eje conductor de la historia, que contiene la mayor parte de diálogos, es el personaje de Dorita; por tanto, podemos definirlo como el principal del texto dramático. Es la señora de la casa,²³³ de clase acomodada, lo cual le permite tener a su servicio una sirvienta (Carola) y un chofer (Ernesto). El personaje representa un sector de la sociedad regido por las apariencias; en sus relaciones sociales atiende a la diferencia de clases sociales, como lo podemos advertir en los siguientes diálogos:

DORITA: ¡Carola!, que no somos iguales, yo soy de la ciudad y tú de Santa Clara.

DORITA: No me interesan tus pleberías....

(Tres hombres de confianza; Álvarez).

Dorita parece seguir las normas que rigen la conducta de su esfera social; aparece como la defensora del honor de la familia: “cómo pudiste hacer esto a la familia Martínez”; sin embargo, alimenta una pasión oculta, consecuencia del distanciamiento íntimo con su marido. La primera peripecia que encontramos en el texto –Carola y Felipe besándose en la habitación– es un generador de acciones que permite que el personaje de Dorita llegue a romper las normas sociales. A través de este personaje Álvarez resignifica la postura del individuo en la sociedad, y cuestiona la valoración sobre los actos humanos pensados desde la perspectiva de lo bueno o lo malo.

Dorita se entera de la condición infiel de su marido:

DORITA: Quién lo hubiera pensado. Oye, ahorita que me estoy acordando, cómo es que dijiste que el coronel, mi marido, es de los chaparritos.

CAROLA: Pos... francamente, porque de vez en cuando en mis días libres me ha llevado a una casa que está allá por el cuartel.

DORITA: ¡¡El muy canalla...!! y conmigo nunca... ¡Ah! Sinvergüenza, con razón siempre llega muy cansado; eso quiere decir que todos los días por allá...

(Tres hombres de confianza; Álvarez).

²³³ Utilizada aquí como la persona que administra el hogar.

El personaje es afectado por el adulterio, más que por el abandono en relación con el sexo. Es aquí donde el personaje recurre a la venganza como un acto de sacrificio a su moral. Alatorre nos dice que:

El personaje de la comedia se enfrenta a todo lo representativo del marco moral de su momento histórico y que, por otro lado, queda expuesto claramente el marco legal de los valores ideales de esa sociedad. Es decir, *lo que no se debe hacer* enfrentando a *lo que sí se debe hacer* (1999: 68).

Ahora bien, Álvarez define a Dorita como una “mujer de cuerpo muy sensual”. El discurso sobre el sexo y el erotismo adquiere connotaciones interesantes respecto al tono en que el autor lo aborda, semántica bajo la cual se desarrolla no sólo la historia, sino también la construcción de los personajes femeninos, característica que posee el teatro de carpa y el vodevil, donde es común ver mujeres ligeras de ropa, escuchar albures y chistes *colorados*.

Por su parte Carola es un personaje pícaro que se caracteriza por el lenguaje impreciso, es decir, hay una inclinación a dejar abiertos los diálogos, y el uso del doble o múltiple sentido de la palabra:

CAROLA: ¡Ay! Mire nomas si no estará usted atrasada. No saber que hay gatos, toros y hasta burros. Bueno... como su marido está como gato...

(Tres hombres de confianza; Álvarez).

El *albur* ‘juego de palabras de doble sentido’ es utilizado en gran medida en México, sobre todo en la clase social baja, esfera en la que podemos situar a Carola a través del contexto en que la ubica Álvarez: empleada doméstica, con uso recurrente del albur; este fenómeno lingüístico tiene una gran importancia en el lenguaje popular mexicano, puesto que “Los albures forman parte del folklore verbal mexicano y contienen elementos esenciales para el conocimiento del comportamiento cultural y de la idiosincrasia de los mexicanos” (Garibay, 2008: 32).

El albur se compone, en este caso, por las semejanzas que se dan entre ciertos objetos, como *chorizo* y *nabos*, con diferentes partes del cuerpo humano, es decir, se utilizan figuras retóricas como el símil y la metáfora para representar cuestiones relacionadas con el sexo. Este tipo de juerga se procuraba en un inicio entre estratos

sociales bajos (aunque con el paso de los años esto ha cambiado, pues hoy en día el albur se presenta en el habla de personas de diversa condición social), como sucedía en la época en que la obra fue escrita, por lo que podemos afirmar que Carola es de un nivel socioeconómico bajo.

Carola representa la tentación, y funge como una celestina²³⁴ (“alcahueta”, en definición del *DRAE*):

CAROLA: Ay, señora, él es... burro... Si usted quiere, lo llamo; al cabo el coronel está fuera de aquí, y ya ve que nunca la deja sola. Si no aprovecha esta ocasión, puede regresar, y con la fama de matón que tiene... no va a dejar que nadie se le acerque. Después de todo, ¿qué tiene de malo conocer un burro?

DORITA: (*Duda por un instante*) Quizá tengas razón, para vengar mi dignidad ofendida, debo sacrificarme. Carola, llame usted al chofer inmediatamente.

(Tres hombres de confianza; Álvarez).

Al advertir la consternación de Dorita, Carola le dice: “Si no aprovecha esta ocasión, puede regresar [...] Después de todo, ¿qué tiene de malo conocer un burro?”, incitándola a tomar el riesgo, recordando la conocida frase de Píndaro: “hermoso es el riesgo”, utilizada en situaciones comunicativas en las que es preciso infundir ánimo ante acontecimientos nuevos, lo que provoca a Dorita a “pagar con la misma moneda”,²³⁵ a romper los valores morales defendidos por el personaje. La intervención de Carola posee una segunda dimensión polifónica. Aunque sus palabras se dirigen en principio a Dorita, establece una llamada de atención del autor hacia el receptor; dicho de otra manera, se advierte del contenido.

Los personajes masculinos pertenecen a diversos estratos sociales (un chofer, un médico, un sargento y un coronel); cada personaje, en términos generales, persigue un propósito afectivo (sexual). Esto sin duda es interesante, porque podemos ver a los sujetos como una sola entidad dirigiendo su interés a un mismo objetivo, y al mismo tiempo vemos esta entidad fraccionada en fragmentos irregulares, cada una con sus particularidades.

²³⁴ Alusión al personaje y la obra *La Celestina*, título con el que se ha popularizado la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, atribuida a Fernando de Rojas.

²³⁵ La expresión “Pagar con la misma moneda” es entendida aquí como un acto que debe devolverse con otro similar; se aplica en aquellos casos en que alguien no se comportó correctamente con nosotros, motivo por el cual implica una forma de venganza.

El coronel, en este caso, representa la figura del poder. Rompe las normas; sin embargo, si alguien más las rompe busca justicia. Dicho de otra manera: puede tener relaciones sexuales fuera del matrimonio, pero cuando ve que su esposa es asediada por otros, demanda justicia. Una analogía del sistema del poder político, que resulta también una sátira al estereotipo del hombre mexicano, el hombre rudo y macho que trabaja para su familia y que también se da el tiempo de tener otras mujeres. “Ceñudo y enérgico” son las características que nos indica de entrada el dramaturgo sobre el personaje; no obstante, en el siguiente dialogo podemos advertir contraposiciones a este imaginario:

CORONEL: Dorita, mi cielo, yo también deseaba ya estar contigo. Vengo muerto de cansancio, he perseguido a unos bandidos por toda la sierra, no he dormido en todos estos días, por lo que lo único que deseo es estar ya roncando. Discúlpame que no te atienda como quisiera... mañana será otro día.
(Tres hombres de confianza; Álvarez).

El apelativo, en este caso “mi cielo”, es utilizado con la intención de mostrar cariño, intimidad y confianza. Sin embargo, el deseo que le manifiesta de estar con ella es permeado por el cansancio causado por la persecución de bandidos. El hombre enérgico, como el supuesto deseo de estar con su mujer, se diluyen por el cansancio, que no es otra cosa que el desinterés.

En cuanto a los procedimientos verbales empleados en el texto, los actos de habla de los personajes tienen intenciones particulares, la funcionalidad es referencial, lo cual se asocia con la semántica textual.

4.4.4 Del género

*Tres hombres de confianza*²³⁶ aborda la crisis en el matrimonio, la figura de la mujer como un objeto en el hogar, con la intención de evidenciar los contornos de una realidad que pierde seriedad cuando se confunde con el mero espectáculo. Con diálogos y escenas presenta la indecorosa existencia de un matrimonio que, en cierta medida, se regodea en el cinismo, en el que la ausencia del marido ha barrido toda sutileza y da pie a las acciones de Dorita. La obra está compuesta por un solo acto, breve y de lectura

²³⁶ *Tres hombres de confianza*, como lo he señalado, es una obra inédita de Álvarez; no se obtuvo información de por qué el autor nunca la sacó a la luz; la dejó guardada, junto con *No des clases, mi amor* y otros escritos que corrieron con la misma suerte: permanecer dentro de un folder maltratado por el tiempo.

ágil; aparecen circunstancias cómicas en las que el papel de la mujer es el eje central de la obra teatral.

Desde la década de los cincuenta y hasta finales de los setenta, en la comedia teatral mexicana se tenía por costumbre que el hombre fuera el personaje propicio a la infidelidad, y que la esposa tenía que padecer el engaño desde la sumisión, en una sociedad en la que lo normal era que el varón fuese la persona infiel en la relación sentimental. La Esposa, como sujeto femenino, fue abordada en la dramaturgia mexicana –por lo menos en la formal– manteniendo la figura de la mujer que respeta la moral que exige el matrimonio, como se puede observar, por ejemplo, en *Rosa de dos aromas*, de Emilio Carballido, que toma la infidelidad desde la figura machista, y nos presenta a dos mujeres sumisas: la esposa (Gabriela), una mujer culta de clase media, y la amante (Marlene), dueña de un salón de belleza que heredó de su madre. La esposa se rige por la moral y, en su papel de mujer abnegada, a pesar de enterarse de la infidelidad de su marido, hace lo posible por sacarlo de la cárcel, con ayuda de la amante. No obstante, se pueden encontrar obras dramáticas en las que, si bien hay un adulterio, este no es propiciado por la mujer sino por el hombre, tal es el caso de *Clotilde en su casa* (1956),²³⁷ de Jorge Ibarguengoitia, en la cual vemos los intentos de Antonio por hacer el amor con Clotilde (la esposa de su gran amigo), y el mayor obstáculo es la moral de la esposa.

Tres hombres de confianza resulta interesante, pues la figura femenina se torna en un personaje dinámico que intenta engañar a su marido con tres hombres, para sentirse redimida por el accionar de su pareja, ya que para ella el matrimonio es un vínculo sagrado regido por la moral. No obstante, dicha moral se ve amenazada por el hartazgo de que él ya no quiera tener sexo con ella, que únicamente llegue a dormir –de vez en cuando–, con la justificación del tiempo que demanda su trabajo como coronel, y de que no desee mantener una comunicación habitual con ella.

La obra se enmarca en el género menor, o chico, de la comedia, que:

Conforman la arquitectura de sus personajes y sus escenarios de sus “tipos” y sus “topos”, en función de varios elementos propios de su naturaleza dramática. Uno de ellos consiste en la brevedad de las piezas, su limitación temporal; esto es: se trata de obras de muy corta duración. La obra del género chico necesita rápidamente de unos

²³⁷ Después cambio su título a *Un adulterio exquisito*.

personajes y de unos tipos identificables de inmediato por un público ni especialmente informado ni formado culturalmente (Romero, 1993: 170).

Sin embargo, al realizar la edición crítica de la obra, pudimos observar diversas variantes que permiten que el texto transite entre el vodevil, el juguete cómico y hasta el teatro de carpa. Este último, no reconocido como un género, por lo menos para Claudia Cecilia Alatorre, quien señala: “los géneros menores de la comedia son: el entremés,²³⁸ el paso,²³⁹ el sketch, el vaudeville, el astracrán,²⁴⁰ el sainete,²⁴¹ el juguete cómico y la revista política” (1999: 66). Si bien el teatro de carpa no es precisamente un subgénero de la comedia, podemos decir que posee particularidades que le dan una figura propia.

En cuanto a la obra de nuestro interés, pudimos dar cuenta de que coquetea con el vodevil, el juguete cómico, el sketch y el teatro de carpa.

En palabras de Alatorre, el vodevil debe contener un conflicto amoroso: “tiene como tema el adulterio; la anécdota siempre propone un triángulo amoroso que, por regla general, se resuelve de la manera más convencional exaltando una castidad que se mantuvo en el equívoco” (1999: 75). Patrice Pavis, por su parte, lo describe como una “comedia ligera sin pretensiones intelectuales” (1998: 543).

En el texto de la obra, al enterarse de las infidelidades del Coronel, Dorita lleva a su recámara a tres hombres, uno a la vez, con el propósito de tener relaciones sexuales con cada cual, incitada por el deseo de pagar con la misma moneda a su marido; más aún, por el hecho de que su apetito sexual no ha sido saciado dentro del matrimonio. Sin embargo, la obra no aspira a la reflexión intelectual, es un mero divertimento con un mensaje intertextual. Por tanto, hasta aquí, y de acuerdo con las definiciones anteriores, de entrada, podríamos situar la obra dentro del género del vodevil. Sin embargo, la obra de Álvarez recurre a personajes prototipos y a un lenguaje polisémico, características que no contempla el vodevil, dicho de otra manera, si bien la obra posee los rasgos de este subgénero, contiene otros que lo alejan del mismo.

²³⁸ Obra cómica corta representada entre los actos de la obra, por un canto coral, un ballet, o bajo la forma de sainete (Pavis, 1998: 161).

²³⁹ El paso es parecido al entremés; de hecho, se considera su antecedente. Es una pieza de breve duración, asunto cómico y con tratamiento sencillo, que generalmente se intercala entre los actos de las comedias.

²⁴⁰ Anécdota de enredo, donde un personaje torpe o de mala suerte va a fungir como un hilo de unión entre otros personajes que sufren los malentendidos generados por su torpeza (Alatorre, 1999: 76).

²⁴¹ El sainete es una obra corta cómica o burlesca, en un acto, propia del teatro español clásico; sirve como intermedio durante los entre actos de las grandes obras. A fines del siglo XVII, sustituye al entremés, y se convierte en una obra autónoma (Pavis, 1998: 407).

Respecto al juguete cómico, Alatorre nos comenta que “es breve y de contenido cómico. Con argumento de enredo amoroso, con equívoco y final feliz. Hay escaso número de personajes, generalmente de la pequeña burguesía o clase media baja. Se construye sobre un único cuadro sin mutaciones” (1999: 74). Por su parte, María Pilar Espín nos advierte que:

En el juguete cómico la acción siempre se desarrolla a través de una breve trama de enredo amoroso, [...] lo que motiva siempre el argumento es el equívoco introducido siempre por un personaje, recurso típico del “vaudeville”, hasta que es resuelto felizmente con la inevitable boda de la pareja, o [con la] reconciliación de la misma (1995: 78).

Para Armando de María y Campos, el juguete cómico consiste en “coger una situación francamente cómica y jugar con ella, entretenerse para divertir, llevando hasta lo inverosímil, si es preciso, la situación y con ella los personajes” (1954). Sin embargo, cabe señalar que la definición de *juguete cómico* hoy en día ha tomado otras interpretaciones. Así me lo expresó el dramaturgo michoacano Arnulfo Martínez, en una comunicación personal, al ser cuestionado acerca de una de sus obras: “Es una obra muy corta, una comedita, un juguete cómico que hice para entretenerme” (2021). Podemos inferir que Martínez hace referencia a la extensión de la obra, y no precisamente a sus características.

Aceptando las definiciones anteriores, también –al igual que con el vodevil– podríamos situar, en primera instancia, la obra *Tres hombres de confianza* dentro del género del *juguete cómico*, ya que, por principio, cumple todas las características señaladas. Aunque, nuevamente, los personajes prototipos y el lenguaje de doble sentido, nos conducen a situar el texto en otra rama del género chico. Pese a que contiene las características del *juguete*, no es posible dejarla ahí, las otras particularidades nos conducen a ubicarla en otro apartado.

En cuanto al sketch, siguiendo a Alatorre, sabemos que:

Es breve, por lo que sus personajes deben ser prototipos muy reconocibles; con mayor frecuencia, su anécdota se ocupa del malentendido o engaño de un personaje astuto frente a otro ingenuo que a la postre resulta un taimado que burla al otro (1999: 75).

Socorro Merlín, por su parte, nos dice que el sketch

es el esbozo o bosquejo de la comedia que expone con brevedad una anécdota. Lo que mueve a la hilaridad en el Sketch es el engaño, la torpeza, la equivocación, todo aquello que sale de la norma. En el Sketch utilizado en las carpas se recurría al código de doble sentido (2010: 17).

A las anteriores definiciones se le suma, en total acuerdo, la de Patrice Pavis, quien señala que el sketch “es el esbozo, una pieza mínima que presenta una situación generalmente cómica, representada por un número pequeño de actores. Su principio motriz es la sátira” (1998: 426).

De acuerdo con las anteriores enunciaciones del sketch, entonces, sin ningún problema podríamos colocar la obra de Álvarez en este ramo, ya que es una obra breve de pocos personajes, en la que el tema principal, como ya se ha mencionado, es el engaño. No obstante, una de las características de la obra en cuestión, es el uso del albur, el cual no es un determinante para el Sketch.

Ahora bien, pese a que Patrice Pavis y Claudia Cecilia Alatorre no contemplan el teatro de carpa²⁴² como un subgénero de la comedia, nos parece pertinente traerlo a cuento en esta caracterización, con el propósito de situar la obra dramática de Álvarez, ya que, al igual que los subgéneros arriba revisados, el teatro de carpa, además de las particularidades del género chico de la comedia, contiene las propias.

La carpa acepta y adopta al sketch, pero únicamente como un apoyo más para su estructura, sin que se convirtiera en elemento fundamental; ante este panorama, años más tarde el sketch logra insertarse en diferentes espacios escénicos, incluso, en el cine.²⁴³ El teatro de carpa tomó una identidad propia, pese a convivir con el sketch. En *Vida y milagros de las carpas*, la investigadora Socorro Merlín expone que, además de

²⁴² El término *carpa* alude tanto a un tipo de espacio teatral como a un género del teatro popular que tuvo su auge en México entre los años de 1930 y 1950 (Merlín, 2010): “La carpa en México tiene un inicio muy bien definido. Durante el gobierno de Lerdo de Tejada, en la segunda mitad del siglo XIX, comenzaron a levantarse, en el centro de la ciudad de México, teatros ambulantes llamados ‘jacalones’, en donde se presentaban diversos tipos de diversiones públicas: desde títeres y marionetas hasta variedades musicales y espectáculos teatrales propiamente dichos” (Ortiz Bullé Goyri, en Olguín, 2011: 45).

²⁴³ A finales de la década de los años treinta del siglo XX, el cine mexicano comienza a incorporar el sketch. Las primeras películas se enfocaron principalmente a mostrar el espectáculo carpero. El sketch no era el hilo conductor de la historia, funcionaba como un recurso complementario; sirva de ejemplo el filme *Águila o sol* (dirigida por Arcady Boytler, en 1938), donde las escenas a manera de rutinas teatrales son secuencias que contribuyen a la caracterización de la historia, pero no resultan decisivas para el desarrollo de la narración.

presentar obras cortas con pocos personajes, una de sus principales características de las carpas es su peculiar expresión verbal:

El lenguaje usado en la carpa es su identidad, es el que se usaba en la vida cotidiana del colectivo popular. El doble sentido mexicano, o el albur, connotado por significaciones sexuales y picarescas, para ridiculizar a un vasto directorio de personajes, para elogiar u ofender con palabras sonoras agresivas y/o voluptuosas que están dirigidas al objeto del deseo (2010: 12).

En sintonía con el aserto de Merlín, Armando de María y Campos había señalado ya que “el teatro popular o de carpa es un género que adopto el pueblo mexicano” (1996: 21). No obstante, dramaturgos de gran prestigio de la época ni siquiera volteaban a observar el desarrollo del teatro de carpa; así lo afirma Rodolfo Obregón:²⁴⁴

Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Celestino Gorostiza como cabezas del movimiento, a quienes el único reproche que se les puede hacer —y se ha hecho— es no haber detenido su mirada mínimamente en un teatro popular (la carpa) que ofrecía la síntesis de caracteres y la liga idiosincrásica, lingüística, natural con un público amplio; un terreno de inmensa fertilidad donde pudieron arraigar sus influencias externas para crear un teatro profundamente mexicano (Olguín, 2011: 227).

A estas voces se había anticipado en su momento la de Luis G. Urbina,²⁴⁵ al designar al teatro de carpa —generalmente presentado por tandas— como “teatrillo de barriada”, y no precisamente por el espacio —levantado en lona o madera—, sino por el público que acudía:

La tanda es un divertimento cómodo y barato. Nuestra pereza intelectual, nuestra flacidez moral, nos inclinan naturalmente del lado de un espectáculo frívolo y ligero, que no pide preparaciones previas, ni exige el ejercicio del pensamiento o del sentimiento, sino que, sacudiendo los instintos, excitando las maldades antropológicas, rascando e irritando las innatas perversidades, pone en los labios humanos una risa de

²⁴⁴ Rodolfo Obregón (1960) es director de escena, crítico, maestro y editor teatral.

²⁴⁵ Luis Gonzaga Urbina (1868 -1934) Escritor mexicano.

fauno beodo y quema un grano de tentación torpe en las almas amodorradas (Lozano, 1995: 215).

Socorro Merlín afirma que “Urbina adjetivizaba de burda y grotesca a la gente de los barrios, sin escrúpulo, como si ella necesariamente tuviera que ser una copia degradada y en miniatura de la gente burguesa” (2010: 2).

A pesar de las voces de sus detractores, el teatro de carpa tuvo su auge entre los años de 1930 y 1950; a pesar de que fue semillero de grandes figuras mexicanas, entre las que destacan Cantinflas, Tin Tan, Palillo y, antes que ellos, Chicote, *el Panzón Soto* (padre de Mantequilla), *el Chato Ortín* (padre de Polo) y Joaquín Pardavé, careció de importancia para algunos estudiosos, principalmente porque el teatro de carpa carece de una estructura dramática formal; es decir, salía de las normas de la “nueva dramaturgia” de la que surge la llamada Generación de los Cincuenta.²⁴⁶ Sin embargo, resulta evidente que, al no ser dirigidos para el mismo tipo de público, los espectáculos de ambas manifestaciones variaban esencialmente en contenido. No es lo mismo dirigir un espectáculo para la burguesía en un teatro formal, que hacerlo al libre albedrío en términos de improvisación en el escenario de las carpas, que se proponía el hablar directamente con el público, utilizando un lenguaje²⁴⁷ propio del contexto.

Entonces, el teatro de carpa es un reflejo de las costumbres socioculturales, no es una forma baja, ni desdeñable, ni desagradable, como se creyó durante mucho tiempo, entre los Contemporáneos.²⁴⁸ Forma parte de los subgéneros de la comedia, y ocupó un lugar preponderante dentro del teatro popular citadino.

Vodvil	Juguete cómico	Sketch	Carpa
Corta duración	Corta duración	Corta duración	Corta duración
Un acto	Un acto	Un acto	Un acto
Enredo amoroso	Enredo amoroso	Enredo amoroso	Enredo amoroso
En ocasiones musical	Pocos personajes	Pocos personajes	Pocos personajes
	Final feliz	Doble sentido	Doble sentido
			Personajes prototipos

²⁴⁶ Esta generación, conformada por Emilio Carballido, Sergio Magaña, Luisa Josefina Hernández y Héctor Mendoza, entre otros, realizó un cambio temático significativo en el realismo tradicional costumbrista, al comenzar a hablar de una nueva clase social: la naciente clase media.

²⁴⁷ La lengua como determinación social se instituye en marcador de identidad cultural, y esta, a su vez (la identidad) constituye un fenómeno igualmente social, producto del movimiento de la cultura de un pueblo en el proceso histórico. Por tanto, lengua e identidad cultural son productos socio-culturales (Rodríguez Cruz, 2019).

²⁴⁸ El inicio del teatro moderno en México se da con el teatro experimental que “surge en torno al grupo de los Contemporáneos y cuyo principal promotor fue Celestino Gorostiza, aunque los iniciadores oficiales hayan sido, entre otros, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo” (Alcántara Mejía).

Por tanto, la caracterización respecto al género del teatro de carpa, más que una disyuntiva, es el modo en que la dramaturgia logra distintas materializaciones para llegar al espectador, la manera con que se logra emitir el mensaje a través de la comicidad, cualquiera que sea su género, ya que la comedia no se centra exclusivamente en el acto de reír; debe propiciar no sólo la risa, sino también la reflexión del receptor. Recordemos que la comedia tiene como objetivo primordial comunicar, emitir un mensaje y dar una opinión respecto al mismo mediante un discurso hilarante, teniendo siempre algún referente contextual y una premisa.

“El autor teatral debe comunicar en sus comedias un mensaje ante el mero hecho de vivir que se traduce en una defensa de la existencia. La fragilidad humana como punto de partida, emitida bajo un contexto que permita al creador emitir su postura bajo un supuesto” (Alonso de Santos, 2012: 255).

En el caso del teatro de carpa, la principal conexión con el espectador es el lenguaje popular. El albur, como un acto de habla logra representar y vincular la realidad del público destinatario, no sólo valiéndose de la palabra en un plano real, sino, además, desde el imaginario, para conseguir la crítica y la reflexión; por eso el teatro de carpa resulta interesante, porque se vale de muchos recursos para representar una realidad a través de la risa, con un toque de cultura reflexiva.

Comprobada la existencia del teatro de carpa dentro del género chico, podemos entonces ubicar el lugar que le corresponde a *Tres hombres de confianza*. Aunada a las demás características de los subgéneros revisados, la constante en la obra es el uso del doble sentido, o el albur,²⁴⁹ que da el tono a la comedia de Álvarez, es un rasgo que permite afirmar que la obra es del género carpero. Buscando dar cuenta exacta de su constitución a través del lenguaje, el significado en el teatro de carpa se diversifica y es interpretado de acuerdo con los referentes de cada receptor. El doble sentido lo podemos advertir en el siguiente fragmento:

²⁴⁹ El albur, entendido como un duelo de palabras de doble sentido con alusiones sexuales, es una expresión cultural del español mexicano tan importante que ha permeado diferentes estratos sociales e, incluso, se ha registrado en expresiones literarias, como la canción popular, el teatro de parodia política y la novela (Beristáin, 2000, s.v.).

MÉDICO: Dorita, lo que usted tiene es una altísima fiebre.

DORITA: ¿De amor, doctor?

MÉDICO: Exacto. Su marido debe de tenerla muy abandonada.

DORITA: ¿Y qué me receta, doctorcito?

MÉDICO: ¿Para su marido?

DORITA: No, doctor, para mí.

MÉDICO: ¡Dorita! Usted sabe cuál es el remedio.

DORITA: ¿Y usted no tiene esa medicina? Cúreme usted, doctor. Lo necesito tanto.

MÉDICO: ...Bueno... Dorita... por tratarse de un caso de gravedad, y de usted que es tan hermosa... perdón, digo, tan amable.

(Tres hombres de confianza; Álvarez).

Damos cuenta del subtexto dilógico que refiere al sexo, la “altísima fiebre”, por ejemplo, tiene una connotación sexual; y el *remedio* –o la medicina– es justamente la consumación del mismo. La intención de los diálogos nos conduce a la jocosidad del teatro de carpa.

El paralelismo entre el lenguaje utilizado en *Tres hombres de confianza* y en el teatro de carpa se puede observar en los siguientes fragmentos:

CAROLA: Pero bien mexicanotas las dos, ¿que no? Usté ha de dispensar, pero ya ve, usté es la patrona, y está envidiando uno de los privilegios de nosotras, las disque gatas; a lo mero macho, ¿a poco a usté no se le antoja?

DORITA: Que no se me antoja qué.

CAROLA: Cómo qué, pues un buen taquito de longaniza de alguien que calce grande...

DORITA: ¿Un pedazo de longa... de alguien que calce grande? No entiendo

(Tres hombres de confianza; Álvarez).

CRIADA: Fíjate que yo soy muy madrugador; acostumbro levantarme muy temprano para ir al mercado, porque me gusta agarrar todo fresco: chiles, nabos y plátanos. Si quieres, puedes ayudarme a pelarlos. Y como soy muy madrugador hago el desayuno a las siete.

SEÑORA DE LA CASA: ¿A las siete? Pues mi marido se baja a las nueve.

CRIADA: ¿A las nueve? ¡Ah...! Después del baño, qué sabroso.

(La criada que llegó para quedarse; Chaf y Queli)

Ambas exposiciones muestran semejanzas respecto al lenguaje de la obra. No hay que olvidar que el lenguaje tiene un sentido que, no sólo puede ser denotativo, sino que en la cotidianidad toma un carácter connotativo, que involucra símbolos que el hablante emite al oyente para su comprensión. Al respecto Paul Ricoeur nos dice que:

El sentido ampliado se convierte en parte de nuestro léxico y contribuye a la polisemia de las palabras en cuestión, cuyos sentidos cotidianos se ven así acrecentados. Podemos decir acerca de los símbolos, que tienen un doble sentido o un sentido de orden primario y uno de orden secundario (2014: 67).

Carola dice a Dorita: “¿a poco a usted no se le antoja? [...] un buen taquito de longaniza de alguien que calce grande”. La estructura dialógica evidentemente es coloquial, esta marca léxica nos permite establecer una característica interna del texto que recurre al lenguaje connotativo. De esta manera, el doble sentido juega con la mente, reproduciendo imágenes y emociones en el interlocutor; y es a través del albur que se exhibe la picardía mexicana.²⁵⁰ Observemos el sentido de las siguientes expresiones:

¿a poco a usted no se le antoja? = Tener sexo

Taquito de longaniza = órgano genital masculino

Alguien que calce grande = tamaño del órgano genital masculino

Lo mismo sucede en el texto comparativo

Me gusta agarrar todo fresco = Empuñar el órgano genital masculino

Chiles, nabos y plátanos = órgano genital masculino

Puedes ayudarme a pelarlos = sinónimo de masturbar al varón.

Ahora bien, en el contexto social y las reglas morales –de la época en que fue escrita la obra– que estigmatizaban dialogar temas indebidos e indecorosos, la polisemia lingüística privilegia la connotación sexual vetada por los “valores morales” que regían a la sociedad, dando lugar al albur.

²⁵⁰ Entendida aquí como: “una serie de metáforas y juegos de palabras con una amplia variedad de contenido semántico o interpretativo, en donde predominan diferentes temas que pueden ir desde el humor inculco (del albur) o la opresión política (expuesta en panfletos, pinta de bardas o en teatro urbano)”. <https://www.milenio.com/opinion/celeste-ramirez/malas-companias/picardia-mexicana>.

Por otra parte, es importante señalar el rol de la mujer respecto al albur, en la obra de Álvarez. Habitualmente era utilizado por el género masculino,²⁵¹ sobre todo por la connotación sexual y la posición en que la mujer quedaba ante las expresiones organizadas para ser emitidas por el varón, sin embargo, el autor concluye cambiar los roles; da a los dos personajes femeninos de la obra, ingeniosas combinaciones de connotación sexual, es decir, Carola y Dorita son las exponentes del albur en el texto; rompiendo –de cierta manera– con los estándares de dicha construcción verbal. Podríamos aseverar que, mediante este recurso, el autor utiliza el albur en la voz femenina como una pauta de protesta social. De esta manera, Álvarez posiciona, desde su trinchera, la figura femenina sobre la imagen masculina –que aparentemente tiene el control–, y los diálogos pícaros son emitidos, en casi la totalidad del texto, por ellas; como se puede ver en la siguiente selección de diálogos:

- CAROLA: hay gatos, toros y hasta burros
 - CAROLA: su marido está como gato
 - CAROLA: Ay, señora, él es... burro...
 - DORITA: [...] en tanto yo me deshago de un burro y un... bueno... yo me entiendo.
 - CORONEL: [...] ¿qué mosco te ha picado hoy?
 - DORITA: [...] también usted... Es un burro... No... mejor no, mejor otro día...
 - DORITA: Ya veremos, ahora corra, burrito...
 - DORITA: No. ¿Gato, toro, burro o elefante?
 - DORITA: [...] Sargentote... usted sí que es elefante.
 - DORITA: Longaniza, gatos, zapatos y ahora nabos.
 - CAROLA: A ver, ¿qué se le figura un nabo?
 - Dorita: A ver... a ver... es largo... redondo...
 - CAROLA: Pos que, como esos animalitos, también los maridos, unos están más largos, otros están medianos y algunos chaparritos... y no de estatura, ¿eh?
 - DORITA: Pero de muy grande... atrevimiento.
 - CAROLA: Enseguida. Buen provecho... digo... en seguida, señora.
- (Tres hombres de confianza; Álvarez).

²⁵¹ En la actualidad el albur –en México– ha roto la frontera de género, es utilizado indistintamente. Sirva de ejemplo Lourdes Ruiz Baltazar, más conocida como la Reina del Albur o la Verdolaga Enmascarada; fue la primera mujer ganadora del torneo de albur de la Ciudad de México, tallerista y difusora de la cultura popular de Tepito.

De esta forma, las imágenes –como los animales y sus características– sugeridas por el albur, y el doble sentido, tienden a asociarse en la mente del sujeto y generan un discurso en común con un claro significado erótico. *Tres hombres de confianza* se basa, pues, en el albur; que, a su vez, se fundamenta en la polisemia de los términos y en los juegos semánticos que el lenguaje permite, y que son elementos que dan origen al albur; el cual es una de las particularidades del teatro de carpa.

En *Tres hombres de confianza*, podemos advertir el humor como un discurso que recurre a los actos de habla con una intención reflexiva, que comulga con el lenguaje popular en el contexto social mexicano, y no sólo como una obra con la intención de divertir. Ana Álvarez Garrido dice que “el teatro es el espejo de la vida, la comedia nos permite reírnos de nuestra propia realidad” (2010: 188), lo que nos conduce a pensar la comedia como instrumento reflexivo, sin que la postura deba ser explícita.

Recapitulando, podemos decir que la obra *Tres hombres de confianza* es una comedia. Pero, si hemos de ubicar el texto dentro del género chico de la comedia, resulta indiscutible colocarlo en el teatro de carpa; se trata de un drama meramente citadino, con un lenguaje en el que las constantes son el doble sentido y el albur; su extensión es demasiado breve para aspirar a la alta comedia, presenta pocos personajes, sin gran complejidad, y representantes de los estratos sociales: el ama de casa, la sirvienta, el coronel, el chofer, el médico y el sargento; el conflicto de la obra se basa en el engaño; sin embargo, tiene un final feliz.

Comentarios Finales

El estudio que hemos realizado a lo largo de este trabajo sobre la vida y obra dramática de José Manuel Álvarez ha pretendido dar cuenta de las aportaciones del autor y su influencia en el ámbito teatral michoacano; acerca de la vida y, por ende, del teatro, o viceversa, si se quiere, pues como reflejo de la realidad y como medio para su expresión, ambos son formas de lo social.

Esta tesis tenía como objetivo conocer las aportaciones del dramaturgo michoacano José Manuel Álvarez al teatro local, mediante la recopilación y el análisis discursivo de su obra, así como la edición crítica de una de sus obras inéditas. En el proceso se pudo observar los elementos de la dramaturgia alvareciana que articulan la correlación entre su escritura teatral y la preocupación ética que prevalece en su discurso. Esto supone que se ha pretendido centrar el estudio en cuestiones rigurosamente dramáticas, con la expectativa de conocer las contribuciones al teatro local, es decir, una aproximación a su discurso teatral, y colocarlo como un referente del teatro michoacano de finales del siglo XX, como se explicó en la Introducción (página 9). Reside quizás la principal aportación de este trabajo en el acercamiento al teatro de José Manuel Álvarez en su conjunto, que me ha permitido ubicar algunas de las características más interesantes del teatro de este autor: el lenguaje, las didascalias y la denuncia social.

En el capítulo uno, hemos hecho un recorrido biográfico en orden cronológico, en el cual se ubican momentos significativos de la vida personal y profesional en las que el maestro José Manuel Álvarez realizó su polifacética creatividad, en las distintas facetas de actor, director de teatro y dramaturgo.

Más allá de los datos duros –como fechas y acontecimientos–, expusimos testimonios, publicados e inéditos, producto de conversaciones con personalidades que participaron y/o fueron testigos de los eventos mencionados en el propio capítulo; asimismo, recurrimos a documentos aportados por creadores escénicos, críticos teatrales, familiares y amigos del dramaturgo, algunos de ellos también fallecidos, quienes, de muchas maneras, compartieron la calidez, generosidad y vitalidad que marcó su relación personal y/o profesional con el maestro. Lo anterior, regido bajo tres coordenadas: la cronológica, los hechos considerados como significativos en la vida artística del dramaturgo y los argumentos de los testigos convocados y del propio Álvarez. En todos los casos se registran las fuentes primarias y secundarias utilizadas.

Con la biografía crítica logramos recuperar los episodios de vida que condujeron al autor en el proceso artístico, obteniendo de esta manera un documento al servicio de la comunidad artística –teatral, en este caso. Dicho recorrido biográfico permitió confirmar que su escritura atravesó por diversos momentos; que esta no se presentó como algo estructurado, pensado y definido desde sus inicios, sino que cambió a medida que el autor tuvo, en primer lugar, los conocimientos actorales y de dirección que le proporcionaron las herramientas mínimas para la creación de los textos dramáticos: estructuras y géneros, principalmente, y estilos. Asimismo, este capítulo nos permitió observar la actividad teatral del autor en la capital michoacana durante las últimas décadas del siglo pasado, para estimar su importancia en el siguiente capítulo.

En cuanto al capítulo dos, sustentado de la misma manera que el primero –con base en un arduo trabajo de campo en busca de testimonios y evidencias documentales–, se puede dar cuenta de la escasa producción dramatúrgica en Michoacán a finales del siglo XX. La dramaturgia de Álvarez surgió en un periodo en que el autor podía tomarse libertades –a falta de dramaturgos que se atrevieran a romper moldes–, en el inicio de la dramaturgia michoacana contemporánea, dejando de lado los métodos canónicos impuestos, y ganada ya la pelea por la aprobación de lo nuevo en la capital del país. Una de las características de la mayoría de los autores michoacanos de fin de siglo es su autodidactismo. Se trata de autores cuya formación es variada y heterogénea, de tipo literario, fundamentalmente –no de carácter dramatúrgico.

Es justamente con Álvarez que se observa que la dramaturgia en Michoacán toma un discurso propio, es decir, abre la puerta a las historias del terruño e incita a los escritores locales a hacer lo propio; he procurado demostrar este aspecto a través de breves biografías de dramaturgos michoacanos de la época alvareciana, en las cuales queda de manifiesto dicha influencia.

Por su parte, el capítulo tres es el resultado de la recopilación de los textos de José Manuel –publicados e inéditos–; se muestra el inventario y las síntesis de cada una de las obras, lo que permite al lector un acercamiento al acervo, en el que percibimos una constante: personajes recurrentes, historias de crítica social y didascalias que expresan la intención de acotar la dirección del texto para un posible montaje escénico. A pesar de ello, como lo señala no se puede afirmar que sea el nuestro un dramaturgo que simplemente haya descubierto un método o una fórmula para escribir obras de teatro; su estilo y su compromiso con el medio social le permitieron mantenerse durante más de dos décadas estrenando con éxito sus textos.

En la dramaturgia se puede observar la imagen del individuo cotidiano inmerso en el hecho teatral; esto es, coherente con su discurso. José Manuel Álvarez socializaría la problemática de su entorno a través de la escritura dramática, forjando con ello una tendencia en los creadores teatrales de la capital michoacana –como lo he mencionado– para llevar al escenario historias propias, escribir sus propios textos.

El análisis realizado sobre el discurso en la considerable obra dramática de Álvarez exhibe que el proceso creativo del autor no es un proceso vacío de técnica compositiva, es el resultado de la exploración del lenguaje teatral como una expresión escénica de la condición humana. La subversión de los dogmas sociales relacionados con un determinado contexto michoacano presenta correspondencia en los personajes dentro de la trama de las obras –cuya importancia simbólica ha sido reflexionada en este capítulo– y en la devastación de visiones dogmáticas de la vida del hombre con que culminan muchas piezas.

La unidad de la obra Alvareciana viene dada por elementos temáticos, argumentales y estilísticos, que podríamos enlistar de la siguiente manera:

1. Reiteraciones temáticas: se insiste, por ejemplo, en la denuncia social.
2. Reiteraciones estilísticas: determinados rasgos de estilo y locuciones ayudan a articular las distintas obras. Los regionalismos y la recurrencia a expresiones de doble sentido consiguen aportar una regularidad global a los textos.
3. Reiteraciones de personajes: se insiste en ciertos interlocutores, como el caso del niño Manuelito, la vendedora de muñecas de trapo y el voceador; los dos últimos, utilizados siempre con la intención de insertar una demanda social desde distintas perspectivas.
4. Didascalias: las acotaciones en el teatro de Álvarez son evidentemente una necesidad del autor de dirigir la posible puesta en escena.

Y es que la principal preocupación del dramaturgo José Manuel Álvarez está muy ligada al acontecer cotidiano y a sus seres cercanos. La aceptación de prejuicios y sistemas de valores supone el principal motor para su realización. El autor aborda este problema desde una perspectiva social o existencial; carga su teatro de denuncia, para vislumbrar una realidad que no por ser inasible ha de ignorarse. Es este afán educador el que conduce a Álvarez a plantear sus obras de la forma más convencional, para después, desmontando la propia convención teatral, socavar también las convenciones que ciñen al ser humano.

El dramaturgo encuentra en la vida de los personajes multitud de elementos que vinculan la realidad de cada día con otra forma de observarla. Sin embargo, no es la vida de los personajes lo que Álvarez quiere transformar con su teatro; cree en el poder del teatro para transformar al espectador, pretende que el lector-espectador se confronte con la problemática social de su localidad, y esta confrontación no se puede basar en reglas ni en sistemas de conceptos, sino en intuiciones poéticas. En el contexto aparentemente costumbrista de su teatro, el dramaturgo encuentra una narrativa que da trascendencia a las peripecias de sus personajes, y esta narrativa se encuentra al alcance de cualquiera, pues consiste sobre todo en una forma liberadora de mirar lo que nos rodea. El método con que Álvarez encuentra la ficción en medio de la cotidianidad michoacana supone la innovación de estas obras. Dicho esto, queda claro por qué su obra es tan significativa.

Finalmente, en el capítulo 4, presento la edición crítica de la obra inédita *Tres hombres de confianza*, con una introducción que contextualiza el proceso creativo de la misma y su lugar en el conjunto de la obra del dramaturgo. En cuanto a la edición, el texto resulta la reproducción de la fuente primaria –del cual fue necesario establecer la autenticidad–, se incluyeron notas referenciales y textuales, que otorgan elementos para sustentar una mejor lectura. El capítulo concluye con comentarios en relación con la construcción dramática, el estilo, los personajes y el género de la obra, los cuales constituyen una valiosa aportación para el acercamiento al texto.

Así, la edición crítica de esta obra se convierte en un instrumento importante para la profundización del conocimiento de los textos de Álvarez, además de contribuir al rescate del acervo del dramaturgo, toda vez que esta obra inédita queda aquí a disposición de cualquier persona interesada en el tema.

Grosso modo, el gran valor del teatro de José Manuel Álvarez reside –como ya quedó demostrado– en sus aportaciones al teatro local; su obra incidió en el desarrollo de la escena teatral michoacana, mediante la crítica social y el uso de elementos estéticos de la cultura local. Concluimos que José Manuel Álvarez fue un impulsor de actores, directores y escritores del teatro michoacano. Su dramaturgia fue un detonante para el trabajo de los escritores locales de su época, abriendo la brecha de nuevas dramaturgias con carácter propio. Considero que en la historia del teatro michoacano se pasa por alto el valor intrínseco de su teatro, un valor intemporal y, sobre todo, fecundo. Para comprender verdaderamente el alcance de la creación e impacto de este autor, se vuelve necesario –y sigue pendiente un trabajo que lo haga– rastrear la presencia de su

concepción teatral en autores posteriores que, formados en otra época y herederos quizá de otros moldes dramáticos, expresan también en sus textos el contexto michoacano.

Bibliografía

- Alatorre, Claudia Cecilia (1999). *Análisis del drama*. México: Escenología.
- Alonso de Santos, José Luis (2012). *Manual de teoría y práctica Teatral*. Barcelona: Castalia.
- Álvarez Estrada, Edgar. (2011). *Teatro breve: antología para formación actoral*. México: Paso de Gato.
- Álvarez Garrido, Ana (2010). *Identidad personal y donación. Identidad personal y donación. La configuración del yo en la acción dramática*. Madrid: Eutelequia.
- Álvarez, José Manuel (1994). *José Manuel Álvarez*. En *El centavo*, núm. 183. Morelia: UMSNH.
- _____. (1996). *Obras completas I*. Morelia: UMSNH.
- _____. (1997). *Obras completas II*. Morelia: UMSNH.
- _____. (2000). *Obras completas III*. Morelia: UMSNH.
- _____. (2007). *Obras completas IV*. Morelia: UMSNH.
- _____. (2009). *Obras completas V*. Morelia: UMSNH.
- Amezcu del Río, Rodolfo (1987). *El pez grande*. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Angenot, M., Bessiere, J., Folkkema D., Kushner (1993). *Teoría literaria*. México: Siglo XXI.
- Arriaga, Omar (comp.) (2018). *Posibles dioses. Antología de teatro michoacano contemporáneo. Vol. 1*. Morelia: Silla Vacía.
- Argudin, Yolanda (1986). *Historia del Teatro en México: desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*. México: Panorama.
- Arvide, Juan Carlos (1997). *La vida útil de José Manuel Álvarez*. Morelia: Colectivo Artístico Morelia, A.C.
- Aullón de Haro, Pedro (1994). *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta.
- Barbero, Jesús Martín (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: G. Gili.
- Bentley, Eric (1992). *La vida del drama*. México: Paidós.
- Blecua, Alberto (1983). *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- Beristáin, Helena (2000). *El albur*. Salamanca: Asociación Española de Estudios sobre Lengua, Pensamiento y Cultura Clásica.
- Beristain, Evelia (1991). *Una escuela nacional de teatro: apuntes para la historia de la E.A.T. Tramoya*, Volumen 29. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Bourdieu, Pierre (2011). *La ilusión Biográfica*. Acta Sociológica. 1. 121. 10.22201/fcpys.24484938e.2011.56.29460.
- Brook, Peter (2012). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- Corominas, Joan (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- De María y Campos, Armando. Los grupos aficionados en la provincia. en *Novedades*, 13 junio 1954.
- _____. “Cyrano de Bergerac de Edmond Rostand en el teatro Hidalgo”, en *Novedades*, 19 agosto 1962.

- _____. (1954). “Segundo estreno en el teatro de la Feria del Libro: La ilustre cuna de Rafael Solana”. *Novedades* (5 de diciembre).
- _____. (1996). *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- De Tavira, Luis (2003). *El espectáculo invisible*. México. El Milagro.
- _____. (2006). *Hacer teatro hoy*. México: El milagro.
- _____. (2010). “*Teatro e historia*”. Paso de Gato. *Revista Mexicana de Teatro* 41.
- De Toro, Fernando (2014). *Semiótica del teatro*. México: Paso de gato.
- Diccionario del Español de México* (DEM) <http://dem.colmex.mx>, El Colegio de México, A.C., 29.12.2021.
- Dosse, Francois (2007). *El arte de la biografía: entre historia y ficción*. México: Universidad Iberoamericana, A.C.
- Dubatti, Jorge (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. México: Libros de Godot.
- Espín Templado, María Pilar (1996). *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- Ferrarotti, Franco. *Biografía y Ciencias Sociales en Flacso*. Cuadernos de Ciencias sociales, nro.10. Historia oral e historias de vida. San José, Costa Rica, 1988. Original 1983.
- Gadamer, Hans-Georg (1998). *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme.
- García Barrientos, José Luis (1996). *El lenguaje literario*. Madrid: Arco Libros.
- _____. (1998). *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*. Madrid: Arco Libros.
- _____. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Paso de gato.
- _____. (2021). *Las Puertas del Drama*, N° 55, Autor-director hoy. Madrid: Asociación de Autoras y Autores de Teatro.
- García, Miguel Ángel (coord) (2019). *Posibles dioses. Antología de Teatro Michoacano Contemporáneo. Vol. 2*. México: Silla vacía Editorial.
- Garibay, Tato (2008). *El Albur: Método Introductorio*. México: Tomo.
- Godoy, Luis Sandoval (2004). *Modos de hablar en jalisco*. Guadalajara: Secretaría de Cultura. Gobierno del Estado de Jalisco.
- Gómez de Silva, Guido (2008). *Diccionario breve de mexicanismos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez García, Manuel (2007). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal.
- González, Aurelio (2015). *El corrido: construcción poética*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, A.C.
- González Leyva, Conrado (2007). *Teatro y... Vida. Vida y... Teatro*. Morelia: Caccini.
- Gorostiza, Celestino (Comp.) (1956). *Teatro mexicano del siglo XX, III*. México: FCE.
- Gutiérrez Guzmán, Jesús (2020). *Visión histórica en la fundación de la Casa de la Cultura de Morelia, Michoacán, siglo XX*. En *Boletín del Archivo General de la Nación*, núm. 4, novena época, pp. 92-123.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (2001). *Obras VIII. Crónicas y artículos sobre teatro*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Harmony, Olga (1996). *Ires y venires del teatro en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Héau de Giménez, Catalina (1990). *Así cantaban la Revolución*. México: Grijalbo.

- Instituto Mexicano del Seguro Social (1987). *Teatro Mexicano del Siglo XX. Catálogo de Obras Teatrales. 1900 - 1986*. México.
- Jiménez, Armando (1991). *Letreros, dibujos y grafitos groseros de la picardía mexicana*. México: Posada.
- Knébel, María (2003). *El último Stanislavsky*. Madrid: Fundamentos.
- Kvale, Steinar (2011). *Las entrevistas en Investigación Cualitativa*. Madrid: Morata.
- Layton, William (2020). *¿Por qué?: trampolín del actor*. Madrid: Fundamentos.
- López Alanís, Fernando (1983). *Teatro en tu escuela*. Morelia: SEP Michoacán.
- López Aranda, Susana (2013). *Ignacio López Tarso. Hablemos de teatro*. México: Trilce.
- López, Julio César (2012). *Crónica de un movimiento cultural artístico independiente*. México: INBA.
- Lozano Herrera, Rubén (1995). *Las veras y las burlas de José Juan Tablada*. México: Universidad Iberoamericana.
- Macazaga, Cesar (1999). *Vocabulario esencial mexicano*. México: Informática Cosmos.
- Martínez, Alegría (05.08.2017). *Luis de Tavira: "El actor se construye en las tablas"*. Milenio. <https://www.milenio.com/cultura/luis-de-tavira-el-actor-se-construye-en-las-tablas>
- Mendoza, Miguel (1987). *Teatro Mexicano del siglo XX: 1900-1986*. México: IMSS.
- Mendoza, Vicente T. (1974). *El corrido mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Merlín, Socorro (2010). *Vida y milagros de las carpas: la carpa en México 1930-1950*. México: Conaculta/INBA/CITRU.
- Mier, Eduardo (2013). *Iluminación Escénica*. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Molina, Salvador (Ed.). (1991) *José Manuel Álvarez*. El centavo, volumen 18. Morelia: El centavo.
- Moya, Misael (2013). *Edición ordinaria y edición crítica de textos*. La Habana: Félix Varela.
- Ocampo, Aurora (1988). *Diccionario de escritores mexicanos*. México: Siglo XX, UNAM.
- Olguín, David (Coord) (2011). *Un siglo de teatro en México*. México: FCE.
- Orduna, German (2005). *Fundamentos de crítica textual*. Madrid: Arco/Libros.
- Payá Valera, Emeterio (2002). *Los niños españoles de Morelia: el exilio infantil en México*. México: Milenio.
- Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pérez Montfort, Ricardo (2015). *La cultura. México (1880-1930)*. Madrid: Taurus.
- Pimienta Prieto, Julio Herminio y De la Orden Hoz, Arturo (2017). *Metodología de la investigación*. México: Pearson.
- Pirandello, Luigi (1971). *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar.
- Pujadas Muñoz, Juan José (2002). *El método biográfico*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Rabell, Malkah. *Se alza el telón. Rafael Solana y El arca de Noé*. En *El Día*, 20 julio 1981, p. 26.
- Ramírez Mendoza, Jesús (2005). *Mi vida en el teatro*. Chihuahua: Ediciones del Azar.

- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la Real Academia Española (23a ed.)*. Barcelona: Espasa.
- Renaut, Alain (1993). *La era del individuo*. Barcelona: Destino.
- Revista B·QR, 25 de agosto 2014, B·SPECIAL Manuel Guízar, [Vídeo], YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=MITpVJxkqrE>
- Ricoeur, Paul (2006). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI.
- ____ (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. México: FCE.
- ____ (1990). *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI.
- Rojas, Antonio, Fernández, Juan Sebastián y Pérez Meléndez, Cristino (Eds.) (1998). *Investigar mediante encuestas*. Madrid: Síntesis.
- Romera Castillo, José (Ed.) (2017). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- Romero Ferrer, Alberto (1993). *El género chico: Introducción al estudio del teatro corto de fin de siglo*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Ruelas, Enrique (2008). *Condiciones para la construcción dramática*. México: Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas, A.C.
- Sanchis Sinisterra, José (2013). *Fragments de un discurso teatral*. México: Paso de Gato.
- Sandig, Barbara y Selting, Margret (2000). “Estilos del discurso”. En: Van Dijk, T. (comp.): *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.
- Serrato, Emi (Julio 2021). *Entrevista a Willebaldo López, dramaturgo*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=gGyl9piwY_Q Consultado el 29 de abril de 2022.
- Grumann Sölter, Andrés (2008). *Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales*. Revista Apuntes, nº 130-2008, 126-139.
- Starobinski, Jean (1983). *Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*. Madrid: Taurus.
- Tapia, Isidro (1945). *Acuitzio. sus tradiciones y sus leyendas y ligeros apuntes para la historia moderna*. Acuitzio: S.E.
- Ubersfeld, Anne (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Van Dijk, Teun A. (1983). *La ciencia del texto*. México: Paidós.
- Volosky, Linda (1995). *Poder y magia del cuento infantil*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Wellek, René y Warren, Austin (1985). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- Zelaya, Leslie; Lobato, Imelda y López, Julio Cesar (2006). *Una mirada a la vida y obra de Sergio magaña (1924- 1990)*. Morelia: Secretaría de Cultura de Michoacán.

APÉNDICE 1. Relación de entrevistas realizadas

E1. JLR

Informante: José Luis Rodríguez Ávalos

Edad: 74 años

Originario de Guadalajara, Jalisco

Lugar de residencia: Morelia

Café Galería del Teatro Ocampo 24.05.2021

E2. SR

Informante: Sofía Rojas

Edad: 73 años

Originario de Morelia, Michoacán

Lugar de residencia: Morelia

Café Galería del Teatro Ocampo 04.06.2021

E3. LMR

Informante: Luis Manuel Rodríguez

Edad: 67 años

Originario de Sahuayo, Michoacán

Lugar de residencia: Morelia

1. Café Galería del Teatro Ocampo 06.07.2021
2. Domicilio particular. 04.03.2022

E4. HHM

Informante: Héctor Huacuz Martínez

Edad: 71

Originario de Morelia, Michoacán

Lugar de residencia: Morelia

1. Café Starbucks Camelinas 12.09.2021
2. Domicilio particular. 11.03.2022
3. Café Starbucks Camelinas 15.05.2022

E5. MAM

Informante: Marco Antonio Martínez

Edad: 61 años

Originario de Sahuayo, Michoacán

Lugar de residencia: Morelia

Café Starbucks Ventura Puente 22.09.2021

E6. GM

Informante: Genoveva Martínez

Edad: 65

Originario de Sahuayo, Michoacán

Lugar de residencia: Morelia

Video llamada (Meet) 15.10.2021

E7. HAS

Informante: Humberto Ayala Sánchez

Edad: 62 años

Originario de Jiquilpan, Michoacán

Lugar de residencia: Jiquilpan

Café Galería del Teatro Ocampo 16.10.2021

E8. JCA

Informante: Juan Carlos Arvide

Edad: 71

Originario de la Ciudad de México

Lugar de residencia: Morelia

1. La Casona del Teatro 26.10.2021
2. La Casona del Teatro 22.02.2022

E9. MAO

Informante: Marco Antonio Ortiz

Edad: 61 años

Originario de Morelia, Michoacán

Lugar de residencia: Morelia

Café Galería del Teatro Ocampo 08.11.2021

E10. IG

Informante: Imelda Galindo

Edad: 79 años

Originaria de Morelia, Michoacán

Lugar de residencia: Ciudad de México

Café Galería del Teatro Ocampo 15.10.2021

E11. GMC

Informante: Graciela Morales Chávez

Edad: 75 años

Originaria de Paracho, Michoacán

Lugar de residencia: Morelia

Domicilio particular. 17.10.2021

E12. AMV

Informante: Arnulfo Martínez Villagómez

Edad: 63 años

Originario de Morelia, Michoacán

Lugar de residencia: Morelia

1. café Galería del Teatro Ocampo 23.10.2021
2. Café Galería del Teatro Ocampo 22.04.2022

E13. NF

Informante: Neftalí Coria

Edad: 63 años

Originario de Huaniqueo, Michoacán

Lugar de residencia: Morelia

Café Luna Mía 12.04.2022

E14. AD

Informante: Alfredo Duran

Originario de Morelia, Michoacán

Lugar de residencia: Morelia

Escuela Popular de Bellas Artes 26.05.2022

E15. CG

Informante: Carlos Guízar

Originario de Morelia, Michoacán

Lugar de residencia: Ciudad de México

Video llamada (Meet) 21.05.2022

E16. JCB

Informante: Juan Carlos Barreto

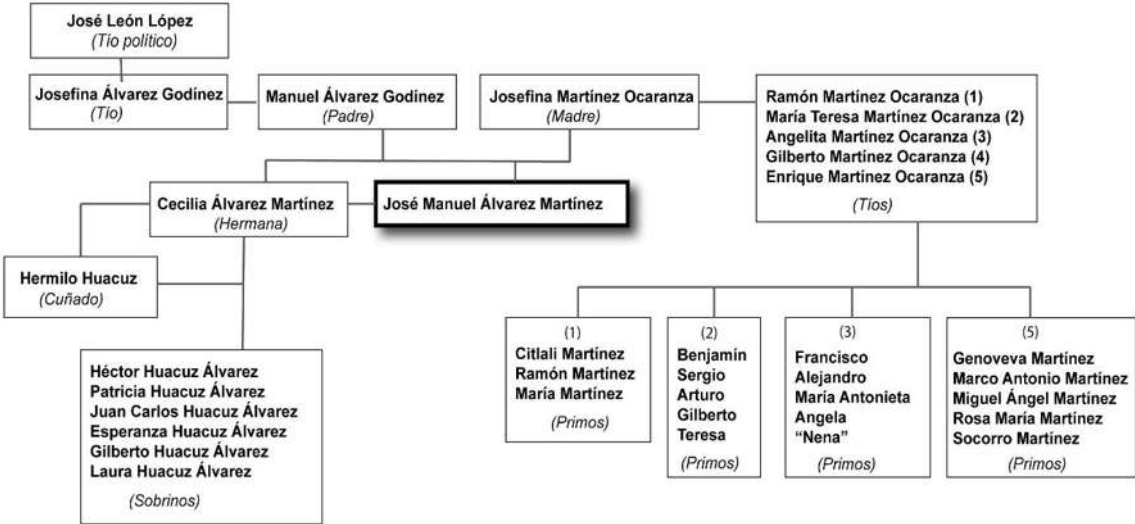
Edad: 63

Originario de Morelia, Michoacán

Lugar de residencia: Ciudad de México

Video llamada (Meet) 29.05.2022

APÉNDICE 2. Árbol genealógico del dramaturgo José Manuel Álvarez



APÉNDICE 3. Fotografías



José Manuel Álvarez
(1931-1998)



José Manuel Álvarez, Josefina Martínez Ocaranza y Manuel Álvarez Godínez



Josefina Martínez Ocaranza y José Manuel Álvarez



Luis G. Basurto y José Manuel Álvarez



José Solé y José Manuel Álvarez
(homenaje en Monterrey)



Margarita Gallegos y Francisco Bautista. Niños: Víctor Hugo Sosa y Diana Sosa
(*El sótano de los tiliches*)



Alejandro Rodríguez, Sofía Rojas y José Solís
(*Jugando con los héroes*)



Miguel Ángel Pardo y Claudia Lozano
(*Jugando con Antón Chéjov*)



Jesús Pérez Gallardo y Araceli Guízar
(*Los claveles blancos*)



Imelda Galindo y Jesús Pérez Gallardo
(*La tejedora*)



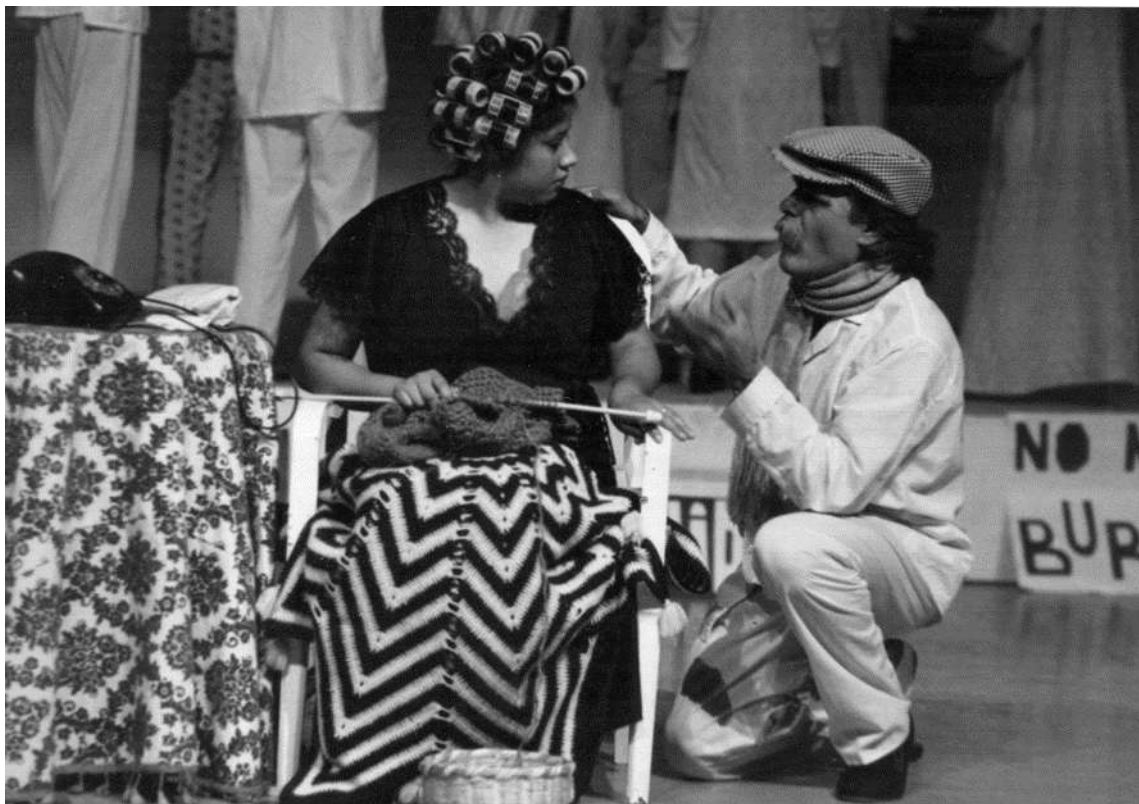
Jesús Herrera
(*Ya es tiempo de las rosas*)



Francisco Bautista, Azucena Guzmán y Elba Guerrero
(*Las Flores se marchitan*)



Ofelia López, Francisco Bautista, Teresa Hurtado, Graciela Morales y Araceli Guízar
(*El retorno de las Tarascas*)



Maribel Juárez y José Solís
(*Una huelga singular*)



(Los tres tesoros de Alicia)



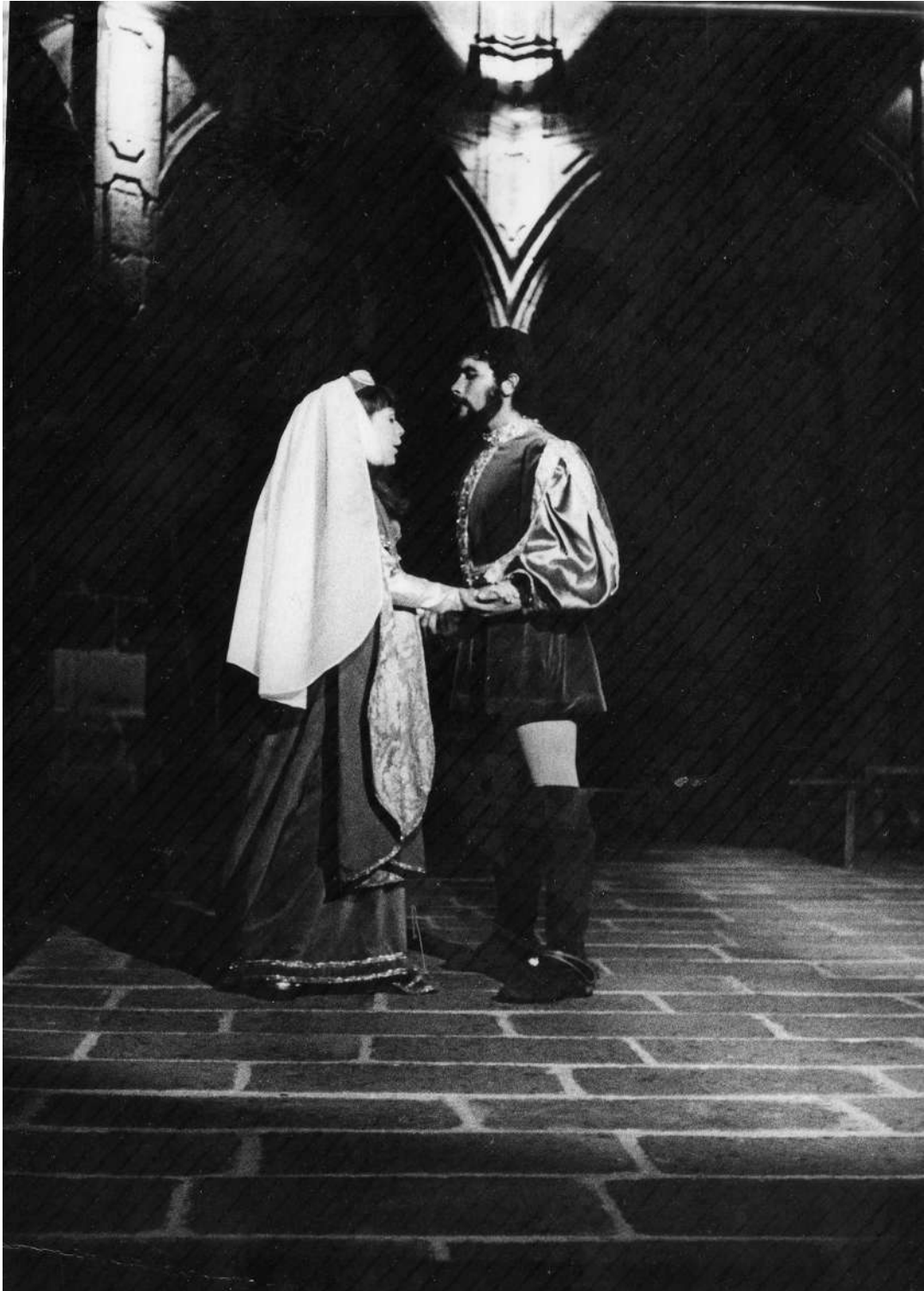
Fedra Ela del Río y Copérnico Vega
(Cirugía plástica, S.A.)



Marco Antonio Ortiz, Sofia Rojas y Jaime Homar García
(*Jugando con Morelos*)



Luis García Báez, Alejandra García, José Manuel Álvarez, J. Jesús Ramírez, Rosa M.
(*Elenco de Vacaciones*)



Margarita Gallegos y Arturo Casanova
(*Inés de Portugal*)



José Manuel Álvarez
(en su oficina de la Casa de la Cultura de Morelia)